

«Juan Sebastián Bach, año 2000» (I)

Conferencias de Daniel Vega Cernuda, en el 250º aniversario de la muerte del compositor

Del 11 de enero al 3 de febrero la Fundación Juan March organizó en su sede un «Aula abierta» sobre «Juan Sebastián Bach, año 2000», para conmemorar el 250º aniversario de la muerte del célebre compositor alemán. La impartió, en ocho conferencias, ilustradas con audiciones, Daniel Vega Cernuda, catedrático de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y vicedirector del mismo.

Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «J. S. Bach: ¿un barroco?»; «La imagen de J. S. Bach: interpretaciones históricas»; «J. S. Bach, organista de iglesia»; «J. S. Bach, músico de corte»; «J. S. Bach: 'Kantor' luterano (I)»; «J. S. Bach: 'Kantor' luterano (y II)»; «Bach y el *Ars docendi*»; y «El Bach del *Ars speculativa*». Ofrecemos seguidamente un resumen de las tres primeras. En un próximo número se recogerá el resto del ciclo.

Bach ¿un barroco?

La música barroca que Rousseau definía en 1768 como aquella «en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento rígido» tiene en Bach un punto de referencia y hasta el año de su muerte (1750) sirve para marcar el término *ad quem* de la época. Pero si tenemos en cuenta que ésta ha alcanzado en torno al 1700 su plenitud, ¿cómo se materializa lo barroco en Bach que comienza a componer a partir del cambio de siglo?

Ciertamente, ha recibido en herencia todos los logros, ya seculares, del Barroco: Utiliza la polifonía clásica XVI (la *prima prattica*), el estilo reci-



tativo, la monodia acompañada, el bajo continuo y la policoralidad; consagra con *El clave bien temperado* la tonalidad «moderna»; contribuye al desarrollo de lo instrumental y del concierto (que estudia con gran interés a través de los italianos, Vivaldi especialmente), y su música está informada del principio vital de toda música barroca: la expresión de afectos. Sólo presenta un déficit en la dedicación a la ópe-

ra, pero aborda la música dramática en cantatas profanas, pasiones y oratorios.

Pero Bach no contribuyó a fabricar el Barroco musical. Eleva cuanto recibe de él a su máxima expresión y lo trasciende. También trasciende, sobrepasa, desborda a su época, hasta tal punto que se queda solo, ya que

como gran genio no tolera epígonos ni seguidores. Ni sus propios hijos le continuarán. Quizás es esto lo que quería expresar A. Schweitzer cuando decía: «Bach acaba en sí mismo: todo conduce a él; nada emana de él».

En la segunda década del 1700 Mattheson exige ya que toda obra, además de buena compostura (armonía y melodía) tenga «Galanterie» (no se ha de identificar con el estilo galante posterior, aunque lo preanuncia), que se adquiere por un buen *goût*. La moda vira hacia un estilo fácil, ligero, grácil, agradable, sin pasiones exacerbadas y extremas ni refinamiento técnico. El estilo alemán, fuertemente polifónico, va a ceder ante el francés y, sobre todo, el italiano.

Su ex alumno J. A. Scheibe después de proclamarlo como el más excelente entre los músicos, afirma que «sería la admiración de naciones enteras, si tuviera más amenidad y no substituyera en sus piezas lo natural por una manera ampulosa y enredada y no oscureciera su belleza por un exceso de arte». Sale en su defensa el profesor de la Universidad de Leipzig Birnbaum con un alegato retóricamente brillante pero poco convincente. A. Basso lo ha calificado de «oración fúnebre».

La recomendación del ministro sajón, conde Brühl, proponiendo a su director de orquesta Harrer para sustituir a Bach, advierte que lo ha enviado a Italia «para que se instruyera perfectamente en el actual *gusto* brillante musical». Evidentemente lo contraponen a Bach. La Necrología que elaboran su hijo Emanuel y su alumno Agricola le ensalzan encomiásticamente, pero advierten desde las alturas de 1754 que sus melodías eran en verdad *singulares*, pero siempre llenas de inventiva.

Burney en 1773 califica de anticuado el gusto que estaba de moda en los años 40 y 50 imperante todavía por entonces en la corte de Federico II de Prusia, y que había ya desbordado a Bach. A pesar de todo, cuatro meses

antes de morir J. Sebastian, el célebre P. Martini consideraba que era difícil encontrar quien le superara y le tenía por el mejor de la música europea de entonces.

H. G. Klein apunta, en esta misma línea, que «Bach asimila la música de las formas periclitadas y las de su propio tiempo hasta los años 20 del siglo XVIII. Los cambios de estilo efectuados en la música durante los años 1720-1730 ya no le afectan. A partir de esa fecha su música comienza a pasar de moda, de forma que podemos afirmar que al morir sobrevivió a su obra».

A los 250 años de su muerte Bach se nos presenta como la culminación en solitario de una era a la que lleva a unas cotas de calidad, expresión, arte en suma, donde sólo él podría llegar. Fue un barroco, el último de los barrocos, el único en su proyección.

La imagen de J. S. Bach

La imagen que de Bach ha ido presentando la posteridad es cambiante. Frecuentemente se fija en una visión singular de su personalidad que es elevada a categoría casi absoluta de acuerdo con sus premisas ideológicas. Quizás la imagen real, el todo, sea el resultado de sumar esos aspectos parciales.

La primera vivencia histórica de la obra de Bach es de olvido, aunque no hay que perder de vista que más preferidos por la historia lo fueron figuras como Vivaldi y Telemann. A Haendel le salva el consabido tradicionalismo inglés que le considera propia gloria.

La tradición bachiana pervive en el recuerdo como organista. Según cuenta el embajador austríaco en Berlín, Barón van Swieten, Federico II ponderaba admirado su condición de intérprete; su escuela pervive en gran número de alumnos, que mantienen subterráneamente la tradición del órgano alemán durante esa travesía del



Daniel Vega Cernuda es desde 1972 catedrático de Contrapunto y Fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido Secretario de la Sociedad Española de Musicología y vocal del consejo de redacción de su *Revista de Musicología*. Actualmente es Secretario de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y miembro de la Comisión Permanente de la Asociación Europea de Conservatorios. Desde 1988 es vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1975 realizó con ayuda de la Fundación Juan March un trabajo didáctico sobre la obra de J.S. Bach.

desierto en el terreno organístico que es el Clasicismo. Los teóricos (Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger...) ilustran con ejemplos de las obras de Bach la teoría que exponen. Y no faltan los coleccionistas de sus obras, en original o copias, que las transmitirán a la posteridad, como es el caso de Hauser, Penzel, Kellner, Kirnberger... Entre los pensadores, Schubart (1784) le compara con Newton; Burney (1789) le encuentra una afinidad con Miguel Ángel y en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1800) se le encuentran afinidades con Dante y se le proclama el Durero de la Música.

La Sociedad Bach (fundada en 1850 con Schumann y Brahms como

socios fundadores) emprende la gran labor de la edición completa de sus obras, que concluye en 1900. Su sucesora, la Nueva Sociedad Bach, mantiene la presencia bachiana a través de los festivales anuales y congresos, el Anuario Bach, los *Studien* periódicos, la edición de los Documentos bachianos y desde 1950 aborda la *Nueva Edición Bach* (NBA).

En 1802 publica J. N. Forkel su biografía de Bach. Forkel aborrece la música de la época, síntesis de estilo francés y operismo italiano, y proclama la vuelta a los valores de la tradición polifónica alemana, que ve egregiamente representados en Bach. La figura de J. Sebastian se convierte en un símbolo nacionalista (en 1805 se datan los *Discursos a la nación alemana* de Fichte) y de hecho Forkel dedica la obra a los «Patrióticos aficionados del verdadero arte musical». Manifestaba así sus intenciones en el prólogo: «Las obras que Bach nos ha dejado son, en efecto, el precioso patrimonio de la nación entera. Ningún otro pueblo posee un tesoro que pueda comparársele». Considera un proyecto patriótico la edición de las obras completas de Bach, que ha de despertar el entusiasmo de todo verdadero alemán, ya que «esta cuestión es una de las que comprometen el honor de la nación entera» y significaría «un poderoso monumento al arte alemán».

El Romanticismo no elude una reinterpretación de la obra de Bach. Un Romanticismo que se infiltra profundamente en el siglo XX tanto en el aspecto conceptual como interpretativo. Buen ejemplo del primero son los metrónomos que propone Czerny, obsesionado por el virtuosismo y la brillantez, además de las indicaciones de tempo y carácter. Pero en este aspecto nada iguala al exceso, mezcla de *naïf* y cursi, de F. Busoni: *Allegro moderato ed eroico, Andante non troppo con un certo sentimento severo, Allegretto sereno e spiritoso, Moderato deciso, con fermezza e gravità, Alle-*

*gro volante, Allegro giocoso, Allegro con fuoco, Andante místico, Andantino idillico, Andante religioso, Andantino lusigando, Allegretto in modo pastorale, un poco agitato non allegro, andantino serio poco lamento-*so, etc. No se resiste el Romanticismo a transcripciones de las obras de Bach, como hace Liszt con sus obras de órgano que transcribe para el piano, el instrumento romántico por excelencia, con preferencia por las obras en las que Bach se muestra más pleno de *pathos*, dramatismo e intensidad en la expresión.

Desde el campo de lo filosófico se nos presenta un Bach profundamente racionalista. Th. Adorno, desde la consideración de la música de Bach como música pura, nos presenta a un Bach que sería el primer metafísico de la música, en cuyo campo marcaría el alba de la era de la razón, de la *Aufklärung*. Una consideración no contradictoria con la idea de Max Reger al proclamarlo «principio y fin de toda Música» o de A. Schweitzer, que veía en él un fin del que nada emana. Como un sistema filosófico, cerrado y perfecto en sí mismo. Ciertamente que Bach (como buen alemán) da pie para ello en sus obras regidas por un perfecto orden preestablecido, una férrea lógica constructiva que la articula, y la fuerza de su discurso está centrado estrictamente en el tema propuesto, en todo lo cual el número y la geometría desempeñan un importantísimo papel.

La religiosidad luterana nos presenta un Bach como arquetipo de cristiano luterano. Fr. Spitta publica (1873/1879) sus dos volúmenes biográficos de Bach tras una investigación documental y analítica exhaustivas para la época y que va a marcar una imagen de Bach que resistirá el paso de los años y de la historiografía. Bach es ante todo un músico religioso. Su producción profana e instrumental es algo secundario, ocasional, impuesto por las circunstancias vitales, pero casi extraño a su sentir íntimo.

A. Schweitzer (1905) añade otra perspectiva a esta condición esencialmente religiosa de la música de Bach, admitida sin discusión. A sugerencia de Ch. M. Widor, estudia la influencia de los textos luteranos en la música organística primero y después en la vocal. «Mi estudio pretende ser un estudio estético, antes que histórico», decía en el prólogo. Conclusión: Bach realiza en sus obras auténticos cuadros, en los que «pinta» con notas su religiosidad profunda e intensamente luterana. Y ciertamente la obra de Bach da pie también para esta consideración. Bach fue proclamado como el Kantor luterano por excelencia, el predicador con notas musicales de la palabra divina, en suma «el quinto evangelista», pedagogo ejemplar de la fe luterana.

Ya en 1947 el dominico francés F. Floriant se rebela contra esta visión exclusivista de Bach y proclama que «de todos los anexionismos el religioso es el más antipático». En el congreso de Maguncia de 1962 Friedrich Blume propone una revisión de la imagen de Bach, y desmonta la vinculación exclusiva de Bach con la Iglesia. Y así es, en efecto. En Weimar, Köthen, Leipzig desde 1729 y durante casi 15 años con el Collegium Musicum y al reclamo de las cortes se dedica con interés a la música profana; Bach en 1730 se lamenta y se siente rebajado de categoría con su oficio de Kantor y busca nuevos horizontes; el estudio de las parodias (utilización en el ámbito religioso de música profana a la que se acopla un nuevo texto) evidencia su frágil condición exclusiva de «cantor de la fe». Al funcionario municipal que en 1739 le transmite la prohibición de interpretar la Pasión de Viernes Santo sin previa autorización le responde displicente, según consta en el informe, que eso para él no es más que un *onus* (*sic*, una carga). Los estudios de A. Dürr de los años 1950 y 1960 demostrarían la naturaleza del ser musical de Bach y su lenguaje.

Se busca, en consecuencia, una imagen más objetiva, menos unilateral y marcada por el fuego de la pasión y la ideología personal, sea el patriotismo, la posición estética, el racionalismo, o la profunda fe religiosa de cada cual. Hay que llegar a un conocimiento complejo de la obra y de la imagen de Bach, el Bach total.

Bach organista

A pesar de que el órgano requiere una gran madurez técnica y musical, Bach es a los 18 años un consumado organista. A esta edad ya es llamado a Arnstadt para dar un informe pericial sobre el nuevo órgano y, tras el concierto de demostración, contratado inmediatamente para ocupar el puesto. Actividad que prolongaría en Mühlhausen (1707-08) y Weimar (1708-17). Lo cierto es que la faceta de su actividad que perdura en la historia inmediatamente posterior es su incomparable condición de intérprete y compositor para órgano.

En numerosos testimonios escritos, hasta sus detractores ensalzan esta condición: J. A. Scheibe le critica (1737) por no seguir la moda fácil que anuncia el estilo rococó y galante, pero reconoce que sólo conocía a un organista que pudiera compararse con él: Haendel. El gran historiador Ch. Burney a los 25 años de la muerte del compositor le reprocha (lo cual es alabanza) buscar la novedad y dificultad utilizando constantemente el pedal,

sin atender lo más mínimo a la naturalidad y facilidad. Precisamente su primer biógrafo (1802) ensalza y entona un canto a su forma de utilizar el pedal.

Hasta su época de Lüneburg (antes de los 17 años) llegan a ubicar los especialistas obras de órgano, y si no son de este período sí han sido compuestas en Arnstadt obras como las *Partitas* para órgano, magníficos ciclos de variaciones sobre temas de corales.

A partir de marzo de 1714, en que asume oficialmente el puesto de Konzertmeister del duque de Weimar, la de organista deja de ser su tarea principal, pero seguirá hasta sus últimos días vinculado a su instrumento, firmando el visto bueno a los órganos reformados o construidos, dando conciertos y, sobre todo, componiendo tanto obras sueltas como cíclicas: el *Orgelbüchlein*, que recorre el año litúrgico de mano de los corales típicos de cada momento en versión instrumental; el *Clavierübung III*, que hace lo propio con los diversos momentos de una misa; las *Variaciones canónicas sobre el coral de Navidad* «*Vom Himmel hoch*»; los llamados *Corales de Leipzig*, destinados a otra obra cíclica que quedó incompleta, multitud de piezas del orden de Preludios, Fugas, Toccatas, Fantasías... Hasta la última, la definitivamente última, que sería testamento espiritual y artístico, un coral para órgano, *Voy a comparecer ante tu trono*, que, ciego ya, dicta a su yerno Altnickol. □

El «Aula abierta» es una modalidad de ciclo de conferencias organizado por la Fundación Juan March, que se añade a los Cursos universitarios y Seminarios públicos. Integrada por ocho sesiones en torno a un mismo tema, se estructura del modo siguiente: una primera parte, de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), y a la que asisten sólo profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener créditos, de utilidad para fines docentes. La segunda parte es pública y consiste en una conferencia. Como todas las actividades de la Fundación Juan March, «Aula abierta» es de carácter gratuito.

«Juan Sebastián Bach, año 2000» (y II)

Conferencias de Daniel Vega Cernuda, en el 250º aniversario de la muerte del compositor

Sobre «Juan Sebastián Bach, año 2000» la Fundación Juan March organizó en su sede del 11 de enero al 3 de febrero pasados un «Aula abierta», con motivo del 250º aniversario de la muerte del compositor alemán. La impartió, en ocho conferencias, ilustradas con audiciones, Daniel Vega Cernuda, catedrático de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y vicedirector del mismo. En el anterior número de este *Boletín Informativo* se ofreció un resumen de las tres primeras, así como los datos biográficos del conferenciante. Seguidamente se recoge el contenido de las cinco restantes.

Bach, compositor de música profana

La etapa de Köthen (1717-23) va a ser la más intensa en la vida de Bach por lo que toca a la producción de música profana, en la que abarca todos los géneros, excepto la ópera, aunque aborda lo dramático musical por medio de la cantata profana. En cuatro ámbitos podía desarrollar Bach esta actividad: la música doméstica, la música municipal, la música de corte y el *Collegium Musicum*.

La *música doméstica* era una institución en el mundo germánico, donde se afirman y refuerzan las propias tradiciones en torno a la música familiar con toda su carga costumbrista, cultural y espiritual; y tiene, con el concurso de amigos y familiares, su santuario en el hogar, que acoge también prácticas devotas. La numerosa rama de los Bach se reunía anualmente en unos magnos encuentros, en los que la convivencia estaba presidida por la música, profesión tradicional de sus miembros. Al ir creciendo los hijos, la casa de J. Sebastian era, además de escuela de música, sala de conciertos, como narra en carta a su amigo de la infancia Erdmann. Un ambiente que tenía en el *Album de Anna Magdalena* (I y II) su

antología de textos del propio Bach, de sus hijos, aprendices de compositor, y de otros compositores.

La *música municipal* acompañaba los acontecimientos de la ciudad del ciclo anual y diario, cuando los instrumentos de metal entonaban desde lo alto de las torres señales, llamadas o simplemente corales religiosos. Los actos más solemnes del Consistorio se resaltaban con brillantes músicas. Bach no es especialmente activo en este campo y se reduce a colaborar con las iniciativas de la ciudad para agasajar a su casa real de Sajonia.

El tercer ámbito era la *música de corte*. El príncipe Leopoldo de Köthen era gran aficionado a la música. Educado en la Academia de Nobles de Berlín, había contratado a parte de la disuelta orquesta del rey de Prusia, y él mismo, excelente intérprete de viola, se unía a sus 16 músicos. En su corte de confesión calvinista, que proscribía toda música en la iglesia que no fuera el canto comunitario de himnos, Bach sólo se ocupa de la música profana, con dos obligaciones fijas: la composición de sendas cantatas para la fiesta de cumpleaños del príncipe y para la recepción de Año Nuevo (cantatas que más tarde convertiría en religiosas mediante el pertinente cambio de texto).

En la pequeña ciudad de 5.000 habitantes Bach compondría la mayor parte de la música instrumental con que surtía las veladas musicales de palacio: la música de tecla, conciertos de violín (unos perdidos y otros convertidos más tarde en conciertos de cémbalo), los *Conciertos de Brandenburgo* (nombre que les dio Spitta), Suites orquestales, Sonatas para violín a solo con bajo continuo, para violonchelo, flauta, viola de gamba, etc. Todo el catálogo son obras maestras indiscutibles, que no tuvieron repercusión en la posteridad inmediata.

No sería ésta la única relación con la música de corte. Para las de Weisenfels, Sajonia y Prusia compondría cantatas profanas, la *Misa en Si menor* o la *Ofrenda Musical*.

En 1729 (un tanto harto de su oficio de Kantor luterano) se hace cargo del *Collegium Musicum* que había fundado en 1702 Telemann, siendo estudiante en Leipzig. Estos *collegia* (existía otro en el mismo Leipzig) representaban la alternativa musical laica frente a la Iglesia, y burguesa frente a la corte. Sus miembros eran estudiantes y aficionados de excelente formación instrumental, que no ejercían profesionalmente; llevaban la música a locales públicos, cafés o cervecerías, o espacios abiertos, todo con ayuda de la universidad o la ciudadanía. Bach lo dirige desde 1729 a 1737 y desde 1739 al menos hasta 1741, o quizás hasta 1744. Esta actividad le permite volver sobre la música profana de la época de Köthen que retoma y reelabora. Es característica de esta etapa la transformación en conciertos de cémbalo de los compuestos para otros instrumentos.

Bach en Leipzig (1723-1750): Kantor de Santo Tomás

El oficio de Kantor es, como lo define A. Basso, uno de los componentes fundamentales de la organización eclesiástica y civil luterana y en el sistema escolástico se inserta en el centro de la

jerarquía de valores. Era frecuentemente un titulado superior, dirigía el coro y la música eclesiástica, enseñaba la composición y el órgano y llegaba a desempeñar funciones eclesiásticas, incluida la predicación, si era necesario. Más de la mitad de su vida profesional, durante 27 años, desempeñó Bach el puesto de Kantor.

Un papel que ha asumido desde los comienzos de la Reforma a impulsos del propio Lutero. La ordenación del culto que éste propugna es más libre por lo que toca al uso del idioma y a la participación del pueblo con cantos en lengua vernácula que, por destinados a ser entonados «a coro» por la comunidad, se designan como canciones corales o abreviadamente corales. Serán el gran método de adoctrinamiento del pueblo, que los conoce con sus diversas estrofas (traducción de salmos, himnos medievales o escritos *ad hoc*) y los canta a lo largo de los oficios religiosos.

Leipzig formaba parte de Sajonia, a unos 100 kms. de su capital, Dresde. Cruce de caminos, sus ferias (Año Nuevo, Pascua y San Miguel) determinan su prosperidad. En tiempo de Bach rondaba los 30.000 habitantes, con universidad fundada en 1409 y constituida ya en capital de la imprenta. De sus iglesias, San Nicolás y Santo Tomás eran las principales, la última de las cuales, a la que estaba aneja la escuela del mismo nombre (fundada por los agustinos en el s. XII), era la sede titular del Kantor, cargo que conllevaba el de *Director Musicus* de la ciudad, dependiente del Consistorio y de la autoridad eclesiástica.

Al quedar vacante el puesto por fallecimiento de J. Kuhnau, Bach es elegido, pero sólo como tercera opción después de Telemann y J. Christoph Graupner. Tras las pruebas musicales, la votación del Consistorio y el preceptivo examen de teología, toma Bach posesión del cargo.

Comenzaba una etapa que le consagraría: no se le conoce como el organista de Arnstadt, Mülhausen, el Kon-

zertmeister de Weimar o el Kapellmeister de Köthen. La única alternativa a su nombre de pila y familia es la de Kantor de Santo Tomás.

Como *Director Musices* vigilaba y ordenaba la música dependiente del municipio. Su cometido como Kantor era atender a las necesidades musicales de las dos iglesias principales y organizar a las otras dos secundarias. Una de sus obligaciones más perentorias era la interpretación de la música que enmarcaba el sermón: una cantata en dos partes o dos más breves. Hasta en sesenta ocasiones al año debía preparar con el coro y el *concentus musicus* cantatas de otros autores o de propia composición. De las 300 cantatas religiosas que pudo componer (según dato de Forkel) se conservan 194, corpus de inmensa calidad, donde se contienen todos los recursos de la música vocal e instrumental de la época: el recitativo con su canto semitonado permite entender el texto que plantea la situación; el aria desarrolla, a solo o en dúo, los sentimientos y afectos individuales que un creyente transmite a la comunidad; el coral con sus textos y melodías de la tradición consagrados por el uso representan el comentario colectivo a cada situación; el motete articulaba musicalmente un texto bíblico o de libre invención según diversas fórmulas.

Los cuatro primeros años de Bach en Leipzig han sido especialmente prolíficos en la composición de cantatas nuevas o revisión y adaptación de las anteriormente compuestas. Hoy nos consta documentalmente el estreno o reestreno en estos años de 157 cantatas. A ellas se suman obras capitales de su producción: *Sanctus en Re mayor* (que más tarde formaría parte de la *Misa en si menor*), primera versión del *Magnificat* latino y el motete *Jesu, meine Freude*, todos de 1723; *Pasión según San Juan* (1724); *Pasión según San Marcos* y el motete *Fürchte dich nicht* (1726); y *Pasión según San Mateo* (1727).

En años sucesivos se va enfriando su entusiasmo creativo de cantatas: en

1723 (desde junio) estrena 33 cantatas, 60 en 1724, 34 en 1725, 25 en 1726 y tan sólo 5 en 1727. Paralelamente se vuelve hacia la música profana: en 1726 publica la serie de danzas para tecla conocidas como *Partita num. 1*, en 1727 las num. II y III, en 1728, y en 1729 las IV y V, para reunir la colección de seis en 1731 bajo la denominación de *Clavierübung I*. Ya desde 1729 se ha hecho cargo del *Collegium Musicum*.

Y es que Bach no se encuentra a gusto con su condición de Kantor, que no responde a sus expectativas. La relación con el Consistorio de Leipzig, que le reprende, es áspera. Bach replica en agosto de 1730 con un furibundo memorándum donde culpa de las deficiencias de la escuela y su coro al municipio. Con el rector de la escuela no se lleva mucho mejor. En julio de 1733 solicita del Príncipe Elector de Sajonia y Rey de Polonia el título de compositor de la corte, petición avalada por el *Kyrie* y *Gloria* de lo que sería la *Misa en Si menor*, título que le sería concedido en 1736, una vez concluida la guerra de sucesión al trono de Polonia. Lo utilizaba como título de prestigio ante sus superiores.

A medida que avanza la década de 1730 deja de componer cantatas religiosas, y lo poco que aporta son elaboraciones, parodias de cantatas profanas por el expeditivo método de cambiarles el texto y poco más, como sucede en 1734-35 con el *Oratorio de Navidad* y el *Oratorio de Pascua*. Mientras, se vuelca aún más en la música profana: al *Clavierübung I* de 1731 se añaden en 1735 el segundo volumen, que contiene el *Concierto italiano* y la *Obertura francesa* para tecla, y en 1742 el cuarto volumen con las conocidas como *Variaciones Goldberg*; y también en torno a 1740 el segundo volumen de *El clave bien temperado*.

En la última década de su vida, la de 1740, la única música religiosa que nos consta haya compuesto es la reelaboración de obras de diverso origen que van a completar con el *Kyrie* y *Gloria*

de 1733, mencionados arriba, la *Misa en Si menor*. Sigue manteniendo la vinculación con su instrumento preferido, el órgano, que no ha abandonado, y cuyo catálogo se enriquece con nuevas aportaciones ya mencionadas.

Bach y el «ars docendi»

La última de éstas, el coral citado más arriba *Voy a comparecer ante trono*, cierra una vida, que se proyectará poderosamente en la posteridad a través de su escuela, ya que la obra de Bach tiene una enorme capacidad didáctica. Y lo más asombroso es que su obra, utilizada como medio de entrenamiento técnico, no decae lo más mínimo en su condición de auténtica obra de arte. Bach, además de su actividad como compositor e intérprete, tuvo una marcada vocación por la docencia.

Toda su obra posee la capacidad de formación técnica y maduración del sentido estético. Pero de forma especial aquella que fue compuesta con miras didácticas: *Pequeños preludios y fugas*, *Inveniones*, *El clave bien temperado*, *Sonatas en trío para órgano*, etc., incluido *El arte de la fuga*, auténtico tratado de composición sin texto.

En tres niveles se proyectó su magisterio. Por ley natural, no cronológica, el primero es el de los hijos, tres de los cuales no precisan de presentación: W. Friedemann, para el que prepararía el *Clavierbüchlein* (que generaría las *Inveniones* y *El clave bien temperado*) y las *Sonatas en trío*, que harían de él un consumado organista, sólo parangonable con su propio padre. C. Ph. Emanuel afirmaba rotundamente que «no tuve otro maestro que mi padre». J. Christian, vinculado a otra estética por imperativos de edad y tiempo (nació en 1735), acusaría beneficiosamente el influjo de la educación en casa de su padre.

El nivel siguiente sería el de los alumnos, alguno desde su época de Amstardt, y que en él encontraron la capacitación para desempeñar un buen

papel en la profesión musical, especialmente como organistas. Son los Vogler, Tauschel, Goldberg, Krebs, Altnickol, Agricola, Mützel, Kirnberger, Kittel, Voigt, Schubart, Ludewig, J. Elias Bach, etc. etc.

El tercer nivel en orden progresivo es la posteridad. La línea más inmediata de actuación de su influjo es la berlinese, que desde Kirnberger, a través de Zelter y Mendelssohn entronca con el Romanticismo, que en las figuras de Liszt, Schumann, Brahms o Reger consagrarían para esa posteridad la permanencia y valoración de la obra de Bach.

Bach y el «ars speculativa»

El desengaño, hastío, cansancio o simple evolución vital llevan a Bach a una situación anímica que le conduce hacia obras de enorme componente especulativo.

Este camino que toma Bach en la última curva de su trayectoria vital tiene perfecto parangón con el de otros grandes compositores, cuyo postrero afán creativo ha sido explorar hasta las consecuencias extremas las virtualidades de su técnica. Sirvan de ejemplo el Haydn de las últimas sinfonías, *La creación* o *Las Estaciones*; el Beethoven de las últimas sonatas y cuartetos; el Wagner de *Parsifal*; o el Brahms de los últimos *opus* para piano, las *Cuatro canciones serias* o los corales de órgano.

Es llamativo el que, a pesar de ser universalmente reconocida la calidad de esta faceta creativa de tan grandes compositores y ponderada su inmensa y sublime belleza, no son esas obras lo más popular de su creación. En el caso de Bach representa esa obra el fruto de una etapa final, una década prodigiosa, en la que se concentró sobre sí mismo para dejarnos su música más pura y más intensa. También la más abstracta, pero no por eso menos bella.

Razones de espacio y oportunidad no permiten más alternativa que ubicar y adscribir a esta etapa obras ya citadas

con una brevísima reseña. La primera es el *Clavierübung III* (1739), en la que vuelve a especular sobre el coral luterano, pero ahora de forma más intensa y cíclica, dedicando a cada melodía dos y hasta tres versiones, todas con un hilo argumental perfectamente organizado: el *Gottesdienst*, la misa luterana a partir de los «cantos del catecismo».

Por esta época habría que datar la segunda parte de *El clave bien temperado* (cuya copia más antigua a partir del manuscrito, que se perdió, es de 1744). No pretende completar o redondear el primer volumen, que era algo perfectamente consistente, un todo orgánico, un ciclo cerrado en sí mismo y que no requería ulterior «perfeccionamiento».

A petición de su alumno Goldberg y para su señor el conde Kayserling publica (en 1742 posiblemente) las variaciones que llevan el nombre del alumno. El resultado es un auténtico monumento a la especulación compositiva hecha arte. Todos los procedimientos y estilos se encuentran en sus 30 variaciones: obertura a la francesa, la danza, el aria, la toccata, el preludio, la fuga, el quodlibet... y de forma especial el canon, utilizando siempre como soporte el bajo del tema, lo que convierte a las variaciones en una gigantesca chacona.

Las *Variaciones canónicas sobre el coral de Navidad Vom Himmel hoch* fueron escritas para su recepción en la «Sociedad de las Ciencias musicales», que fundara en Leipzig el alumno de Bach L. Mizler. Sus miembros debían ser expertos en filosofía y matemáticas y presentar cada año un trabajo teórico o práctico relacionado con aspectos teórico-especulativos de la música. Estaban en relación epistolar unos con otros para opinar sobre sus trabajos y tenían en la «Neue eröffnete musikalische Bibliothek, o información básica y juicios imparciales sobre escritos musicales y libros» su órgano oficial (el último número publicó en 1754 la reseña necrológica de Bach elaborada por Agrícola y Emanuel Bach).

Una ofrenda musical es el título de la obra que Bach dedica a Federico II de Prusia, el cual le había propuesto el «tema real» que sirve de trama argumental a la obra durante la visita de Bach a la corte de Potsdam en mayo de 1747. Frente a los repetidos intentos de reordenar las piezas, U. Kirkendale, que admite la publicada, propone una visión, que, al menos, es sugestiva y atrayente: cada una representaría uno de los pasos del discurso según la *Institutio oratoria*, el tratado de retórica de Quintiliano, que el rector de la Escuela de Santo Tomás J. M. Gessner había comentado y regalado a Bach. Al parecer estaba pensada y destinada también para satisfacer la obligación contraída con la «Sociedad de las Ciencias Musicales» para el año 1748.

El arte de la Fuga es probablemente la obra destinada a la misma Sociedad para el año 1749. Al año siguiente cumpliría los 65 años y ya no estaría obligado a estas aportaciones. A. Basso agrupa en el capítulo bajo el título «Entre arte y ciencia» el *ars canonica* (*Variaciones canónicas*), el *ars rethorica* (*Ofrenda musical*) y *ars perfecta* (*El arte de la fuga*). *Fuga* significa aquí toda pieza basada en el arte imitativo, del que intenta sentar a través del ejemplo musical toda su teoría. Cuando la está componiendo y enviando por entregas a la imprenta, detiene su trabajo en ella, quizás un año antes de su muerte, para dedicarse a terminar la *Misa en Si menor*. Entretanto se acentúa el progresivo deterioro de su vista debido a las cataratas y la operación precipita los acontecimientos. La obra queda incompleta y la edición póstuma dejó abiertas todas las puertas a la especulación sobre la ordenación de sus piezas pensada por Bach. Sobre el manuscrito de la triple fuga, en que aparece el tema BACH (Si bemol, La, Do, Si natural), bruscamente interrumpida, alguien ha escrito una noticia técnicamente errónea y cronológicamente verdadera a medias: «Sobre esta fuga en la que se toma el nombre BACH como contrasujeto murió el autor». □