



MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

La influencia de Bach en la estética artística del siglo XVIII

## RESUMEN

Cuando nace Bach, hacía setenta y cinco años que Monteverdi había escrito las *Vísperas de Santa María*, y poco más de un siglo que había muerto el que merecerá el título de “el Bach español”: Antonio de Cabezón; tres años antes de su nacimiento, la residencia de los reyes franceses se fija en Versalles.

## PALABRAS CLAVE

Música, Arte, Historia, Bach, Siglo XVIII.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte.  
Directora de la Galería The Art Deco  
Galery. Marbella.

[Claseshistoria.com](http://Claseshistoria.com)

14/03/2010

Cuando nace Bach, hacía setenta y cinco años que Monteverdi había escrito las *Vísperas de Santa María*, y poco más de un siglo que había muerto el que merecerá el título de “el Bach español”: Antonio de Cabezón; tres años antes de su nacimiento, la residencia de los reyes franceses se fija en Versalles. Cuando él aparece, ya se ha escrito el más bello de los oratorios que jamás se pueda escribiese –*las Vísperas*–, un organista ciego ha expresado una oscura y helada –aunque expresiva– pasión a través de sus *tientos* y *glosados*: es el triunfo del canon y de la incipiente fuga; el contrapunto rige todo el discurso musical y obliga al oyente, o al tañedor a un gran esfuerzo de comprensión y de técnica. Pero Versalles, nuevo palacio de unos nuevos emperadores absolutos y frívolos, exige, asimismo, unas nuevas músicas y un nuevo y más fácil modo de escucharlas.

Lully con sus ballets y sus óperas; Rameau, maestro raras veces superado en el arte de conmover con unos personajes objetivos, arquetípicos, modelos, en cierta manera académicos, de la emoción que aflora en sus músicas y se hace lejana y casi inexistente en la trama y la anécdota de sus obras dramáticas. Couperin, que llegará a lo sublime, con el frío recitado de sus jansenistas *Lecciones de Tinieblas*: todos ellos constituirán el fondo dorado y ornamental, un arabesco de *adornos*, contra los que chocará con la dureza de un bloque sin fisuras, la música de Bach, inmensa masa en la que, precisamente la *razón* privará sobre lo emocional.

“...Es un artista extraordinario en el órgano y el clavicémbalo... este gran hombre habría maravillado a todas las naciones si se hubiese mostrado más agradable, si no hubiese ahogado la naturalidad de su música con un estilo ampuloso, y no la hubiese hecho oscura con un arte demasiado grande...” (J.A. Scheube, *Der Critische Musikus*, Leipzig, 1745, cinco años antes de la muerte de Bach). El esfuerzo gigantesco con que Bach tiende un puente entre el *ars antiqua* de los juegos contrapuntísticos de los flamencos y la *ars nova* de la música del barroco francés y del estilo galante de sus contemporáneos, es ignorado por este crítico, portavoz de las

opiniones de los músicos del momento frente al irritante y complejo fenómeno que es la música de Bach: él “ha caído de la altura sublime a la oscuridad, su esfuerzo es malgastado porque lucha contra la razón...”. Pero el entrelazarse de las voces, la vida que de manera orgánica va surgiendo de un único tema, y que de éste se derrama en toda una obra, la férrea voluntad del compositor que eleva la forma *fuga* a una categoría expresiva y estructural ya nunca más superada, todo esto es ignorado por los músicos y teóricos del momento: no pueden comprender que Bach, “artista extraordinario en el órgano y el clave” sea un compositor que mire al pasado y en él se inspire, y en él fundamente su música.

La tentación de la vanguardia, sea del tipo que ésta sea, es la peor y más frecuente tentación que pueda tener un músico mediocre, y, precisamente por serlo, siempre cederá a ella. Bach, como Brahms más tarde, o como Schönberg después, es un vanguardista, y así se le puede ahora considerar precisamente porque no quiere serlo le es indiferente y no piensa en ello: sólo quiere hallar un fundamento y una estructura para su obra, y ésta sólo se halla en laminada al pasado y en la confianza en el futuro, confianza que no pretende forzarlo sino asumirlo.

Bach nace casi al mismo tiempo que Rameau. El gran compositor francés será el que, con su tratado de *Armonía* (1722), sentará las bases del sistema tonal, sistema que regirá toda la música de occidente hasta –para citar una fecha simbólica- la composición de *Tristan e Isolda* (1865). La tonalidad, en cierto aspecto, está ligada a la afinación temperada de los instrumentos, es decir, a la división de la distancia de octava en doce semitonos de igual distancia. En la afinación temperada (por temperamento igual) sólo el intervalo de 8ª es absolutamente correcto; la desviación de la 5ª es demasiado pequeña para poderse percibir. Más complejo es el problema de la 3ª, aunque el oído moderno está ya acostumbrado, y las ventajas de esta afinación supera todos los inconvenientes.

Se dice que el temperamento de razón igual fue “inventado” por Andreas Werckmeister (1700). Sin embargo, la historia del temperamento igual puede retrotraerse hasta 1518 cuando H. Grammateus recomendaba dividir la octava en diez semitonos iguales, y dos de más pequeño tamaño. V. Galilei, en su *Dialogo* (1581), propuso ya el uso de un semitono de frecuencia 18/17 con lo cual se aproxima extraordinariamente a un semitono “bien temperado”. El principio de un temperamento igual fue, asimismo, expuesto por el príncipe chino Ju Tzayyuh y por el P. Mersenne

en 1635. Contrariamente a la creencia existente, Werckmeister nunca estableció correctamente un temperamento igual, y la introducción de éste en la práctica musical fue muy lenta; no está claro si *El Clave Bien Temperado* (1722-1744) o su más sencillo antecesor, la *Ariadne Musica* de Fischer (1715) se refiere a un temperamento tal como ahora lo conocemos, o se refieren meramente a una aproximación a él. Este sistema no se adoptó en Alemania hasta cerca de 1800, y en Francia e Inglaterra hasta 1850.

La *tonalidad* está ligada al temperamento y a la ordenación y codificación de la *armonía*: Rameau en el tratado *De l'harmonie réduite à son principe naturel* lo celebra con exaltadas palabras: “la música es una ciencia, y las reglas de la música sólo pueden establecerse con la ayuda de las matemáticas; las reglas establecidas deben derivar de un principio evidente y simple... todo deriva de dos o tres intervalos dispuestos por terceras, cuyo principio está contenido en un solo sonido: ello expresa la divina armonía del universo... de la armonía derivan todas las demás características de la música, la melodía y el ritmo...”; para él, la música será “un lenguaje privilegiado, expresando emociones y sentimientos, y, asimismo, la unidad, divina y racional, del mundo...”

Pero Rameau escribe, y, con arrebató de profeta, promulga estas ideas, cuando Bach tiene ya casi cuarenta años. Durante este tiempo, no sólo se ha formado como organista y compositor excepcional, sino que, con particular indiferencia, ha proseguido su trabajo creador, sordo a las sugerencias del nuevo arte y a las solicitudes del estilo galante, de melodía acompañada, ideal de una burguesía que quiere brillar con gustos no demasiados complicados y que no exijan demasiados esfuerzos. Bach, es un hombre de la Reforma, es un moralista, pero, al mismo tiempo, es una mentalidad medieval, analítica en un grado sólo accesible al genio, y que, por esencia de su personalidad, usará de los artificios medievales para construir su música. De ellos sabrá extraer unas posibilidades que parecían imposibles y que nadie había logrado sacar. El canon se convierte en la complejísima forma de la fuga, y la fuga se convierte en el lenguaje del compositor. La fuga, con toda seguridad, la forma más compleja de la música occidental, hallará en manos de los herederos de Bach –Mozart, Beethoven, Bruckner, Reger y Hindemith- nuevas y personales expresiones pero sólo Bach sabrá hacer de esta forma algo propio y algo que vive, y al mismo tiempo da vida a toda su música. Quizá ningún otro compositor ha sabido

equilibrar de manera tan perfecta y justa el “estilo y la idea”; forma e idea se funden sin que podamos distinguir la una de la otra.

Esta interpenetración hace que, durante su vida, Bach sea considerado como un compositor extraño a su época. Se admira al intérprete, pero se ignora y no se comprende al músico, al escritor. Y el hombre que ha escrito, quizá, las músicas más emocionales de toda la historia de la música, se ve acusado de ser un frío artesano, un matemático de los sonidos, a los que maneja con desmesura, pero sin que el *sentimiento* esté presente en sus composiciones. Otras obras habrá en la historia que llegarán a este espasmo emocional que parece casi imposible superar: el *Tristán*, las tres últimas sinfonías de Mahler, *Ariadna auf Naxos* y *Salomé* de Strauss, *Lulú* y *Wozzeck*, el cuarteto en *do sostenido menor* de Beethoven, la *Misa 427* de Mozart, pero en todas estas obras, la emoción, la violencia ejercida al oyente es superior a su estructura formal – si exceptuamos las dos óperas de Berg, el único que en este aspecto puede situarse al lado de Bach-; en éste, la estructura llega a patentizar aquel “orden divino y racional del mundo” del que hablaba Rameau: es la música de las esferas celestiales organizada matemáticamente, y, al mismo tiempo, dejando que la emoción aflore sin que el proceso organizador le afecte en absoluto. Mejor dicho, es este proceso formal el que más ayuda y más impele a ésta a manifestarse y a que el oyente pueda ser abrazado y poseído por el furor arquitectónico de este compositor dotado en grado sumo para el gesto dramático y trágico, y que, por suprema paradoja, jamás escribió una ópera.

Bach, con toda probabilidad, por instinto, intuyó el costado íntegramente profano y “pagano” del gran espectáculo de la ópera, y no pudo o no supo realizar el peculiar equilibrio entre ambos mundos, equilibrio que en manos de Monteverde alcanzó una altura prácticamente insuperable: el autor de *Las Vísperas de Santa María* no dedeñó, y no tuvo temor de celebrar el retorno de los antiguos dioses que venían a exigir su venganza y el lugar del que habían sido desposeídos. Orfeo, Plutón y Apolo, así como los dioses protectores de Ulises vuelven a aparecer en escena con los honores de un *renacimiento* que es un verdadero retorno, un querer volver a Grecia a pesar de la circunstancia cristiana, y un triunfo que ya no cesará: Lully, Rameau, Gluck, Mozart, Wagner... todos ellos cantarán a los antiguos dioses de la tierra injustamente apartados por el nuevo dios al que, por otra parte, no descuidarán de alabar. Bach evocará, asimismo, aunque muy de pasada y en obras

circunstanciales, a los antiguos amos de occidente: Hércules, Eolo, Febo y el gran dios Pan pasarán fugazmente por las manos del gran organizador, del gran arquitecto que los hará revivir aunque sean como leves sombras llamadas de un Tártaro brumoso y lejano. Pero “bajo la historia conocida de Europa, corre una historia subterránea. Es la historia de la suerte de los instintos y las pasiones humanas reprimidos o desfigurados por la civilización”: también en la música –la oración- estrictamente vocal del español Victoria se observa una fuerte atracción por lo erótico: los textos del *Cantar de los Cantares* aparecen constantemente como inspiradores de este hombre al que imaginamos –o se ha querido imaginar- como puro espíritu. También hay una historia subterránea de la que Bach patentiza oscuramente, pero con signos inequívocos, unas cumbres –o unos abismos- que afligen a este hombre reformado, y con él a los nuevos cátaros, rígidamente intolerantes, de la reforma protestante. Los textos de sus *cantatas*, grandioso monumento a la mayor gloria del libre arbitrio y de la libre conciencia, presente con temor y temblor ante el Juez, sin que ningún abogado, ni protector pueda acompañarla ni protegerla, son un tratado de la pequeña moral burguesa del siglo XVIII alemán: la religión como castigo de haber nacido.

El cristianismo exaltó el trabajo, pero humilló mucho más, en compensación, la carne como origen de todo malo, anunció el orden burgués moderno con su elogio del trabajo, que en Israel era siempre definido como una maldición. En Lucero, el hombre de la reforma, el nexo que une el trabajo a la salvación era ya tan mediato que suena casi como un sarcasmo. Sólo la irracionalidad de la gracia dejaba abierta la posibilidad de la redención, el odio-amor hacia el cuerpo tiñe toda la civilización moderna...

Y Bach escribe su enorme ciclo de *cantatas* para celebrar la humillación del cuerpo y el triunfo de su propia y suprema estructura de expresión en unas músicas férreamente construidas. En los últimos años de su vida –cuando Kant tiene veintidós años, y hace casi otros tantos que ha muerto Newton- escribirá la *Ofrenda Musical* y el *Arte de la Fuga*. Junto con las *Variaciones Goldberg* y el *Clave Bien Temperado* serán la última y mayor expresión de la “humillación de la carne” y mostrarán el secreto deseo de que sólo el espíritu pueda apreciarlas y comprenderlas. En 1729 será la *Pasión según San Mateo* y, en 1738 la segunda versión de la *Misa en si menor*.

Si las obras antes citadas siguen siendo medievales, en su afán de presentarse como algo enigmático y misterioso, accesible sólo a los iniciados, las *pasiones* y la gran *Misa* son también obras del pasado –en cuanto a signo y forma- pero enlazan

con el presente, junto con las *cantatas*, por su ascética renuncia a las alegrías de la “carne” y a un acusado expresionismo dramático de signo masculino. Si los juegos canónicos y arcaicos de la *Ofrenda musical* patentizaban la existencia, aún, del *organista* medieval, del digno heredero de los polifonistas flamencos, la arrebatada expresión de sus dos pasiones, el grandioso lamento, afirmación de un estado teocrático que denuncia las “*pecaminosas obras de la carne*”, que se desarrolla como una inmensa ópera celestial en la gran *Misa* y en el inmenso corpus de las *cantatas*, nos entrega la imagen de un compositor que vislumbra el futuro por el uso insuperado de la emoción melódica -¿qué melodía más bella que la del violín *solo* acompañando y cantando junto con el *alto* en el aria *Erbarne dich, mein Gott*, en la *Pasión de San Mateo*?- y por su necesidad de expresarse a través de unos textos que, aunque impuestos por las circunstancias o las necesidades del momento, no dejan de definir claramente al compositor. Otros autores del momento escribían óperas o ballets, y no cerca de doscientas *cantatas* para la iglesia, o los casi ciento cincuenta *corales* para órgano. Bach es un hombre de iglesia, y en su música afirma, consciente o no, la supremacía cristiana del elemento masculino, y que, en manos de sus herederos, Haydn, Mozart, Beethoven o Brahms, continuará siendo un signo medieval, de carácter judío, en la música de occidente.

Un año antes de su muerte, en 1750, nacerá Goethe. Éste, sabrá expresar, como más tarde Richard Wagner, el triunfo “del eterno femenino”, el largo lamento de la madre de Dios, olvidado en la Edad Media y el Renacimiento. La ópera del siglo XIX y de la primera mitad del XX será y expresará el triunfo de lo femenino de la época moderna, vengándose de una sociedad y una ordenación eclesiástica que, con muy raras excepciones –el paso, en el siglo XIII italiano, del trovador Francisco de Asís-, se cierra a la alegría de vivir e ignora el “paisaje” en el que se desarrolla la tragedia humana.

Bach es extraño y se siente ajeno a lo que le rodea porque, aunque asentado en el pasado, sus obras miran al futuro y a la expresión de los sentimientos individuales del artista. Como tal, como algo propio, lejos de ser la voz de la colectividad, como cantore de sus íntimos deseos, él es un músico del porvenir, y el que abre paso al gran romanticismo que proseguirán Mozart y Beethoven y que –por el momento- cerrarán la trinidad de la Segunda Escuela de Viena. Este hombre equívoco y ambiguo como artista, contrapuntista nato pero asimismo controlando el

devenir armónico de su música de manera muy estricta, es con mucha probabilidad, la voz más equilibrada, serena y emocional a la vez, de toda la historia de la música. Él es, al unísono, pasado y futuro.

Bach nos dirá que la música “no debe tender sino a reverenciar el honor de Dios y a la recreación del espíritu”; no parece haber ninguna posibilidad de entendimiento entre este hombre medieval, más o menos consciente de la influencia teológica –y pitagórica- que penetra toda su música, y el nuevo mundo que, inevitable y heterodoxo, está naciendo a su alrededor, mundo en el que parecen sumergirse tranquilamente otros músicos, entre ellos sus hijos, pero en el que Bach se halla totalmente extraño.

**BIBLIOGRAFIA**

BOLAÑOS, César; QUEZADA MACHIAVELLO, José; ESTENSSORO, Juan Carlos; ITURRIAGA, Enrique; PINILLA, Enrique; ROMERO, Raúl.

CLARO, Samuel Antología de la música colonial en América del Sur Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile 1974.

Edit.Mediterráneo *El Arte de la Música, Minuesa, S.L. Madrid, España 1975.*

Educación Musical, de Gastón Mathias. Editorial: Sainte Claire. Editado en marzo de 1979.

Enciclopedia Temática *La Clave del Saber, Edit.Educar, Bogotá, Colombia 1985.*

HAMEL& HÜRLIMANN, *Enciclopedia de la Música, Edit. Grijalbo, Barcelona, España 1970.*

Iniciación Musical, O.S Bareilles. Editorial Kapeluz. Editado en diciembre de 1968.

PLAZA, Juan Bautista, *El Lenguaje de la Música, Edit. UCV., Caracas, Venezuela 1985.*

BAS, Julio, *Tratado de la Forma Musical, Edit. Ricordi. Buenos Aires, Argentina 1969.*

La Música en el Perú Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima 1985.

Librairie Larousse *La Música, Edit. Planeta, Barcelona, España 1969.*

RAYGADA, Carlos Guía musical del Perú En "Fenix" , Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

MICHELS, Ulrich, *Atlas de Música, Edit. Alianza, Madrid, España 1992.*