Docta poesía

Posted on 1 de diciembre de 2000 by Luis Gago

El conocimiento de las leyes que rigen el mercado o un mínimo de perspectiva histórica parecían bagaje más que suficiente para haber afirmado hace unos meses sin riesgo a equivocarse que el año 2000 se despediría con un notable despliegue de estudios y actividades en torno a la figura de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Las efemérides se han convertido en la excusa ideal para vender y generar cultura y, como era fácil augurar, el 250 aniversario de la muerte del compositor alemán ha dado pie a un sinfín de conciertos, simposios y publicaciones en todo el mundo. En este caso la referencia a lo ya sucedido en anteriores conmemoraciones de Bach en, como poco, el último siglo y medio, es especialmente pertinente ya que han supuesto hitos decisivos en la historia de la recepción de su legado musical.

Así, el primer centenario en 1850, por ejemplo, coincidió con la constitución de la Sociedad Bach, que se impuso como misión fundamental la edición de las obras completas del músico, una empresa que requirió nada menos que medio siglo para llegar a buen puerto. El segundo centenario se saldó con al menos dos frutos memorables: el primer intento de ordenación exhaustiva de su obra, el *Bach-Werke-Verzeichnis* compilado pacientemente por Wolfgang Schmieder y que dio lugar a las ubicuas siglas BWV que acompañan desde entonces al millar largo de composiciones del músico alemán; y el comienzo de otra gran empresa editorial, la *Neue Bach-Ausgabe*, una nueva *opera omnia* nacida con la vocación de ampliar y corregir todas aquellas imperfecciones o ausencias lógicas que presentaba su antecesora. Y en 1985, coincidiendo esta vez con el tercer centenario del nacimiento, Christoph Wolff y Hans-Joachim Schulze dieron a conocer el primer volumen del aún incompleto *Bach Compendium* (BC), otra alternativa de sistematización completa de la producción de Bach que, aunque mucho más exhaustiva y útil que el poco flexible catálogo de Schmieder, difícilmente conseguirá desplazar a éste de libros, discos o programas de concierto.

¿Y qué dejan tras de sí el año 2000 y sus aledaños? Como primicia absoluta, aunque sonora, tan sólo una reseñable: la posibilidad de escuchar por vez primera toda la obra de Bach de la mano de dos grandes ediciones discográficas (ambas superan el centenar y medio de registros) publicadas por sendos sellos alemanes, Teldec y Hänssler. Así las cosas, dos siglos y medio después, acceder al formidable legado bachiano ha dejado de ser por fin una asignatura pendiente tanto para intérpretes como para los meros aficionados a la música. Pero el camino sigue abierto para los estudiosos. Aunque hoy disfruta de una posición preeminente dentro de la historia musical de Occidente, Bach tardó mucho tiempo en

ascender al olimpo o, simplemente, en entrar a formar parte del canon. La primera biografía como tal no apareció hasta 1802 y, por muchos motivos, se convirtió en un clásico de un género que prácticamente inauguraba. La firmó Johann Nikolaus Forkel, que ni siquiera había conocido personalmente a su biografiado, aunque sí a varios de sus hijos. Pero pasarían varias décadas antes de que se superara el siguiente peldaño, antes de que se hiciera algo de luz sobre una figura que seguía aún inmersa en la sombra. Los dos volúmenes firmados por Philipp Spitta que se publicaron en 1873 y 1880 tienen también asegurado un lugar de honor en la historiografía musical. Aunque una parte significativa de sus suposiciones, sobre todo en lo que respecta a la cronología de las cantatas sacras, ha resultado ser errónea, la monografía de Spitta –traducida sólo parcialmente al castellano– sigue siendo una referencia insoslayable a la hora de abordar cualquier estudio de Bach y su obra. Spitta logró recopilar un volumen de información asombroso a partir prácticamente de la nada y, muy en línea con la trascendencia de los acontecimientos que estaba viviendo entonces su país, forjó la imagen rocosa de un músico inequívocamente alemán, que se esforzó con denuedo en su supuesta vocación de servicio a la causa luterana. Bach emergía del libro como el verdadero iniciador de la hegemonía germánica en la música occidental.

En el siglo XX se han sucedido las biografías y los artículos sobre todos los aspectos imaginables de la vasta y complejísima producción bachiana, pero faltaba un libro que supusiera algo así como el equivalente de la hazaña lograda por Spitta. Sin embargo, es tan poco lo que sabemos de la vida privada de Bach –y tan improbable que lleguemos a saber algo más– que resulta imposible proponer desviaciones notables de una imagen ya fuertemente consolidada. En otras palabras: no hay aquí visos de que pueda intentarse siquiera lo que han hecho Maynard Solomon con Beethoven y Schubert o Wolfgang Hildesheimer con Mozart. No hay resquicios por los que introducir herramientas psicoanalíticas y la exigua correspondencia de Bach guarda un doloroso silencio tanto sobre el hombre como sobre el creador. La única carta en la que se atisba un cierto tono confesional, la enviada a su antiguo compañero de colegio Georg Erdmann en octubre de 1730, en la que Bach manifiesta sin ambages su deseo de abandonar Leipzig y su puesto como cantor de la escuela de Santo Tomás, se ha visto interpretada de modos casi antagónicos. Para unos es la punta de lanza de una nueva imagen de Bach, mientras que para otros hay que huir de la tentación de realizar una lectura literal, y errónea, de su contenido.

Christoph Wolff se halla más cerca de esta segunda postura que de la primera, preconizada en su día por Friedrich Blume o Piero Buscaroli. Su biografía se sitúa conscientemente en un terreno intermedio entre el misticismo tradicional y las más modernas tendencias desacralizadoras. A Wolff no parece interesarle abrir nuevas vías o apartarse en exceso de

ciertos hechos básicos tenidos por inequívocos y, a pesar de ello, su libro debe ser considerado como el sucesor natural de la monografía de Spitta. De hecho, el musicólogo alemán, asentado desde hace tres décadas en Estados Unidos, estaba llamado desde hace tiempo a ser el estudioso que recogiera aquel testigo. Como responsable de *The New Bach Reader* conoce de primera mano todos los documentos relacionados directa o indirectamente con la vida y la obra de Bach. La nueva edición, ampliada y muy mejorada, de la histórica colección preparada por Hans David y Arthur Mendel y publicada inicialmente en Estados Unidos en 1945 es una herramienta imprescindible para acercarse a la figura de Bach (su homóloga alemana, los cuatro gruesos volúmenes de los *Bach-Dokumente*, no empezaron a publicarse hasta 1963) y Wolff la maneja constantemente a lo largo de las seiscientas páginas de su libro con una soltura y una pertinencia admirables.

Hace una década, Harvard University Press publicó *Bach. Essays on His Life and Music*, que recogía una buena parte de los artículos sobre temas bachianos que Wolff publicó entre 1963 y 1988. Aunque había materiales que se repetían y el libro no presentaba –ni lo pretendía– la deseable coherencia interna, se convirtió enseguida por méritos propios en un libro de referencia. En aquellos mismos años Wolff adquirió también notoriedad pública, en al menos dos ocasiones, como descubridor de los únicos manuscritos relevantes surgidos en la segunda mitad de siglo que contenían música de Bach hasta entonces desconocida: los catorce cánones sobre el bajo de las *Variaciones Goldberg* escritos en el reverso de una hoja de la copia personal del compositor, ahora conservada en la Biblioteca Nacional de París, y los llamados *Corales Neumeister* aparecidos en la Universidad de Yale. Mucho más recientemente, el pasado año, el de Wolff fue también el único nombre que saltó incluso a las páginas de la prensa diaria como descubridor de un importante fondo musical con obras de la familia Bach antaño perteneciente a la Singakademie de Berlín y ahora reencontrado en una biblioteca de Kiev. ¿Casualidad o causalidad? Es imposible dar una respuesta clara, pero todo apunta a que no será fácil que surjan nuevos manuscritos si no está allí Wolff para, investido de autoridad, dar sus bendiciones y estampar el sello de autenticidad.

Como responsable de varios volúmenes de la *Neue Bach-Ausgabe* (él preparó, por ejemplo, la nueva edición de una obra capital como la *Ofrenda Musical*), Wolff ha dado muestras no sólo de amplios conocimientos teóricos, sino también de un innegable sentido práctico. Ha rebatido, por ejemplo, con fuerza las teorías de Ursula Kirkendale que entroncan el plan formal de esta obra en los escritos sobre retórica de Quintiliano, lo que demuestra que está dispuesto a defender aquello en lo que cree con uñas y dientes. Su nuevo libro, de hecho, está lleno de sugerencias en este sentido, casi siempre insertas dentro de un discurso expositivo ameno, coherente, legible y extraordinariamente bien trabado. Wolff aventura hipótesis, casi siempre plausibles, en el aún espinoso tema de la cronología de la producción

bachiana.

Algunas de sus propuestas serán rebatidas (como la muy arriesgada de que Bach completó los manuscritos del *Clave bien temperado*, la *Aufrichtige Anleitung* o incluso el *Orgelbüchlein* con la mirada ya puesta en su futuro examen para el Cantorado de Santo Tomás de Leipzig), pero en una primera lectura Wolff parece casi siempre irrefutable, tal es la lógica con la que sabe leer unas fuentes que demuestra conocer a la perfección. Algunos echarán en falta una mayor profundidad o extensión en los análisis musicales, que se quedan casi siempre en el umbral de lo que puede entender un aficionado medio. Por su anterior libro sabemos que Wolff es capaz de llegar mucho más allá y, de hecho, la biografía nos deslumbra a veces con fogonazos de una lucidez analítica excepcional, como su estudio del Canon BWV 1072 (*Trias harmonica*), que Wolff parece elegir como símbolo de un aspecto básico de la aproximación de Bach a la música: su carácter científico o, en palabras de Wolff, «su filosofía de la música en cuanto que gobernada por el contrapunto, no sólo en el sentido figurado de lograr una síntesis absoluta de teoría y práctica, sino fundamentalmente en el sentido más estricto de una técnica compositiva concebida para mostrar la "polifonía en su mayor fuerza" y para dominar "los secretos más ocultos de la armonía"» (pág. 336). Para Wolff, Bach es un músico, sí, pero también un científico preocupado en todo momento por alcanzar un ideal de perfección, por –como reza el epígrafe del capítulo en el que se encuentra su análisis del canon citado– «ampliar los límites». La gran paradoja de Bach estriba precisamente en que no cesó de tender puentes hacia el futuro al tiempo que miraba hacia un pasado que había logrado desentrañar durante largas horas de estudio. Curiosamente, el tiempo nos ha revelado que ha sido su música en apariencia más anacrónica, fugas y cánones fuertemente enraizados en unas tradiciones compositivas a las que los propios hijos de Bach ya habían dado la espalda, la que ha sido luego asumida y transformada con más naturalidad por los siglos XIX y XX .

De Mozart a Schönberg, de Beethoven a Stravinsky, de Webern a John Lewis (el pianista de The Modern Jazz Quartet, cuya audacia al proponerse reinterpretar la primera parte de *El clave bien temperado* en clave de swing se ha visto recompensada con unos resultados fascinantes), la música abiertamente especulativa de Bach ha ejercido un atractivo irresistible para compositores que supieron ver en ella pentagramas vinculados pero también liberados de toda atadura espacial o temporal. Estas antinomias son frecuentes en la obra de Bach, muchas de cuyas páginas instrumentales siguen constituyendo verdaderos caballos de batalla para los intérpretes: nada hay más fácil que desenmascarar a un supuesto virtuoso que decide enfrentarse al reto de revivir una obra del alemán. La adecuación de la música al instrumento era, y sigue siendo, tan perfecta que no alcanzamos a imaginarla en otro contexto. Sin embargo, y aquí asoma de nuevo la paradoja, el propio Bach fue su primer

transcriptor y lo que parecía concreción era en realidad abstracción, lo que tenía apariencia de arte era también pensamiento. Aun sin adentrarse en cuestiones de recepción a partir de 1750, Wolff es muy consciente de esta especial dimensión de la música de Bach y no es casual, por tanto, que el prólogo y el epílogo de su libro se titulen precisamente «Bach y la noción de "ciencia musical"» y «Bach y la idea de "perfección musical"», dos piezas magistrales que enmarcan y otorgan sentido a un tratamiento biográfico esencialmente cronológico, que sólo se remansa para ocuparse con mayor detalle de las obras fundamentales que jalonan cada una de las etapas de la trayectoria profesional del músico.

Como Wolff plantea su libro *ad maiorem Bach gloriam*, también resulta admisible añorar aquí y allá juicios más críticos. El musicólogo alemán no construye una hagiografía en la tradición decimonónica (una opción inviable a estas alturas), pero rara vez cuestiona la conducta y las decisiones de Bach o el escasísimo riesgo con que planteó el desarrollo de su carrera profesional, como tampoco repara en las posibles carencias de su legado (el músico mejor informado de su tiempo apenas nos ha dejado escritas unas pocas páginas puramente teóricas). Su objetivo ha sido escribir una biografía clásica en el mejor sentido del término, dirigida al más amplio espectro posible de lectores y que sintetice de la manera más documentada todo lo que sabemos de Bach y su música a finales del siglo XX , objetivos todos que ha cumplido sobradamente. Que Wolff quería huir de toda controversia es algo que se percibe ya desde el índice general (donde brillan por su ausencia los nombres de sus colegas de este siglo) o incluso en la bibliografía que, lejos de ampliar horizontes al lector, se limita a reseñar en detalle todas aquellas fuentes citadas por el autor a lo largo del libro. Sorprende también no encontrar una sola línea sobre aspectos puramente interpretativos, más aún cuando en los últimos años Wolff apadrina intelectualmente, por así decirlo, proyectos tan ambiciosos como la integral de las *Cantatas* de Bach dirigidas por Ton Koopman. Joshua Rifkin y Christoph Wolff han intercambiado acres diatribas en la revista *Early Music* en los últimos años al hilo de cuál es la plantilla que debe utilizarse para interpretar los números que Bach confía en sus obras al coro y nada de ello encuentra eco en estas páginas, ni siquiera para que Wolff ratifique sus propias posiciones, aun silenciando las de su adversario (que defiende el empleo de un solo cantante por voz). También es insólito que el nombre de Rifkin (otro de los grandes sabios de la investigación bachiana actual) no aparezca por ninguna parte, cuando él fue, por ejemplo, quien demostró documentalmente en 1975 que la *Pasión según san Mateo* se interpretó por vez primera en Leipzig el Viernes Santo de 1727 y no de 1729, como había venido manteniéndose desde hacía dos siglos.

A pesar de sus carencias, son demasiadas las virtudes del libro de Wolff (que cuenta con unos índices realmente extraordinarios que facilitan cualquier consulta: la propia entrada de Johann Sebastian Bach se encuentra desglosada en una larguísima serie de subentradas que

ocupan nada menos que cuatro páginas) como para que no se le otorgue el valor que merece. Su apariencia de objetividad es, sin embargo, engañosa, ya que entre sus páginas se destilan con frecuencia opiniones personales y aquí y allá se esconden, como ya se ha apuntado, ausencias significativas. Pero ello no debe hacernos caer en el error de recibirlo simplemente como una biografía más, sino que merece ser saludado como la más importante contribución del año 2000 al mejor conocimiento de la obra de Bach y como el último eslabón de esa ilustre cadena de hitos puntuales iniciada en 1850 con el desenterramiento del olvido de las obras del músico alemán. Por fortuna, la cosecha de los últimos meses ha sido mucho más abundante y algunos de los libros aparecidos al calor de la efemérides celebrada este año son especialmente importantes porque vienen a cubrir algunas de las lagunas fundamentales del libro de Wolff.

En este sentido, y enlazando con una de las omisiones que acaban de señalarse, la lectura de *The Essential Bach Choir* de Andrew Parrott es un complemento básico para todos aquellos que se interesen por el aspecto interpretativo de la obra de Bach que ha despertado más polémicas en los últimos años. Parrott dedica todas y cada una de las páginas de su libro a defender, apoyar y ampliar las teorías que Joshua Rifkin expuso ante un auditorio asombrado en una histórica ponencia en 1981, aquí impresa por primera vez en su totalidad y que concluye con esta afirmación categórica: «Mientras sigamos definiendo "coro" en el sentido convencional moderno, entonces el coro de Bach, con pocas excepciones, simplemente no existió». Parrott maneja también eficazmente las fuentes pero, al contrario que Wolff, nos regala siempre, además de *su* traducción inglesa (no siempre coincidente con la de su colega), el controvertido original alemán. El famoso memorándum que Bach elevó a las autoridades lipsienses en 1730 sobre los medios que consideraba necesarios para poder llevar a cabo su labor en las iglesias de la ciudad constituye un elemento clave de esta polémica y los matices de la traducción en un par de pasajes inclina claramente el fiel de la balanza de uno u otro lado. Parrott, al menos, coloca todas las cartas al descubierto y se propone fijar paso a paso, documentos e iconografía en mano, una serie de hechos que le parecen incontrovertibles. Gracias a su libro, éstos salen del estrecho margen de las revistas especializadas y se sitúan al alcance de quien quiera compartir los resultados de las indagaciones del director y musicólogo británico. «Esperemos que no sea cierta, pero si lo es, esperemos que no sea de conocimiento general»: esta frase, escrita por un contemporáneo de Darwin asustado ante el tropel de connotaciones que acarrearía la teoría de la evolución, encabeza el epílogo del libro de Parrott. Demostrar que el coro de Bach es una ficción deslegitimiza de algún modo históricamente al noventa y nueve por ciento de las interpretaciones de la producción sacra del compositor alemán. Y no se trata sólo de un debate teórico, o de una polémica entre eruditos sin ninguna trascendencia práctica. En los últimos meses, por ejemplo, The New London Consort y La Petite Bande han interpretado en

Madrid la Misa en Si menor y cuatro Cantatas sacras de Bach utilizando en todo momento un solo cantante por voz. Las caras del público, acostumbrados desde hace décadas a abultadas plantillas corales, expresaban la lógica sorpresa y no es descabellado suponer que muchos de ellos estarían preguntándose el porqué de este brusco cambio. El libro de Parrott no sólo defiende y razona esta práctica, sino que constituye una exposición clara, honesta y comprensible del estado de la cuestión.

Sin abandonar la perspectiva práctica, el año 2000 se despide con otra contribución histórica: *Meilensteine der Bach-Interpretation. 1750-2000*, de Martin Elste. La segunda mitad del siglo XX ha revolucionado por completo el modo de abordar la interpretación de la música del pasado. Hasta entonces ésta cobraba vida animada por los criterios imperantes en cada momento, casi siempre muy alejados de los que la vieron nacer. El reto consistía en recuperar no sólo los instrumentos propios de cada época histórica, sino también las maneras en que supuestamente se tocaban. Elste dedica la primera parte de su libro a analizar sucintamente la especificidad de la música de Bach desde el punto de vista interpretativo, pero el grueso de su estudio se centra en un ámbito que constituye aún en gran medida una asignatura pendiente: la consideración del legado de un siglo de grabaciones fonográficas como objeto de análisis, como fuente de conocimiento. Timothy Day acaba de explicar la importancia de este corpus monumental para entender los cambios drásticos vividos por la interpretación musical a lo largo del siglo XX (*A Century of Recorded Music*, Yale University Press, 2000). Elste se centra exclusivamente en la obra de Bach y en su copiosa discografía para narrar paso a paso el sorprendente camino evolutivo vivido, por ejemplo, por una Cantata de Bach desde las primeras grabaciones hasta las propuestas transgresoras de Rifkin o Parrott. Gracias a su investigación aprendemos cosas sorprendentes, como la traducción al catalán y la consiguiente utilización política de las grabaciones de cantatas de Bach realizadas por el Orfeó Català («con alrededor de 350 cantantes», afirma el autor) bajo la dirección de Lluís Millet en la década de 1930 (pág. 69). Elste examina con gran detalle los principales hitos (*Meilensteine*) de la interpretación bachiana en el siglo XX y, además de situarlos en su contexto, expresa sus opiniones personales sobre unos y otros con una contundencia inhabitual y muy de agradecer, por más que se discrepe abiertamente de muchos de sus juicios de valor (calificar en la pág. 303 la última versión discográfica de las *Suites para violonchelo solo* del holandés Pieter Wispelwey de «aburrida, tan carente de colorido como desmotivada» hace pensar seriamente si habrá introducido en el reproductor los discos correctos). Como obra pionera que es, tiene aspectos mejorables, pero se trata de un libro valiente y pródigo en datos, pistas y sugerencias valiosas.

A lo largo de las páginas del libro de Elste asoman en muchos momentos aspectos relevantes

de la recepción de la obra de Bach, un tema ausente por completo de la monografía de Wolff. Otra editorial alemana, Laaber-Verlag, ha querido llenar una de las lagunas más ostensibles de la bibliografía bachiana y ha publicado los tres primeros volúmenes de una serie titulada *Bach und die Nachwelt* (Bach y la posteridad) que servirá para poner los cimientos de una parcela llamada a dar aún muchos más frutos. Los editores, Michael Heinemann y Hans-Joachim Hinrichsen, han dividido con buen criterio el período estudiado en cuatro grandes bloques (1750-1850, y períodos de medio siglo cada uno de los tres restantes) y, por lo que demuestran los tres primeros volúmenes (el tercero acaba de ver la luz en el momento de concluir estas líneas), nos encontramos también ante un estudio que marcará un antes y un después. El propio Hinrichsen firma unas páginas espléndidas sobre la figura de Forkel y los primeros pasos de la investigación sobre el músico, mientras que Bodo Bischoff explica con profusión de datos por qué Schumann desempeñó un papel mucho más trascendental que Mendelssohn (en contra de lo que defendía la postura tradicional), en la recuperación de la música de Bach auspiciada por el Romanticismo alemán. Del segundo volumen destacan el esclarecedor «Bach de Richard Wagner» de Christian Torau y un apasionante recorrido por la recepción de Bach en San Petersburgo debido a Zanna Znjazeva y Lucinde Braun. Se echa en falta, en cambio, un mayor énfasis en la naturaleza y la función que cumplieron en su momento las transcripciones pianísticas de Ferruccio Busoni, que siguen interpretándose asiduamente en la actualidad y que constituyen el único Bach cultivado por muchos pianistas virtuosos. Aún es pronto para valorar el contenido del tercer volumen, ya que ha sido el siglo XX el que ha revolucionado por completo la forma de entender, estudiar e interpretar a Bach, y no es fácil cubrir los infinitos matices de la recepción contemporánea del compositor, que se extienden con naturalidad a géneros musicales como el rock, el pop y el jazz. Una primera ojeada a sus casi quinientas páginas arroja, sin embargo, un balance muy positivo, ya que aparte de las incursiones obligadas en la Segunda Escuela de Viena, Stravinsky y el «retour à Bach» o la multiforme herencia bachiana en Hindemith, el libro se adentra también en parcelas peor estudiadas como la utilización del compositor por parte de los nazis, la llegada de Bach a América, la evolución de la imagen del compositor en la Unión Soviética stalinista o –y ésta es una magnífica vía de investigación que debería nacer con vocación de continuidad– la influencia del compositor en las artes plásticas, y en concreto en la pintura de Kandinsky, Klee o Feininger. Amén de la pobreza tipográfica de la edición de Laaber (nada acorde con su elevadísimo precio), hay que dejar constancia del raquitismo de los ejemplos musicales y del escaso esmero con el que están realizados los índices, que no permiten siquiera la localización de las posibles referencias a una obra concreta de Bach. Todo ello hace de estos libros más una apasionante lectura para ilustrarnos sobre distintos aspectos puntuales de la recepción bachiana que un verdadero instrumento de consulta.

Esta última función la cumplen a las mil maravillas tres gruesos volúmenes que han venido a

ocuparse, asimismo, de una de las grandes asignaturas pendientes de la bibliografía. El *BachHandbuch*, *Das Bach Lexikon* y el *J.S.Bach* que inaugura los *Oxford Composer Companions* son herramientas de trabajo extraordinarias que aportan información precisa sobre el contexto vital de Bach y sobre prácticamente cualquiera de sus obras individuales. Las preferencias personales harán decantarse por uno u otro, pero quizás el más cómodo de utilizar, y el más completo desde el punto de vista de un posible usuario medio, es el libro editado por Malcolm Boyd, que tiene el detalle de incluir un apartado reservado a España en la entrada dedicada a la recepción de la obra de Bach. Las dos propuestas alemanas son muy diferentes: así, la editada por Konrad Küster sigue el ejemplo del *Schubert-Handbuch* publicado por Metzler en 1997, con una serie de amplios bloques temáticos confiados a diversos especialistas repartidos a lo largo de casi mil páginas; la que ha coordinado Michael Heinemann está estructurada, en cambio, a la manera de un diccionario, con entradas individuales más o menos desarrolladas, y es de suponer que tendrá su complemento natural en los cinco volúmenes ya anunciados por Laaber que analizarán exhaustivamente toda la producción de Bach dividida en sus principales géneros. Con planteamientos similares, aunque algo anterior en el tiempo, *The Cambridge Companion to Bach* es una obra desigual, pero contiene ensayos de gran interés, y muy especialmente las dos contribuciones del propio editor, John Butt, que analiza aspectos tan atractivos y poco estudiados como la metafísica de la música de Bach y sus conexiones con la filosofía racionalista de su época.

Se han editado muchos más libros, pero la soberbia monografía de Alfred Dürr sobre *El clave bien temperado*, la biografía del prolífico Martin Geck (casi ochocientas páginas que amplían con mucho su anterior libro de bolsillo para Rowohlt y que se sitúa como la alternativa natural de Christoph Wolff, aunque dentro de una óptica más convencional) y la utilísima guía bibliográfica comentada de Daniel Melamed y Michael Marissen son merecedoras de una mención especial. En el capítulo de las reediciones entresacaremos también sólo dos: por su belleza, la edición de Henschel de la biografía pionera de Forkel, que viene acompañada de un excelente estudio introductorio de Claudia Maria Knispel y del texto íntegro del *Nekrolog* redactado por Carl Philipp Emmanuel Bach y Johann Friedrich Agricola; por su perenne actualidad, el discurso que Paul Hindemith pronunció hace medio siglo (el 12 de septiembre de 1950) en Hamburgo con motivo del segundo centenario de la muerte de Bach. *Johann Sebastian Bach. Una herencia obligatoria* (la traducción de su título al castellano) no es tampoco un texto apologético a la vieja usanza. Parafraseando lo que Nietzsche tildó de la «melancolía de la impotencia» en su demoledora crítica de Brahms, Hindemith se refiere a la «melancolía de la capacidad» [*die Melancholie des Vermögens*] al hablar del último Bach, ese compositor casi recluido sobre sí mismo y enfrascado en compendiar un saber musical ancestral, sumido en el «dolor de verse desprovisto de todas las imperfecciones anteriores y con ello de la posibilidad de avanzar hacia delante». Para Hindemith, que aquí se sitúa muy

cerca de Wolff y muy lejos de Adorno, las últimas obras de Bach trascendieron «el reino de la sustancia y penetraron en la región ilimitada del pensamiento».

¿Y cómo ha repercutido el aniversario bachiano en nuestro país? En lo que ahora nos interesa –la actividad editorial– las novedades se reducen a *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach* de Klaus Eidam, un libro-panfleto tan pobre y tan tramposo que no merece mayores comentarios. Publicado por Siglo XXI de España, la muy deficiente traducción se encarga de incrementar su ya de por sí notable ilegibilidad. Por otra parte, se ha anunciado la publicación en castellano de una selección significativa de los *Bach-Dokumente*, algo que vendría a satisfacer una necesidad de información veraz y desmitologizada que, a tenor de lo que se ha podido leer, oír y ver (el documental español titulado *Back to Bach* emitido el pasado 6 de octubre por La 2 de TVE) en los últimos meses, es verdaderamente perentoria entre nosotros. Ausente desde hace años de las librerías el tomito de Forkel (publicado por Fondo de Cultura Económica en una traducción rancia y muy mejorable de Adolfo Salazar) y descatalogada por Salvat la biografía de Malcolm Boyd (honrada, amena y eminentemente didáctica), el lector español encuentra ante sí –algo habitual cuando tratamos de bibliografía musical– un panorama desolador.

Pero fuera han sido testigos de una feracidad sin precedentes, corroborando brillantemente que este ha sido, sin duda, el siglo de Johann Sebastian Bach, porque ha echado por tierra tópicos, falacias y lugares comunes, ha editado escrupulosamente su obra y la ha devuelto por fin a su justo lugar. Glenn Gould, con su grabación de las *Variaciones Goldberg* de 1955, convirtió a su autor en un icono de la cultura moderna; JeanMarie Straub y Danièle Huillet, en su película *Chronik der Anna Magdalena Bach*, lo mostraron en 1967 enfocado sólo por la luz desnuda de la historia; un selecto grupo de intérpretes –de Harnoncourt a Bylsma, de Leonhardt a Junghänel, de Koopman a Parrott– han despojado a su música de ampulosidades innecesarias; un buen número de estudiosos, de los que varios han desfilado por estas líneas, han limpiado su imagen de incómodas y pegajosas adherencias. En 1905, Albert Schweitzer subtituló su clásica pero romantizada biografía de Bach *Le musicien-poète*, mientras que Christoph Wolff se ha decantado casi un siglo después por un calificativo bien diferente: *The Learned Musician* (El músico docto). Un signo más de que, por fortuna, los años no han pasado en balde.

REFERENCIAS

HANS T. DAVID y **ARTHUR MENDEL** (eds.): Christoph Wolff (rev. y ampl.), *The New Bach Reader* (Norton, Nueva York, 1998).
ANDREW PARROTT : *The Essential Bach Choir* (The Boydell Press, Londres, 2000).
MARTIN ELSTE : *Meilensteine der Bach-Interpretation. 1750-2000* (Verlag J.B. Metzler,

Stuttgart, 2000). **MICHAEL HEINEMANN** y **HANS-JOACHIM HIN-RICHSEN :** *Bach und die Nachwelt. Band 1,1750-1850. Band 2, 1850-1900. Band 3, 1900-1950* (Laaber-Verlag, Laaber, 1997, 1999 y 2000).
MALCOLM BOYD (ed.): *J.S. Bach* (Oxford University Press, Oxford, 1999).
KONRAD KÜSTER : *Bach-Handbuch* (Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 1999).
MICHAEL HEINEMANN (ed.): *Das Bach Lexikon* (Laaber-Verlag, Laaber, 2000).
JOHN BUTT (ed.): *The Cambridge Companion toBach* (Cambridge University Press, Cambridge, 1997). **DANIEL R. MELAMED** y **MICHAEL MARISSEN :** *AnIntroduction to Bach Studies* (Oxford University Press, Nueva York, 1998).
JOHANN NIKOLAUS FORKEL : *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Henschel, Berlín, 2000).
PAUL HINDEMITH : *Johann Sebastian Bach. Einverpflichtendes Erbe* (Insel Verlag, Francfort, 2000). **MARTIN GECK :** *Bach. Leben und Werk* (Rowohlt Verlag. Reinbeck, 2000).
ALFRED DÜRR : *Johann Sebastian Bach. DasWohltemperierte Klavier* (Bärenreiter, Kassel, 1998).

Autor: CHRISTOPH WOLFF

Edicion: Oxford University Press, Oxford

Titulo: Johann Sebastian Bach. The Learned Musician