Fuera del tiempo

Posted on 23 de enero de 2015 by Luis Gago

«El Sr. Bach me enseñó dos libros manuscritos compuestos por su padre, escritos expresamente para él cuando era un niño, que contenían piezas con una fuga, en las veinticuatro tonalidades, extremadamente difíciles, y generalmente a cinco voces, en los que trabajó incansablemente los primeros años de su vida»«M. Bach shewed me two manuscript books of his father's composition, written on purpose for him when he was a boy, containing pieces with a fugue, in all the twenty-four keys, extremely difficult, and generally in five parts, at which he laboured for the first years of his life, without remission».: la cita procede de la entrada del diario de viaje de Charles Burney correspondiente al 12 de octubre de 1772. El músico e historiador inglés se hallaba casi al final del segundo de sus grandes periplos por Europa (en 1770 había recorrido Francia y, mucho más minuciosamente, Italia, en ambos casos con vistas a recopilar materiales para la redacción de su pionera *A General History of Music*) y en Hamburgo tuvo el privilegio de visitar y conocer a Carl Philipp Emanuel Bach, que había sucedido en 1768 a Georg Philipp Telemann como director de la música que se interpretaba en las cinco principales iglesias de la ciudad. Él es el «Sr. Bach» –ahora ya casi septuagenario– del relato de Burney, el niño que había forjado su técnica como instrumentista de teclado con los preludios y fugas de su padre, al igual que había hecho antes que él su hermano mayor Wilhelm Friedemann, el más que probable primer destinatario de al menos doce de los preludios del primero de esos «dos libros manuscritos». Sin saberlo ni, con toda certeza, imaginarlo, ambos estaban inaugurando una tradición secular, ya que *El clave bien temperado*, esas dos colecciones de preludios y fugas «en las veinticuatro tonalidades» a las que se refiere Burney, ha pasado a ser un ingrediente indispensable e insustituible de la dieta formativa de los pianistas desde, al menos, como veremos más adelante, Ludwig van Beethoven. No hay virtuoso que no haya recorrido incesantemente sus círculos perfectos –de Do mayor a Si menor– para que sus manos maduraran y se foguearan sobre todo el teclado, del mismo modo que no hay concurso pianístico que no lo tenga como integrante básico para realizar la criba inicial entre los aspirantes, ni compositor que no haya buceado en sus compases para intentar atisbar la esencia de la música.

Sin embargo, y la existencia misma de esos manuscritos así parece atestiguarlo, *El clave bien temperado* empezó muy tarde su carrera triunfal. Al menos la oficial, ya que no se imprimió hasta 1801-1802, más de medio siglo después de la muerte del compositor, cuando Simrock, Nägeli y Hoffmeister & Kühnel publicaron casi simultáneamente en varias ciudades

europeas una edición completa de las dos colecciones (en puridad, sólo la primera lleva ese título, pero como el principio constructivo de una y otra es idéntico, la segunda lo ha absorbido también con naturalidad). Sabemos, por supuesto, de la existencia previa de numerosas copias manuscritas, algunas debidas a discípulos del propio Bach (Christian Gottlob Meissner, Johann Christoph Altnickol, casi con certeza Johann Schneider) o a su esposa Anna Magdalena, que fueron las encargadas de difundir inicialmente la obra, utilizada entonces con exclusivos fines didácticos entre instrumentistas y compositores en segundas o terceras copias no siempre fieles al original. El episodio más relevante –por su protagonista y por su naturaleza– de estos primeros estadios de la recepción de la obra lo protagonizó Wolfgang Amadeus Mozart, que el 10 de abril de 1782 escribió a su padre: «Todos los domingos a las doce voy a casa del Barón van Swieten, donde no se toca otra cosa que Händel y Bach. Ahora mismo estoy coleccionando las fugas de Bach, no sólo de Sebastian, sino también de Emanuel y Friedemann»«Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten – und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. – Ich mache mir eben eine Collection von den Bachischen Fugen – sowohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach». Y en otra carta enviada a su hermana diez días más tarde: «Te envío un preludio y una fuga a tres voces. […] Mi querida Constanza es realmente la causante de que esta fuga haya venido al mundo. El Barón van Swieten, a cuya casa voy todos los domingos, me dejó todas las obras de Händel y Sebastian Bach para que me las llevara a casa (después de que las hubiera tocado para él). Cuando Constanza escuchó las fugas quedó absolutamente prendada de ellas. Ahora no podrá oír otra cosa que fugas y de modo especial (en este tipo de composición) las obras de Haendel y Bach»«Hier schicke ich Dir ein Präludio und eine dreistimmige Fuge …]. Die Ursache daß diese Fuge auf die Welt gekommen, ist wirklich meine liebe Constanze. – Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händels und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach Hause gegeben. Als die Constanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; – sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fach) nichts als Händel und Bach».. La pasión de Mozart fue más allá de las palabras y acabó plasmándose en algo tangible: la transcripción para cuarteto de cuerda de cinco fugas de la segunda parte de *El clave bien temperado*.

A partir de Mozart es ya casi imposible encontrar un solo gran compositor que quedara al margen del influjo de la gran colección bachiana. En 1783, en el *Magazin der Musik* editado por Carl Friedrich Cramer, leemos: «Louis van Beethoven, hijo del tenor arriba mencionado, un niño de once años de un talento muy prometedor. Toca con gran madurez y con habilidad el piano, lee muy bien a primera vista y por decirlo todo de una vez: toca en su mayor parte el clave bien temperado de Sebastian Bach, que le proporcionó el Sr. Neefe. Quien conozca esta colección de preludios y fugas en todos los tonos (que podría llamarse un *non plus ultra*), sabrá lo que eso significa. […] Este joven genio merece apoyo para que pueda viajar.

Podría convertirse de seguro en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si progresara igual que ha comenzado»«Louis van Beethoven, Sohn des oben angeführten Tenoristen, ein Knabe von elf Jahren und vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut Vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtenteils das Wohltemperierte Klavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte), wird wissen, was das bedeute. […] Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen».. La redacción del texto se debe al propio Christian Gottlieb Neefe, el profesor de Beethoven en Bonn que, insistamos en ello una vez más, hubo de facilitar a su alumno una copia manuscrita de la obra aún inédita. *Das wohltemperirte Clavier* fue, por tanto, una auténtica escuela para el niño Beethoven, que acusaría su influencia durante toda su vida y que llegó incluso a escribir en esos mismos años dos Preludios que recorrían las doce tonalidades mayores, publicados mucho después como su op. 39. No sabemos lo que quería decir exactamente Neefe cuando afirmaba que tocaba *El clave bien temperado* «en su mayor parte» (*grö?tentheils*), ni si se refiere a una o a las dos colecciones, pero no puede caber duda de la familiaridad del adolescente con la obra que su maestro tilda, en lo que para entonces era aún una afirmación casi profética, como un *non plus ultra*.

La huella en Chopin, que cuando viajó a Mallorca se llevó como única partitura de su equipaje *El clave bien temperado*, es casi permanente, aunque se deja sentir con especial fuerza en los Estudios y los Preludios, estos últimos planteados también como un ciclo completo en todas las tonalidades mayores y menores, si bien los emparejamientos no son por un simple cambio de modo, como en Bach, sino por la asociación de una tonalidad y su relativa. En otras palabras, Bach se desplaza cromáticamente (Do mayor y menor, Do sostenido, Re… Si mayor y menor, el último escalón antes de llegar al punto de partida), mientras que Chopin lo hace por intervalos de quinta y sus correspondientes relativos menores (Do mayor-La menor, Sol mayor-Mi menor… Fa mayor-Re menor, que de nuevo nos deposita en la antesala, a la quinta inferior, de Do mayor, el lugar en que arrancó el periplo circular). A poco de casarse, Robert y Clara Schumann se sumergieron con una avidez pareja a su felicidad en la colección: «Nuestros estudios de fugas continúan», escriben en su diario conjunto el 26 de septiembre 1840: se habían casado dos semanas antes. «Cada vez que tocamos una me resulta más interesante. Un arte tan grande expresado con una fluidez tan natural»«Unser Fugenstudium setzen wir fort; es […] wird mir mit jedem Mal Spielen interessanter. Bei diesem natürlichen Fluß doch diese große Kunst, was man doch fast von jeder der Fugen sagen kann».. Se declaran incluso afectados por una *Fugenpassion*, que también encontrará eco en varias obras de Schumann, especialmente en su Cuarteto y su Quinteto con piano (o

en sus posteriores fugas sobre las cuatro notas que, en la notación alemana, integran el nombre de B-A-C-H: Si bemol-La-Do-Si natural).

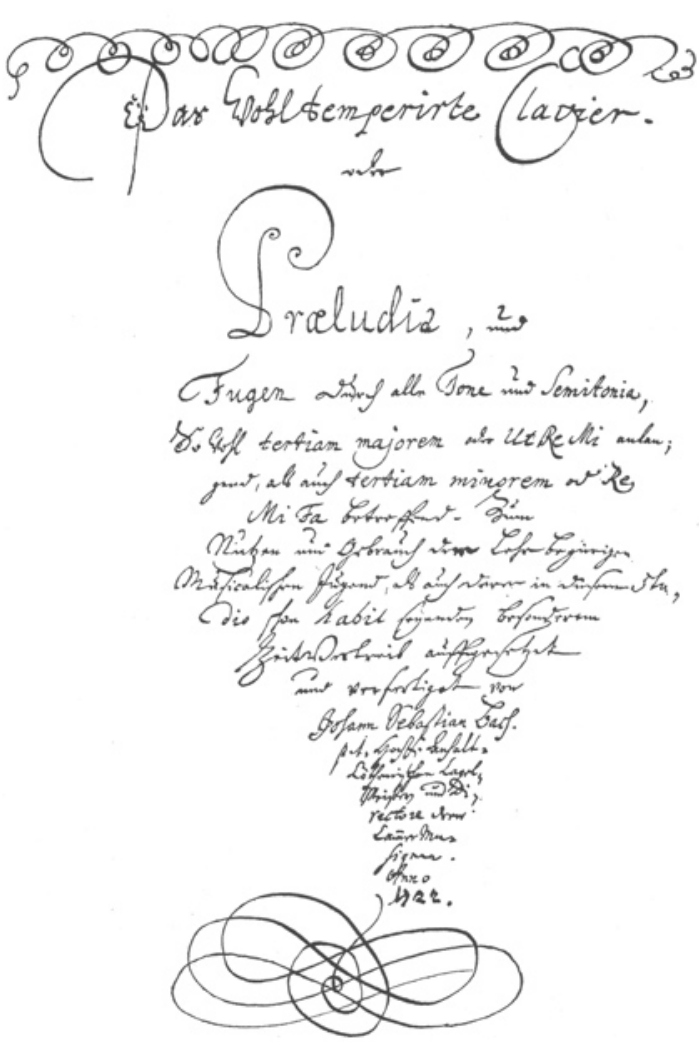
Y así prosigue incesantemente la lista hasta llegar, ya en el siglo XX, a los homenajes más explícitos y audaces: en primer lugar, los *Preludios y Fugas op. 87* de Dmitri Shostakóvich, quien optó también, como Chopin, por pasar de una tonalidad a otra por medio del círculo de quintas. Aunque la ordenación varíe, el contenido y el fin último de ambas colecciones es idéntico: explorar de manera sistemática todas las tonalidades mayores y menores en bloques bimembres integrados por un preludio de inspiración libre y una fuga de dos a cinco voces. En segundo, *Ludus tonalis*, de Paul Hindemith, una sucesión de nuevo circular de interludios y fugas para piano en diversas tonalidades modeladas a la manera de *El clave bien temperado* y todo un alarde técnico de dominio contrapuntístico: el Postludio final es una perfecta inversión retrogradada del Preludio inicial. Más de dos décadas anterior, su *Rag Time* (*wohltemperiert*) para gran orquesta, de 1921, evoca inequívocamente ya desde su título la obra que hoy escucharemos. Lo que hace el joven Hindemith en esta obrita de poco más de tres minutos es simplemente transformar en términos jazzísticos parte de la Fuga en Do menor de la primera parte de *El clave bien temperado*, algo muy en consonancia con la fuerte influencia del jazz que palpita en la obra de muchos compositores clásicos de la época. Bach era aún por entonces un compositor sacralizado –la transgresora grabación de las *Variaciones Goldberg* de Glenn Gould, que tanto hizo por sacudir viejos tópicos, no llegaría hasta 1955– y por eso en la edición de su propia transcripción para dos pianos de su pieza orquestal aparece impreso el siguiente diálogo imaginado por Hindemith: «– ¿Cree que Bach se revolverá en su tumba? – ¡Él no piensa en esas cosas! Si Bach viviera hoy habría inventado quizás el shimmy [una forma de baile popular negro de los años veinte, que se basaba en un movimiento rítmico y circular de las caderas] o al menos lo habría tenido por música decente»«– Glauben Sie, Bach dreht sich im Grabe herum? – Er denkt nicht dran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die anständige Musik aufgenommen».. El tercer ejemplo es, en fin, la versión que John Lewis, el pianista de The Modern Jazz Quartet, grabó junto con un puñado de instrumentistas (violín, viola, guitarra, contrabajo) en los años ochenta en Nueva York de la totalidad de la primera parte de *El clave bien temperado*. No se trata, como cabía prever, de una versión al uso, sino que se distingue de cualesquiera otras por una peculiaridad: su interpretación es sólo en parte fiel a la letra, ya que, con un buen gusto admirable, y sin caer jamás en lo manido, lo ramplón o lo previsible (como Jacques Loussier o The Swingle Singers), introduce pequeños excursos jazzísticos –en preludios y fugas por igual– en los que hace gala de su legendario *swing* y de una comprensión pocas veces igualada del espíritu que anima la obra.

Este espíritu está imbuido de la idea de totalidad, de agotar las posibilidades que brinda una

idea germinal, que se convertiría en la razón de ser de las dos cimas del arte especulativo de Bach (*El arte de la fuga* o *La ofrenda musical*). *El clave bien temperado* no parte tanto de un motivo musical omnipresente como de un concepto y, en ese sentido, estamos ante una colección que cuenta sólo con un par de antecedentes señalados (*Exemplarische Organistenprobe* de Johann Mattheson y, especialmente, la *Ariadne Musica* de Johann Caspar Ferdinand Fischer, que se deja, sin embargo, cuatro tonalidades en la cuneta), ambos para órgano. Es también aquí, al igual que sucede en sus cánones perpetuos y, de alguna manera, en las *Variaciones Goldberg*, donde cobra plenamente vida la idea de infinitud: *ma fin est mon commencement*. No sabemos, y esto es también desgraciadamente habitual cuando nos enfrentamos a las grandes obras de Bach, qué animó a su autor a componer *El clave bien temperado*, ni la exacta cronología de ambos libros. Al margen de su condición de música absoluta, la portada deja claro que la obra perseguía una finalidad esencialmente didáctica: «El clave bien temperado o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, tanto por tercera mayor o Ut Re Mi, como por tercera menor o Re Mi Fa. Para provecho y uso de la juventud musical deseosa de aprender, así como para el entretenimiento de aquellos hábiles ya en este estudio, compuestos y realizados por Johann Sebastian Bach». Otra cita, esta vez de Ernst Ludwig Gerber, tomada de su *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig, 1790) arroja algo más de luz sobre el uso que Bach dio a la obra: "[Heinrich Nikolaus Gerber] partió para Leipzig, en parte para estudiar derecho y en parte para estudiar música con el gran Sebast. Bach […]. Bach lo recibió con gran cordialidad y le trató de paisano desde el principio. Le prometió la enseñanza solicitada y le preguntó, a la vez, si tocaba fugas con aplicación. En la primera clase le puso delante sus Invenciones. Una vez que las hubo estudiado a satisfacción de Bach, siguieron una serie de suites y, después, El clave temperado. Este último se lo interpretó Bach enteramente en tres ocasiones con su arte inalcanzable, y mi padre contaba entre las más felices de su existencia las horas en que Bach, con la excusa de no tener ganas de dar clase, se ponía a tocar en uno de sus magníficos instrumentos, transformando así estas horas en minutos»«[…] ging er [Heinrich Nicolaus Gerber] nach Leipzig, um theils die Rechtsgelahrtheit und theils die Musik bey dem großen Sebast. Bach zu studieren. […] Bach nahm ihn, als einen Schwarzburger, besonders gefällig auf und nannte ihn von da beständig Landsmann. Er versprach ihm der erbetenen Unterricht und fragte zugleich, ob er fleißig Fugen gespielet habe? In der ersten Stunde legte er ihm seine Inventiones vor. Nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudirt hatte, folgten eine Reihe Suiten und dann das temperirte Klavier. Dies letztere hat ihm Bach mit seiner unerreichbaren Kunst dreymal durchaus vorgespielt; und mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum Informiren zu haben, an eines seiner vortreflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte».. Es claro, por tanto, que Bach tenía *El clave bien temperado* por un método de enseñanza avanzada para los instrumentistas de tecla y por una suma de su arte compositivo

en dos momentos cruciales de su vida (1722, el año antes de trasladarse a Leipzig y ca. 1742, en pleno exilio interior durante su última década de vida).

Sin embargo, más allá de su propósito didáctico, o del indudable aprecio que Bach debió de sentir por la obra, está el tema de la idea esencial que late en su peculiar morfología: su exploración exhaustiva de las tonalidades mayores y menores. ¿Cómo ha de entenderse el término «wohltemperiert»? ¿Defiende Bach un temperamento específico en contraposición a otros menos «buenos»? La tentación inmediata es, por supuesto, pensar que *El clave bien temperado* constituye una plasmación práctica de las ventajas del temperamento igual, que divide la octava en doce partes exactamente iguales. En un instrumento con la afinación prefijada (en un clave o un piano, por ejemplo, cada tecla hace sonar una nota determinada y no otra: no caben alturas intermedias como las que puede tocar un violinista con un leve desplazamiento del dedo en el diapasón), deben tomarse decisiones a la hora de decidir cómo han de afinarse los intervalos, ya que ha de partirse de una imposibilidad acústicamente irrebatible: las quintas perfectas y las terceras perfectas son incompatibles, esto es, si se opta por la perfección de unas, ello irá en detrimento de las otras. El temperamento igual (al contrario que el mesotónico, que prima la pureza de las terceras mayores) distribuye equitativamente las desigualdades, con lo que, de alguna manera, todos los intervalos están, al menos desde el punto de vista de sus ratios matemáticos, desafinados, pero en proporciones tan pequeñas, y tan igualitariamente repartidas, que el oído humano acepta con agrado esos leves desajustes, más aún cuando llevamos ya al menos un par de siglos acostumbrados a este sistema de afinación artificial. Lo más probable es que Bach tocara con uno o varios tipos de temperamento desigual, como los descritos por Andreas Werckmeister en su *Musicalische Temperatur* (1687), una obra que sin duda Bach conoció, experto como era en el arte de la organería e interesado como estaba en la dimensión matemática de la acústica y de la propia música. Lo que no parece ser en ningún caso *El clave bien temperado*, y así ha querido presentarse con frecuencia, es una defensa práctica de las bondades del temperamento igual sino, simplemente, de un temperamento «bueno», en el sentido utilizado por Werckmeister, entendiendo por tal aquél que permita tocar en todas las tonalidades.


Das Wohltemperirte Clavier.
oder
Praeludia, und
Fugen durch alle Tone und Semitonia,
So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlan-
gend, als auch tertiam minorem oder Re
Mi Fa betreffend. Zum
Nutzen und Gebrauch derer Lehrbegierigen
Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Stu-
dio schon habil seyenden besonderem
Zeitvertreib aufgesetzet
und verfertiget von
Johann Sebastian Bach.

¿Qué afinación satisfacía a Bach? El musicólogo y clavecinista Bradley Lehman defendió en dos artículos publicados en febrero y mayo de 2005 en la prestigiosa revista británica *Early Music* que la orla caligráfica que encontramos en la parte superior de la portada del primer libro del *Clave bien temperado*, aquí reproducida, contiene, en clave, el tipo de temperamento que deseaba Bach, el que habría que utilizar en la afinación de un instrumento de teclado para poder tildarlo de *wohltemperirt* y, de resultas de eso, para que sea capaz de sonar bien en todas las tonalidades mayores y menores. Reduzcamos su prolífica y muy técnica argumentación a los elementos más determinantes y fáciles de aprehender. Lehman observa, en primer lugar, que la orla, una vez analizados sus trazos, es difícil de realizar con una pluma, sin que se produzcan emborronamientos, para un diestro –como lo era Bach– tal como la vemos, salvo que se ponga el papel boca abajo y se ejecute comenzando por lo que, con la página en su posición correcta para leer el título, es su final. Existe otro elemento que llama la atención en un examen minucioso de la orla: una «C» más pequeña situada justamente encima de la «C» de *Clavier* y que no parece ser ni una parte de la cenefa ni un adorno de la inicial, sino un signo independiente de uno y de otra, ubicado en ese punto con una intencionalidad explícita. Contamos así con los dos componentes esenciales para interpretar el mensaje cifrado de esta orla: en primer lugar, debe leerse invertida; en segundo, el lugar en que encontramos la «C» ha de corresponderse, dentro de la secuencia del círculo de quintas, con la nota Do, que se expresa justamente con la letra C en la notación alfabética alemana. Porque, y cuesta creer que se trate de un número casual, ¿cuántos lazos o adornos encontramos en el dibujo? Justamente doce, los necesarios para completar el círculo de quintas, los doce semitonos de la octava. Y la secuencia es irregular, ya que, como puede comprobarse incluso a simple vista, Bach ejecutó tres tipos de lazos: tres que están, por así decirlo, huecos, se hallan al final del primer tercio de la orla si la

observamos detenidamente; justo a continuación, cinco contienen en su interior nudos o espirales dobles; en el otro extremo, a la izquierda del todo, tres acogen una sola espiral.

Lehman interpreta todos estos datos, que resulta difícil atribuir a un trazo con una finalidad puramente ornamental y fruto del azar, como un mensaje evidente que contiene toda la información necesaria para saber cómo ir afinando cada una de las quintas: puras las que tienen los lazos huecos (que se corresponden con Mi-Si-Fa#-Do#), y con una desviación de 1/6 o 1/12 de una comma pitagórica, respectivamente, las quintas que se corresponden en el diagrama con las espirales sencillas (Fa-Do-Sol-Re-La-Mi) o dobles (Do#-Sol#-Re#-La#). Al aplicar el temperamento resultante, concluye brillantemente Lehman, se comprueba que no estamos ante el fruto de un puro ejercicio teórico y especulativo, sino que *suena* extraordinariamente bien en la práctica, ya que permite tocar, sin que el oído perciba acritudes o asperezas («lobos» han llegado a denominarse, onomatopéyicamente, en la terminología acústico-musical por su semejanza con pequeños aullidos) en ningún intervalo, sea cual sea la tonalidad en que se toque. Y, lo que es casi más importante, este temperamento refuerza la idiosincrasia y los intervalos más definitorios de las diversas tonalidades, y el Barroco fue una época en la que cada una de ellas llevaba aparejado todo un arsenal de afectos y cualidades expresivas. Huelga decir que la propuesta de Lehman ha suscitado ya un sinfín de adhesiones, refutaciones y matizaciones en esta última década. No es éste el lugar para entrar en más detalles, pero sí debe quedar constancia de que leídas no sólo sus tesis, sino también las críticas de sus opositores, la propuesta del estadounidense, por más que pueda corregirse o pulirse en el futuro, parece extremadamente plausible, más en un músico tan críptico y tan proclive al artificio –bien entendido– como Bach. Ya no resultará tan fácil seguir afirmando que es imposible determinar qué tipo de temperamento era el que Bach tenía en mente cuando abordó la composición del *Clave bien temperado*, ni seguir especulando sobre el porqué de un título al que, en su fuero interno, su autor asignaba sin duda un significado muy específico. Todo parece ahora apuntar a que la explicación la teníamos ahí, en esa portada reproducida hasta el infinito, escondida en un dibujo ornamental aparentemente intrascendente. De hecho, Lehman ha bautizado metafóricamente esta orla como una nueva piedra Rosetta, en alusión a la piedra de granito a partir de la cual Champollion comenzó a desentrañar y descifrar los hasta entonces insondables jeroglíficos de la antigua cultura egipcia.

Esbozada así la trascendencia de esta colección, la pregunta inmediata que cabe plantearse es si tiene algún sentido tocar en público, completo, *El clave bien temperado*. La única respuesta sensata posible parece un no rotundo, y Bach sería probablemente el primer sorprendido al ver convertida una colección esencialmente pedagógica, concebida para ser abordada y asimilada largamente, en una obra normal de concierto, comprimida en el

tiempo. Sin embargo, después de escuchar a Pierre-Laurent Aimard hacerlo del modo en que lo ha hecho en Madrid, cualquier persona en sus cabales deja las objeciones teóricas a un lado y se pasa de inmediato al bando contrario. El pianista francés consiguió, de entrada, algo merecedor de todos los elogios: mantener la concentración a lo largo de toda su interpretación, con un mínimo borrón provocado por la inadmisible decisión de dejar entrar en la sala al público rezagado después del Preludio y Fuga núm. 5, lo que provocó un comienzo en falso del Preludio núm. 6 inmediatamente subsanado. *El clave bien temperado* no admite respiros, no es música que alterne crestas y valles, intensidad y reposo: es una interminable cadena de montañas, sin tregua, que exige un esfuerzo físico continuado no sólo al intérprete, sino también a sus oyentes. No es posible saber cuántos de los asistentes a la sala sinfónica del Auditorio Nacional (que presentaba una pobre entrada: hay una crisis galopante de público en Madrid) pudieron asimilar un banquete musical tan denso y sustancioso como el que nos propuso Aimard, pero lo que sí es seguro es que el francés no bajó la guardia un solo momento y, sin oxígeno, fue escalando las veinticuatro cumbres, incansablemente, una tras otra, en un alarde deslumbrante de técnica, inteligencia y sensibilidad.

El intérprete de *El clave bien temperado* se enfrenta, de entrada, a un sinnúmero de decisiones. Pensemos, por ejemplo, en que en todo el primer libro encontramos tan solo siete indicaciones de tempo: *presto*, *adagio* y *allegro* (Preludio núm. 2), *Presto* (Preludio núm. 10), *Andante* (Preludio núm. 24) y *Largo* (Fuga núm. 24). Ni una más. Esto quiere decir que el pianista (o clavecinista, o clavicordista) es soberanamente libre para tocar cada preludio y fuga a la velocidad y con el carácter que le plazca. Aimard, por ejemplo, inició su larga escalada con un Preludio núm. 1 lentísimo, casi como si cada una de las notas de los sucesivos arpegios fueran las cuentas de un collar que fueran desgranándose pausadamente, mientras, que en el extremo contrario, tocó con extrema vivacidad los Preludios núms. 11 y 15, que demandan una agilidad digital en la que Aimard –un virtuoso consumado– se siente muy cómodo.

Dentro de un nivel medio inalcanzable para la inmensa mayoría de los pianistas, hubo aquí y allá detalles antológicos, como los arpegios finales del Preludio núm. 5, envueltos en un halo de modernidad; la tersura con que fue expuesto el Preludio núm. 7, con una modélica transición antes y después del fugato central; las leves inflexiones de tempo en el Preludio núm. 10, con una mano izquierda libre y prodigiosa; el trino –tocado escalonadamente, como si atravesara diversas etapas– tanto en el primer como en el último compás del Preludio núm. 16; los dos calderones en el compás conclusivo de la Fuga núm. 20 (Aimard cuida en general con mimo todos los finales, tomándose el tiempo necesario para cerrar cada pieza sin ninguna premura); o, a despecho del cansancio que tenía por fuerza que estar haciendo

mella en sus facultades, el respeto de las dos indicaciones de repetición en ambas secciones del Preludio núm. 24 a fin de acrecentar con ello la entidad de la despedida. En un plano más general, llamó la atención la presencia permanente de la mano izquierda, jamás relegada a un segundo plano o a la condición de un bajo secundario, sino siempre audible como parte esencial del discurso. Y, en las fugas, resultó admirable no ya sólo la claridad con la que Aimard traduce el contrapunto imitativo, sino la lucidez con que lo analiza y sabe transmitirlo: en este sentido, las Fugas núms. 8, 12, 14, 19, 22 y 24 fueron un dechado de disección y equilibrio. Cada preludio y cada fuga parecían dibujados de un solo trazo, sin levantar una sola vez el lápiz del papel, como una sucesión de microcosmos cerrados sobre sí mismos. Su Bach es analítico, por supuesto, pero no es nunca aséptico, como tampoco es romántico, a la manera del de otros pianistas más arraigados en esa tradición. Aimard ha cimentado su fama como un intérprete descollante de la música de nuestro tiempo: se curtió con los endiablados ritmos de Olivier Messiaen y acabó siendo el pianista de cabecera de György Ligeti y Elliott Carter, dos de los más grandes compositores del siglo XX (el centenario Carter siguió siéndolo en el XXI, como demuestran las *Caténaires* que Aimard estrenó en Nueva York en 2006), que compusieron para él sus últimas obras para piano. Por ello el gesto de hacer suyo aquel viejo lema de *Back to Bach* adquiere con él tanta significación: un pianista asociado a la vanguardia que, cuando fichó por el sello discográfico Deutsche Grammophon, puso como condición publicar como primer disco *El arte de la fuga* de Bach y que ahora va peregrinando por las salas de todo el mundo con *El clave bien temperado*, que también ha grabado en estudio. El mensaje no puede ser más claro: Bach *es* vanguardia.

Aimard toca poseído, que no abrumado, por la trascendencia de esa música, como un modesto sacerdote (laico) que oficia con devoción y cercanía una solemne ceremonia. Tras recibir los aplausos iniciales y sentarse al piano, el francés estuvo mucho, muchísimo tiempo sentado ante el teclado, en silencio, sin empezar a tocar. Parecía no sólo un ejercicio de autoconcentración, sino también, y sobre todo, una apelación al silencio para que, al romperlo, la música redoblara su potencial expresivo y, como siempre en el caso de Bach, metafísico. Cuando tocó el último acorde de la Fuga en Si menor, lo alargó hasta el límite de lo posible con el pedal derecho y, ya extinguidas las últimas briznas de resonancia, siguió manteniendo las manos sobre el teclado, cerrando con ello simbólicamente el círculo que había empezado a trazar más de dos horas antes. Había coronado la última cima, había concluido la gesta y era necesario recuperar de nuevo el silencio inicial. Pero tanto para él como para los oyentes más atentos e implicados en lo que acababan de vivir, no habían transcurrido esas dos horas largas, sino mucho más tiempo, o mucho menos, pues con Bach el tiempo se dilata o se comprime y adquiere una dimensión desconocida. La asunción de estos compases, con idéntica naturalidad, por parte de Mozart, de Beethoven, de Chopin, de Hindemith, de John Lewis, ha demostrado que *El clave bien temperado* es una música

intemporal, capaz de transmutarse sin perder su esencia a lo largo de los siglos. Al escucharla, sin embargo, hay que cambiar el prefijo del adjetivo, porque los pentagramas de Bach, al plasmarse en sonidos, se sitúan fuera del tiempo, que parece extinguirse en cuanto concepto, tal y como anuncia el ángel del *Libro del Apocalipsis*: «Ya no habrá más tiempo». *El clave bien temperado* no es –o, si se prefiere, no únicamente– intemporal, y así nos lo ha recordado, como pocos serían capaces de hacerlo, el extraordinario músico y pensador Pierre-Laurent Aimard: es atemporal.