

CÓMO INTERPRETAR A BACH

HENRY JOLLES

PARÍS

TODOS los caminos conducen a Roma y muchos de ellos nos llevan también a Bach. En las disquisiciones que siguen, más bien se busca acentuar la justificación de diversas interpretaciones de Bach en vez de oponer una a la otra. Esto, ciertamente, no impedirá al lector de percibir la posición del autor de estas líneas, a quien la experiencia ha conducido más a la tolerancia que a una real convicción.

Se oye una y otra vez la pregunta: "¿Cómo se debe tocar a Bach?" y subsiguientemente la respuesta que aquélla demanda: "Yo toco a Bach de esta o de aquella manera". Siendo aún niño, yo ya no podía comprender porqué tenía que ser la música de Bach diferente a la de los otros grandes maestros. Bach fué casado dos veces, tuvo un sinnúmero de hijos, tenía disputas con el alcalde de su ciudad, solía discutir con sus hijos y alumnos, hacía bromas con sus colegas y realizaba excursiones al campo. La obra universal de Bach, al igual que la de todos los grandes músicos es seria, jovial, graciosa, lírica, épica, dramática, trágica, soñadora, creyente, guerrera y aún más. ¿Pero de dónde surge siempre de nuevo esa búsqueda por la verdadera interpretación de Bach? Quizás exista una respuesta: cuando nuestro maestro se encontraba ya en su lecho de muerte, faltaban casi cuarenta años, esto es, varios lustros para que se produjera la revolución francesa; quiere decir, puro *dix-huitième*, mientras la gran mayoría de los genios que se nos manifiesta grande, gira alrededor de 1789 o se encuentra cronológicamente más hacia nosotros. Y justamente aquí en París, donde escribo estas líneas en los días de julio, preñados de temores, se comprende que el siglo XIX no sólo comenzó con el año 1789 sino que aun existe en el siglo XX, ya en declive, después de haber soportado dos guerras mundiales. Consiguientemente, la mayoría de los creadores musicales están conectados por una tradición viva y constante y de generación a generación se ha transmitido cómo deben ser interpretados todos ellos. Bach en cambio, sólo ha surgido muchos decenios después de su muerte. Mozart conoció de él apenas las *Invenções*

y la primera parte del *Clave bien temperado*, Beethoven algo más. Pero sólo a los 80 años del fallecimiento de Bach comenzó su "renacimiento" con el conocido gesto del joven Mendelssohn: la representación de la "Pasión según San Mateo" en la *Singakademie* de Berlín. A los cien años de su muerte se resolvió fundar una *Sociedad Bach* con el fin de promover la edición crítica de la obra completa de Juan Sebastián Bach. Esta pudo ser concluída al fin rebasando el año 1890 y contiene las obras de aquél de quien solía decir su sucesor musical Max Reger, con toda razón, que era el comienzo y el fin de toda la música.

El renacimiento de Bach se produjo en una época en que la música fué dominada fuertemente por la magnificencia dinámica y la expresión romantizante. Es posiblemente por esto que hasta hoy, los pianistas prefieran ante la obra pianística auténtica de Bach —que en volumen, inclusive, es casi igual a la de Chopin— las transcripciones de órgano realizadas por Liszt, Tausig, Busoni y d'Albert. Acaso nos extrañe, por consiguiente, si después de aquélla época, en que los editores no pudieron dejar de emplear *sforzati*, *crescendi*, *pianissimi*, *molto ritardandi*, y acordes llenos, se haya producido lentamente un movimiento contrario, que comenzó aproximadamente a principios de este siglo, y que se esfuerza por interpretar la obra del cantor de Santo Tomás en forma original. ¿Querrá decir esto, como él la oyó? Se comenzó entonces a buscar viejos arcos de violín, se inició la restauración de antiguos órganos, se construyeron claves y clavicordios según antiguos modelos y se exigieron conjuntos corales y orquestas reducidas. Fueron prohibidos los *crescendi* y *decrescendi*, movimientos enteros fueron tocados en una sola intensidad sonora, con la observación de que no existe indicación alguna en la música de Bach. Como ha sucedido en otras ramas del saber del mundo de hoy, se han formado especialistas de Bach en el clave, en el atril del director y más que nada, en el papel.

Debido a este movimiento ha sido posible, aunque no siempre, lograr interpretaciones como las oyó Bach, pero ¿acaso son todas ellas realmente así como él las quiso? Desde los tiempos de Palestrina hasta los de Bach, el círculo de los músicos serios fué pequeño, pero en cambio, ha sido de alto nivel, casi de un nivel "exclusivo". Consiguientemente, el maestro tenía, al igual que sus antecesores y sus contemporáneos, confianza en la capacidad de los intérpretes. También en las *Invenções*, dedicadas a "los amantes del clavicordio, pero especialmente a los afanosos por aprender", no abandonó la regla de em-

plear muy raras veces las ligaduras del fraseo y los arcos, las indicaciones de tempo y de dinámica, al igual que las indicaciones características. Bach podía contar con maestros que revelaban los secretos donde no alcanzaban los medios de los "amantes" de la música.

La falta de indicaciones ha tenido consecuencias buenas y malas para las generaciones siguientes. De todas maneras fué un inconveniente que al despertar de su largo sueño la obra de Bach, cada uno pudiera hacer lo que le diera la real gana, bien de acuerdo con el gusto reinante de mediados del siglo XIX. Un genio como Schumann, inclusive, ha pecado en este caso. La consecuencia favorable de todo esto sigue siendo también para los intérpretes creadores de hoy —y qué intérprete legítimo no lo sería— una cierta libertad que pueda facilitar el planteamiento del problema. Y tenemos motivos para creer que el propio Bach dió a la interpretación libertades que hubiesen parecido imposibles para el criterio de los maestros que le siguieron, en lo que a las obras de éstos respecta. ¿Acaso no transcribió y transpuso Bach, en diversos casos varias veces, sus composiciones para otros instrumentos o grupos sonoros, casi siempre con considerables modificaciones? Recordemos también que escribió personalmente a Silbermann felicitándolo por sus ensayos en la construcción de pianos a martillo y expresando su deseo de poder oír aún sus propias obras en tales instrumentos.

En contraposición a muchos de mis colegas considero imposible tratar en el marco de este escrito los detalles de la interpretación. Posiblemente no exista momento más peligroso que éste en que pueda causar la palabra escrita tanto daño como lo haría la hablada, a manera de beneficio, en el supuesto caso de que sea dirigida al individuo. Las medidas en materia de sutilezas son demasiado diferentes y se encuentran por demás en el aire, pero algunos que me honran, leyendo estas líneas, sabrán con seguridad y sin mi intervención —sea como fuere— que un minué de Bach ciertamente no debe ser tocado como una mazurka de Chopin, pero también estarán enterados que el parentesco interior entre estas obras es mucho mayor de lo que inicialmente pudiera creerse. Y con un pensamiento que domina mi actividad musical me dirijo a aquéllos que poseen suficiente tacto —en el sentido musical humano y no en el rítmico— que me siguen en la búsqueda de las cosas interiores que son comunes a los grandes compositores y que no hacen alto ante los riesgos externos que en vez de unir sólo separan.

Siempre que no se trate de legítima música de programa —es

decir, de una música cuyo decorrer depende de asuntos visuales, extra-tonales— nosotros, los intérpretes, nos encontramos frente a dos grandes formas musicales: el Preludio y la Sonata, o para ser más preciso, la forma de Sonata. El Preludio es épico-lírico, la Sonata es dramático-lírica. En consecuencia, ambas pueden encontrarse. El hecho de hallar nosotros en Beethoven una gran parte de sus obras estructuradas según la forma de Sonata, nos confirma la representación que poseemos de este genio dramático. También en las Tocatas de Bach se encuentran movimientos de Sonata con aquella *ambiance*, con desarrollos, regresiones, reprises y codas; pero es más frecuente en él la forma de Preludio, en la que debe ser incluida, en un sentido más amplio, la mayoría de sus Fugas: el discurso épico de un motivo, ya sea rítmico, ya melódico. Bach es tal vez el compositor que sostiene el centro, colocado entre lírica y dramática, sin renunciar a ninguna de las dos y por esto acciona sobre nosotros con una serenidad tan inconcebiblemente fuerte.

Los medios para hacer justicia a este carácter fundamental durante la ejecución son tan múltiples que su discusión sólo podría conducir a malentendidos. Captar de cada trozo el carácter humano, sin herir las leyes estéticas de las dimensiones sonoras en dirección al color o a la dinámica, me parece ser la exigencia fundamental que se presenta ante el intérprete serio de Bach. Saber llenar realmente con fantasía una obra como la *Fantasia cromática*, danzar en una Gavota como las que poseen las *Suites inglesas* en sol y en re bemol, sugerir un "concierto" entre solista y orquesta en el *Concierto italiano*, hallar la invención de cada caso en una *Invencción*, diferenciar el carácter de mayor y menor en el *Clave bien temperado* y separar el "movimiento" de lo "estático"— todo esto ya lo sabe el lector sin mi presencia. Lo creo sin reticencias, pero al mismo tiempo estoy convencido que nadie podrá decir más que esto y que sólo la práctica misma, ante el instrumento, en el atril del director y en el trabajo, propiamente, nos podrá proporcionar más luz. Yo comprendí a Albert Schweitzer cuando le oí en el órgano. ¡A cuántas interpretaciones erróneas dió lugar su libro sobre Bach, una obra que en medio de su conocimiento aun hoy sigue siendo solitaria! Y es por esto que ejerce una influencia benéfica, pero sólo "en aquél que escucha en secreto", como escribió Hegel, al referirse a la *Fantasia* en do mayor, op. 17, de Schumann.

París, Julio de 1950

HENRY JOLLES

(Traducción de Francisco Curt Lange)