

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lic. Luis Baliña, Arq. Alberto Bellucci, Lic. Ludovico Videla, Prof. Carola Blaquier, Mons. Juan Carlos Maccarone, Mons. Eugenio Guasta, Mons. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba), P. Dr. Alberto Espezel, Prof. Rafael Sassot, Prof. Rebeca Obligado, Prof. Carlos Hoevel, Prof. Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Dr. Jorge Saltor (Tucumán), Prof. Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Prof. Cristina Corti Maderna, Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, P. Lucio Florio (La Plata), P. Dr. C. Schickendantz (Córdoba).

*Director y editor responsable: P. Dr. Alberto Espezel
Secretaria de redacción: Prof. Cristina Corti Maderna*

COMMUNIO

| | | |
|-------------------------------------|-----------|---|
| | 3 | Música Religiosa |
| <i>Hans Urs von Balthasar</i> | 5 | Reconocimiento a Mozart |
| <i>Jorge Saltor</i> | 7 | Música en Tilcara |
| <i>Luis Baliña</i> | 14 | La música alimenta el alma (Platón) |
| <i>Jean-Pierre Longeat</i> | 20 | Música litúrgica y contemplación |
| <i>Cristian Gramlich</i> | 33 | Música y celebración en Argentina |
| <i>Jean-Michel Dieuaide</i> | 48 | El repertorio musical de las asambleas |
| <i>Manfred Lochbrunner</i> | 54 | Hans Urs von Balthasar y la Música |
| <i>Damien Harada</i> | 66 | Musica litúrgica |
| <i>Cardenal Jean-Marie Lustiger</i> | 69 | Carta al Simposio de la Federación Francófona de Amigos del Órgano |
| <i>Philippe Charru</i> | 74 | Escuchar la música de Bach |
| <i>Manfed Lochbrunner</i> | 86 | Fernando Ortega, Belleza y Revelación en Mozart |
| <i>Marie-France Begué</i> | 89 | La vocación Homenaje a Mandrioni |

Escuchar la música de Juan Sebastián Bach

Philippe Charru *

La iglesia Saint-Thomas de Leipzig donde durante más de veinticinco años Juan Sebastián Bach ejerció el cargo de Cantor, se abre en una nave larga de líneas puras y esbeltas. Un púlpito imponente trabajado con finura se eleva en el medio y sobre la pared del fondo se destaca la tribuna del gran órgano que puede acoger a unos treinta músicos. El espacio eclesial está ritmado por esos dos lugares altamente simbólicos: el púlpito del Pastor y la tribuna del Cantor. Esta disposición arquitectónica, ordenada particularmente a la escucha de la Palabra y a la de la música, llama la atención más al oído que a la vista.

Vamos a preguntarnos sobre esta valorización del oído. Veremos que encuentra su fundamento en el terreno del barroco, de tradición luterana, en el que floreció la obra de Juan Sabastián Bach. Esta tradición, que en sus edificios de piedra reserva a la persona que escucha un lugar central, le reserva también un lugar semejante en su arquitectura sonora. De esta manera, el lugar del que escucha está incluido en la música de Bach. No el lugar de un espectador que se mantiene a distancia, sino la de un interlocutor al que la música quiere insertar en un drama de conversación interior. Tratando de descifrar esta inscripción vamos a encontrar la medida de las dimensiones de la escucha musical tal como la concebía Bach. Veremos en primer lugar que esta escucha toca la inteligencia y el corazón; luego entraremos en la paradoja de una escucha que llega a unir lo más grande con lo ínfimo; dejaremos para el final el iniciarnos en una escucha, que, según el mismo Bach, compromete a una aventura interior de "recreación del espíritu".

* Philippe Charru s.j. Centre Sèvres, Paris. Publicado en *Études*, Paris, Abril del 2000, traducido con autorización de su dirección.

Una escucha que toca la inteligencia y el corazón

Quedémonos un instante todavía en la nave de la Iglesia de Saint-Thomas de Leipzig. Vimos en ella la cátedra del Pastor y la tribuna del Cantor. Dos lugares y dos roles sin duda diferentes, ordenados sin embargo el uno y el otro a una sola y misma tarea, la proclamación de la Palabra de Dios en la comunidad de los fieles. El Pastor cumple esta tarea desde el púlpito, el Cantor desde la tribuna del órgano, rodeado de sus músicos y de sus cantores.

Pero ¿por qué la proclamación de la Palabra está puesta en el centro de la disposición litúrgica? Porque, según el famoso dicho de San Pablo en su carta a los cristianos de Roma, la fe nace de la audición, o también la fe se recibe por el oído (*¡Fides ex auditu! Rm. 10,7*). El redescubrimiento de esta perspectiva central del pensamiento paulino por Martín Lutero es la clave teológica de la disposición litúrgica totalmente inédita que valoriza el *oído* en detrimento de los otros sentidos, y en particular de la *vista*.

La atención apasionada que Lutero ha llevado al fenómeno de la *vocalización* tiene, pues, un motivo teológico: se trata del vínculo entre creer y escuchar. Creer en un Dios al que no se puede ver, pero cuya Palabra podemos escuchar. Esto recuerda la escena bíblica donde Dios se aparece a Moisés en la zarza ardiente desde donde hace oír su voz, de tal manera que Moisés se tapó la cara por miedo a que su mirada se fijara sobre Dios. El mundo espiritual sobre el que obra el barroco luterano guarda la huella de esta escena inaugural: es un mundo invisible ya que Dios está “escondido” a la mirada siempre tentada de idolatrar aquello en lo cual se fija. Por esto sólo la escucha puede dar acceso a Dios. Es constitutiva del acontecimiento singular, del encuentro que sobreviene, imprevisible e inasible. “ Escuchar, escribía Roland Barthes, es el verbo evangélico por excelencia: la escucha de la palabra divina conduce a la fe, porque por esta escucha el hombre es religado con Dios.”

Si la relación entre el creyente está basada en la Palabra, se comprende que Lutero haya hecho tanto para que en lo sucesivo la lengua materna fuera utilizada en la liturgia. Escribía en 1523, en una carta a Spalatin: “Tengo la intención, a ejemplo de los profetas y de los antiguos Padres de la Iglesia, de crear poemas alemanes para el pueblo, es decir, cánticos espirituales, a fin de que al Palabra de Dios permanezca entre ellos gracias al canto. Escribía también:

Hay que poner en relieve que cantar y hablar son dos cosas distintas, que salmodiar o decir un salmo no constituyen más que un conocimiento o una enseñanza intelectuales. Pero cuando se les agrega la voz, se ob-

tiene el canto, y la voz es sentimiento [affectus]. Por lo mismo que el Verbo es intelecto, la voz revela intrínsecamente el sentimiento. Por eso el salmo 97 (Ps. 98, 5 sq.) dice: "Tocad la cítara para el Señor junto con las trompetas, al sonido del corno", es decir: proclamad el Evangelio con sentimiento y públicamente.

La distinción hecha aquí entre "conocimiento" o "enseñanza intelectual" y "sentimiento" es fundamental; la inteligencia y el corazón son el uno y el otro requeridos para la proclamación del Evangelio. Esta exigencia ha marcado el espíritu en el que Lutero ha traducido la Biblia: él quería, por una parte, volver inteligible la Palabra, y por otra, hacer que se mantuviera hasta el fondo del corazón.

La lengua, decía, debe estar fundida, surgiente, de tal manera que el espíritu se eleve sobre ella como una espuma y las palabras vivan, tengan manos y pies, y el cuerpo entero viva y todos los miembros quieran participar de la vida, es decir plenamente en el Espíritu y en la Verdad de Dios. Entonces la frase tendrá la pureza del fuego, de la luz y de la vida.

Identificada con el ritmo nacido de la respiración, la lengua está aquí admirablemente concebida, lejos de toda cristalización conceptual, en las fuentes mismas de la vocalización, es decir de su realidad carnal.

Este sentido de la lengua ha conducido a Lutero a ver en la música "el instrumento del ministerio del Espíritu". Gracias a ella, "la voz viviente del Evangelio" desciende hasta el fondo del corazón humano para suscitar en él, a partir "de los sentimientos, de los impulsos y de las pasiones", una respuesta que pueda ser escuchada por Dios, según las palabras del *Cantar de los Cantares*, como "voz de la esposa". Si la música cumple una función cultural, es dirigida por Lutero más al individuo, a su "corazón" en el que ella introduce el principio espiritual por excelencia -el "primer principio"- la Palabra de Dios.

Así es la música de Juan Sebastián Bach. La audición de su música, como la de la Palabra, requiere ella también, y por las mismas razones, de la inteligencia y del corazón. Más precisamente aún, hay que decir que la audición de la música de Bach, haciendo pasar del plano de la inteligencia al del corazón, desarrolla un movimiento de interiorización. Gracias a ella, el texto atraviesa hacia el contexto, es decir hacia el corazón, hasta repercutir en el cuerpo.

Bach recogió este tipo de audición de su propia tradición religiosa. Pero su oído musical fue marcado también por la frecuentación asidua y la asimilación de los diferentes estilos que recibió de su tradición musical. Por

lo tanto es iluminante remarcar que esas grandes corrientes estilísticas aportaban cada una un acento particular en lo tocante a la relación de la música con la inteligencia y el corazón. Tanto del *stilo antico* como del *stilo moderno*. Sabemos que el primero hundía sus raíces en la Edad Media y había culminado en la polifonía franco-flamenca de los siglos XV y XVI, aquella que nos donó las páginas inmortales de un Dufay, de un Ockeghem o de un Josquin des Près. La música era entonces considerada como la ciencia por excelencia en cuanto a las proporciones. El *stilo antico* tendía hacia la abstracción privilegiando el *polo inteligible* de la música. La emoción no estaba ausente en esto, pero este estilo estaba habitado por la voluntad de encaminar el alma de las cosas visibles a las cosas invisibles, por la vía anagógica de los números, vía de unificación y de pacificación interior en la línea del *De musica* de Agustín. Este estilo sometía el texto a la música, a punto tal que las palabras se tornaban ininteligibles en los arabescos de los hábiles contrapuntos. Por reacción, el *stilo moderno* cuyas nuevas exigencias formuló Monteverdi, percibía la importancia de la palabra y ponía el acento en el *polo afectivo* de la música comprendiendo que ella puede representar los sentimientos que expresa el texto. Pasando del *stilo antico* al *stilo moderno*, se pasaba así de un arte combinatorio a un arte expresivo.

Por otra parte, Bach reencontró estos mismos acentos en las tradiciones musicales de Alemania del Norte, con músicos tales como Buxtehude, Reinken o Boehm, y de Alemania del Centro con un Pachelbel o un Scheidt. La escuela del Norte se caracterizaba por su imaginación despierta, a veces inquieta pero siempre profundamente fantasiosa, arriesgándose en la invención formal, la virtuosidad instrumental y los colores armónicos contrastados. La escuela del Norte y del Sur, por el contrario, buscaba la pureza del dibujo contrapuntístico y la claridad en el plano formal. Por otra parte las exigencias luteranas sensibles en el estilo de esta escuela del Centro impedían llevar la atención a la objetividad de la Palabra, cuyo vector autorizado es la melodía coral. Por esta razón, Pachelbel no modificó nunca una nota de la melodía de un coral, por respeto a la Palabra que simbolizaba.

Escuchando las grandes corrientes estilísticas que Bach recibió de su tradición musical, se escucharán músicas más inclinadas hacia la inteligibilidad de las arquitecturas sonoras hábilmente construidas, o hacia la expresión de los sentimientos que actúan en el corazón. Se podrán escuchar músicas que, desde el punto de vista religioso, son más respetuosas de la radical alteridad de la Palabra de Dios en su objetividad, o por el contrario, más volcadas a la expresión de la resonancia de esta Palabra en el corazón del que la escucha.

Estos universos musicales formaron el propio oído de Bach, y los oímos al escuchar su música. Pero los escuchamos unificados magistralmente por su pluma en el crisol de una exigencia espiritual fuerte, marcados con el sello de la ortodoxia luterana. Cualquiera que escuche la música de Bach no puede dejar de experimentar el sorprendente equilibrio entre una combinación muy abstracta, que ilumina la inteligencia, y una emoción muy ardiente, que inflama el corazón. Además la audición de su música abre un camino de unificación interior que permite superar la oposición estéril entre el pietismo y la ortodoxia, oposición que fue ocasión de conflictos estériles a los cuales Bach debió hacer frente desde su estadía en Mülhausen, en 1707-1708. En efecto, el pietismo rompía el equilibrio de la ortodoxia luterana insistiendo sobre la afectividad y la sensibilidad, a tal punto que debilitaba poco a poco la objetividad de la Palabra de Dios en su radical alteridad. Por el contrario la *Aufklärung* naciente (la corriente de las “Luces”) ponía un acento tal sobre la luz de la inteligencia que el aspecto afectivo de la fe corría el riesgo de desaparecer y, con él, su enraizamiento esencial en el corazón. Bach se cuidó siempre de estos extremos. Sin duda la unificación interior de la inteligencia y del corazón es una cosa delicada y frágil. Pero el descubrimiento de esta fragilidad, ¿no testimonia él mismo la verdad de la escucha de aquel que, oyendo la palabra y reteniéndola en el corazón, descubre en él la división y la resistencia a esa Palabra? La música de Bach ha inscrito esta fragilidad en contrastes insólitos, de orden armónico y rítmico, que hacen a la arquitectura misma de sus obras¹.

Una escucha paradójica que une lo más grande con lo más pequeño

Uno de los corales para órgano más místicos de Juan Sebastián Bach, “Prepárate, alma que eres amada” (BWV 654), hace meditar estas palabras sorprendentes de Martín Lutero: “Aquel que puede gobernar el cielo, quiere ahora establecer su morada en ti”. Palabras sorprendentes, porque ¿cómo aquel que no se deja medir por el cielo, puede establecer su morada en el espacio medible de un corazón humano? Pregunta inevitable, sin embargo, si como vimos, por la audición de la música tal como la concibe Bach, la Palabra de Dios, es decir aquello que es lo más exterior del hombre, se encuentra sin

¹ La audición de ejemplos musicales citados en referencia puede acompañar ventajosamente la lectura de este artículo. Primer ejemplo, *Confiteor* de la *Misa en si menor*.

embargo presente en lo que le es más íntimo. Pregunta inevitable, pero pregunta paradójica: ¿cómo lo más grande puede estar contenido en lo más pequeño?

Este tipo de paradoja es típica del barroco, al que le gusta nutrirse de la articulación de dos infinitos, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño. Está formulada con justeza en la admirable sentencia de un joven jesuita anónimo del siglo XVII y que el poeta Hölderlin salvó del olvido incluyéndolo en la primera página de su *Hyperion*: “No poder ser encerrado por lo más grande y, sin embargo, estar totalmente contenido en lo más pequeño, esto es algo propio de Dios”. En este doble movimiento de expansión hacia fuera -”no poder ser encerrado por lo más grande”- y de concentración hacia adentro -”estar, sin embargo totalmente contenido en lo más pequeño”-, late el pulso barroco. Pero las referencias espaciales de nuestro imaginario son, al menos sacudidas, y sin ninguna duda sometidas a una profunda transformación. Pues sintonizaremos con música de Bach por medio de su audición, situándonos en su escritura.

La frecuentación de la música de Bach, en efecto, vuelve familiar las arquitecturas sonoras de grandes dimensiones, engendradas por la transformación continua de un tema único o por la proliferación de células breves y típicas. Para quedarnos con algunas páginas emblemáticas justamente célebres, se pueden citar las del *Clave bien temperado*, *El arte de la Fuga* y *La Ofrenda musical*, o también las *Variaciones Goldberg* y las *Variaciones canónicas* sobre un coral de Navidad, sin olvidar la *Pasacaille* y fuga para órgano o la *Chacona* para violín. Uno piensa en lo que escribió Anton Webern a propósito del *Arte de la fuga*: “Un grueso volumen de Ideas musicales en el que todo el contenido está extraído de una sola Idea. ¡Todo deriva de una idea de base, de ese único tema de fuga!”. Y agrega: “¡Desarrollar el conjunto a partir de una idea musical! He aquí la mayor coherencia.” Es verdad que la polifonía de Bach está engendrada generalmente a partir de un tema de base, de una única “idea”, de tal manera que el elemento más pequeño, como un espejo, puede reflejar la totalidad, como esa totalidad entera puede ser vista en él. Son así las imitaciones canónicas, los movimientos en retroceso, las inversiones, los aumentos y disminuciones y otros procedimientos de la escritura que aparecen bajo su pluma con una soltura admirable.

Este sentido de la escritura y de la arquitectura musicales está lo más cerca posible del pensamiento de Leibniz, filósofo barroco por antonomasia. Él pensaba que la *Armonía Universal*, resultado del cálculo de un Dios en el que la sabiduría, la bondad y el poder coinciden entre sí perfectamente, hace que “cada sustancia simple tenga ‘facetas’ que expresen todas las otras, y que es en consecuencia un “espejo” viviente y perpetuo del universo”. El

trabajo de un compositor tal como Bach participa de esta sabiduría creadora. Su arte surge de una combinación en la cual los elementos “se expresan los unos a los otros como espejos que reflejan su imagen hasta el infinito, “simbolizando” cada uno al mismo tiempo la totalidad².

Esta inmanencia paradójica del todo en el elemento más pequeño es característica del universo barroco de Juan Sebastián Bach. Sin embargo, a música paradójica, escucha paradójica. Porque se trata de reconocer no solamente el tema o la base inicial que engendra la obra en su totalidad, sino de escucharla en sus variaciones y metamorfosis que se producen a la luz del despliegue de la forma. La escucha debe ser lo suficientemente lúcida como para oír y reconocer el elemento fundante de la obra -la claridad de su “principio”-, pero debe ser también lo suficientemente “fina” para entenderla, como por intuición, en el cuerpo sonoro que él engendra.

Se ha pensado poder llegar a esta escucha musical tomando, de Blas Pascal, las categorías de “espíritu geométrico” y de “espíritu de finura”, que él expone en sus *Pensamientos sobre el espíritu y sobre el estilo*. “Espíritu de geometría”, en cuanto es una audición analítica que describe con orden los fundamentos de la arquitectura musical, hasta remontarse a la claridad de su principio; pero también “espíritu de finura” de una escucha capaz de captar este principio en la abundancia de sus metamorfosis, llegando al cuerpo sensible de la obra, captada ahora “de un solo golpe”, como dice Pascal y no “por progreso del raciocinio”. Si la primera escucha muestra una inteligencia bien educada, la segunda, sin duda alguna, muestra la intuición del corazón y del sentimiento. Pero esto no puede aprenderse; es necesaria, como también dice Pascal, la percepción de uno mismo. Sin embargo, Bach nos pone en camino. Muchas de sus obras llevan una *repetición*: al final de un aria o de un coral, por ejemplo, se volverá a oír lo que se había escuchado al principio y esta repetición desarrolla una circularidad entre el principio y el final. De la misma manera que el final de un relato permite comprender todo lo que se había incluido desde el principio, hasta el mínimo detalle de la narración, así la *repetición*, al final del coral, retomando lo que se escuchó al principio, expone a la luz del espíritu el principio de unidad de la obra. Habiendo reconocido este principio, bajo su luz, el corazón se abre entonces a la clara intuición de la obra en la que cada detalle refleja la totalidad, como la totalidad se da a conocer en cada detalle³.

² Segundo ejemplo, *El arte de la Fuga*, n°7 a cuatro voces, por aumento y disminución.

³ Tercer ejemplo. Coral *Señor Jesús vuélvete a nosotros*, de la recopilación de Leipzig, BWV 655.

La escucha como “recreación del espíritu”

Juan Sebastián Bach, cuya técnica de escritura llegó a cimas inigualables, no cae, sin embargo, jamás en el formalismo. La escritura es en él, la expresión de una experiencia interior. Así es como la inmanencia de lo más grande en lo más pequeño, en la que hemos reconocido una característica esencial de la estilística barroca, alcanza por medio de él la paradoja de la *Encarnación*, es decir el Verbo de Dios en la carne. Por eso la “melodía” de un coral de Bach, vector por excelencia de la Palabra, es el primer principio que funda su escritura, el principio resplandeciente que aparece bajo figuras musicales múltiples, ricas en un simbolismo capaz de abrazar el corazón con su luz. Pero, ¿cómo se presenta este *figuralismo* de Bach? Vamos a ver ahora, en la última parte, cómo este *figuralismo* incluye una aventura interior típica, que Bach ha designado con una expresión rica en significaciones, la “recreación del espíritu”.

Una escucha atenta de la música de Bach, especialmente de los *Corales*, las *Cantatas*, los *Motetes* y las *Pasiones*, ayuda a percibir numerosas discontinuidades que pueden aparecer en el transcurso de una obra: corte en los movimientos ascendentes y descendentes, cromatismo, silencio, ruptura del ritmo, a veces de tempo o incluso relaciones armónicas y contrastes de estilo sorprendentes. Estos trazos de escritura que “fisuran” sus arquitecturas musicales no aparecen por azar. Su lugar, al contrario, es siempre significativo a la luz de las palabras del texto. Estas fisuras que introducen una discontinuidad en el desarrollo lineal de la obra realizan un verdadero “cambio de orden”: hacen pasar del discurso a la experiencia, de *lo que dice* el texto a su *realización*. Es por esto que se pueden discernir en él los trazos que hacen emerger el deseo, un deseo despierto y trabajado al soplo de la Palabra de Dios. Aquel que, al escuchar la música de Bach, percibe estas fisuras, es vuelto a la ambivalencia de su propio deseo, dividido y trabajado por distintas tensiones: tensión entre la vida y la muerte, tensión entre el don del Espíritu y la debilidad de la carne o, más exactamente, tensión de la presencia del don del Espíritu en la debilidad de la carne.

En la más pura tradición luterana, estas tensiones se descifran a partir de la cruz de Cristo. Ahora bien, el *figuralismo* de Bach lleva la marca indeleble del signo de la cruz, que toma en su música la forma del “quiasmo”, ya que en efecto el “quiasmo” es una figura retórica formada por el cruce de dos términos. En la música del Cantor, esta figura del quiasmo se encuentra, no solamente en el cruce de dos motivos breves escritos en contrapunto reversible, sino, en mucha mayor escala, en las arquitecturas imponentes en las cuales las diferentes secciones o partes están dispuestas simétricamente en relación a un centro. Así en el Credo de la *Misa en si*, o de la segunda parte

de la *Pasión según san Juan*, arquitecturas musicales excepcionales en las que la disposición de los diferentes elementos forma un inmenso quiasmo. A estos dos ejemplos célebres habría que agregar, entre otros, los numerosos corales para órganos contruidos también, en parte o totalmente, sobre la base de esta figura⁴.

El *figuralismo* de Bach reviste pues dos caracteres fundamentales: las discontinuidades que fisuran la arquitectura y la figura del quiasmo. Estos dos caracteres son la inclusión, por el material musical mismo - se puede decir por medio del mismo "cuerpo sonoro" de la obra- del trabajo de la Palabra de Dios que se hizo carne en la historia de aquel que la escucha y experimenta así atracción y resistencia, según los infinitos matices de los sentimientos del corazón humano y el misterio de su libertad. En estas fisuras de la arquitectura musical se hacen súbitamente manifiestas tanto la debilidad de la carne como la cruz del Salvador. Por lo tanto el *figuralismo* de Bach remite, no al mundo exuberante de la alegoría, sino a la forma carnal de la creación confrontada en la claridad de la Palabra de Dios. La música de Bach se nutre de este combate y lo manifiesta.

Para Juan Sebastián Bach, totalmente fiel a Lutero en este punto, este combate es el de la *fe*. Jamás está perfectamente acabado ni completamente seguro. La claridad de la Palabra de Dios y la certeza de la fe viven juntas, en efecto, hasta el límite en la debilidad de la carne. Por eso hablé de "dramaturgia de conversión". La música de Bach no es una "música descriptiva", ni menos aún una música de ópera que se ofrece en espectáculo. Su escucha verídica nos incluye en una dramaturgia de conversión nacida de una forma musical.

La música es el arte por excelencia capaz de incluirnos en una experiencia así. Si Lutero hizo de ella "el instrumento del ministerio del Espíritu", es porque en efecto el Espíritu no es accesible más que aquí y ahora, en un acto de fe que consiente en dejarse despojar de toda representación. Como la música es el arte de hacer presente -su escucha siempre se da "en presente"- puede sintonizar con el acontecimiento que surge de su novedad, jamás inaccesible para aquel que quiera obtenerlo. Ella frustra así todo deseo indiscreto de ver o de representar de cualquier manera el ser de Dios. Es por esto que Juan Sebastián Bach ve en el acontecimiento singular de esta escucha una "recreación del espíritu".

⁴ Cuarta escucha, Motete *Jesu meine Freude*, BWV 227.

No es una experiencia distinta de la que testimonia este magnífico texto que escribía Goethe después de haber escuchado extractos del *Clave bien temperado*:

Como si la armonía eterna dialogara con ella misma, como habría podido pasar en el seno de Dios pocos instantes antes de la creación, un movimiento se producía en mi interior y me parecía que yo no tenía oídos, ni siquiera ojos, ni ningún otro sentido, ni tenía necesidad de ellos.

La Biblia habla también, por boca de la Sabiduría Creadora, de un diálogo de eterna armonía consigo misma, y esto poco antes de la creación del mundo:

Cuando asentó los cielos, allí estaba yo, cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo, cuando arriba condensó las nubes, cuando afianzó las fuentes del abismo, cuando al mar dio su precepto -y las aguas no rebasarán su orilla- cuando asentó los cimientos de la tierra, yo estaba allí, como arquitecto, y era yo todos los días su delicia, jugando en su presencia en todo tiempo, jugando por el orbe de su tierra: y mis delicias están con los hijos de los hombres. (Prov. 8, 27-31)

La música de Bach revelaría pues, en el juego soberanamente libre de sus arabescos, de sus figuras, de sus ritmos y de sus espacios móviles, el juego soberanamente libre de la Sabiduría creadora. Más aún, su escucha abriría en lo más íntimo de sí un camino silencioso de comunión a lo que pasa en Dios mismo, unificando la experiencia musical y espiritual. Por esto, si el acto de escritura de Bach se modela sobre el acto de creación de Dios, hay que decir que él inscribe la Palabra de Dios -el “principio resplandeciente”- en el juego figurativo de su música hasta en el más pequeño elemento de la composición, como el Espíritu Creador mismo inscribe en el mundo y hasta en los corazones el signo cruciforme que los funde en alabanza a la generosidad divina. Pero entonces la escucha de su música se convierte también en una reescritura de la Creación y del espacio interior. ¿No nos da en efecto a leer esta Palabra en su obra en el mundo y en el corazón? A aquel que cree, el Espíritu que es creador, comunica su deseo de vida, para que se convierta en él en fuente de “recreación”, despertándolo a una percepción luminosa de la creación y a una inteligencia nueva de la composición del universo. Esta mirada nueva, que cada día se vuelve más fina para la escucha de la Palabra de Dios, se vuelve capaz de percibirla en obra, no solamente en el interior del corazón, sino también en la creación entera. De aquí que la audición de la música de Bach abre un camino de sabiduría, si es verdad que la sabiduría contempla la presencia del Espíritu creador en la realidad misma de este mundo.

Antes de concluir estas palabras, no se puede dejar de hacerse una última pregunta, que sugiere el texto de Goethe. Este camino de sabiduría al que introduce la escucha musical, ¿conduciría hacia un más allá de la música? Goethe escribe: "... un movimiento se producía dentro de mí, y me parecía que no tenía oídos, ni aún menos ojos, ni ningún otro sentido y que no los necesitaba". ¿Cuál es pues ese movimiento interior que parece conducir hacia un más allá de la audición de la música? ¿No es aquel que llevaría a un "conocimiento místico" del Universo y de la Creación, ése al que Bach quiere encaminar a los "conocedores", según la expresión que utiliza en la dedicatoria de su tercera *Clavierübung*, es decir a aquellos que encuentran su verdadera recreación no solamente en la escucha como fundamento de la fe sino sobre todo en la lectura de una partitura cifrada, como símbolo de la música del Universo? Así podrían comprenderse las dos vertientes de la obra de Bach: por una parte la del Cantor ubicada totalmente bajo el signo del coral luterano; por otra parte, aquella del músico en la que la creatividad personal lo lleva a desarrollar, durante los últimos años de su vida en particular, un tipo de escritura en los límites de la abstracción, cumplimiento de la voluntad de forma, típica de ese siglo, en un arte devenido "juego" supremo de la libertad. Falta decir que, en una perspectiva luterana, para la cual el despojamiento radical de la fe es la vocación última de la música, la audición musical debe efectivamente conducir hasta ese lugar sin lugar donde el hombre viene a encontrar su verdadero centro fuera de sí mismo, en la Palabra de Dios.

§

Hemos tratado de comprender la valoración del oído en el pensamiento musical de Juan Sebastián Bach y la aventura interior a la cual la audición de esta música conduce. Hemos recogido, además de su música, las referencias precisas, la escritura rigurosa, un pensamiento comprometido y comprometedor. Sin embargo no hay nada menos acosante que la escucha de una obra de Bach. La recepción de su música a través de las generaciones y de las distintas culturas es un hecho excepcional, así como la meditación asidua de sus obras por todos los grandes creadores que han hecho la música de los siglos XIX y XX. La música de Bach "reúne"; cada uno encuentra en ella su lugar.

Me parece que esta recepción universal tiene una alta significación. Si verdaderamente la singularidad de la audición de Bach concuerda con el acontecimiento por excelencia que representa para él el despojamiento de la fe, no es menos verdadero que no ha cesado de inscribir esta experiencia, única a sus ojos, en una diversidad remarcable de estilos. Por lo tanto esta

apertura estilística signa el respeto con que Bach rodea a aquel que escucha su música.

Un estudio atento de su obra muestra que la compilación de los diez y siete corales de Leipzig, compilación documentada en su *Autografía*, representa la culminación de este esfuerzo. Fruto de una larga gestación, esta compilación testimonia la riqueza de las dimensiones siempre nuevas y sorprendentes del acontecimiento singular de la escucha a través de todos los estilos que Bach había recibido de su tradición musical y a los cuales el rendía homenaje de este modo. Por lo tanto, esta riqueza representa a la vez la riqueza de la Creación y la riqueza de relacionarlas de múltiples maneras, porque, según la palabra de Merleau-Ponty, el estilo es “una manera singular de habitar el mundo”. Al convocar en su obra todos los estilos conocidos en su tiempo, Bach hace honor a esta diversidad y a esta riqueza. Cada uno reconocerá en tal estilo o en tal otro su “manera singular de habitar el mundo” y comprenderá en su momento, y de manera imprevisible, el principio resplandeciente que lo funda.

Aquel que escucha la música de Bah es conducido a comprender desde adentro que no es la sumisión a una ley, a una regla o a una estructura preestablecida la que garantiza su escucha, sino más bien la respiración absolutamente singular de su propio deseo. No existe una manera correcta de escuchar la música de Bach. Hay una música tan despojada de sí misma que da a aquel que la escucha un lugar para existir con sus pasiones y sus dudas, sus debilidades y sus heridas, con lo indecible que lleva en sí y aspira al día de su manifestación. Existe una música que tiene como casa el mundo y que encuentra su alegría jugando con los hijos de los hombres⁵.

Traducción: Clara Gorostiaga

⁵ Quinta escucha, *Clave bien temperado. Preludio y fuga en do mayor, n°1, BWV 846.*