

LA INTERPRETACION DE BACH

SEGUN LAS IDEAS DE ALBERT SCHWEITZER

P O R

Leopoldo Castedo

PARA todo bachiano fervoroso, Albert Schweitzer simboliza la más alta cátedra en el estudio de la obra del maestro, honor que representa sólo una de las muchas proezas de este hombre universal, polifacético, que encarna en nuestros días el héroe arquetipo del Renacimiento.

El Segundo Centenario de la muerte de Bach trae implícitos dos homenajes contemporáneos: el de Pau Casals, silencioso y emocionante emblema de la dignidad humana, que ha transformado un humilde pueblecito del Mediodía de Francia, escogido como volitivo destierro, en un nuevo Salzburgo; y el de Albert Schweitzer que a los 75 años continúa en el corazón de Africa su tarea generosa de médico, de pensador, de músico. Séanos permitido por ello, antes de ordenar las notas que atañen al epígrafe, resumir los rasgos sustanciales de su biografía, para la más clara interpretación de la identidad espiritual que une en el tiempo a Bach y a Schweitzer.

Nació Albert Schweitzer en la aldea de Kayserberg, Alta Alsacia, en 1875. Hijo de un pastor protestante, siguió sus estudios elementales en Guensbach y se graduó en la Facultad de Teología de la Universidad de Estrasburgo, con una tesis sobre «El Precepto lógico en el Evangelio de San Juan». Al mismo tiempo que ahondaba en sus estudios teológicos y sociológicos, disciplinó sus grandes aptitudes musicales con el ya entonces anciano maestro Widor (amigo y compañero de Wagner y César Franck) y el gran organista Eugenio Münch, cumpliendo en plena juventud dos de sus grandes ideales: escribir su profundo estudio sobre Bach y ganar calidad de organista de primer rango. Interesado por el hermetismo de las grandes culturas orientales y sus contactos con la cristiana, profundizó sus investigaciones sobre estos temas en numerosos trabajos que pronto le dieron también en esta disciplina, categoría universal.

Con prodigiosa capacidad de trabajo, este hombre extraordinario cristalizaba a los 25 años realizaciones de madurez como músico, como humanista, como teólogo, como historiador, que, por sí solas e independientemente cada una de ellas, representaban aportaciones justificativas de toda una vida de creación. Pues en el

momento en que plasmaban con todos los honores aquellos preciosos ideales, a los 25, Albert Schweitzer se acusó de no haber hecho nada práctico por la humanidad y decidió romper con una obra tan laboriosa y eficazmente edificada y recluírse en el rincón del mundo en que más sufren nuestros semejantes, en el corazón del Africa Ecuatorial Francesa, para curar a los negros indefensos del tsé-tsé, de la disentería, de las innumerables enfermedades tropicales que hacen su vida mísera, insoportable. Y el catedrático de Teología de la Universidad de Estrasburgo se sentó en los escaños donde sus mismos imberbes discípulos comenzaban a cursar los estudios de Medicina.

Al cumplir los 30 años, Albert Schweitzer, después de presentar su tesis y obtener el doctorado, se embarcó para Lamberenne, donde fundó un hospital, sin ayuda oficial de ninguna clase, manteniéndolo con jiras en Europa y el producto de sus ediciones. Allí permanece. En los ratos que le dejan libres sus obligaciones médicas, ha continuado la tarea creadora. Trabaja actualmente en su obra cumbre «Decadencia y Restauración de la Civilización Occidental», de la que acaba de publicar en Estados Unidos el primer tomo...

Sería erróneo y descomedido afirmar que Schweitzer nos ha descubierto a Bach. Schweitzer es de una acrisolada honradez; tan grande y tan autocrítica, que en el preámbulo a su «*Bach, le musicien-poète*», a que hemos de referirnos en el curso de este artículo, comienza por afirmar que la parte histórica relativa al gran músico fué agotada por el erudito Spitta (1). Pero también es cierto que la obra de este acucioso musicólogo adolecía de un grave defecto, que lo es consubstancial en la producción genérica de los eruditos: la falta de visión de conjunto, la carencia de una interpretación práctica. Estos defectos son justamente los que supera Schweitzer, con tal eficacia, que su obra será por mucho tiempo la más autorizada en el análisis de la colosal producción de Bach.

Albert Schweitzer se había propuesto escribir solamente una obra que estudiara los corales. Desde la época en que, cuando aun no contaba 10 años de edad, el anciano maestro Widor y su profesor, el organista Eugenio Münch, habían despertado en él tan grande interés por el órgano, sintió un entusiasmo apasionado por los

(1) *J. S. Bach. 2 ts. (1873-1880).*

corales de Bach. A los 20 ayudaba como organista a Ernst Münch, hermano de su antiguo maestro, en el acompañamiento de las obras vocales que interpretaba sistemáticamente el coro de la iglesia de San Guillermo en Estrasburgo. Desde entonces el joven Schweitzer acariciaba la idea de escribir una obra analítica sobre los corales. La ampliación de este proyecto al tratamiento de la obra completa de Bach nació de una conversación fortuita que el propio Widor, su feliz interlocutor, nos cuenta, acaecida en una de aquellas sesiones en que discípulo y maestro olvidaban el mundo ambiente para confundirse en el ultraterreno degustar de los corales.

Los estudios teológicos de Albert, especialmente su dominio de la liturgia luterana, provocaban paulatinamente nuevas versiones de los corales, hasta que, en cierta ocasión, Widor le confesó su extrañeza al observar que pasaban bruscamente de un orden de ideas a otro, del cromatismo al diatonismo, del grave al agudo, sin previa deducción lógica ni razón aparente.

—Si el autor rompe de tal modo su discurso—le decía Widor— es porque hay algún motivo independiente de la música pura y que, sin duda, pretende introducir una idea literaria... pero ¿cómo conocer esta idea...?

—Muy sencillo—le respondió Schweitzer—por el texto mismo, por las palabras que sirven de base a los corales.

Y a renglón seguido le recitaba las palabras del coral analizado, que justificaban tanto al músico como al intérprete.

Para Widor aquello fué un gran descubrimiento. Excitados ambos músicos, repasaron los tres libros de los corales, desentrañando la significación exacta de cada compás.

«Todo se explicaba y se aclara—cuenta Widor—no sólo en las grandes líneas de la composición, sino hasta en el más pequeño detalle. Música y Poesía se entrelazaban estrechamente. Y es así como esta recopilación, admirada hasta entonces como un modelo de contrapunto puro, se me descubría como una serie de poemas de una elocuencia, de una intensidad emocional sin precedentes» (2).

El primer resultado de aquel festín estético fué el poner de manifiesto la necesidad de hacer una edición de los corales con el texto original debajo de la música que lo comenta, respetando el orden establecido por el compositor, según la sucesión de las festividades cristianas del año. El segundo, la resolución de llevar a cabo un estudio sobre el simbolismo de los tres libros, bien entendido que sólo

(2) Pról. a la Ed. francesa del «Bach - le musicien poète».

era capaz de tal obra quien reuniera aptitudes y conocimientos fundamentales como teólogo, como filósofo y como músico; es decir, precisamente, la síntesis de lo que Albert Schweitzer, en plena juventud, había logrado llevar a la altura de las categorías universales.

Y se dió a la tarea con el entusiasmo, la honradez y la capacidad que ya eran proverbiales en sus anteriores trabajos. Pronto llegó a la conclusión de que, como Bach había tratado los mismos sujetos en diferentes épocas, ora instrumental, ora vocalmente, el análisis de los corales entrañaba también el de las cantatas. El breve trabajo proyectado en aquella memorable sesión, pronto fué transformándose en una gran obra de conjunto.

—*Mucho mejor*—le decía Widor—*escriba todos los capítulos que pueda, que ellos aumentarán el valor de la obra.*

El joven Schweitzer, a pesar de la diversidad de trabajos emprendidos a la fecha, & de las exigencias de su carrera universitaria, de sus deberes como famoso concertista en órgano, llevó a cabo en poco tiempo una labor exhaustiva, profunda, que, como crítica y análisis, ganó de inmediato altura de cátedra, según dijimos, en la interpretación y valoración de la música de Bach.

El resultado de este esfuerzo es un precioso libro titulado «Bach, le musicien-poète», impreso por primera vez en francés en 1905 en París y ampliado y traducido al alemán en 1908 por el propio Schweitzer. La primera parte tiene carácter histórico crítico y estudia la música sagrada en Alemania hasta la época de Bach. Es, en realidad, una historia de los corales y de las cantatas. La segunda parte, que describe la vida y el carácter de Bach, prescinde de lo puramente anecdótico, para resaltar los rasgos biográficos que más han contribuído en la formación del creador. La tercera parte analiza la génesis de las obras de Bach y comprende un inventario completo de su producción, con la crítica general y particular correspondiente. La cuarta, síntesis y resultado del estudio teórico precedente, trata del lenguaje musical de Bach y del simbolismo de sus obras, destacando las afinidades e influencias en Schiller, Goethe, Nietzsche y Wagner. La quinta, y última parte, es la aplicación práctica de lo que antecede, un verdadero tratado sobre la manera de ejecutar las obras de Bach (materia esencial en esta reseña informativa), que, según nuestra opinión, debería ser texto de estudio en todos los conservatorios del mundo.

Frente al problema teórico y actual de la interpretación de Bach según las ideas de Albert Schweitzer, se plantean de inmediato dos cuestiones críticas previas:

1.º Cuando Schweitzer escribió su obra, es decir, en los primeros años de nuestro siglo, ganaba el ambiente el apogeo de la música de programa. Es lógico suponer que trabajó sometido a esta influencia que, por lo demás, se justifica plenamente en el desarrollo de las ideas centrales de la Historia de la Música.

2.º Es ocioso señalar que los instrumentos para los cuales escribió Bach no son los nuestros. Mas la pretensión de volver a los instrumentos que el proceso evolutivo normal de la técnica ha relegado a la categoría arqueológica sólo vale para depuradísimas quintasencias minoritarias. El problema gana transcendencia cuando se trata de interpretar la música del Barroco con los recursos actuales.

La primera reflexión que lo anterior sugiere se desprende de las mismas modificaciones del piano. Si el nuevo mecanismo nos permite disponer de una serie de recursos que el propio Bach no utilizó, sería absurdo desperdiciarlos. Bach no se sirvió de ellos por la simplísima razón de que no los conocía. Bien es cierto que él, como buen conservador, no se entusiasmó con los ensayos de su contemporáneo Silbermann, y prefirió escribir hasta sus últimas horas para el mismo clavecín que conoció en su juventud. Y sus propios esfuerzos por ampliar la orquesta de la época sólo dieron frutos en algunos instrumentos que después se han olvidado, como por ejemplo la viola d'Amore.

Sin duda que la pasión que los admiradores de Bach sentimos por la obra de este genio no debe llevarnos al error de considerarlo como un revolucionario del lenguaje musical, como un renovador. El valor sustancial de Bach, considerado históricamente, estriba en que cumple la función establecida en la Teoría del Arte como representante genuino de su época. Bach es la síntesis y el punto de partida a la vez de lo acumulado hasta 1750 (3). Es la última y más hermosa consecuencia del barroco en la música. Por eso, al hablar de la interpretación de Bach, nos referimos de hecho a la de toda la música del período.

(3) Cf. especialmente a este respecto: *Leichtentritt: Música, Historia e Ideas*, (trad. de Mazia), B. Aires, 1945.—*Souriau: La correspondance des arts*, Paris, 1947.—*Pinder: El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa*, Losada, B. Aires, 1946.

El movimiento

Los contemporáneos de Bach, especialmente su biógrafo Forkel (4), se asombraban de la rapidez de movimiento que daba a muchas de sus obras para clavecín. Esta afirmación echa por tierra, desde la partida, la moda, felizmente pasada, que exigía una lentitud mal llamada clásica a la música de Bach. Sin embargo, sería grave error caer en el extremo opuesto. Y las razones de carácter físico son irredargüibles. El mecanismo de los clavecines de la época no permitía ejecutar nuestro allegro moderno. De inmediato se piensa en Wanda Landowska, que ejecuta Bach a gran velocidad. Mas esta intérprete, dispone de clavecines modernos, en los que se ha mantenido la teoría de la construcción antigua, pero que reúnen excelentes condiciones mecánicas.

Al tratar las composiciones de Bach en instrumentos legítimos de la época, se advierte de inmediato que su *allegro rápido*, es decir, el máximo de rapidez que se puede pretender con tales instrumentos, equivale a nuestro *allegro moderato*, lo que no impide, ni al propio Schweitzer, aprovechar el mecanismo del piano moderno para interpretar tales obras con mayor rapidez que su creador. Lo prueba el hecho de que nos produciría extrañeza oír algunas de ellas en el tiempo «auténtico», como ocurre con las gigas de las grandes Partitas. Con el carácter de regla general, Schweitzer aconseja no pasarse, en los casos de mayor rapidez, de un allegro moderato enérgico y, a modo de conclusión, señala que los scherzi y los finales de Beethoven han inaugurado una categoría de movimientos rápidos que sería impropio aplicar a la música del Barroco. El presto del Concierto Italiano, por ejemplo, no es el presto de un final beethoveniano. Interpretarlo así, subraya Schweitzer, es desnaturalizarlo completamente.

Del mismo modo, puede afirmarse que los movimientos lentos de Bach no admiten comparación con los modernos. El Adagio, el Lento y el Grave corresponden a otros tantos matices del Moderato. También hay una razón física que sostiene este aserto. Los sonidos cortados del clavecín no permitan llevar los movimientos lentos con la «lentitud» que nos facilita la sonoridad mantenida y prolongada del piano. Como en el caso de las gigas, y a la inversa, los re-

(4) Forkel nació un año antes de morir Bach. Sin duda tuvo noticias indirectas sobre cómo interpretaba sus propias obras, que incluyó en su biografía del maestro: «Über J. S. Bach's Leben, Kunst, und Kunstwerke» (Leipzig, 1802).

cursos del piano autorizan para hacerlos más lentos que en el movimiento auténtico, sin llegar, desde luego, al adagio moderno.

La música de Bach discurre, por tanto, en cuanto al tiempo, en un margen más restringido que el de la música moderna. Ahora bien, aquí viene una pregunta que cabría plantearle al propio Schweitzer: Si Bach hubiera dispuesto de los perfeccionamientos técnicos posteriores ¿habría mantenido la misma escala en los valores de sus movimientos? y, por ende, ¿alteramos nosotros el espíritu de su obra si ensanchamos esta escala, con un criterio de estimación subjetiva basado en la intuición estética del intérprete?

Schweitzer posee también una fórmula de manifiesta claridad al respecto. Después de señalar que, en general, nos dejamos arrastrar por la atracción subconsciente de dar un ritmo muy vivo a las obras de clavecín, ocurre todo lo contrario con las Cantatas y las Pasiones, que tienden a caer en un movimiento demasiado lento. Estableciendo siempre una intención litúrgica fundamental en la música de las Pasiones, señala Schweitzer que, por ejemplo, el movimiento habitual del primer coro de la Pasión según San Mateo aceptaría una considerable aceleración si pretendemos que el coral produzca el efecto apetecido. Y como consecuencia de su juicio crítico, establece esta otra regla básica para hallar con facilidad el movimiento auténtico de un trozo de Bach: para ello basta resaltar a la vez, las grandes líneas y el detalle.

Esta regla sugiere de inmediato un desarrollo práctico utilísimo. Es un error generalmente aceptado que la música de Bach debe medirse de manera rígida y uniforme. Pues bien, si los movimientos no se alejan tanto de cierta uniformidad como los de la música moderna, también es verdad que este movimiento medio debe ser modelado hasta en sus más finos matices. Claro está que no encontramos en su obra esa oposición de temas de velocidad diferente, encerrados como a la fuerza en una misma medida, oposición que caracteriza a las sonatas de Beethoven; el ritmo que Bach adopta en la primera medida se matienen casi siempre sin alteración a través de toda la obra. Pero este movimiento homogéneo exige soltura y matiz.

Estas pequeñas libertades señaladas por el propio Bach en su interpretación personal, no deben, en ningún caso, alterar la ejecución. No se justifican por sí mismas, sino en cuanto valorizan la línea temática y la arquitectura del trozo. El casi inadvertido *ritenuto* que precede a una entrada importante o a una peripecia armónica subrayada, deben tener como único objeto advertir al

auditor. Cualquiera alteración de movimiento que acapare el interés por sí misma es censurable. Dicho en términos más violentos, en Bach es intolerable el efectismo. Basten como ejemplo las masacres «orquestadas» por el célebre director-vedette.

Como conclusión de lo afirmado anteriormente, se debe «rallentar» el movimiento en la medida que el dibujo musical se complica y volver al tiempo justo cuando se simplifica. Y, en todo caso, hacer el rallentando mejor antes que sobre la cadencia misma. La cadencia bachiana, muy diferente de la moderna, tiene una expresión sólida, decidida, no tolera en absoluto su debilitamiento por el rallentando. *La misma cadencia final de cada trozo, no hace excepción a la regla.*

El fraseo

Con indudable acierto, señala Schweitzer que el fraseo general de la música de Bach es el del violín, y sugiere de inmediato que para penetrar a fondo en las intenciones del creador en la interpretación de los preludios y fugas para clavecín, debemos representárnoslos como si fueran ejecutados por instrumentos de cuerda, llevando al piano el fraseo y los efectos de un cuarteto. Bach no conocía la igualdad matemática en la sucesión de los sonidos que exigen, por ejemplo, los estudios de Czerny. La relatividad del valor de los sonidos es mayor en él que en cualquier otro compositor. Solía formar a sus alumnos en la disciplina de la independencia y de la igualdad absoluta entre los dedos para lograr en seguida esa como desigualdad voluntaria que exige el estilo polifónico llevado al clavecín. Para Bach, el ideal del fraseo y del «*touche*» se alcanza cuando conseguimos olvidar que entre los dedos y la cuerda hay un artificio mecánico y creamos la ilusión de que el clavecín se toca deslizando sobre las cuerdas varios arcos al mismo tiempo.

Bach inauguró la ejecución rigurosamente ligada. Sin embargo, su ligado, lejos de ser uniforme, comprende una variedad infinita de acentos e inflexiones. También sirve perfectamente adecuada la técnica del ligado en el violín para diferenciarlos y animarlos. No hay detalle en el fraseo, por insignificante que sea, que no gane en él gran importancia. En muchas de sus partituras de orquesta, el maestro indicaba detalladamente el fraseo, para prevenir cualquier malentendido del ejecutante. Y eso que rara vez hacía Bach indicaciones en sus manuscritos, característica que es general en las obras para clavecín. La razón es muy simple: en el siglo XVIII

todo ejecutante era, en cierto modo, compositor e interpretaba las creaciones de los demás como propias. No obstante, el fraseo de Bach no puede ofrecer dudas para quien estudie con detenimiento las obras de orquesta en que el maestro lo ha señalado prolijamente. La única dificultad consiste en aplicar sus principios al clavecín.

Preludio II.



El análisis del ligado nos lleva en seguida al del staccato. Bach sólo conoció el staccato del dedo, ignora por completo el moderno que corresponde al pizzicato de los instrumentos de cuerda. Su staccato tiene algo pesante, y aumenta la sonoridad de la nota más que la atenúa.

Preludio XIX.



En la obra de Bach son frecuentes los pasajes enteros en staccato y, en realidad, para él sólo es, en cierto modo, un elemento del fraseo. El único ritmo en notas destacadas que cultiva es el ritmo solemne.

Preludio XIII.



El fraseo de Bach, en resumen, consiste en la fusión de este staccato definido y un ligado perfecto, técnica que, desgraciadamente, los actuales pianistas olvidan casi sin excepción. El fraseo que indica Czerny en la edición Peters del Clavecín bien Temperado es, por tanto, falso, y él mismo se disculpaba diciendo haberlo oído frecuentemente en Beethoven, lo que viene a demostrar, por otro camino del ya indicado, que el fraseo beethoveniano y post-beethoveniano no se aviene con el espíritu de la música de Bach.



El acento principal

Señalados los problemas del movimiento y del fraseo, veamos ahora cómo hallar el acento principal. El ritmo de los tiempos de Bach no es en absoluto el ritmo natural de la medida con el acento del tiempo fuerte. Por el contrario, y esto entraña una gran importancia, se produce en cierto antagonismo con el ritmo natural de la medida, porque muchas veces el acento principal va sobre un contratiempo. En el talento para resaltar esta nota característica radica todo el arte de lograr la máxima plasticidad en el tema bachiano. Cuántas veces los temas más hermosos pasan inadvertidos porque en vez de acentuar la nota característica se acentúa el tiempo fuerte. Uno de los ejemplos más claros de esta diferencia lo constituye el preludio XXII del Primer Libro del Clavecín bien Temperado, que suele desnaturalizarse al acentuar el tiempo fuerte.



Nos hemos propuesto, en este análisis simplificado de las teorías de Schweitzer sobre la interpretación de Bach, destacar la relativa adecuación del clavecín al piano moderno. En cuanto al problema de las transcripciones y como aplicación de lo que antecede, es de gran importancia destacar el fraseo del bajo. Con frecuencia, el bajo lleva un fraseo aparte que debe entrelazarse con el fraseo de conjunto de las otras partes. Muchas veces se pierde el efecto de un coro o de un aria porque los contrabajos y los violoncellos se limitan a mantenerse en la medida en vez de ejecutar con todas sus vigorosas inflexiones la línea que el compositor había ideado

como base de sus armonías. Ciertos temas de Bach son tan «modernos» que no toleran el ser tratados en severo contrapunto, sino que, por el contrario, reclaman la libre expresión de nuestro estilo sinfónico. Este fenómeno sólo se advierte de manera acusada en la música instrumental. Se produce rara vez en la música para clavecín y nunca en la de órgano. De esta ley, sabiamente establecida por Schweitzer, se desprende el error en que caen casi siempre las transcripciones entre cualquiera de los tres géneros y, al mismo tiempo, la indicada adecuación de las transcripciones del órgano al piano moderno.

El matiz

En razón misma de sus muchas obligaciones y de la falta de tiempo para cumplirlas, el Cantor debía dirigir los domingos cantatas escritas precipitadamente el viernes. En estas partituras no hay indicaciones, como hemos visto, sobre tiempo, fraseo ni matices. Mas cuando el maestro trabajaba con calma y podía revisar las partituras, señalaba en ellas fraseo y matices con prolijidad de detalles. Tal es el caso de las cantatas 38 y 78, «Aus tiefer Not» y «Jesu, der du meine Seele» y de muchas de las profanas. Estas indicaciones dan la pauta para la correcta interpretación de sus obras y señalan las diferencias sustanciales con la matización habitual de la música moderna.

En la música romántica y post-romántica el sentimiento determina las peripecias de la obra y, por lo tanto, los matices. Cuando se aplican estas esencias estilísticas del Romanticismo a la arquitectura musical del Barroco, de mayor severidad plástica dentro de ciertos ideales comunes, se matiza a base de fortes y pianos, *crescendi* y *decrescendi* que resultan totalmente arbitrarios y fuera de estilo. En la música de Bach preside lo que Schweitzer llama, coincidiendo con *Leichtentritt*, cierta intuición arquitectónica que, según nuestro criterio, refleja la evolución de las formas barrocas en el siglo anterior. Por tanto, los matices deben surgir de ese mismo sentido plástico musical. La edición de Czerny a que ya nos hemos referido, inspirada solamente en un sentimiento subjetivo muy a la moda, parece realizada ex-profeso para destruir esa arquitectura musical. El estilo de Bach se desprende directamente del órgano y, en este instrumento, las peripecias están representadas por el paso de un teclado a otro; de donde el desarrollo completo resulta de la combinación de los diferentes grados de sonoridad.

Bach no conocía en absoluto el crescendo moderno, esto es, el que pasa insensiblemente del piano al forte, del forte al fortísimo. Para él los diferentes grados de sonoridad son diferentes regiones. No se traslada de una a otra sin marcar la pasada, haciendo resaltar claramente dónde termina una y dónde comienza la siguiente. Esta oposición de las dos sonoridades se acusa nítida y definida especialmente en los conciertos brandenburgueses, en los que se advierte el efecto resultante producido por la combinación de las dos sonoridades de intensidad distinto.

En cuanto a las obras de clavecín, salvo las escritas para dos teclados (el Concierto italiano y las Variaciones Goldberg) las restantes, de teclado simple, llevan manifiestamente indicada la oposición de las dos sonoridades. El paso de una sonoridad a otra debe justificarse siempre por el plan general mismo del trozo. Es lo que, con indudable acierto, alguien ha llamado la «*técnica de las terrazas*».

Schweitzer señala dos categorías de matices: los principales, objetivos, que deben resaltar de la arquitectura del trozo, y los subjetivos, destinados a valorizar el detalle. A pesar de su relatividad, estos últimos no son menos importantes y, justamente, son los que entusiasmaban a sus contemporáneos.

Este breve análisis, forzosamente y en razón del espacio, adolece de varias lagunas importantes. Tales son la relativa al registro e instrumentación, especialmente en lo que atañe a las diferencias entre el órgano del siglo XVIII y el moderno; la adecuación de la música de clavecín al piano y las diferencias entre la orquesta de aquel tiempo y la nuestra. Para concretar en lo posible el carácter práctico de estas notas, conviene resumir, a modo de colofón, las conclusiones de Schweitzer sobre la técnica interpretativa de Bach, que, aunque están enfocadas desde un punto de vista negativo, representan todo un sistema de valoración en la obra del gran músico barroco:

1.º Las obras de Bach comienzan y terminan por la sonoridad principal. Todos los efectos de pianissimo al comienzo y al final de cada trozo repugnan al estilo del maestro.

2.º La cadencia, en Bach, no representa un diminuendo, sino que se mantiene siempre en la sonoridad de la frase que termina, piano si ésta es piano, forte si es forte. Es necesario evitar, sobre todo, la búsqueda del efecto de un piano que sigue al forte enlazándolos por un diminuendo. La oposición nítida del piano y del forte es uno de los procedimientos elementales de la música de Bach.

3.º Es un error señalar una gradación artificial en las fugas

tocando el sujeto piano al principio, para llegar al forte sólo con las entradas sucesivas. No es correcto resaltar con este procedimiento la gradación natural que resulta de la simple sucesión de las entradas. La lógica de la fuga bachiana no soporta ninguna alteración de sonoridad en las primeras entradas del sujeto, así como la lógica de la arquitectura no permite que la nave principal de una catedral repose sobre pilares de diferentes dimensiones.