

“INTRODUCCION A LA ESCRITURA VIOLINISTICA DE JUAN SEBASTIAN BACH”

FOR

Pablo Garrido

1

EL VIRTUOSISMO VIOLINISTICO DE BACH

I.—ESQUEMA DE LA ORGANOGRAFÍA GENERAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

CUANDO Praetorius hace el arqueo de los instrumentos musicales, el año 1618, establece que hay 86 de viento, la familia de las trompetas, la de instrumentos de tecla, la de los órganos y la de instrumentos de cuerda. No obstante, a esos comienzos del siglo XVII, no se puede hablar propiamente de una literatura instrumental, salvo aquella para el laúd, que se cree se inicia por el año 1450; en menor grado existe la de vihuela y la de las violas. Cuando los Gabrielli editan, en 1587, los *CONCERTI PER VOCE E STRUMENTI MUSICALI*, inauguran un hibridismo que durará largos decenios. La independencia de la música instrumental de la vocal va a ser asunto lento.

Algo avanzan Peri, Caccini y Monteverdi al alba misma del siglo XVII, particularmente Monteverdi, quien, en su ópera *ORFEO* (no olvidemos que estamos en plena Camerata Fiorentina), introduce un acompañamiento orquestal en el que figuran 2 clavicembali, 2 organi di legno, un órgano de lenguetas, 2 contrabassi di viola, 2 violas da gamba bajas, 2 chitarrone, 2 violini alla francese, 10 violas da braccio, 1 clarino, 3 trompetas, 1 Zinken, una corneta y varias flautas.

Cien años más tarde, en 1730, Bach pide al Consejo de la ciudad de Leipzig que se le dote de un conjunto de 6 violines, 4 violas, 2 violoncellos, 1 violone (contrabajo), 2 flautas, dos oboes, un corno inglés, un Taille V, 1 fagot, 2 basson, 3 trompetas y un timbal. Pero Bach, — revisada su obra orquestal general, — recurre a muchas otras variedades de instrumentos músicos, de los cuales positivamente 18 están obsoletos y suplantados malamente en la actualidad. Así, es necesario decirlo una vez más, conocemos un Bach desfigurado en cuanto a sustancia colorística se refiere.

Pero nuestro interés reside, por ahora, en el ejercicio del violín y su evolución.

II.—MORFOLOGÍA DEL VIOLÍN Y EL ARCO

El violín, cuyas dimensiones actuales son aproximadamente de 14 pulgadas de largo por 8 en su parte más ancha, está constituido por 68 piezas diferentes y su peso es, aproximadamente, de una libra. La presión que hacen las 4 cuerdas sobre la caja armónica equivale a unas 90 libras. De modo que su fabricación va a exigir no tan sólo una artesanía altísima, sino también ha de consultar factores y leyes de acústica y física.

Los primeros fabricantes de alguna notoriedad, como Duiffoprugcar y Gasparo da Salò, preparan el camino de los Amati, Guarneri y Stradivari. Antonio Stradivari, entre 1666 y 1737, cuando muere a los 93 años de edad, formó la Escuela de Cremona y de sus talleres salieron, dicese, 1.116 violines: de éstos en la actualidad existen clasificados 540, aparte de 12 violas y unos 50 cellos.

El arco, complemento del violín, tiene, en la época de Bach, forma convexa, es decir, propiamente de "arco" levemente redondo. De cada una de sus extremidades se sujeta el crin o cerda (que lo es propiamente de caballo). Hacia 1775, y con François Tourte, el arco cobra su actual forma, tras una transición en la cual aparece con varilla recta y bien distanciado el crin de ésta. La dimensión actual del arco es aproximadamente de 29 pulgadas; su peso oscila entre los 52 y 62 gramos y su elasticidad es asunto de gran importancia por el tipo de escritura violinística nacida a comienzos del siglo XIX.

III.—LA TÉCNICA DEL VIOLÍN HACIA 1720

La más remota referencia sobre la técnica del violín nos viene de un tratado de Grotto, el que data de 1550; prevalece la técnica de los violeros y no poco la de los laudistas y vihueleros del siglo XV. Se ha hecho alarde de que Monteverdi trata, — hacia 1607 (ORFEO), — el violín con audacia, en lo que se refiere a su registro agudo. Hay aquí un error, pues Monteverdi utiliza el Violino Piccolo alla Francese, el que, siendo casi del mismo tamaño del actual, se afinaba una cuarta más alta que el hoy vulgarizado. Es el "pochette" de Francia, el "kit" de Inglaterra y el mismo "Klein Discant-Geig" mencionado por Praetorius en 1618 y que Bach utiliza también, raramente, como en el caso de su Concierto Brandenburgoés N.º 1 y en las Cantatas 96, 102 y 140. Mayor derecho de precursores tendrían Baldassarini, de los 24 Violines del Rey, y Lully, cuya escuela va a llamar la atención de toda Europa por su audacia técnica y por su estilo personalísimo.

Cuando Marini edita su "Romanesca", en 1620, apenas si usa la extensión del dedo meñique para el único DO sobre la pauta que aparece; en cambio, es el primer documento donde aparece un "trino", ornamento (o gorjeo) que va a tener universal ejercicio. Llama aquí la atención que no recurre a la cuarta cuerda en absoluto. Otro tanto sucede en las obras de su contemporáneo Farina, el que, además, tampoco usa la tercera cuerda. Farina, en cambio, extiende el registro triple del violín una nota más y aplica, por primera vez, las dobles cuerdas.

Entre 1637 y 1640, Merulo establece el uso de octavas y continuos cambios de "posiciones". En 1645, Zanetti publica lo que se tiene por el más antiguo método de violín: "IL SCOLARO PER IMPERARE A SUONARE DI VIOLINO". Ucellini, hacia 1649, edita unas "Canzoni", en las que hay riqueza inusitada de golpes de arco y frecuente uso de "posiciones", hasta la sexta. Vitali (Giovanni Battista) escribe, en 1667, unas Sonatas para dos violines y continuo. En 1683, Bassani introduce una novedad: el desarrollo temático, recurso que va a aprovechar gloriosamente su discípulo Corelli. Torelli edita,

en 1709, los primeros **CONCERTI GROSSI** que, tres años más tarde, Corelli llevará a su máxima expresión.

El fructuoso menester técnico-virtuoso, se hace ahora formal-estructural. La técnica ya no es un fin, sino un medio.

IV.—CORELLI Y LA ESCUELA ROMANA

Le cabe a Corelli sistematizar, — formal, técnica y didácticamente, — el acervo de casi un siglo de balbuceos violinísticos. La Escuela Romana, que establece tras sus viajes a Francia y Alemania, atrae a centenares de instrumentistas y compositores en embrión, los que después de oírle y conocer sus obras, desean recibir sus sabios consejos. Corelli establece, entre otras cosas, el uso del arco entero, dándole soltura por medio del antebrazo y la muñeca libres. Las limitaciones técnicas que aún se hacían sentir, — y esto mirado desde una perspectiva actual, — tanto en la forma de apoyar el violín como por el arco imperfecto de la época, en nada empañan una técnica que, al servicio de un artista de tan honda musicalidad y conciencia estética, se convierte en la fuente inagotable de donde beberán Bach (su contemporáneo) y mil otros creadores, y de donde, por línea directísima, surge el arte admirable del más grande de los violinistas de nuestros tiempos: Jascha Heifetz.

[Corelli, Somis, Pugnani, Viotti, Rode, Boehm, Joachim, Auer, Heifetz].

V.—VIVALDI Y VERACINI EN ALEMANIA

La influencia que Corelli ejerce en Alemania se ve fuertemente acrecentada por la presencia personal de Vivaldi y su discípulo Veracini. Corelli muere en 1713, cuando Vivaldi tiene 42 años de edad y Veracini 28, la misma edad de Bach. La admiración de éste por Vivaldi es bien conocida y tiene una razón dual: la confirmación del principio ternario (Allegro, Adagio, Allegro) y la proyección del Concerto Grosso hacia el concierto solístico. La riqueza de invención temática y la prístina reverberación del colorido orquestal de Vivaldi, dejan en nuestro músico tanta huella como la rutilante técnica de Ve-

racini, quien se ha instalado en Dresde desde 1720, derrochando su vena creativa en una pujanza que sobrepasa, en cierto modo, a la de Corelli y a la de su joven rival, Tartini, fundador de la Escuela de Padua y a la sazón de 28 años de edad (Veracini es siete años mayor que Tartini).

VI.—PRECURSORES DE LA ESCUELA ALEMANA

Atribúyesele a Valentín Hausman el haber introducido el violín en Alemania, a comienzos del siglos XVII. La fabricación de violines va a tener en esta nación un émulo de Stradivari: Jokob Stainer (1621-1683), de quien se cree fuera discípulo de Nicola Amati, el maestro de Antonio Stradivari y de los dos Guarneri. Marini y Farina, las primeras figuras del violinismo italiano, se radican en Alemania. El primero recibe títulos nobiliarios en Heidelberg y, el segundo, permanece once años en Dresde, de 1625 a 1636. Pronto se harán notar sus influencias. En efecto, Baltzar (1630-1663) va a lograr tal dominio técnico-virtuoso que es considerado como el más grande violinista de su época. Usa frecuentemente las posiciones agudas y, con mucha liberalidad, la cuarta cuerda. Su contemporáneo, Strungk, asombró al propio Corelli, cuando le tocó, cambiando al azar la afinación de todas las cuerdas. Rudolf Biber, hacia 1681, edita unas Sonatas, dos años antes que Corelli publicara su Opus I. El dominio técnico es cabal y su obra trasluce una concepción poética hasta entonces desconocida. Henrich von Biber (1644-1704), contemporáneo de Bach, lega un grupo de Sonatas donde se resumen todos los problemas del violín, incluso la "scordatura", afinación arbitraria y, según Grove, funde "el calor emocional, característico del arte alemán, con el "pathos" y la nobleza del estilo italiano". A mitad del siglo, Furchein ostenta el tan codiciado título de Konzertmeister y, hacia 1687, publica unas Sonatas que ya consultan Arias, Baladas, Allemandes, Courantes, Sarabandas y Gigas.

En 1697 muere, a los 31 años de edad, Nikolaus Bruhns, discípulo en órgano del célebre Buxtehude y violinista de primerísimo orden. Fué particularmente experto en la ejecución de la música polifónica para violín. Aún cuando Pisendel, dis-

cípulo de Torelli, es tenido por el primer virtuoso alemán, el honor de crear lo que con toda propiedad llámase la Escuela Alemana del Violín, le corresponde a Franz Benda, checo nacido en 1709 y quien permaneció cuarenta años en la corte de Federico II, muriendo a los 48 en Alemania. Bach, su contemporáneo, era 24 años mayor y Benda le sobrevivió en siete años. El maestro de Benda había sido Graun, a su vez discípulo de Tartini; así, la Escuela Alemana resume corrientes de muy recia estirpe y el arte del violín parece haber llegado a su mayoría de edad.

VII.—BACH, VIRTUOSO DEL VIOLÍN

La tradición violinística de los Bach no es una novedad. Hans, el bisabuelo, debió haber gozado de cierto prestigio, pues se conserva un retrato suyo, de 1617, con la siguiente inscripción:

“Aquí véis a Bach, violín tocando;
si le escucháis, saldréis chillando.
Toca a su modo, y a nadie imita,
y cual buen HANS, lleva barbita”.

Juan Sebastián aprendió el violín a muy temprana edad y con su padre; debe haberlo aprendido bien, puesto que cuando pierde el cargo de corista en la pubertad, se contrata como violinista. A los 18, ocupa un asiento como violinista en la orquesta de Weimar y, cinco años más tarde, de regreso a la misma ciudad (pero bajo otro protector ya), es contratado como Músico de Cámara y Organista. En 1714, el Duque Regente lo nombra Violín Concertino (Konzertmeister) de su orquesta. Cuando en 1717, a los 32 años de edad, abandona a Weimar, lo hace para contratarse a las órdenes del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, quien, aparte de tener magnífica voz de bajo y ser un espléndido violinista, es un admirador fervoroso de la música de Cámara italiana. Es en este ambiente donde Bach crea su prodigiosa música de cámara y es también en Köthen donde nacen las Seis Sonatas para violín sin acompañamiento.

¿Es Bach un virtuoso del violín?

Incuestionablemente. Primero, porque a la sazón los músicos lo eran en plenitud de función artística: creadores y ejecutantes y, por lo general, ejecutantes en varios instrumentos. Segundo, porque su autodidaccia le impuso aprender a andar caminando, es decir, a descubrir cómo escribían otros para así descubrir cómo escribir él mismo; de este examen "a secas" al examen práctico, no podrá mediar sino un paso. A sus alumnos, Bach les enseñaba leyendo y tocando las obras que consideraba reveladoras de los secretos técnicos y estructurales. No olvidemos, por otra parte, que la música tenía entonces una razón *práctica* de ser, y que todo lo que se escribía debía estar dentro de la posibilidad técnica y artística de ejecución inmediata.

Dice su hijo Carl Philipp Emanuel, en carta a Korkel sobre su padre: "En su juventud y hasta avanzada edad, tocaba el violín con claridad y maestría, manteniendo así la orquesta mejor que desde el cembalo. Conocía a perfección las posibilidades de todos los instrumentos de cuerda".

VIII.—TRASCENDENCIA Y PROYECCIÓN DE SU APORTE

Con relación a la trascendencia de las Seis Sonatas en cuestión, hay un hecho importante que señala Riemann: "Ya Corelli — dice — había sabido dar al violín cierta polifonía y ejecutar sobre éste el "fugato"; sin embargo, no había podido renunciar al acompañamiento de cembalo". Cierto es y lo mismo puédesse decir de Baltzar, Niccola, Mattei, Schmelzer, Biber, Walther y Bruhns, quienes, escribiendo polifónicamente para el violín, no se aventuraron a escribir sin un "continuo" como acompañamiento.

Cierto es, también, que antes de Bach, los alemanes Strungk, Walther y Bruhns, para citar a unos pocos, también usaban las posiciones agudas (con más audacia que los italianos), los pasajes en dobles cuerdas y recurrían, sin temor, a las cuerdas tercera y cuarta (que los italianos esquivaban). Nada nuevo pareciera haber, entonces, en estas Seis Sonatas.

Pero, así como recurre a todo lo que la técnica le ofrece a su hora, también desecha malabares ingenuos e insulsos como

las tan favoritas imitaciones de pájaros y animales, trémolos, pizzicatti, armónicos, etc., que hacen aparecer al violín como una suerte de prestidigitador de taberna trasnochada. La trascendencia, entonces, de estas Sonatas, radica particularmente en la consumación de la estructura formal. En este sentido, el aporte de Bach resulta una suma de las corrientes estéticas de la alta cultura europea y su proyección, como la de toda síntesis esencial, no es tan sólo violinística — lo que ya sería decir mucho — sino campo fecundo y virginal a todo espíritu ávido de verdades eternas.

IX.—PROBLEMAS ACTUALES EN LA EJECUCIÓN DE OBRAS POLIFÓNICAS PARA INSTRUMENTOS DE ARCO

La obra general de Bach queda relegada al olvido apenas desaparecido el Maestro. La razón: muere en 1750, en el fragor de una mutación de los patrones culturales y espirituales de una sociedad. El espíritu de la Contra Reforma se ha expandido más allá de las fronteras dogmáticas y alienta el vuelo de la sensualidad, desembocando en el Rococó. El Rococó y las corrientes estilísticas siguientes, abandonan el lenguaje polifónico: triunfa el sentido de la armonía y de la melodía acariciante.

Dice Riemann: “logró coordinar en un todo rigurosamente armónico las voces polifónicamente desarrolladas”. Pero, ya lo sabemos, la polifonía no interesa, no es el vehículo ideal para la expresión de las ideas y sentimientos de sus sucedáneos.

Hay otra razón que explica el abandono de parte de su obra, por lo menos de la polifónica para instrumentos de arco. Esta varillita mágica ha entrado al dominio de lo obsoleto, porque la escritura a una voz, exaltando la línea melódica, pide un vehículo más preciso en la técnica instrumental. El arco, en la época de Bach, es ARCO, es decir, su varilla es cercanamente redonda, propiamente convexa; un ingenioso y simple mecanismo permite, en los pasajes polifónicos donde han de sonar varias voces simultáneas, soltar la cerda o crin de manera que cubra, o “raspe”, todas las cuerdas a la vez. Este arco polifónico está en uso en Alemania en 1732, se-

gún la portada del "Musikalisches Lexikon" de Walther. En el "Violinschule" de Leopold Mozart, de 1756, aparecen dos arcos: el convexo y uno de varilla recta; Franz Benda, por la misma fecha, se retrata con un arco recto. Hacia 1775, François Tourte crea el actual arco cóncavo, ligeramente cóncavo y con el tornillete fijo que sólo permite la tensión del crin o cerda. Ha desaparecido toda posibilidad de tocar polifónicamente en el violín.

Cuando Ferdinand David, hacia 1829, emulado por Mendelssohn, exhuma las Seis Sonatas, su técnica virtuoso-romántica pretende reactualizar la obra cumbre de la literatura del violín. Su contemporáneo, Ole Bull, incorpora estas obras usando un arco semi curvo, pero Bull no tuvo seguidores y, como escribe Albert Schweitzer, "los violinistas persistieron en maltratarlas con el arco recto" y Schweitzer, con un admirable espíritu de celador del patrimonio bachiano, ha insistido en que sólo mediante el arco convexo puede llegarse a un cabal conocimiento de esta literatura violinística. Sus experimentos y los de sus seguidores, no han tenido éxito práctico. Conviene mencionar que a comienzos de este siglo Hanemann retomó, por iniciativa de Schweitzer, la idea; más tarde Baumgart (1929), luego Schroeder (1933), Totenberg (1947) y, finalmente, Gutman (1949). Todos estos ensayos no pasan de ser sino merodeos en lo arcaico; la técnica actual ha demostrado ampliamente que la escritura polifónica es perfectamente accesible.

Cierto es, la llamada técnica de "batterie", que se emplea para tocar los acordes de tres y cuatro sonidos, tiene sus "perros", ya que al quebrar los acordes en arpeggios, aunque veloz y graciosamente, resultan asperezas de arco que, por lo general, el auditor atribuye a rudeza o impericia del ejecutante. La verdad es que estas impurezas son insalvables, pero afectan en grado mínimo al concepto estructural de la obra misma y aquí cabría preguntarse si interesa más el medio que el fin.

El intérprete, hoy en día se encuentra equipado con un cúmulo tal de procedimientos técnicos, que ninguno de los escollos de la rica literatura musical pueden serle insalvables. Hay uno, empero, y es el de la estilística. Es decir aquello que implica redescubrir el espíritu de una obra, y a través de és-

ta, el de un hombre, el de una época. Esto no es del dominio de la técnica. Es un don que de lo intuitivo puede llevar a lo cognoscente y que de lo complejo de la historia de las ideas puede conducirnos a las esencias. Es el don, finalmente, máspreciado que pueda recibir un ser racional, porque mediante él, y sólo mediante él, se logra inflamar el alma humana con el fuego divino.

2

FORMA Y ESTILO EN LAS SONATAS PARA VIOLIN SOLO DE JUAN SEBASTIAN BACH

I.—LENGUAJE Y SINTAXIS MUSICAL. LA FORMA

Lenguaje es la música, y lenguaje de una universalidad incontestable. A desemejanza del lenguaje verbal, se basa en un régimen de ideas abstractas en su totalidad. La experiencia no juega en éste otra función que la de sugerir un caudal infinito de ideas o pensamientos de belleza y emoción. En el lenguaje verbal nos valemos de símbolos — las palabras — perfectamente identificables por sus asociaciones, analogías y evocaciones. La asociación de tales símbolos con hechos experimentales u objetos, nos permite agruparlos, interrelacionarlos, en fin, instrumentar un conjunto de locuciones que son vehículo exteriorizante de nuestros pensamientos y medio de captar los de nuestros interlocutores, logrando lo que se llama convivencia humana.

En el lenguaje musical, las ideas se exponen por medio de sonidos y ritmo, abstracciones que sólo pueden medirse por reactivos psico-fisiológicos ordenados en función estética, en mayor o menor grado. Un sonido por sí sólo produce una sensación auditiva, como, asimismo, un ritmo por sí cuando mucho provocará una sensación de obstrucción de lo cinético. La sucesión de dos o tres sonidos podrá incitarnos a aguzar la percepción oral, pero no formará música. Un ritmo, en persistencia isócrona, perfeccionará la concepción cinética, pero no conducirá al plano de las ideas estéticas. La combinación de sonidos y ritmos deberá, por consecuencia, organizarse por

medio de sintaxis y "forma" para elevarnos a un campo ideológico-estético.

A semejanza de lo que acaece con el lenguaje verbal, donde la sintaxis estructura el acuerdo, orden y dependencia de las palabras entre sí, en el lenguaje musical precisase de la compaginación de todos los elementos específicos constitutivos. La sintaxis, en música, es sólo en parte sistematización, dado que, por encima de los elementos específicos, hay un factor de intuición, de selectividad, de "inspiración", que permite el tratamiento de los tales elementos en forma personalísima. En parte, este fenómeno apóyase en lo que llamamos la Forma Musical, aún cuando la Forma es una mera estructura hasta cierto punto sistematizada, estructura que cada cual observa a su manera; nos lo enseña la historia del arte musical. Así, en la forja del lenguaje musical, encontramos que deben intervenir, constante y asiduamente, un sinnúmero de artífices o "iluminados" enriqueciendo perennemente su venero.

II.—ESQUEMA DE UN MILENIO DE MÚSICA VOCAL

Cuándo y cómo nace la música en su fascinante apostura de lengua universal, es asunto que inquieta no tan sólo a los historiadores y estetas, sino a los físicos y a los teólogos. Estos últimos pueden darnos un esquema lúcido y pimpante, puesto que por un milenio, el cristianismo cobija en su liturgia la música vocal. Entre los siglos III y IV, todo lo que sucede fuera de las murallas de la Iglesia, es profano, es paganismo. El canto llano será el marco dorado de la música hasta que, en el siglo IX, surgen los TROPES, expresión silábica parasitaria. Por esa época, ha despuntado la Polifonía. Ambos factores contribuyen a la incorporación del Ritmo. La confluencia de dos líneas solísticas, "punto contra punto", debuta en el Motete parisino del gótico del siglo XII. Hacia el XIV afloran el Canon y la Imitación. Los polifonistas neerlandeses del siglo XV reinan supremos durante la transición de la Edad Media al Renacimiento. La música coral litúrgica se escribe hasta a ocho voces independientes simultáneas. Los modos litúrgicos —heredados de la antífona siria, de los himnos bizantinos y de los cánticos hebraicos— se resienten por la in-

roducción del cromatismo por Orlando Lassus, a fines del siglo XVI. Misa y Motete exhiben ya a un incipiente apoyo instrumental; Martín Lutero, al crear el Coral Protestante y ampliar la Cantata, recurre al órgano, el que pasa a tomar una preponderancia imprevista. Estamos en el siglo de Palestrina, Victoria, Byrd, Willaert y Andrea Gabrielli.

Fuera de las Murallas de la Iglesia, hacia el siglo X, los Goliards persisten en mantener un latín venido a menos en temas frívolos. Los Jongleurs y los Gaukler pasan esa tradición a los refinados Trovadores del siglo XI hasta el XIII, más o menos. Trovadores y Minnesingers se acompañan en la Vielle y sus cantos se sistematizan: Chanson de geste, Cancsó, Pastourelle, Virelai, Ballada, Estampie. En el siglo XIV, el Madrigale italiano se hace profano y luce imitaciones y cánones. El Laúd, pasa a un ejercicio solístico y otro tanto sucede con la Vihuela. De los Romances hispánicos nacen las "Diferencias", de los "Ballads" las "Divisions". La música instrumental tiene cada vez más una razón biológica de ser. En este siglo XVI ya se puede hablar de una música típicamente instrumental, aún dentro de las limitaciones naturales.

III.—DESPUNTE DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Con estos balbuceos, surgen también algunos tipos o Formas, y a fines del siglo XVI y hasta casi mediados del XVII (1630), tenemos Toccatas, Fantasías, Capriccios, Ricercare, Canzone y Sonatas.

En 1539, Gardane edita "Canzone buona a Cantare e Sonare" y Willaert, en 1549, como asimismo su discípulo Rore, publican "Fantasías y Ricercare" para voces e instrumentos, en tres partes o movimientos. Hacia 1587, los Gabrielli escriben unos "Concerti", que pueden darse como las primeras obras para violín. Los "Concerti" de Viadana, de 1602, son modelados en los de los Gabrielli y, naturalmente, no se trata de la forma que conoceremos evolucionada mucho más tarde.

Las "Sonatas" de Giovanni Gabrielli, de 1615, son de un solo movimiento y, el término Sonata, como el de Toccata, se aplica por oposición al de Cantata. Tras algunos ensayos de Banchieri, Quagliati, Turini y otros, en 1626 Biagio Marini

edita unas "Sonatas" en las que hay tendencia a agrupar tonalmente las diversas partes y hay una escritura violinística de cierto interés. Una proyección de sus ensayos son las obras de Allegri, Monte Albano y, particularmente, las de Fontana, en las cuales encontramos tres movimientos bien delineados, con períodos a base de contrapunto imitativo y gran preponderancia virtuosa del violín, aún cuando no usa todavía la cuarta cuerda.

Se le atribuye a Merulo el haber introducido el término de "Sonata da Cámara", aún cuando él mismo no define una forma propiamente tal, ya que sus "Canzonas" de tres años más tarde, 1640, mantienen las mismas características de las anteriores. Otro tanto acaece con Ucellini, en 1649. Será Giovanni Battista Vitali (no el de la célebre Ciacona) quien clarifica el género en sus "Sonatas" de 1667. Inaugura el sentido cíclico, hace gala moduladora y establece diferencia con la Sonata da Chiessa. A corta distancia, Bassani, en 1683, proyecta unas Sonatas donde introduce episodios y la disposición de la doble evolución de Tónica-Dominante y Dominante-Tónica. Bassani fué maestro de Corelli.

Cuando Giuseppe Torelli publica sus "Concerti Grossi", en 1709, a un violín solista opone el "concertino", o sea dos violines, viola y bajo, con un acompañamiento de "ripieno", es decir, dos violines y contrabajo de viola. En su estructura formal sigue el plan de Stradella: Allegro, Adagio, Allegro. Si Torelli se anticipa a Archangelo Corelli — como parece ser así por la cronología histórica— éste lleva al "Concerto Grosso" a una profunda y definitiva singularidad estética. Vitali, el de la "Ciacona", establece un puente entre Corelli y Vivaldi, quien, con mayor lirismo, da al "Concerto Grosso" una lozanía que bien va a comprender Bach. Cábele a Veracini resumir todos los intentos de forjar un modelo de Sonata, cuando, basado en el principio de contrastes, propone dos movimientos rápidos precedidos de sus respectivos movimientos lentos, usando un material decididamente melódico (herencia de Vivaldi) y tratando su temática por pasajes de ingenioso desarrollo tanto formal como violinísticamente. Veracini vive en Alemania, y nace y muere en los mismos años de Bach (1685-1750).

Hemos aludido, anteriormente, al ejercicio de una música extra-litúrgica y no podemos desentendernos de las prácticas sociales, donde la danza cobra un ejercicio favorito. Hacia 1570, tenemos la combinación de Allemande-Courante, lo que es característico de todas las danzas de la antigüedad, ya que iban siempre en parejas, una lenta y una rápida. Parece corresponderle al laudista francés Denis Gaultier, muerto en 1672, el haber sistematizado el conjunto de danzas para instrumentos solos, aún cuando se cree que la Partita, que no es otra cosa que un manojo de danzas, nace en Italia, hacia 1603. En todo caso, Gaultier fija un modelo: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, que es el que adoptará Bach.

En Alemania, ya antes de Gaultier, Peurl escribe "Suites" (que es el nominativo francés de la Partita italiana), donde hallamos variaciones sobre Pavanas. Otro tanto encontramos en Froberger, en Purcell de Inglaterra y Couperin de Francia. La Suite, al mediar el siglo XVII, se llamará Sonata da Cámara, en oposición a la Sonata da Chiesa (Iglesia). Ambas formas constan de cuatro movimientos contrastados. En la Sonata da Chiesa, los movimientos rápidos son, por lo general, fugados, y los lentos muy "cantables" y, a veces, acordales; a menudo el 3.er movimiento está en una tonalidad relativa a la genérica y suele terminarse un movimiento en la Dominante, para pasar, insensiblemente, al movimiento siguiente. En la Sonata da Cámara, que es la Partita o Suite, ya lo hemos dicho, los movimientos corresponden a danzas contrastadas. Fijada la forma de ambas Sonatas, pasará a usarse indistintamente el nombre genérico de Sonata. Digamos que en el período barroco (Corelli, Vivaldi, Händel), la Sonata es idiomáticamente violinística, lo que se reflejará incluso en la escritura para instrumentos de tecla.

IV.—LA ADOPCIÓN BACHIANA

Bach adopta los dos modelos señalados. Formalmente, sus Sonatas 1, 3 y 5, mantienen los cuatro movimientos contrastados de música pura, como en la Sonata da Chiesa. Los movimientos rápidos aquí son fugados y en cada Sonata incluye, en el segundo movimiento, una Fuga. Las Sonatas 2,

4 y 6, que son propiamente Partitas (o Suites), guardan solamente el sentido de contraste.

La Partita N.º 1 tiene cuatro movimientos o partes, con cuatro apéndices cada una, los "Doubles"; la N.º 2 es del molde clásico de Partita: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, pero lleva un apéndice monumental, la Ciaccona; y la 3.ª Partita tiene seis danzas contrastadas precedidas de un Preludio.

El tratamiento tan admirable de los temas, en general, la infatigable gama de figuraciones y el rico sentido modulante de su lineatura, hacen de las Seis Sonatas para violín solo, la dignísima y esperada culminación de un largo proceso de rebusca. Bach se entronca con el Ricercar, aquel primer paso hacia la liberación del Motete vocal, en aras de la singularización instrumental, que no es tan sólo un afán individualizante, sino el de mayor alcance estético imaginable: darle al sonido un régimen propio, ajeno al verbal. Culminan, así, los afanes de los viejos maestros flamencos y venecianos, para desembocar en la forma musical más pura: la técnica de la FUGA. Pero, su abstractismo no es sólo a base de un hermético contrapunto, pues llega al dominio de la armonía con un desenfado perfectamente natural, cruzando por los modos eclesiásticos y los intrincados vericuetos canónicos, como jamás se repitió en la historia del arte musical. Tras el ejemplo de Bach, tras su tratamiento de la Sonata, el camino de lo que ha de llamarse Sonata Clásica o Vienesa, ya es mero asunto de saber manejar el timón de una nave admirablemente construída. La universalidad de la Sonata ha quedado signada por Bach para gloria de Haydn, Mozart y Beethoven, y de quienes les seguirán.

V.—ALGUNAS IDEAS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA ESTILÍSTICA EN LAS SONATAS PARA VIOLÍN SOLO DE JUAN SEBASTIÁN BACH

No cabe plantear aquí, nuevamente, la ubicación de Bach dentro del historicismo estético. Para nosotros, Bach nada en común tiene con los idearios del Barroco: ilusionismo, grandilocuencia, monumentalidad. Curt Sachs estima que Bach es Barroco, entre otras cosas, por "el juego acrobático con me-

dios inadecuados en la polifonía *desnucadora* para cuerdas solas". Pareciera apoyarse en un escrito anterior de Leopold Auer, quien escribe que estas Sonatas... "no nacieron *de dentro del violín*... y desde que, ocasionalmente, aparecen ignorando las limitaciones de lo que es violinísticamente posible, ofrecen al ejecutante algunos de los más grandes problemas... de la técnica del violín". (Nosotros diríamos: lástima que se sepa que Paganini fué violinista, ya que las acrobacias y lo violinísticamente posible nos parecen estar más bien por este lado de la medalla y no por el de Bach, del que se sabe, además, y positivamente, que fué un virtuoso del violín). Juicios como éstos, pueden aliarse con los de Pitrou y Riemann, por lo de tremendamente peregrino que tienen. En efecto, Pitrou escribe: "Puede disculparse en ellas (las Sonatas), como en tantas otras del futuro Cantor, cierta reminiscencia aldeana, del terruño más bien, que alimenta con vigor rústico las gracias franco-italianas". Y Riemann: "En las Sonatas y Partitas (para violín) se revela la influencia de la composición para órgano".

Schweitzer, organista y el mayor teorizante de Bach, escribe: "La característica del estilo de Bach para el piano y el órgano es, precisamente, ésta: exige de los instrumentos de tecla las mismas aptitudes para el fraseo y la modulación que poseen los de cuerda".

Hay un asunto que conviene traer a colación aquí y que afecta la problemática de la estilística de estas Sonatas: la carencia absoluta de una tradición bachiana. Cuando Ferdinand David las reactualizó, en pleno romanticismo, han pasado cien años de la muerte del maestro. Los románticos, según palabras de Adolfo Salazar "inyectan un sentido dramático, una sentimentalidad romántica de la que él propiamente carece y que aquéllos proyectan sobre él como una luz refleja, como un espejismo".

El influjo romántico va a pesar fuertemente y va a actuar como neutralizador de ciertas virtudes, que son las que nutren un todo orgánico. Los efectos de esta suerte de "daltonismo" pueden palpase en las doce diversas ediciones de las

Sonatas, debidas a David, Hellmesberger, Joachim - Moher, Auer, Hubay, Busch, Hartmann, Rosé, Capet, Benedetti y Flesch, y aún en la de Doerfell para la Bach Gesellschaft.

El primer efecto corrosivo del violinismo-romántico preséntase en la arbitraria aplicación de un recurso eminentemente sensual: la Dinámica. La Dinámica es asunto posterior a Bach, aún cuando Händel, su contemporáneo, recurre a ella, pero Bach, por razón estilística, no puede recurrir a su adopción, no la precisa. Esta voluptuosidad de raudal de sonido que crece y decrece, que se prodiga y se repliega, será resorte de la Escuela de Mannheim, Stamitz, que florece en la segunda mitad del siglo XVIII, muerto y olvidado ya Bach.

El segundo azote del romanticismo es lo que Riemann ha llamado "Agógica" y que consiste en extender el valor de ciertas notas mediante la modificación del tiempo, a la manera del "Rubato" chopiniano. En la primera mitad del siglo XIX, en pleno romanticismo, esta "novedad", o "truco", fué favorito de virtuosos y "amateurs", llegándose a un decadentismo espantable, a un amaneramiento del que aún no nos recobramos del todo.

Un tercer virus romántico se relaciona con el "Tempo". La medición metronómica actual, como con mayor razón la del período romántico, no corresponde con aquella de Bach. Si los "tempi" de Mozart, por ejemplo, nos son conocidos, es por razón de una tradición oral respetada. La anarquía de "tempi" en el romanticismo es asunto demasiado conocido para detenemos más en ello. El juicio de Schweitzer, viene en nuestra ayuda, una vez más, cuando dice: "los Adagios, Graves y Lentos de Bach, no son tan lentos como los actuales, ni su Presto es tan rápido como el de hoy" ¿En qué se basa Schweitzer? Simplemente en el análisis musical exhaustivo, del cual deduce que la velocidad de un trozo de Bach "no depende del tiempo, sino del fraseo y de la acentuación".

Con referencia a los movimientos de danzas de las Partitas de Bach, nos parecen acertadas sus indicaciones de "tempi", no así las que afectan a los tiempos lentos, pues opina que han de ser "verdaderos tiempos lentos".

Fijados nuestros puntos divergentes con la estilística romantizada, que creemos totalmente foránea al espíritu ba-

chiano, veamos en qué reside mayormente el secreto que pueda reanimar su obra dentro de una estilística cabal.

En primer término: EN UN FRASEO CLARO Y PRECISO.

En segundo: EN MANTENER SÓLO DOS PLANOS, SIN TRANSICIONES DEL CLARO AL OSCURO.

El fraseo claro y preciso, a nuestro entender, se logra por dos caminos: uno, el análisis formal exhaustivo que nos permita ver *qué* es línea general o esquema estructural y *qué* es ornamentación orgánica, entre-temático, declamatorio subsidiario, cadencial-modulante. Sólo podrá componerse o recomponerse el discurso sabiendo distribuir, proporcionalmente, los dos ingredientes, sin que el fraseo decaiga o deseche lo aparentemente expositivo de lo que aparece declaradamente como enunciación de tesis. *El fraseo ha de regir categóricamente en lo temático y en lo subsidiario.* ¿Por qué? Porque Bach da a lo subsidiario un sentido funcional de primer plano.

El otro camino para un fraseo claro y preciso hállase en el examen exhaustivo de la equivalencia de los valores, o de los grupos simétricos de valores. Por ejemplo, cuatro corcheas o cuatro fusas, no son, en Bach, cuatro sonidos categóricamente iguales. No lo son, porque, mediante los arcos o ligaduras, sentido de fraseo, quiebra la simetría cada vez que desea darle agilidad, quitándole monotonía a lo que, de otro modo, se convertiría en isócrono. No olvidemos que la reiteración perpetua de un mismo ritmo (no importa su despliegue melódico) provoca la anulación del sentido mismo del ritmo, por la ausencia de contraste. La variedad de diseños que Bach logra con grupos simétricos de valores rítmicos, se ha de regir por un cabal uso del legato y del staccato. “El legato” —escribe Schweitzer— “es considerado como la característica de la escuela de Bach”. Pero, el legato habrá de manipularse con esta misma condición fraseológica y rítmica, sin constituir una suerte de surtidor soporífero, que todo lo duerme, todo lo vela, todo lo iguala. Por el contrario, y como contrapartida, recurrese al staccato, que, sin tener el sentido incisivo actual, era para Bach un “golpe corto y pesado de un arco”. Su staccato, no destacaba la nota alivianándola, aflautándola, sino por acentuación. Por eso, un Bach en saltillo o arco volante, es totalmente inconcebible.

El otro aspecto que nos parece vital es el de mantener tan sólo dos planos, sin transiciones del claro al oscuro. Fundamental, porque sólo así se puede extraer el sentido arquitectural gótico, donde la ornamentación, lo secundario diríase, es tan eminente como la línea o contorno general. Pero, aún si no se hubiera de aceptar la filiación gótica de Bach, siempre asalta un sentido de austeridad, tan excluyente de todo sibaritismo, de todo sensualismo, en vez de imaginarse un Bach hinchándose gradualmente para estallar en paroxismo sonoro. Un Bach acariciando el oído o los sentidos, resulta absurdo. Así, la preparación *graduada* de un clímax, digan lo que digan los tratadistas del violinismo virtuoso-romántico, es ajena a la estilística bachiana. No hay dinámicas, sino Fraseo Natural, elevándose o replegándose conforme a la lineatura o sinuosidad de la curva melódica, y esto es asunto totalmente ajeno a la dinámica, asunto que, por un complejo orden de factores, propende, y por simple espejismo, a querer aumentar el raudal sonoro cada y toda vez que la línea melódica se eleva, lo que es una razón de puro orden físico y no estético. Schweitzer ha hecho una síntesis admirable: “Un cierto grado de volumen” —escribe— “dominará todo un período y ha de seguirle otro período contrastado con aquél”.