

La magia y el misterio de la música de Bach

Pablo Espinosa

Los preludios, las gavotas, los minués, las gigas, las alemandas, las courantes, las bourrés, las zarabandas, ¡ah, las zarabandas!

La cámara se desplaza, imperceptible a los circunstantes, por el piso duro limado por las suelas, los tacones, los holanes, los perfumes. Sudor y pasmo danzan. Los muslos masculinos rozan apenas el antemuslo de ellas cuando, en el giro de una courante, parece culminar el círculo mágico del cortejo.

Bailar es hacer el amor con música, diría con el paso de los siglos D. H. Lawrence.

Los rostros, por decenas, se iluminan con una sonrisa inequívoca de placer, hedonismo atónito, estado de gracia. Se disparan, desde esos rostros extáticos, miradas como relámpagos azules, cobalto, lapislázuli.

La escena transcurre como en una cámara lenta, de ensueño.

¿Qué es eso que fluye por las venas de los danzantes, y traspasa los siglos?

Sin duda es una música de danza.

A diferencia del estrépito orquestal que suena en las bandas sonoras de las secuencias fílmicas, Eros en fulgor, de bailes en historias que datan de centurias, el conglomerado de músicos ruidosos aquí no existe.

En su lugar, un hombre parece nadar: hace brazadas con el miembro derecho mientras con los dedos izquierdos parece ensismado en desatar nudos y volverlos a atar en el mástil de un artefacto de madera oscura pero brillante, una nave náutica que, erecta y refulgente, suena entre las piernas del ejecutante.

Un solo instrumento, del tamaño de más de un tercio de su dueño, hace moverse, filtrar, volar, soñar, a un ejército licencioso que parece jugar al amor sin tocarse: el baile traspasa los siglos, mientras la música suena en la mente de un hombre solo, sentado cómodamente, que escucha a tra-

vés de los altavoces mientras la habitación se inunda de una escena invisible: pasos de baile, fragancias suaves, multitudes en acompasado diapasón, que ponen en carne y sangre esta música que es absoluta y definitivamente la apariencia de lo contrario: la música más espiritual posible. Sin embargo, esa música arcangélica, celeste, anima la danza sobre el suelo. Eros y Divinidad en plenas nupcias.

El hombre que está sentado y escucha ve pasar por su mente ahora escenas de otra índole: observa al músico solitario que cierra los ojos, los entreabre, los abre enormes al punto de canicas, mientras la nave que conduce, recuerda el que escucha, parece gritar a cada momento su nombre: violonchelo.

Lo que suena en los altavoces es la grabación que hizo otro hombre solo, rodeado de inquisidores micrófonos voluminosos, “el monstruo de acero”, como bautizó el músico a ese invento llamado micrófono, por su diabólica capacidad de captar ruidos de fondo en el gabinete de grabación que sus oídos humanos ni siquiera percibían, en los estudios Abbey Road de Londres, durante varios días difíciles del otoño de 1936.

Violonchelo solo.

La congruencia del vocablo. Violonchelo. Solo.

Hasta antes de que el hombre solo enfrentara al “monstruo de acero” en Abbey Road, ningún otro humano se había atrevido a hacer sonar en público esa música que era de baile en sus orígenes y que por grupos de seis danzas en cada una de las seis obras constituyen lo que siglos después de creadas se reconocen como una de las piedras de toque de la cultura musical y más allá: de la capacidad del ser humano de en-

frentar su soledad y ser, así, feliz: las *Seis suites para violonchelo solo*, escritas por Johann Sebastian Bach alrededor de 1720 en la corte de Köthen, según consenso de historiadores, afanados todavía en develar el misterio que rodea a la creación de estas partituras portentosas, pues no se han podido poner de acuerdo ni en la fecha ni en el lugar en que fueron escritas, ni en el destinatario y, todavía más, en el instrumento para el que fueron escritas estas epifanías.

Anhelo. Suena el anhelo en forma de vuelo de ave, grito de sirena, venero plateado en una mina, río transparente cuyas rocas tropiezan haciendo un ruido opaco, expansivo, submarino.

El hombre solo entre cuyas piernas surca el navío mueve su brazo derecho avanzando millas náuticas mientras los nudillos de su mano izquierda parecen hundirse en el agua imaginaria que forman en el mástil del instrumento cuatro hileras acuáticas: cuatro cuerdas de acero entreverado con cabellos de ángel, lianas y azucenas: la, re, sol, do, se llaman esas hermanas así y no Cordelia, Gonerilda y Regania; tampoco Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; ni siquiera Athos, Porthos y Aramis, porque, como estos últimos, son cuatro: la, re, sol, do. La Re Sol Do. LA REINA DEL SOL DONÓ sus cabellos para que Antonio Stradivarius perfeccionara la labor de su colega Nicolò Amati y determinara el tamaño definitivo que habría que tener, para siempre, esa doncella con nombre de varón: setenta y seis centímetros, en lugar de los ochenta originales.

El violonchelo nació de la familia de los violines, aunque hay quienes quieren que pertenezca al árbol genealógico de la viola da gamba.

Mientras en Italia comienza, al terminar el siglo XVI, el vuelo incesante del vio-

lín como el instrumento por antonomasia de la música de concierto, en Inglaterra en cambio se desarrolla un arte más sutil y depurado: la viola da gamba en todos tamaños y diseños, tantos que las familias inglesas podían tener, cada una, un baúl con violas de todos tamaños para integrar los coros de violas, hasta siete en número y diversas en tamaño.

La exquisitez de la música que se escribió para esos coros de violas solamente es comparable con la destinada al cuarteto de cuerdas clásico, que es emblema de la hondura máxima que han logrado los compositores a la hora de escribir.

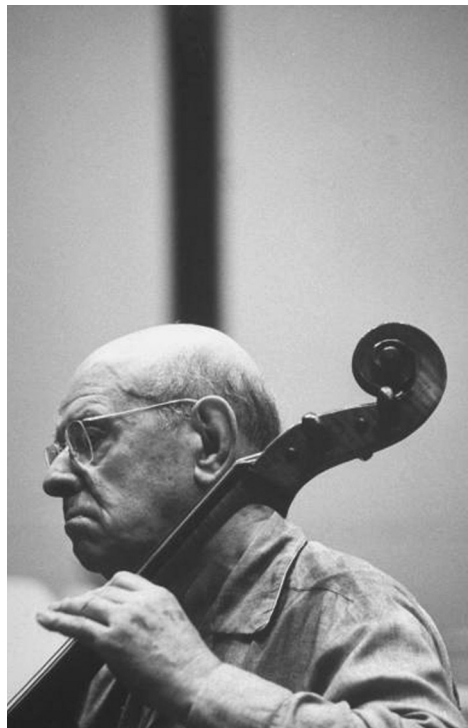
Una buena parte de esa música para coro de violas eran danzas. El resto: variaciones, fantasías.

La viola madre, es decir la reina del coro: la viola da gamba, o viola de pierna, por su colocación a la hora de sonar, así como la viola *a spalla* se coloca sobre el hombro y la viola *da braccio* sobre el brazo y de ella, la viola da braccio, nació la viola *d'amore*, mediante la colocación de cuerdas de latón debajo de las originales, para que vibraran juntas y produjeran un sonido más intenso.

Hubo entre esa familia de instrumentos una "viola pomposa", que algunos llamaban viola *di fagotto* y otros de plano: *violoncello piccolo da spalla*. El misterio de su sonido se extiende a su origen, ortho y declinación. Llegó al punto de atribuirle su invención a Johann Sebastian Bach, sin que haya argumento, documento o vestigio alguno que valide tal hipótesis fallida.

Lo que se aproxima a la realidad es que la sexta de sus *Suites para violonchelo solo* está escrita para un instrumento con características similares a un *violoncello piccolo*, de ahí que se extienda la opción hacia la viola pomposa. Y como el *violoncello piccolo* es de tamaño similar a una viola, he aquí entonces el camino de retorno a la sesión de escucha de las suites para violonchelo solo de Bach:

El brazo derecho sostiene una vara de madera, de punta a punta unida con crines olorosas a brea, incienso y humo: luego de extraer sonidos del vientre de ese navío que tiene cuerpo de mujer, las crines de ese pegaso esbelto vuelan por los aires, desvanecidos por el viento como esas bolas de al-



Pablo Casals

godón de azúcar que venden en las ferias de los pueblos.

Pablo, Pau, se llama el hombre solo en el gabinete de grabación de Abbey Road, sí, esos famosos estudios donde cuatro muchachos, de nombre Pablo, Juan, Ringo y Jorge, habrían también de hacer historia años más tarde, y enfrentarían al "monstruo de acero" pero ya con desenfado, al contrario de Pau, de apellido Casals, que al terminar de hacer sonar el *Preludio de la tercera suite*, cierra los ojos para no ver rodar las lágrimas de emoción de los ingenieros de sonido que, conmovidos por lo que sueña, abandonan todo intento de ayudarlo a domar al monstruo acerado, pues ha estallado en mil pedazos, sometido por la magia sonora que inunda al gabinete.

Los concentrados operadores, ujieres e ingenieros, han entrado en trance, atrapados por el poderío de ensoñación, vuelo y esa manera instantánea que tiene la música de Bach de poner en libertad a los humanos, aun a los que purgan las condenas interiores, las pesadumbres de alma más largas y pesadas.

De los Estudios Abbey Road salió el producto de aquellas sesiones de grabación, en el otoño de 1936, en forma de pesados discos de acetato, que se hacían sonar con púas metálicas sobre los surcos de la tortilla oscura girando a setenta y ocho revoluciones por minuto.

Con el paso de los años, con el peso del tiempo, esas *omelettes* adelgazarían y reducirían su velocidad a treinta y tres vueltas a la púa cada minuto, y después se pondrán encintas, en cintas magnetofónicas, enrolladas en cajitas denominadas así, cajitas: cassettes, para enseguida, volverse prácticamente anoréxicas y armarse, cual personaje de la saga filmica *Star Wars*, en cuanto un rayo láser las toca: el disco compacto, y las nuevas maravillas tecnológicas, que implican re-nacimientos conocidos técnicamente como re-masterizaciones. Requete-magistrales.

En cada una de sus distintos episodios tecnológicos, esas grabaciones han atravesado la historia como las más vendidas, las predilectas, las insuperables, el referente por antonomasia entre las, ya, cientos de versiones que los más egregios violonchelistas han grabado, muchos de ellos inclusive dos veces, o más.

Anner Bylsma, por ejemplo, emprende estas seis suites con un tempo diferente, un talante abismal, actitud contemplativa, mientras Pierre Fournier propone meditaciones alternadas con intensidades interminantes; Mstislav Rostropovich se cobija bajo el manto histórico de quien reconoce como el maestro insuperable, el modelo a imitar: Casals, pero se atreve con acentos rusos, inflexiones europeas, sello personal.

Más que un deporte o una pasión consumista y ansiosa, adquirir el mayor número posible de versiones discográficas existentes permite descubrir recovecos insospechados en estas partituras, pero sobre todo descubrir que el número de posibilidades interpretativas se reduce y expande al mismo tiempo a un número semejante al ocho pero acostado: infinito.

De repente el violonchelo suena a metal en un intérprete, como Bylsma, o ronco y fiero como un rinoceronte, como en las versiones más contundentes de entre todas las que existen: las del maestro violonchelista, musicólogo, pensador y autoridad moral en el tema de la música antigua y moderna: Nikolaus Harnoncourt.

O bien suena a gemido de sirena, como en la versión de Sigiswald Kuijken, otro gran maestro especializado en música antigua, defensor del *comme il faut*, quien utiliza, en el Ensemble Instrumental que dirige, ins-

trumentos originales, antiguos, y para hacer sonar las suites de Bach, recurre a un *shoulder-cello*, o violonchelo de hombro, con resultados francamente sobrecogedores: el hombre solo que escucha sentado en su habitación cierra más los ojos, mueve imperceptiblemente la cabeza de manera pendular mientras, siente: levita, se alza, se eleva.

El tema de las *Seis suites para violonchelo solo* es un géiser inagotable. La relación de ideas, automática, con Pablo Casals, llevó al periodista canadiense Eric Soblin a desarrollar una investigación exhaustiva, impresionante por sus logros: de manera titánica, traza la historia completa de lo conocido, indaga el territorio ignoto, plantea nuevas interrogantes y deja en el aire la continuidad de esta historia sin fin.

Entrelaza seis capítulos titulados igual que las suites de Bach: del uno al seis, a su vez subdivididos en los movimientos de cada una de ellas: preludio, alemanda, courante, zarabanda, minueto y giga, en el caso del primer capítulo (primera suite) y así hasta completar la obra magna: *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J. S. Bach y una obra maestra*, por su título en español, distribuido en México por Editorial Océano, en la colección Turner Música, mientras su título original es: *The*

Cello Suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece.

Entre sus méritos numerosos destaca el estilo: Eric Soblin fue reportero y su especialidad fueron en algún tiempo los conciertos de rock, hasta que se cansó de las imposturas en ese territorio, tan dominado por la trivía, la superficialidad, el dominio de la industria, el interés pecuniario.

Siguió su instinto atraído por la magia de las suites de Bach y se adentró, con un rigor periodístico admirable, en el territorio de la “música clásica”, donde encontró a su vez las respectivas imposturas, que narra por cierto con un sentido del humor muy generoso y suave, con resultados todavía más ácidos.

Pocas veces se encuentra uno con un periodista que aborde el mundo tan almidonado de la “música clásica” con tal desenfado, característico de la cultura rock, pero cuyo trabajo otorgue hondura reflexiva y sobre todo una cantidad de datos recabados que resulta francamente fascinante.

Además de otorgar datos biográficos con la calidad periodística que dota de mayor verosimilitud, agilidad y cercanía que los de las enciclopedias, traza retratos humanos de Bach y de Casals y une ambos óleos con un fondo sonoro irresistible: el miste-

rio de esa música que ata, une, eleva, hace soñar en vigilia o duermevela:

Los preludios, las gavotas, los minués, las gigas, las alemandas, las courantes, las bou-rrés, las zarabandas, ¡ah, las zarabandas!

Danzan los personajes. La escena se proyecta en la mente del hombre solo que está sentado escuchando las *Seis suites para violonchelo solo* de Bach, cada una de esas seis conformada por danzas, preludios, zarabandas.

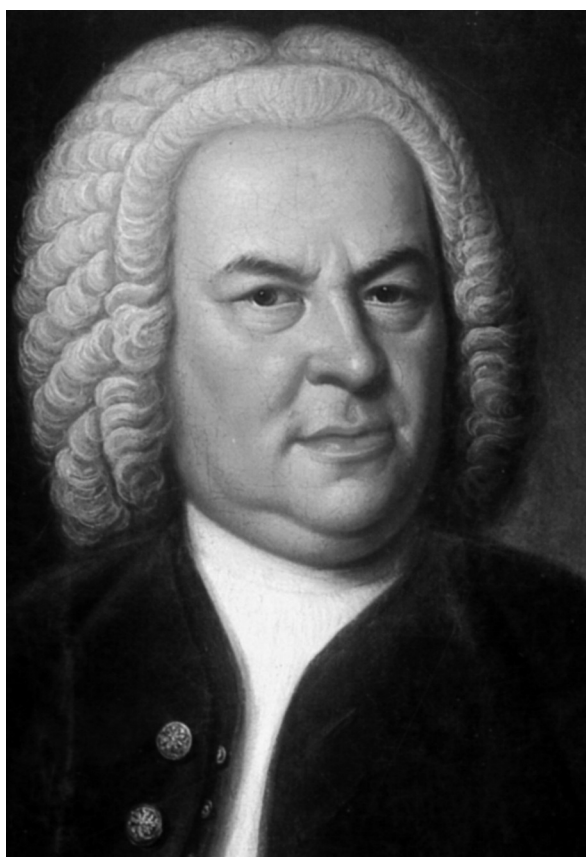
Danzan las cuatro cuerdas activadas por ese hombre solo que enfrenta al monstruo de acero en una cabina de grabación de los Estudios Abbey Road de Londres.

Danzan ya de plano Bach, Casals y el escucha. La peluca del compositor se deshila imperceptiblemente: los delgados hilos blancos vuelan desde ella como los algodones de azúcar que venden en las ferias de pueblo. Casals danza con el mástil de su violonchelo atado a su mano izquierda mientras la derecha sostiene el arco que expele brea, crines, hilos delgados de color amarillento.

El hombre solo danza con su mente.

Está sentado, acompañado de la magia y del misterio de la música de Bach.

Los preludios, las gavotas, los minués, las gigas, las alemandas, las courantes, las bou-rrés, las zarabandas, ¡ah, las zarabandas! **U**



J.S. Bach

