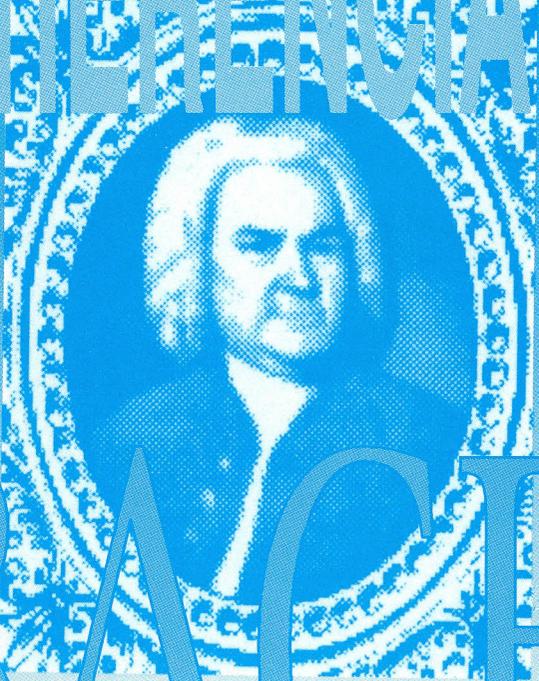


# LA HERENCIA DE BACH



Por: MARIO GOMEZ-VIGNES.

La historia de la cultura, la historia de las ideas, la historia de las artes son un carnaval de paradojas.

Juan Sebastián Bach es un músico sin herederos. De los 20 hijos en sus dos matrimonios, cuatro fueron músicos notables, respetados y acatados en su época; representantes de una vanguardia que desdeñaba el frondoso contrapunto de su padre y se abría paso hacia la sencillez -¿diremos, más bien, simplicidad?- de una textura homófona ambivalente de germanismo instrumental e italianismo operático. Hoy, vistos y apreciados a distancia desde nuestra perspectiva actual y medianeros ellos entre las figuras gigantescas de su predecesor y sus sucesores, adquieren una dimensión menor de personalidades de transición, de pioneros irrealizados.

De este modo esos cuatro hijos músicos de Bach fueron tan sólo sus herederos

carnales, no sus herederos estéticos, porque el gran Cantor de Santo Tomás de Leipzig no hizo escuela ni dejó escuela para la posteridad, aun cuando ellos se formaron bajo la tutoría suya.

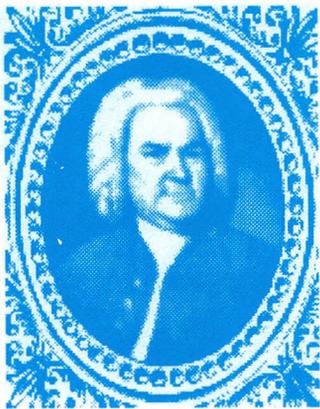
Así Bach, en su momento, es el gran solitario, el músico póstumo que colocado en una encrucijada cultural equivocada, es el polo de convergencia de todas las corrientes mediatas e inmediatas y del cual no sigue nada que se relacione con él y su obra, salvo el injusto olvido o la tergiversada interpretación de su mensaje. ¿Cómo se puede entender, entonces, el fenómeno Bach?, ¿Cómo puede ser posible que un músico de su talla surja así en el océano del arte y abandone este terrenal mundo sin obtener el ascenso de sus contemporáneos ni la aprobación de la posteridad que comenzó al día siguiente de su muerte?.

Ya Albert Schweitzer, cuyo culto al Cantor es conocido, lo dijo: *"Bach es, pues, el fin. Nada procede de él; todo conduce a él"*.

Nada procede, en efecto, de este músico singular, porque él dijo la última palabra. La melodía barroca ensortijada y de amplio vuelo, la técnica certera, la estructura sólida, el arcaísmo y la naturalidad en el diseño, de todo esto hay en Bach; y es más, en él también hallamos al visionario que se asomó al futuro, incluyendo aún el futuro que hoy vivimos. Después de Bach viene la música que hace sudar, que no es nítida, que está untada del pauperismo y la indigencia del género humano, que no es ella misma. El triunfo de la "Empfindsamkeit" y la irrupción de las pasiones desceñidas en el arte, contaminó a la música de demasiada "humanidad" y la privó de la posibilidad de expresarse con sus propias armas y recursos.

**"Todo conduce a él"**, dice también Schweitzer; cuando nuestras cisternas inventivas descienden de nivel, cuando flaquea nuestro espíritu y cuando perdemos la fe ante las contemporáneas avalanchas de valores trastocados de esta sociedad consumista y material; esta sociedad sin arte que nos ha tocado en suerte padecer, acudimos a Bach en busca de savia reconfortante y de alimento vivificador, así nuestros lenguajes hayan derivado por otros rumbos diferentes al suyo, como es lo natural. Bach es una especie de Biblia, de Nuevo Testamento cuyo verbo es eterno y lleno de verdad. Todos, en alguna época de nuestras vidas, apelamos y apelaremos indefectiblemente a esa verdad y a esa eternidad. El melómano en la búsqueda de una música sin el lastre de las miserias humanas enredadas entre la maraña de sonidos; el técnico en la búsqueda de un juego sonoro que asombra por su lógica inapelable; el compositor a la búsqueda de consejo y humildad. Todo lo antes dicho se refiere la frase de Debussy: **"Bach contiene toda la música"**.

En todo escrito que verse sobre Bach se dice que él cerró una época -el Barroco o la era del bajo cifrado, como dijera Hugo Riemann-, que Bach concluye una escuela y pone término a una técnica. Si bien tal apreciación es acertada, peca de limitada y de escasa proyección en el tiempo, porque muchos olvidan o ignoran un aspecto fundamental de su personalidad estética y espiritual, que es su raigambre

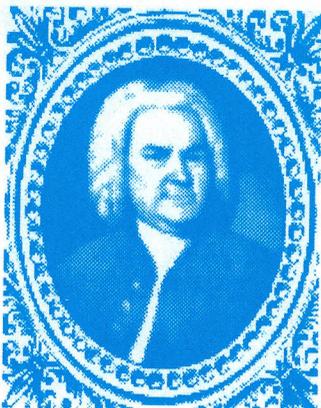


en las tradiciones místicas que arrancan desde los remotos confines del alma medieval. Bach no sólo es el último eslabón de la cadena cultural que conocemos bajo el nombre de Barroco, sino que es al mismo tiempo -y esto magnifica aún más su estatura artística y moral- el último de los grandes músicos medievales, porque su acendrada religiosidad se funde con su arte en una entidad unívoca indisoluble.

Su música es el reflejo de su vida interior. En Bach alienta la misma llama que infundió vida a la arquitectura religiosa del gótico, al espíritu supraindividual de los gremios artesanales del medioevo, del drama litúrgico comunitario y de la polifonía plural resonante en templos y catedrales. Polifonía, rito, expresión plástica y arquitectura que no veía reparo en echar mano de elementos populares profanos y seculares que, sublimados, eran vehículo edificante y moralizador. De ahí que el mismo Bach no hacía distinciones entre música religiosa y música profana, taxonomía prosaica -*perdón por el pleonismo*- que nos legó el Romanticismo. Las versiones y reversiones de sus propias obras lo corroboran: un preludio de sonata se convierte en obertura de cantata y un aire cortesano de suite puede constituirse en una meditación espiritual y los ritmos de danzas de moda, en su época, pasan a ser el ropaje de arias y coros de oratorios y pasiones de índole contemplativa. No hay géneros discriminatorios en Bach; él sólo inventa música, edifica con sonidos, se dirige a la humanidad no a las élites que degustan parcialmente la entrega del artista. En nada se empaña su dimensión artística y humana si lo comparamos con los artesanos medievales, tantas veces representados por Brueghel, que llenos de sencillo fervor se dedicaban a sus labores funcionales y cotidianas "ad majorem Dei gloriam", sin cuidarse de los juicios de la posteridad y sumergidos en el anonimato de sus respectivas comunidades.

La religiosidad de Bach es como la de aquellos honestos trabajadores: inmersa en su vida y en su oficio, en su concepción del mundo, sin cuestionar el dogma pero sí haciendo aflorar su permanente conflicto con el destino irreversible del hombre, que

se hace patente en los textos de sus corales y en las arias de sus cantatas y pasiones, donde una suerte de fatalismo convive con el perenne pensamiento en la muerte, considerada siempre por él como la liberación y el goce eterno. Y es porque Bach no es un intelectual; su arte se arraiga en una especie de pietismo popular de origen luterano que, a su vez, se origina en la época de las luchas entre el Papado y el Imperio a lo largo de la Edad Media y crearon en el pueblo alemán una conciencia divorciadora entre la autoridad romana y el concepto de cristianismo. Su contrapunto, su polifonía vocal revelan que su arte es comunitario y supraindividual. Los corales, introducidos en el rito por Lutero, se convierten en la columna vertebral de la música alemana desde Schütz hasta Brahms y Max Reger, y es a través de estos himnos devocionales que Bach entra en contacto con la feligresía y por ende con el pueblo.



llamamos "una cultura sin esperanza", cuyos postulados se expresan en Spengler y se materializan en el existencialismo, desde Kierkegaard hasta Heidegger y Jean-Paul Sartre. "Como a un moderno Prometeo, el Renacimiento -dice Nicolás Berdiaeff- libertó las fuerzas creadoras del hombre y ha expresado la más elevada potencia de su arte", pero al mismo tiempo "ha negado al hombre espiritual, que no puede dejar de ser creador, para afirmar en su lugar exclusivamente al hombre natural, esclavo de la necesidad". Cesa el arte comunitario y supraindividual que creó la catedral gótica y la misa polifónica, para dar paso a la expresión individualizada. La Reforma de Lutero no es otra cosa que una transposición del Renacimiento y su individualismo al ámbito religioso, porque desvinculó al creyente de una autoridad ecuménica y condujo a la multiplicidad de sectas.

Por otra parte, rasgos de un medievalismo revivido se dan en Bach; primero, mediante su tendencia a lo esotérico en la simbología de sus temas y en la discreta descripción musical amplificadora de los textos y segundo, en su evidente inclinación a elaborar un corpus de "summas" concluyentes y englobadoras, verbi gratia: "El clave bien Temperado" y "El Arte de la Fuga", entre otras, al igual que los filósofos y teólogos del gótico.

Esta personalidad de profunda religiosidad no se ha vuelto a dar; Beethoven mismo, con toda su constante preocupación por el género humano y la hermandad universal, no alcanza las Cimas del Cantor, porque el "gran abrazo universal" que preconiza Schiller no arranca del pensamiento místico cristiano medieval sino de las ideas emanadas de la "Aufklärung" cargada de intelectualismo.

El que Bach fuese luterano es un simple hecho circunstancial que no modifica en nada lo antes expresado. La Edad Media interpretaba el mundo a través del Dios Creador y testigo del hombre; el Renacimiento interpreta el universo a través del hombre que es su medida y referente; pero esto no basta para que el Renacimiento constituya, además, el primer acto de la disolución de la sociedad humana que hoy

El arte de Bach es de una lógica irrefutable, que hace convivir en unión indisoluble lo poético junto a una sólida geometría. A este respecto es un auténtico hijo de su tiempo y de las ideas de su tiempo. El contrapunto impecable que dimana de su perspicaz racionalismo es contemporáneo de la geometría analítica cartesiana y del cálculo infinitesimal de Leibniz; ¿cuál de sus sucesores ha tenido una concepción más clara del plan de conjunto, así sea un modesto minuet para Ana Magdalena o uno de sus grandes oratorios? Nótese cómo cada voz, cada parte de su música es un mundo particular tratado con la curia del miniaturista; cómo sus temas de amplio arco melódico eluden los marcos sofocantes del compás isométrico y la estructura fraseológica de miembros idénticos. Pero como en toda auténtica obra de arte, el trabajo, los desvelos y el pulimento son invisibles; lo que aflora y llega a nosotros es la belleza y proporción soberbia de su música, no el andamiaje que la sustenta. "En la música de Bach -dice Debussy- no es el carácter de la melodía lo que conmueve, sino su curva", y agrega "**Bach se acercó a la verdad**". Estas son apreciaciones tardías que en nada varían el concepto bastante miope que de Bach hubo en su propia época. Es bien sabido que sus contemporáneos lo

consideraban como un excelente ejecutante, más como compositor era tenido en poca o ninguna estima. Sus mismos hijos lo hallaban anticuado y el apodo de "vieja peluca" fue acuñado por el menor de ellos, Johann Christian, cuyos gustos y tendencias eran las antípodas del padre. Adherente, como todos los de su generación al estilo fragmentado y decorativo del Rococó, al sinfonismo primigenio y a los suaves acentos de la escuela napolitana de ópera, Johann Christian no prestó atención y no comprendió el genio de su progenitor. Y no tenía por qué comprenderlo; Bach, el Grande, como Brahms o Palestrina en sus respectivas épocas, impertérrito ante la moda naciente se ocupaba entre tanto de cerrar un capítulo de la historia, una época, un estilo, una técnica, un modo de encarar no sólo el problema compositivo sino todo lo de expresivo y emotivo que él pudiera comportar; expresión y emoción que iban a contrapelo de la "Empfindsamkeit" al uso del momento. Las audacias y profecías de su obra quedaron confinadas por la incomprensión y obscurecidas por el juego polifónico que, a los ojos de la nueva generación, eran cosas del pasado, que no hacían sino confundir la claridad del discurso musical.



Adolf Scheibe; este último, en un artículo publicado en 1737, en su periódico "Der cristische Musicus", le lanza un recio ataque: "Este gran hombre podría despertar la admiración de naciones enteras si poseyera más **placidez** y si no privara a sus obras de lo natural, por su carácter **ampuloso** y **confuso**, y no ensombreciera su belleza con excesivo **artificio**. Pretende que todas las voces subsistan juntas y con idéntico peso, de modo que no se reconozca ninguna principal. La ampulosidad le ha hecho caer de lo natural a lo artificioso, de lo sublime a lo oscuro y sólo se admira en él su laborioso trabajo y su extraordinario afán, gastado en vano, por desgracia, pues **contradice la razón**". (Los resaltados son míos).

Porque en Bach hay alternativas para el futuro; no se crea que el Cantor era un obcecado que se encerraba en su torre de marfil a inventar música que nadie entendería. Nadie más lejos de eso que Bach; él también tenía oídos, mente y disposición abiertos a lo que sucedía a su alrededor y que adoptaba o rechazaba según las conveniencias y necesidades de su propia obra. Telemann, a quien lo unían lazos de compadrazgo y, desde luego, de colegaje, jugó un papel decisivo en este sentido, a través de la Sociedad de Conciertos que dirigía y gracias a la cual se pudo conocer mucho de la producción de la generación joven que se enrutaba por los caminos nuevos que finalmente desembocarían en la ponderada madurez de la Escuela de Viena.

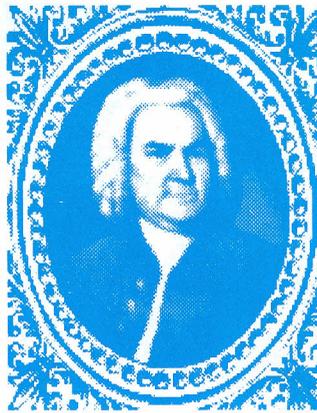
En suma, la incomprensión de sus coetáneos fue cosa de propios y extraños; entre estos hay figuras notables como, Johann Adam Hiller, lejano sucesor suyo en la Thomasschule de Leipzig y Johann

Si en vida -sobre todo en sus últimos 25 años- fue mal comprendido y aún postergado, el silencio sobre su obra se hace casi total en la década siguiente a su muerte. El catálogo de la casa editorial Breitkopf, entre los años 1761 y 1764 no ofrece a los compradores de música del momento sino una sola obra de Bach, y, por cierto, no la más importante: el motete "Lobet den Herrn". Y el olvido llega al extremo casi irrisorio de que todavía en los tiempos tardíos en que Brahms componía su Requiem Alemán (hacia 1857), la obra considerada como clásica del género religioso del siglo XVIII, era la Cantata "Der Tod Jesu", de un Johann Gottlieb Graun, kapellmeister italianizante de Federico el Grande; pieza vocal que hoy desconocemos, pero que seguramente estaba concebida en el rutinario "estilo de maestro de capilla" que hizo estragos en el género religioso aún en la generación franco-italiana posterior a César Franck y hasta en los días no lejanos de Sancho Marraco.

Fueron los teóricos -galardón que se les abona- los primeros en demostrar interés, aunque erudito, hacia la obra del Cantor de Santo Tomás: Marpurg, Fasch, Rochlitz, Zelter, el gran amigo de Goethe, y Forkel. Este último ya le había rendido tributo a raíz de su reciente aparición en unos conciertos semiprivados en Berlín, en casa del doctor Fliess, junto a Kirnberger y Reichardt y la presencia regia de la princesa Ana Amalia de Hohenzollern.

Años después, el refinado y culto barón van Swieten descubre en la Biblioteca Imperial de Viena algunas obras de Bach y participa del hecho a Haydn y a Mozart, quienes sacarán partido de esa música reveladora: Haydn en sus oratorios y cuartetos, Mozart en sus misas tardías y en sus postreras sinfonías. Entre tanto Neefe, el maestro de Beethoven en Bonn, descubre a su vez a Bach y lo transmite a su discípulo; sus últimas sonatas para piano y los cuartetos finales dan cuenta de la lección aprendida. El ya mencionado Johann Philipp Kirnberger descubre obras de Bach en Berlín y las muestra a Zelter. Cuando éste se hace cargo de la Sing-Akademie en la capital de Prusia, continúa la costumbre impuesta desde 1794 por su antecesor Carl Friedrich Christian Fasch, de ejecutar breves obras de Bach, como el motete "Komm, Jesu, Komm", que bajo la dirección de Zelter se dio diez veces en diez años. Entre tanto los juicios panegíricos comienzan a aparecer y a surtir efecto. El primero de enero de 1801, un escritor desconocido, oculto bajo el seudónimo de "Triest", en un artículo publicado en el "Allgemeinen Musikalische Zeitung", se refiere a Bach como el verdadero creador de la armonía en el sentido moderno. Poco a poco la imagen del músico va abandonando el gabinete silencioso del teórico para subir a los escenarios y revelarse en sonidos concretos y audibles. Al fundar Zelter la Ripienschule, en 1807, conjunto instrumental adscrito al coro de la Academia, siente interés por las cantatas, por la Misa en si menor (que sólo vino a ser ensayada en 1811), por *La Pasión según San Juan* (ensayada también, en 1815), hasta que Félix Mendelssohn ingresa a este coro como contralto a sus cortos 11 años de edad y queda marcado por la grandeza soberana del Cantor.

Los primeros intentos biográficos no se hacen esperar. Forkel, ya en 1802 había publicado un pequeño trabajo admirado y laudatorio "Ueber J. S. Bach Leben, Kunst und Kunstwerke". Esto suscita el interés de los editores quienes, en esos días de Beethoven, proyectan una edición de la obra completa de Bach, empresa que no llegó a concretarse. Carl Maria von Weber, en un artículo escrito para la "Encyclopädie der Wissenschaft und Künste" (1818), nos da un vívido y renovado concepto sobre el



gran Cantor, diciendo que Bach es uno de esos "héroes del arte" que renovó las reglas caducas y les insufló frescura juvenil, al compararlo con Haendel, sostiene que éste parece anticuado y anacrónico. En efecto, Bach no creó formas nuevas sino que perfeccionó y remudó las de sus predecesores y contemporáneos.

Por fin, después de ochenta años de pretermisión, penetra Bach triunfante en el mundo musical, cuando Mendelssohn de 20 años -aquel mismo chico que había cantado con asombro en los ensayos de Zelter en Berlín-, sube al podio y prorrumpe con "La Pasión según San Mateo", un 11 de mayo de 1829, en una versión, que según se infiere de la confrontación de documentos de la época, no fue ciertamente muy ortodoxa. Esta fecha marca el inicio de la verdadera resurrección de Juan Sebastián Bach en la posteridad. Editores, críticos, musicólogos, compositores, intérpretes, todos quieren saber más de Bach: su vida, su obra, su estilo, su técnica, su época, su pensamiento. Los artículos de Adolph Bernhard Marx, a raíz de la revelación hecha por Mendelssohn, comienzan a cambiar la actitud hacia el compositor. El olvido en que cayó su obra -argumenta Marx, entre otras cosas-, fue motivado por la declinación del luteranismo ortodoxo a fines del siglo XVIII, que arrastró consigo al eclipse a la música que había generado. Chopin, Liszt, César Franck, cada cual a su modo, difunden el pensamiento de Bach y se aplican a su enseñanza. Es bien sabido que Chopin mantenía sobre su piano como obra de permanente consulta, el "Clave bien temperado". Los violinistas Ferdinand David y Olle Bull exhuman las sonatas y partitas para violín solo. La casa Peters inicia en 1837 la edición de la obra instrumental. Mendelssohn y Schumann conciben la idea de una Bachgesellschaft cuya fundación no se consolida sino hasta 1850 -ya fallecido Mendelssohn-, teniendo como objetivo primordial la edición de la obra completa; esfuerzo que llevó medio siglo de trabajo en 59 volúmenes, impresos por Breitkopf & Härtel. Philipp Spitta se erige en el biógrafo más prolijo, resaltando en su obra al artífice sin convencionalismos, que se halla por encima de toda mezquindad musical, sentimental o programática y

Johannes Brahms es el primer compositor que penetra en su hondura abismal, como nadie antes lo había hecho.

Sin embargo, la sensibilidad romántica, cargada de significados literarios y extramusicales, malinterpretó el juego compositivo de Bach; los testimonios escritos de músicos y musicógrafos románticos nos hablan de portentosa técnica, perfección estructural, contrapunto inimitable; ninguno habla de lirismo, poesía, expresión, misticismo de alto vuelo, fantasía desbordante, mente visionaria, es decir, el Romanticismo sólo vio en Bach a un compositor cuya obra paradigmática tenía, si se quiere, un valor didáctico, de modelo a seguir en un sentido no estilístico sino puramente pedagógico. Ni siquiera Mendelssohn quien lo exhumó ni Schumann, que siguió su ejemplo eventualmente, alcanzaron a vislumbrar todo el significado de Bach, que va más allá de contrapuntos y técnicas.

Por otra parte, así se explica también el fracaso de la "rappel á l'ordre" de Cocteau, en 1925, cuando preconizó el retorno a Bach, como una manera de contrarrestar las sofocantes nubes del Impresionismo y el triunfalismo sinfónico de los últimos románticos alemanes. El ideario de este "neoclasicismo" no quería más "mensajes sublimes ni misterios ni pasiones hiperliricas ni nieblas ni filosofías ni ojos en blanco". En cambio sí quería "un arte objetivo, ágil, claro, intrascendente; quitar importancia y equilibrar como clásicos". El retorno, en últimas, no resultó, porque lo eterno en Bach no es la forma ni el lenguaje ni las normas, sino la entidad espiritual. No obstante este "neoclasicismo" asumió decenas de aspectos diversos según quién se atreviera a enfrentarlo: así, mientras Eric Satie proponía el circo y el music-hall en nombre de Bach, Hindemith, interpretando a su manera la música artesanal y efímera de las cortes dieciochescas, proponía la "Gebrauchmusik", en tanto que Richard Strauss prevaricaba ante sus pasadas audacias y quemando las naves con "Der Rosenkavalier", regresaba a un neobarroquismo de sabor vienés muy del gusto de las cohortes de la burguesía internacional que consumía sus últimos



cartuchos de "belle époque", poco antes de estallar la Gran Guerra. E Igor Stravinsky, a la vez que sucumbe frente al aparente formalismo neoclásico, debe mascar el polvo ante el embate que Arnold Schönberg arroja a los adeptos de la nueva tendencia en sus "Tres Sátiras", opus 28.

Pese a este eruptivo equívoco de una vanguardia que buscaba su senda y que, naturalmente, produjo verdaderas obras maestras, ha sido el siglo XX el que ha interpretado en su dimensión legítima y total la figura de este creador singular. Debussy fue uno de los que a principios de esta centuria se irguió con argumentos consecuentes y ecuánimes, considerándolo como la antípoda del arte dramático en lo de ficticio que éste pueda encerrar y opositor de la doctrina escolar personificada en la sinfonía postromántica hueca y ampulosa, y agrega: "Hay severos jueces que pronuncian sentencias terribles en nombre de las reglas clásicas de la construcción, ignorando su más elemental mecanismo. ¿No saben ellos que nadie ha llevado más lejos que Bach -uno de los legisladores de la música- la libertad de la escritura y de la forma?". A su vez las obras apoloéticas de André Pirro y Albert Schweitzer enfatizan el ángulo poético de Bach, atento a no dejar pasar ocasión alguna de emocionar o hacer una descripción y Norbert Dufourcq, en cuyo agudo estudio nos lo muestra como el heredero más auténtico de las tradiciones latinas ancestrales. Las monografías de Arnold Schering y las interpretaciones antológicas de Wanda Landowska, de Edwin Fischer y de Adolph Busch llevadas a registro discográfico hicieron además su esclarecedora tarea, pese a que el silencio en que cayó Bach después de su muerte ha impedido una tradición interpretativa.

Y en el elogio cabe encerrar un sinnúmero de variados pareceres, peregrinos unos, esotéricos otros; la historiografía marxista es unánime al proclamarlo como el portaestandarte del espíritu de rebelión y de las aspiraciones humanas reprimidas por la mediocridad del ambiente burgués. Heitor Villa-Lobos, autor de las muy conocidas Bachianas Brasileiras sostiene que "la música de Bach viene del infinito astral para infiltrarse en la tierra como

música folklórica y el fenómeno cósmico se reproduce en los solos, subdividiéndose en varias partes del globo terráqueo con tendencia a universalizarse" (!). Gracias al significado de todo lo antes expresado fue que Bach dejó de ser considerado solamente el maestro del contrapunto, cuya obra es más estudiada que emulada o amada. Gracias a sus exegetas Bach ha venido a ser admirado más por su música que por su "clasicismo".

El fenómeno Juan Sebastián Bach no se volverá a dar, aun cuando nuestra época angustiada y tensa aspire a repetir su experiencia, buscando entenderlo a través de una sensibilidad acorde con nuestro tiempo sobre el cual, después de todo, aún pesan lastres del romanticismo nonacentista o tratando de interpretarlo a

la luz de un formalismo neoclásico que no le cuadra, ya que Bach en rigor es un representante del Barroco. Pero hay en el arte y en la atmósfera de esta época, un ansia de reencuentro con Bach, explicada en el sentido que nuestro tiempo, que vive el momento de exacerbación del proceso de desintegración de la unidad humanismo-religión, "con la carga de todas sus grandezas y miserias, hallazgos positivos y lastres materialistas, siente el anhelo instintivo de una expresión estética semejante a la de Bach... La vigencia de su arte se explica, por tanto, porque se padece la ausencia de lo que él significa: el hallazgo de una auténtica solidaridad humana que se viva, sencillamente, en la brega de cada día por cumplir nuestro común destino" (César Arróspide de la Flor - "Perspectiva actual de Bach", 1950).

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1737		J. A. Scheibe redacta un vehemente ataque contra Bach.	
1747		Bach es recibido con grandes honores por Federico II (El Grande), de Prusia.	
1750		Bach fallece en Leipzig.	
1760		Carl Heinrich Graun: Cantata "Der Tod Jesu", considerada hasta el siglo XIX como modelo de música religiosa del siglo XVIII.	
1761 a 1764		La casa editorial Breitkopf & Hartel, de Leipzig hace figurar en su catálogo sólo una obra de Bach: El motete "Lobet den Herrn".	
1765	MOZART: Transcripción de sonatas de Bach en forma de conciertos con orquesta de cuerdas, K. V. 107.		
1766	MOZART: Opera religiosa "La Obligación del Primer Mandamiento", K. V. 35.	Mozart estudia contrapunto con Michael Haydn y Cayetano Aldgasser. Estudia las obras de J. E. Eberlin y el "Gradus ad Parnassum", de Fux.	
1770		Mozart estudia en Bolonia con el padre G. B. Martini.	

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1779	MOZART: Sinfonía Concertante para violín, viola y orquesta, K. V. 364.		
1780		Haydn comienza a hacer uso en sus obras del "Motivische Arbeit" (Trabajo motivico)	
1782	MOZART: Missa en do menor, K. V. 427. Hechos: Mozart traba conocimiento con el barón van Swieten. Beethoven comienza sus estudios con Christian Gottlob Neefe, en Bonn.		
1783	MOZART: Fuga en do menor, para dos pianos, K. V. 426.		
1788	MOZART: Sinfonías en sol menor (K. V. 550) y do mayor (K. V. 551) y Adagio y Fuga en do menor, para quinteto de cuerdas, K. V. 546. La Fuga es idéntica al K. V. 426.		
1789	BEETHOVEN: Dos Preludios en los doce tonos cromáticos, opus 39, para piano u órgano.		
1791	MOZART: Missa de Requiem, K. V. 626.		
1794		Fasch y Zelter montan un motete de Bach, en Berlín.	
1796	HAYDN: Oratorio "La Creación" (hasta 1798).	Haydn traba conocimiento con van Swieten.	
1797 a 1798	HAYDN: Cuartetos de cuerda opus 76 y Missa "Nelson".		
1799	HAYDN: Oratorio "Las Estaciones" (hasta 1801).		
1800		Beethoven dedica su primera Sinfonía a van Swieten.	
1801			Artículo panegírico sobre Bach, firmado por un escritor anónimo bajo el seudónimo de "Triest".
1802	BEETHOVEN: Variaciones en mi bemol mayor sobre un tema de "Prometeo", opus 35, para piano.		J. N. Forkel: "Sobre la vida, arte y obra de J. S. Bach".

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1803	BEETHOVEN: Oratorio "Cristo en el Monte de los Olivos", opus 85.		
1804	BEETHOVEN: Triple Concerto en do mayor, para violín, violoncello y piano, opus 56.		
1811		Zelter ensaya en Berlín, la Missa en si menor de Bach.	
1815		Zelter ensaya en Berlín, la "Pasión según San Juan", de Bach.	
1818	BEETHOVEN: Sonata en si bemol mayor, opus 106, para piano.		Carl María von Weber publica un artículo sobre Bach en la "Encyclopädie der Wissenschaft und Künste".
1820		Mendelssohn (11 años de edad) ingresa como contralto a la Sing-Akademie de Berlín.	
1821	BEETHOVEN: Sonata en la bemol mayor, opus 110, para piano.		
1822	SCHUBERT: Fantasía "Der Wander", para piano. BEETHOVEN: Missa Solémnis, opus 123.		
1824	BEETHOVEN: Sinfonía Nº 9, en re menor "Coral", opus 125.		
1825	BEETHOVEN: Cuarteto de cuerdas en si bemol mayor, opus 133, "Gran Fuga".		
1828	SCHUBERT: Lied "Der Doppelgänger" (texto de Heine).		
1829	CHOPIN: Estudios para piano, opus 10 (hasta 1831).	Mendelssohn reestrena en Berlín la "Pasión según San Mateo", de Bach.	Artículos críticos de Adolph Bernhard Marx, a raíz del reestreno de la "Pasión de San Mateo".
1830	MENDELSSOHN: Sinfonía Nº 5, en re menor, opus 107 "Reforma" (hasta 1832).	Los violinistas Ferdinand David y Olle Bull exhuman las Sonatas y Partitas para violín solo, de Bach.	
1832	CHOPIN: Estudios para pianok, opus 25 (hasta 1836).		
1833	CHOPIN: Nocturno en sol menor, opus 15 Nº 3, para piano.		

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1834	MENDELSSOHN: Oratorio "Paulus", opus 36.		
1836	CHOPIN: Veinticuatro Preludios para piano, opus 28 (hasta 1839).		
1837		La casa editorial Peters inicia la edición de las obras instrumentales de Bach.	
1838	CHOPIN: Nocturno en sol menor, opus 37 N° 1, para piano.		
1840	CHOPIN: Fantasía en fa menor, opus 49, para piano y Scherzo N° 3, en do sostenido menor, opus 39, para piano.		
1841	CHOPIN: Mazurka en do sostenido menor, opus 50 N° 3, para piano y Nocturno en do menor, opus 48 N° 1, para piano.		
1842	CHOPIN: Balada en fa menor, opus 52, para piano.		
1845	CHOPIN: Barcarola en fa sostenido menor, opus 60, para piano. SCHUMANN: Seis Fugas sobre el nombre de Bach, opus 60, para piano.		
1846	MENDELSSOHN: Oratorio "Elías", opus 70.		
1849		Se funda en Londres la Bach-Society.	
1850	BERLIOZ: Oratorio "La Infancia de Cristo" (hasta 1854).	Se funda en Leipzig la Bach Gesellschaft (28 de julio).	
1851		Comienza a aparecer la edición crítica de la obra completa de Bach, editada por la Bachgesellschaft y publicada por Breitkopf & Hartel, en 46 volúmenes (hasta 1899).	
1853	LISZT: Sonata en si menor, para piano.		
1854		Ejecución de la "Pasión según San Mateo", por la Bach-Society.	

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1855	LISZT: Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach, para órgano (hay una versión para piano hecha por el autor, bajo el título de Fantasía y Fuga).		
1857	BRAHMS: "Requiem Alemán", opus 45 (hasta 1868).		
1860	FRANCK: Preludio, Fuga y Variación, para órgano (hasta 1862) y Gran Pieza Sinfónica, para órgano (hasta 1862).	Ejecución de la Misa en si menor, de Bach, por la Bach-Society.	
1861		Ejecución del Oratorio de Navidad, de Bach, por la Bach-Society.	
1868	SAINT-SAENS: Concerto Nº 2 en sol menor, para piano y orquesta, opus 22.		
1869	BRAHMS: Transcripciones para piano de obras de Bach (hasta 1879).	Charles-Marie Widor, edita la obra de órgano de Bach.	
1870	RIMSKY-KORSAKOF: Seis Piezas sobre el nombre de Bach, opus 10, para piano.	Se disuelve la Bach-Society. Hans von Bülow edita la obra de piano de Bach.	
1873	BRAHMS: Variaciones para orquesta, sobre un tema de Haydn, opus 56a (la misma obra para dos pianos, opus 56b).		PHILIPP SPITTA: "Juan Sebastián Bach" (hasta 1879).
1874	VERDI: Misa de Requiem.		
1877	WAGNER: "Parsifal" (hasta 1882).		
1884	BRAHMS: Sinfonía Nº 4, en mi menor, opus 98. FRANCK: Preludio, Coral y Fuga, para piano.		
1885	FRANCK: Variaciones Sinfónicas, para piano y orquesta.		
1886	FRANCK: Preludio, Aria y Final, para piano (hasta 1887) y Sinfonía en re menor (hasta 1888). SAINT-SAENS: Sinfonía Nº 3, en do menor, opus 78, con órgano.		

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1887	WILHELM KIENZL: Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach, para piano. BRAHMS: Doble Concerto en la menor, opus 102, para violín, violoncello y orquesta.		
1892	VERDI: "Falstaff". BRAHMS: Intermezzo en la mayor, opus 118 N° 2, para piano.		
1894	REGER: Fantasía y Fuga sobre el nombre de Bach, opus 46, para órgano.		
1895			A. PIRRO: "El órgano en Juan Sebastián Bach".
1896	BRAHMS: Once Preludios de Coral, opus 122, para órgano.		W. HIS: "Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bach's Gebeine und Antlitz".
1897			FRED. ILIFFE: "48 Preludes and Fuggues of Bach".
1900	ELGAR: Oratorio "El Sueño de Geroncio", opus 38.		
1903		Wanda Landowska interpreta a Bach en clavecín Pleyel.	M. KOBELT: "Johann Sebastian Bach's grosses Magnifikat". Wanda Landowska escribe sobre cómo tocar a Bach en clavecín.
1905			A. SCHWEITZER: "Bach, el músico poeta".
1906	REGER: Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart, para orquesta.		A. PIRRO: "La Estética de J. S. Bach". Ph. WOLFRUM: "Johann Sebastian Bach".
1908	ANTON WEBERN: Passacaglia opus 1 para orquesta.	Georg Walter, tenor alemán, intérprete de Bach.	
1909			H. PARRY: "J. S. Bach". A. HEUSS: "J. S. Bach's Matthäuspasion".
1912			JULIEN TIERSOT: "Bach". W. LANDOWSKA: "Les influences françaises chez Bach".
1913			R. WUSTMANN: "J. S. Bach's Kantatentexte".
1914			L. WOLFF: "J. S. Bach's Kirchenkantaten".
1915			C. STANFORD TERRY: "Bach's Chorals".

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1917	RESPIGHI: "Antiguos aires y danzas para laúd", Primera Serie, para orquesta de cuerdas.		R. WUSTMANN: "Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie".
1918			W. VOIGT: "Die Kirchenkantaten von J. S. Bach's".
1919	RAVEL: "Le Tombeau de Couperin", para piano. (El autor orquestó cuatro de los números de esta suite).		
1920		Marcel Dupré interpreta a Bach de memoria en el Conservatorio de París.	H. RIEMANN: "Analyse von Bach's Woltemperiertes Klavier". E. ROETHISBERGER: "Le clavecin dans l'oeuvre de Bach".
1922	STRAVINSKY: Sonata para piano.		H. KRETZSCHMAR: "Bach-Kolleg".
1923	STRAVINSKY: Octeto. STRAVINSKY: Concerto para piano y orquesta (hasta 1924).		A. LONGO: "Le opere clavicembalistiche di J. S. Bach" (hasta 1925). M. ZULAUF: "Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach".
1924	BLOCH: Concerto Grosso Nº 2 (hasta 1925). SCHOENBERG: Suite para piano opus 25.	Serge Kussevitzy graba obras orquestales de Bach (hasta 1949).	C. STANFORD TERRY: "Bach's B minor Mass".
1925	STRAVINSKY: Serenata. BERG: "WOZZECK".	Alfred Cortot dirige obras de Bach con la orquesta de la Ecole Normale de París.	Jean Cocteau preconiza el retorno a Bach. Th. GEROLD: "J. S. Bach". C. STANFORD TERRY: "Bach: Cantatas and Oratorios" (2 volúmenes). J. A. FULLER-MAITLAN: "The '48' Bach's Wohl Temperiertes Klavier" (2 volúmenes). J. A. FULLER-MAITLAN: "Bach's Keyboard Suites".
1926	SCHOENBERG: Cantata "El Neo-clasicismo".		L. PERRACHIO: "Il Clavicembalo ben Temperato". E. PACCAGNELLA: "L'elaborazione tematica nelle opere di J. S. Bach". C. STANFORD TERRY: "J. S. Bach's Cantata Texts Sacred and Secular". C. STANFORD TERRY: "Bach: Passions" (2 volúmenes).
1927	RESPIGHI: "Gli Uccelli", suite para orquesta de cámara. STRAVINSKY: "Edipus Rex", oratorio para solistas, coro, narrador y orquesta.		M. ZULAUF: "Die Harmonik J. S. Bach's".
1928	SCHOENBERG: Variaciones para orquesta, opus 31. PETER WARLOCK: Suite "Capriol", para orquesta de cuerdas.	Edwin Fischer director de la Münchener Bachverein.	C. STANFORD TERRY: Bach's a biography".

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1929			EDWIN FISCHER: "J. S. Bach". C. STANFORD TERRY: "The origin of the Family of Bach Musicians".
1930	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" Números 1, 2 y 4.	Leopoldo Stokowsky dirige y graba transcripciones suyas de Bach con la Orquesta de Philadelphia.	C. STANFORD TERRY: "The historical Approach".
1931	JUAN BAUTISTA PLAZA: Fuga Criolla, para cuerdas.	Primeras grabaciones de Bach por Ralph Kirkpatrick.	
1932	CASELLA: "Due Recercari sul Nome Bach". HONEGGER: "Prélude, Arioso et Fughe sur le nom de Bach".	Primeras grabaciones de Bach por Pau Casals.	C. STANFORD TERRY: "Bach's orchestra".
1933		Adolf Busch funda una orquesta para tocar exclusivamente música de Bach.	C. STANFORD TERRY: "The Music of Bach". LUDWIG LANDSHOFF: "J. S. Bach: die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien".
1934	HINDEMITH: "Mathis der Maler".		STEWART MACPHERSON: "A Commentary on Book I of the Well-Tempered Klavier".
1935	BERG: Concerto para violín y orquesta.	Grabaciones de obras de Bach por el organista Carl Weinrich.	R. STEGLICH: "J. S. Bach".
1936	BARTOK: "Música para cuerdas, percusión y celesta".		ARNOLD SCHERING: "La música eclesiástica de Bach en Leipzig".
1937			G. KINSKY: "Die original Ausgabe der Werke J. S. Bach".
1938	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" números 3 y 6 y "Cantilena" de la Bachiana N° 5.		CECIL GRAY: "The forty-eight Preludes and Fugues of J. S. Bach".
1939		Adolf Busch publica las Sonatas y Partitas para violín solo de Bach.	
1940		Transcripciones para orquesta de obras de Bach por Eugen Ormandy.	
1941		Grabaciones de música de Bach por el organista Power Biggs.	R. PITROU: "J. S. Bach". A. SCHERING: "J. S. Bach und das Musikleben Leipzig's im 18 Jahrhundert".
1942	HINDEMITH: "Ludus Tonalis". VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" N° 7.	Grabaciones de obras de Bach por Egon Petri. Grabaciones de obras de Bach por Yela Pessl.	A. SCHERING: "Las Cantatas de Bach".
1943	BARTOK: Sonata para violín solo.		

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1944	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" N° 8. BARTOK: Concerto para orquesta.		
1945	VILLA-LOBOS: "Bachianas Brasileiras" N° 9 y "Dansa" de la "Bachiana" N° 5.		
1947			A. PIRRO: "Un architecte de la musique, Jean Sebastian Bach, génie allemand, génie latin?". BORIS DE SCHLOEZER: "Introducción a Juan Sebastián Bach". R. P. FLORAND: "J. S. Bach, l'oeuvre d'orgue". F. BLUME: "J. S. Bach im Wandel der Geschichte".
1948			N. DUFOURCO: "J. S. Bach: Le maitre de l'orgue". H. KELLER: "Die Orgelwerke Bach".
1949			W. GURLITT: "J. S. Bach". H. KELLER: "Die Klavierwerke Bach". G. PANNAIN: "L'arte della fuga di J. S. Bach". W. EMERY: "Bach's Symbolic Language".
1950		Grabaciones de obras de Bach por el organista Virgil Fox.	W. SCHMIEDER: "Catálogo completo de la obra de Bach". E. H. MULLER VON ASOW: "Las Cartas de Bach". H. BESCH: "J. S. Bach: Frommigkeit und Glaube". BERNHARD PAUMGARTNER: "J. S. Bach, Leben und Werke". G. FOCK: "Der Junge Bach in Lüneburg". L. JAUNERNIG: "J. S. Bach in Weimar". F. SMEND: "Bach in Köthen". F. SMEND: "J. S. Bach bei seinem Namen gerufen". C. VALABREGA: "Bach". F. BLUME: "Two centuries of Bach". R. MALIPIERO: "Bach". E. EPSTEIN: "Pequeña Antología Biográfica". E. LEUCHTER: "Bach".
1951	SHOSTAKOVICH: "24 Preludios y Fugas", para piano.		A. DURR: "Studien über die frühen Kantaten J. S. Bach". W. DAVID: "J. S. Bach Orgeln".
1953			W. NEWMAN: "J. S. Bach's Chor fugue". W. NEWMAN: "Handbuch der Kantaten J. S. Bach".
1954			PAUL HINDEMITH: "Bach".
1955			F. ROTHSCHILD: "A hand book to the performance of the 48 preludes and fugues of J. S. Bach".
1956			A. E. F. DICKINSON: "Bach's fugal works".
1960		Grabaciones de obras para piano de Bach por Glenn Gould.	

# LA HERENCIA DE BACH

Año	Obras que denotan la influencia directa o indirecta de Bach	Hechos musicales relacionados con el tema	Literatura sobre Bach
1961		Grabaciones de obras de Bach por el clavecinista George Malcolm y el cellista Pierre Fournier.	A. PARDO TOVAR: "El clavecín bien temperado de J. S. Bach". (Notas explicativas).
1964	M. GOMEZ-VIGNES: Fantasia y Fuga, para piano.	Grabaciones de obras de Bach por la clavecinista Sylvia Marlowe.	VICTORIA OCAMPO: "J. S. Bach. El hombre".
1965	PENDERECKI: "Pasión según San Lucas", M. GOMEZ-VIGNES: Cantata Nº 1, para quince instrumentos y coro masculino (Liturgia Bizantina).	Grabaciones de obras de Bach por el clavecinista Rafael Puyana.	
1967			MALCOM BOYD: "Harmonizing Bach chorales". MALCOM BOYD: "Bach's Instrument Counterpoint".
1968	M. GOMEZ-VIGNES: Cantata de Cámara (Nº 2) para once instrumentos y coro masculino ("Libro de Job").	(1968 c.). El grupo vocal francés "The Swingle Singers" lanza su disco "Jazz Sebastian Bach".	
1970	M. GOMEZ-VIGNES: "Cantata Breve "Episodio y Elegía" (Cantata Nº 3), para coro mixto y dos narradores (Pablo Neruda "Canto General").		
1972		Nikolaus Harnoncourt comienza a grabar la integral de las "Cantatas" de Bach.	
1975	M. GOMEZ-VIGNES: "Trenodia de Cautiverio" (Cantata Nº 4), para coro mixto, locutor y orquesta (Salvatore Quasimodo, Oscar Wilde, Anne Frank, Libro de Job y Javier Vázquez Arias).		
1976 c.		El pianista francés Jacques Lousier graba obras de Bach en estilo de jazz con batería y contrabajo.	
1980 c.	CLAUDE BOLLING comienza a escribir sus obras para diversas combinaciones instrumentales en que mezcla el rigor contrapuntístico al estilo de Bach con el jazz-piano.		