

RESUMEN

*Este trabajo es fruto de años de trabajo en torno a la simbología de Bach en su obra, que el sabio Albert Schweitzer anticipó en su libro **Bach el Músico-Poeta**. Lo que para muchos ha sido fruto del azar (coincidencias), ha pasado a ser una verdad incontestable. Sin embargo, se insiste en que la modestia de Bach le impediría emplear números asociados a su persona. Lo que se leerá a continuación pretende demostrar una intencionalidad que nada tiene que ver con actitudes humildes. Es más bien una enseñanza del gran pedagogo, de técnicas pretéritas olvidadas, codificadas para la enseñanza de las generaciones futuras.*

Palabras Clave: Simbología musical, gematría, alfabeto numérico latino, número 14.

ABSTRACT

This research paper is the fruit of years of research dealing with Bach's symbolism in his work, anticipated by the wise Albert Schweitzer in his book "Bach, le musicien-poète" (1904). What some people consider to be but coincidences has become a truth beyond any doubts. However, some people affirm that Bach's modesty would not allow him the use of numbers associated with his own person. The contents of this article pretend to demonstrate Bach's intentionality beyond humble attitudes. The use of numbers associated to his person is considered in the present research as a teaching of preterits and forgotten compositional techniques of the great pedagogue Bach, codified for generations to come.

Key words: Musical symbolism, gematría, Latin number alphabet, number 14.

INTENCIONALIDAD EN EL USO DEL N° 14 EN LA OBRA DE J. S. BACH¹

Luis Raúl González Catalán*

Licenciado en Artes Musicales, Magíster en Artes Musicales, Candidato al Doctorado en Bellas Artes.

“Usted debe leer más sobre Bach” dijo él (Schweitzer)... “Él era un poeta, un teólogo, un escritor especialmente lúcido, un logístico, un pintor; él tenía habilidades matemáticas y arquitectónicas mucho más allá de nuestra imaginación”...“En música, Bach sólo puede ser comparado a Miguel Ángel (Buonarotti) en el arte gráfico o a Leonardo (da Vinci) en sus múltiples talentos”. Albert Schweitzer en conversación con el Dr. Edgar Berman en África.² (Las letras en negrita son mi énfasis).

En la década de 1940 fue anunciada una serie de descubrimientos asociada al uso de la simbología numérica empleada por Johann Sebastian Bach. Desde entonces una gran controversia³ ha tenido lugar en esta materia debido a que, mientras muchas personas fueron sorprendidas por la ciencia involucrada en el proceso compositivo de Bach, otras reaccionaron de manera muy escéptica, reafirmando más bien la divina inspiración de Bach, y considerando una innecesaria pérdida de tiempo los estudios desarrollados por los autores de dichas investigaciones.⁴ Otro grupo consideraba que la situación no era nada

1 Este trabajo fue realizado para el Seminario Bach del Dr. Wayne Hobbs en Texas Tech University, y presentado el 18/04/2005.

* Correo electrónico: luchorganista@yahoo.es. Artículo recibido el 22-7-2012, y aprobado por el Comité Editorial el 7-8-2012

2 En **Africa with Schweitzer** por el Dr. Berman, Edgar. (1986). New York: Macmillan Publishing Co. p. 157.

3 Randolph Currie “A Neglected Guide to Bach’s use of Number Symbolism” *BACH, Quarterly Journal of the Riemenschneider-Bach Institute*, Part I, Vol. V, 1, Issue 1 p 23.

4 Eidam, Klaus (1999) **Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach**. Munich: Piper Verlag GmbH. Este libro es una verdadera mofa de dicha investigación. Eidam cita el libro de Walter Kolneder, que afirma en **J. S. Bach – Leben, Werk, Nach-**

más que una cantidad de coincidencias, y el mismo Smend, uno de los líderes del grupo que reclamaba como propios esos descubrimientos, deseaban tener más ejemplos a fin de poder proveer una mayor credibilidad. El 10 de febrero de 1940 Smend escribía que “Desgraciadamente, en su artículo sobre este tema, Jansen publicó solamente una selección pequeña de dicha evidencia. Hubiera sido mucho mejor si él hubiera incluido un más amplio número de ejemplos, a fin de silenciar la objeción de que sólo se trata de meras coincidencias”.

En mi ya larga carrera musical he tenido ocasión de hablar sobre este tema con diferentes músicos, tanto ejecutantes como investigadores;⁵ una situación semejante se ha presentado. Algunos músicos, como el maestro Gustav Leonhardt, en conversación sostenida en Santiago de Chile en 1987 en el almuerzo ofrecido por el Dr. Carlos Lauterbach, afirman que toda la situación es nada más que azar, y que cualquier número que quisiéramos buscar en la música de Bach podría ser fácilmente encontrado. Le recordé al maestro Leonhardt que las notas discográficas de su grabación de la *Clavierübung I* (esto es, las Seis Partitas para Clavecín BWV 825-830), sello Armonía Mundi, HM 20315/17, están llenas de indicaciones numéricas, y que se le había dado particular énfasis al número 14. El maestro respondió que el responsable de esas notas fue Alfred Krings.⁶

Por otra parte, otros músicos han sido extremadamente acogedores a la investigación de la simbología numérica, llegando incluso a acoger una hipótesis personal mía, que asume que muchas obras del periodo tardío del maestro (Leipzig) requieren un tiempo de ejecución de catorce minutos. Este tema sería,

worken in zeitgenoessichen Dokumenten. (1991). Wilhelmshaven. lo siguiente: “Las supuestas manipulaciones numéricas de Bach no son sino un invento de las últimas décadas, mantenidas y aparentemente demostradas por medio-músicos o no-músicos para quienes el mundo sónico de la obra de Bach difícilmente tiene significado”: Edición en Español. (1999). Siglo XXI de España Editores. p 322, nota a la página 120.

5 En 1986 di una conferencia sobre este tema en las Semanas Musicales de Villarrica, creo. Recuerdo que el maestro Fernando Rozas me preguntó “Interesante, chico, pero ¿de dónde sacai’ tantas huevadas, chico?”

6 Por favor permítaseme aquí transcribir mi traducción de dicha fuente francesa. Alfred Krings afirma que: “La primera parte de la *Clavierübung* (Práctica de Teclado) tenía que comenzar con el nombre (numérico) de Bach. Los dos primeros movimientos de la Partita I en Si bemol mayor tienen respectivamente 21 y 38 compases. Estas cuatro figuras representan las cuatro letras de su apellido: A=1; B=2; C=3, y H=8 (en consecuencia, 2138 es igual a BACH). El número más importante que Bach constantemente trabaja en sus Cantatas y Pasiones es el catorce, que es la suma total de los números correspondientes a las cuatro letras de su nombre. La Zarabanda de la Partita I antes mencionada tiene 28 compases, que es dos veces catorce (14 x 2). No resulta incomprensible desde esta perspectiva que la cadencia de la *Sinfonia* (de la Partita II) en Do menor tenga lugar en el compás 28, que la *Ouverture* (de la Partita IV) en Re mayor tenga 112 compases (14 x 8), que el *Praeambulum* (de la Partita V en Sol mayor) tenga 95 compases (9+5=14) y que ahí mismo aparezca un calderón en el compás 86 (8+6=14). Producto del número 14 aparece también en el *Rondeau* en Do menor (112), en la *Courante* en La menor (Partita III, 56=14 x 4), en la *Sarabande* en La menor (28 compases), *Allemande* en Re mayor (56 compases), *Menuet* en Re mayor (28 compases), y *Allemande* en Sol mayor (28 compases)... No solamente la suma de los factores numéricos de las letras de Bach se encuentra a la base del juego compositivo sino también su producto: Solamente mencionaremos aquí algunos movimientos como la *Gigue* en Si bemol mayor (48= 2 x 1 x 3 x 8), el *Capriccio* en Do menor (96= 48x2), el *Passepied* en Sol mayor (48). La suma total de los movimientos mencionados es múltiplo de 14... El investigador acucioso aún podría preguntarse si el número total de movimientos del *Clavierübung I*, cuarenta (un número diferente según los manuscritos más antiguos) pudieran tener relación con la fecha en que Bach compuso las “*galanterien*”, período en que tenía precisamente cuarenta años de edad”. En este último punto el presente escritor discrepa del análisis anteriormente presentado: Efectivamente, hay impresos cuarenta

Dios mediante, objeto de un estudio posterior. Mi colega organista Karl-Heinz Vossmeier de Alemania me ha entusiasmado a publicar dichas ideas.

El propósito de este estudio es demostrar que Bach puede haber tenido ideas muy específicas en mente al emplear estas técnicas matemáticas, que, preciso es mencionarlo, desaparecieron completamente del mundo musical durante más de dos siglos. La tesis que pretendo demostrar es que Bach tuvo la intencionalidad de introducir constantes numéricas en su música, que, de más está decirlo, en nada alteraron la belleza del producto final; muy por el contrario, su música es considerada la más perfecta jamás escrita, siendo Bach catalogado el más grande compositor de la historia de la humanidad.⁷

SIMBOLOGÍA EN LA MÚSICA

Antes de tratar el tema de la simbología numérica debemos considerar, en primer lugar, que la música es un lenguaje que tiene reglas que la gobiernan de la misma manera que cualquier idioma es gobernado por reglas gramaticales. Existe una completa sintaxis, al menos en los periodos que son considerados clásicos, que indica el orden de los elementos en una estructura musical, esto es, una especie de retórica musical. Fue especialmente en los periodos que conocemos como Renacimiento y Barroco que muchas de estas técnicas se desarrollaron a fin de permitir una mayor expresividad en la música. Los ocho Modos eclesiásticos tenían cada uno de ellos su propio carácter: *Primus est gravis, secundus tristis, tertius mysticus, quartus harmonicus, quintus laetus, sextus devotus, septimus angelicus, octavus perfectus*.⁸ Esta afirmación está basada en una antigua tradición que se remontaría al menos al siglo IV, toda vez que San Agustín afirma en sus Confesiones, Libro X, C. 33, que “existe una cierta relación entre las formas melódicas y los afectos del alma”. En los modos eclesiásticos, los giros melódicos tienen relación directa con la ubicación de los semitonos. Durante el Renacimiento se introdujo a los modos el uso de los accidentes (recordemos que los modos solo permitían el uso del Si bemol), lo que contribuyó grandemente a una mayor expresividad de la música (*Música ficta*) de los siglos XV al XVII. La alteración de ritmos, conocida como *Inégalité* en Francia, a la que se agregaba la ornamentación, proveyó a la música sutilezas que producían emoción y vitalidad.⁹

movimientos en la colección de las Seis Partitas, pero cualquier intérprete conocedor, tocará en efecto 41 movimientos, toda vez que en la práctica de la época, al haber dos Minuetos, como es el caso de la Partita I, la tradición exige la repetición del primero de ellos.

⁷ Recuerdo haber leído dicha afirmación en alguno de los doce números de *The American Organist* del año 1985, en que se celebraba mundialmente el tricentenario del nacimiento de J. S. Bach.

⁸ Padre Fray Devesa, Daniel (1910). *Método Breve y Manual de Canto Litúrgico*. Sociedad de San Juan Evangelista, Desclée & Cia. p. 37

⁹ Esta característica de aplicar *Inégalité* y ornamentación no es ajena a nuestra música latinoamericana: En el bolero “Miénteme”, grabado por Olga Guillot, es posible discernir alteraciones rítmicas y ornamentaciones propias de la música

Por otra parte, la cultura musical germana tenía un elemento adicional a su disposición, la designación alfabética griega para las notas, que permitían aludir a personas o situaciones.¹⁰ Las matemáticas también resultaron ser un importante elemento desde el punto de vista de la estructura de las composiciones musicales, particularmente en el campo de las variaciones.¹¹ En relación con esto mismo, al componer sus monumentales variaciones sobre el bajo del Aria (cuarta parte de la *Clavierübung*), conocidas como Variaciones Goldberg, Bach exige la repetición del tema inicial después de treinta variaciones, completando así 32 movimientos o secciones, las que coinciden con el número de compases del Aria inicial. Dicho tema había sido previamente incluido en el *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.¹² Por otra parte, los números ayudaron a los compositores a simbolizar lo humano y lo divino con algunos significados que habían sido conservados en las tradiciones de distintas religiones y pensadores.

Había asimismo un uso extraordinario de figuras rítmicas llamadas precisamente *figurae* que habían sido codificadas de manera muy precisa. En la excelente edición del *Orgelbüchlein* (Pequeño Libro de Órgano BWV 599-644) de Bach, editado en los Estados Unidos¹³ se citan dos fuentes. Del prefacio cito: “Las obras de dos autores, Thomas Balthasar Janowska (1669-1741) y Johann Gottfried Walther (1684-1748), son de especial relevancia a causa de la fecha en que fueron escritas y por su ubicación geográfica en relación a la composición del *Orgelbüchlein*. Walther, primo en segundo grado de Bach (por el lado materno), y colega suyo en la corte de Weimar describió un número importante de figuras musicales retóricas y asimismo principios fundamentales de composición en su manuscrito llamado *Praecepta der musicalischen Composition* de 1708. Una descripción semejante de figuras musicales apareció en la obra de Janowska titulada *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, (Prague, 1701). Puesto que Walther citó a Janowska en sus *Praecepta*, se puede perfectamente asumir que la obra de Janowska fue conocida por Bach durante sus años en Weimar.”

SIMBOLISMO MUSICAL Y EL MOTIVO B-A-C-H

Los compositores aplicaban diferentes recursos musicales con el propósito de hacer más expresivo, al menos en forma visual, el significado de la obra. Entre

barroca. Asimismo me llevó una gran sorpresa al ver la edición impresa del tango “Uno”, en que la melodía aparece escrita en puras semicorcheas, que nadie se atrevería a cantar mecánicamente como están escritas. Mi fallecido mentor, el Pbro. Benjamín Redard, me decía que le encantaba la música barroca pero que le cargaba esa sensación de “maquinita de coser.” Felizmente el Padre Benjamín alcanzó a conocer las grabaciones de Harmoncourt y Leonhardt.

10 Nota de la traducción: La letra B del alfabeto musical en cuestión designa a la nota Si bemol, en tanto que el Si natural es la letra H.

11 Son interesantes las conclusiones de Piet Kee en relación a la estructura matemática de la Passacaglia en Re menor de Dietrich Buxtehude. En Kee, Piet. (1984). “Astronomy in Buxtehude’s Passacaglia”. *The Diapason*, pp. 19-21.

12 *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725). Sechste Auflage. Georg D. W. Callwey. (1906). Munich.: Verlagsbuchhandlung p. 77.

13 Johann Sebastian Bach *Orgelbüchlein*, editado y preparado por Clark, Robert y John David Peterson. (1984). St. Louis: Concordia Publishing House.

esas técnicas, la más importante fue, al principio, recurrir a la Modalidad antes mencionada, que permitía al compositor la posibilidad de seleccionar entre varias alternativas la “expresión” de los estados de ánimo. Es innecesario mencionar que dicho recurso era posible en gran parte a causa de los temperamentos antiguos.

Otras técnicas usadas por los compositores de épocas pretéritas consistían en el empleo de la escritura imitativa, particularmente el Canon que conlleva el sentido de “seguir” y de rigurosidad; asimismo la Fuga permitía hacer alusiones por el número de entradas del tema.¹⁴ También la Armonía tenía un rol importante, y particularmente el uso de la actividad cromática y la actividad enarmónica.¹⁵

Aparte de ello, las letras del alfabeto relacionadas con las notas musicales eran ampliamente usadas, y conocemos muchos ejemplos dejados por Bach. Es notable el caso del canon BWV 1078, dedicado a su amigo Benjamín Gotlief Faber (probablemente Balthasar Schmidt (puesto que en latín Schmidt es *faber*), en que la dedicación y la firma del mismo emplean dicha técnica. Emplea las notas musicales F – A – B – E (Fa, la, Si bemol y Mi) más la palabra latina *Repetatur* (repítase) para resaltar el nombre del destinatario. Luego de las notas musicales aparecen, en la dedicación del canon, las cuatro palabras *Fidelis Amici Beatum Esse Recordari* (acróstico de Faber). El compositor firma con las palabras latinas *Bona Artis Cultorem Habeas*, cuyas letras iniciales son el nombre Bach.

Asociado con estas peculiaridades, se hace necesario mencionar el uso del motivo musical B-A-C-H en algunas obras de Bach. Este motivo aparece en:

- El temprano Preludio y Fuga en Do menor BWV 549 (obra compuesta alrededor de 1710) en el compás 55 de la Fuga, que es el compás 84 de la obra conjunta (como veremos más adelante, el número 84 también representa a Bach).¹⁶
- Preludio y Fuga en Sol mayor BWV 541, en el compás 10 de la fuga, transpuesto en Fa.

14 Nota de la traducción: En la fuguita BWV 679 sobre el coral de los Diez Mandamientos, Bach presenta diez veces el tema.

15 Esta última empleada por Bach al fin del *Confiteor* del *Symbolum Nicenum* (Credo de la misa en Si menor BWV 232, compases 138-9) para simbolizar el cambio que se produce en los cuerpos resucitados.

16 Nota de la traducción. La versión original de dicho *Praeludium ó Fantasia Pedaliter ex D bemol (Re menor) di Giovanne Seb. Bach* se encuentra en el manuscrito Möller. Fue publicada en *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Harvard Publications in music, Vol. 16, Robert Hill, editor, 1991, páginas 5 a 8. Esta obra fue posteriormente transportada a Do menor para hacer precisamente coincidir las notas originales Do – Si – Re – Do # con el equivalente Si bemol – La- Do- Si (natural), es decir, BACH.

17 Véase “Noticia” en el reverso de la página de título de la primera edición de 1751 en T. David, Hans T. y Arthur Mendel (1998). *The New Bach Reader*, London / New York. Revisado y aumentado por Christoph Wolf. W. W. Norton & Company Ltd. pp. 258-260.

- En el famoso coral “*Jesús bleibet meine Freude*” (Jesús alegría de los hombres) de la cantata BWV 147, en los compases 47-48, y 49-50.
- En el Trío en Re menor BWV 583, compases 24, 25 (transpuesto en Fa), compás 35 (ambas formas), y compás 36.
- En el *Crucifixus* del *Symbolum Nicenum (Credo)* de la Misa BWV 232, compases 51-52, en las partes de Soprano y Contralto.
- En el concierto en La menor BWV 593 (Opus 3, # 8 de Antonio Vivaldi), compases 14-15, 23-24, 84-85, y 89-90.
- En *Kunst der Fuge (Arte de la Fuga) Contrapunctus 11*, compases 90-91, con notas repetidas (anunciado previamente en forma retrógrada con notas repetidas también en los compases 62-63, 82-83, 117-118, 145-146, 180, 183-184 del *Contrapunctus 8*, a veces en Fa y a veces con notas repetidas. (Es bueno recordar que los primeros editores de *Kunst der Fuge* consideraban solamente el uso del motivo B-A-C-H en el *Contrapunctus 14* (a partir del compás 193)).¹⁷
- En la segunda Sonata en Do menor BWV 528, Largo, compases 22-23, con nota ornamental Sol.
- En la Suite Inglesa BWV 807, Preludio, compases 24-5, aunque no explícito.
- En las *Kanonische Veränderungen* sobre *Vom Himmel hoch: Variación Canto Fermo in Tenore*, compás 55, y compás 56.¹⁸ En Variación *In Canone all'Ottava per Augmentationem* en el compás 39, y en forma retrógrada en el compás 41.

EL USO DE LOS NÚMEROS EN GENERAL

Encontramos en la Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento, una gran cantidad de referencias numéricas llenas de simbolismos. La afirmación de que “Dios creó el cielo y la tierra en siete días”, descansando el séptimo, es un buen ejemplo de ello, dada la perfección que se le atribuye a dicho número. Hasta hoy, la semana tiene siete días y el número siete es, hasta nuestros días, considerado un número perfecto, como será discutido más adelante. Aparte de la Biblia, también se encuentra importancia numérica, particularmente los números tres y cuatro, y sus manipulaciones. Se nos relata que los Babilonios estaban al corriente de la importancia de los números. Ruth Tatlow cita que “El primer empleo de la *gematria* aparece en una inscripción de Sargon II (727-707 antes de la Era Cristiana) que afirma que el Rey construyó la muralla de Khorsabad con una longitud de 16.823 cúbitos para hacerlos coincidir con el valor numérico de su nombre”.¹⁹ La misma fuente citada por Tatlow hace mención del uso de un alfabeto numérico subsidiario en los cuatro héroes de la *Ilíada* de Homero (ca. 700 antes de la Era Cristiana).²⁰

18 Edition Breitkopf Nr. 6588 . *Handschriftliche Ltzfassung*.

19 Scholem, Gershom Gerhard (1971). *Encyclopedia Judaica*, s.v. “*Gematria*”. Citado por Ruth Tatlow.

20 Tatlow, Ruth. (1991) . *Bach and the Number Alphabet*. Cambridge University Press, p. 38.

La tradición numérica heredada de la Biblia condujo a los teólogos cristianos a mantenerla, y entre ellos encontramos a Boecio y San Agustín²¹ como los máximos exponentes de esta tendencia. Edmund Shay²² entrega una larga lista con los números asociados a la teología cristiana; de dicha lista hago un resumen de los siguientes:

- El número **1** representa a Dios Padre por ser el padre de todos los números.
- El número **2** es asociado a Cristo, segunda persona de la Trinidad, a causa de su doble naturaleza, divina y humana.
- El número **3** representa la Santísima Trinidad, y asimismo al Espíritu Santo por ser la tercera persona de la Santísima Trinidad.
- El número **4** alude a los cuatro elementos, Agua, Aire, Fuego y Tierra.
- El número **5** representa a la humanidad con sus cinco sentidos, cinco dedos. También se lo puede asociar a Cristo por sus cinco heridas, o por los cinco puntos de la cruz (uno en cada punta y uno al centro).
- El número **6** es el primer número perfecto puesto que la suma y el producto de sus exponentes es el mismo ($1+2+3 = 6$, o $1 \times 2 \times 3 = 6$). Simboliza a Dios Creador y la humanidad, que fue creada el sexto día.
- El número **7** es considerado el número perfecto porque involucra a la Divinidad y a la Humanidad. También simboliza los siete dones del Espíritu Santo.
- En el número **8** nos vemos envueltos en un mundo más esotérico puesto que representa la re-generación, anticipada por la Resurrección de Cristo, que ocurre al octavo día de su entrada a Jerusalén. Esa es la razón por la que las fuentes bautismales eran construidas antaño en forma octogonal.
- El número **9** hace referencia a los Coros de Ángeles, o bien, la hora de la Crucifixión, que tuvo lugar a la hora Nona. Se le considera una referencia trinitaria por ser el producto del número 3 ($3 \times 3 = 9$).
- El número **10** representa la Ley (Diez Mandamientos) y asimismo a Cristo, ya que la letra X es la primera letra del nombre de Cristo en griego.
- El número **11** alude a la fidelidad de los once Apóstoles que permanecieron junto a Cristo después de la traición de Judas.
- El número **12** representa a la Iglesia fundada por Jesucristo, y asimismo al Universo (3×4) o a la Perfección (2×6).
- Los números **21** y **27** son también referencias trinitarias, por ser el primero el que es tres veces Santo (3×7) o por un solo Dios trino (3×3).

21 Shay, Edmund. (1985). "New Insights into Bach's Orgelbüchlein, part 1". *The Diapason*, p. 12

22 *Idem*.

- El número 84 es asimismo un símbolo trinitario por ser el producto de siete (3 + 4) multiplicado por (3 x 4)²³.

Por lo anteriormente señalado, nos damos cuenta de que los números pueden ser manipulados por medio de la suma o de la multiplicación, pero asimismo por adición de ellos: El número 33 representa a Cristo que vivió treinta y tres años, indiferentemente de que su suma sea seis o su producto sea nueve. Todo depende del contexto en que los números son usados. También pueden los números ser usados al cuadrado o al cubo: 3 al cuadrado es nueve, y tres al cubo es veintisiete.

EL NÚMERO 14: SMEND, Y "SU" DESCUBRIMIENTO ASOCIADO A JOHANN SEBASTIAN BACH

El estudioso alemán Friedrich Smend el primero en mencionar la relación asociada entre el gran maestro alemán y el número catorce: "Finalmente, el alfabeto numérico cumple su rol... El alfabeto latino es común al mundo accidental. El total alcanzado por medio de la adición de las letras-número de una palabra nos da un número que puede representar a la palabra: *Christus* = 112, *Credo* = 43. Del mismo modo ocurre con Bach, cuyo nombre es representado por el número 14".²⁴ Smend no trabajó solo en estos descubrimientos, y es lamentable que nunca haya dado crédito a sus colaboradores. Entre ellos se cuenta en primer lugar a su amigo Martin Jansen, que era director de coros y de orquesta. Smend hace mención a un desconocido profesor que: "... él (Jansen) vino a verme con una teoría para exponer acerca del simbolismo numérico de la Pasión (según San Mateo), a la que me opuse fuertemente al comienzo. Algo de ella me había sido familiar desde antes. Que la palabra "*Herr*" aparece once veces en (el coro) *Herr, bin ich's?* (¡Señor! ¿Soy yo acaso?) fue algo que mi padre me había mencionado. Pero ahora esto iba mucho más lejos. No se puede obtener ninguna concepción de ello a menos que se le presente todo el material en su integridad. Lamentablemente, Jansen publicó solamente una pequeña selección de su evidencia. Hubiera sido mucho mejor que él presentara un número más grande de ejemplos para poder acallar la objeción de que se trata simplemente de coincidencia."

En su artículo del año 1937,²⁵ Jansen trató cuatro diferentes técnicas del uso de los números, señalando que el número 10 representa los Mandamientos y que el número 43 simboliza los días que van desde el Jueves Santo hasta el día de la Ascensión.²⁶

23 Randolph, Currie. (1974). "A Neglected Guide to Bach's use of Number Symbolism" *BACH, Quarterly Journal of the Riemenschneider-Bach Institute*, Part I, Vol. V, 1, Issue 1 (1974) p 23-32; Part II, Vol. 2, Issue 2 (1974) p 36-49; and Part III, Vol. V, Issue 3.

24 Smend, Friedrich.(1974). *Luther und Bach* *Bach-Studien*. p 159-160.

25 "Jansen, Martin.(1937). "Bach's Zahlensymbolik. An seinem Passionem untersucht", *Bach-Jahrbuch*.

26 Jansen, *Op cit*, 102-4.

Hay otra carta más enviada por Smend a Jansen fechada el 13 de enero de 1942, cinco años antes de la publicación de su *Luther und Bach*; en dicha carta la cuestión de los números es ampliamente tratada. Pero el documento más importante relativo al tema es una carta que Smend le envió a Jansen el 22 de marzo de 1942, en la que menciona: “Y hubo seguidamente una conversación extremadamente importante. Habría deseado que tú hubieras estado presente. Dieben ya conocía tu trabajo, y asimismo algo de mío, por ejemplo la edición de ‘*Vom Miel hoch*’. Es muy poco lo que te puedo decir en una carta. Dieben toma una perspectiva distinta a la de nosotros. Él usa un montón de números abstractos como medio para obtener las proporciones en orden. Y además de eso, el usa los tradicionales valores numéricos para las letras: A = 1; B = 2, etc.; las letras I y J tienen idéntico número; del mismo modo U y V; en consecuencia Z es 24.”²⁷

Con estos valores, la suma total de las letras Johann Sebastian = 144. Esta cifra es al mismo tiempo 12 x 12 y los valores numéricos de nombre cristianos. Y por osado que parezca, Dieben va más adelante y traspone los nombre, y como resultado obtiene que 144 pasa a ser 441 (21 x 21). Las fechas también pasan a tener un rol: 1685, o 1722 (fecha de publicación de *Wohltemperirte Klavier*)...”²⁸ Se trata aquí de la primera referencia al alfabeto numérico usado por Bach. Continúa siendo un misterio el por qué Smend nunca dio crédito a sus amigos en sus publicaciones que siguieron.²⁹

Sin embargo, escribió lo siguiente a Jansen el 25 de abril de 1943: “La información relativa al alfabeto numérico que he recibido de Henk Dieben es verdaderamente de incalculable (valor) para nosotros dos. Si lo hubiéramos sabido antes, una gran cantidad de asociaciones que ahora estamos empezando a entender su habrían clarificado antes...”

EL DESCUBRIMIENTO “PERSONAL” DE BACH DEL NÚMERO 14

En algún momento de su vida, alguien debe haberle dicho a Bach el extraordinario hecho de que su nombre estaba lleno de “coincidencias” asociadas al número catorce: Bach es 14, según la *gematria* en el alfabeto numérico natural (o latino); esa sería la razón del por qué él usó ese alfabeto y no uno de los otros muchos alfabetos numéricos que S D G (*Soli Deo Gloria*). J S Bach suma 41, coincidentemente el retrógrado de 14.

La abreviación J S Bach, a menudo empleada por el maestro equivale a 70,

27 Nota de la traducción. Dieben aplica el llamado “alfabeto latino”.

28 Nota del traductor: Smend se refiere a la fecha de composición de la obra, que fue publicada después de la muerte de Bach. La primera publicación de la obra tuvo lugar en 1801, en Zürich, Bonn y Leipzig.

29 Smend, Friedrich.(1947). Introducción a **Kirchen-Kantaten** Volume III. pp. 5-21.

que es el producto de 14×5 .³⁰ Sebastian Bach equivale a 100 y Johann Sebastian a 144. El número total del nombre completo de Bach³¹ es 158 ($1 + 5 + 8$ da 14).

Personalmente creo que con toda probabilidad fue el gran organista y compositor Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) quien, jugando con números con su nuevo estudiante de casi 21 años durante el largo tiempo que éste permaneció con él (había pedido permiso por cuatro semanas y se quedó casi cuatro meses), hayan descubierto estas coincidencias numéricas.³² En cualquier caso, subsiste el hecho de que el nombre de Bach funciona matemáticamente solo en el orden natural del alfabeto numérico (latino) descubierto por Henk Dieben y mencionado por Smend en su carta a Martin Jansen.³³

INTENCIONALIDAD DE BACH EN EL USO DEL NÚMERO 14: ALGUNOS EJEMPLOS

Para el conocedor de la obra de Bach resulta evidente el uso del número 14 en muchas de sus obras y escritos. He aquí algunos ejemplos de esto último:

- La página de título del *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann* contiene 14 palabras (NBR³⁴ p 88).
- La **Petición final al Concejo de la ciudad de Leipzig** contiene 14 ítems numerados (NBR, # 100, página 104).
- El **“Orden del Servicio Divino en Leipzig”** contiene 14 ítems numerados (NBR #113, página 113).
- La orquestación del *Kyrie* de la Misa en Si menor tiene 14 partes.

Consideremos ahora algunas obras musicales con referencia al número 14 (o 41):

30 En el artículo ‘Number Symbolism’ en las notas a las Cantatas de Bach de Gunno Klingfors del sello *Das Alte Werk*, Telefunken (6.35335 EX, 1977), leemos lo siguiente: “Parece que el número 7 fuera el Número-Raíz de su nombre: Bach es 2×7 ; Joh. Seb. Bach = 10×7 ; Johann Sebastian Bach = 158, y $1+5+8=14$ (2×7). No solo fue el Siete un importante símbolo numérico pero también 29 (léase más abajo) y 43 (Credo)... No resulta poco creíble que Bach haya visto esto como un signo de que el era un “músico nato”, porque aparte también era el número de “die wahren harmonischen Radical-zahlen” (1.2.3.4.5.6.-8). Estos números (*septenarius*) son la base de la construcción del universo... La suma de dichos *Radical-zahlen* da 29 (JSB) que también es la suma de SDG. only was “seven” an important symbol number, but also 29 (see below) and 43 (=Credo)... 29 (J.S.B).

31 Davitt Moroney, en *Bach Une Vie*, (Actes Sud, 2000) afirma que “Johann Sebastian recibió los nombres de sus padrinos **Johann** Georg Koch, que trabajaba en la administración de los bosques en Eisenach, y de **Sebastian** Nagel, músico municipal en el pueblo vecino Gotha” (p 21). Consecuentemente, la recurrencia del número 14 en su nombre es meramente accidental.”

32 Las estructuras matemáticas de la música de Buxtehude es discutida en el artículo *Astronomy in Buxtehude’s Passacaglia*, de Piet Kee citado anteriormente.

33 Un pequeño libro de la colección *¿Que sais-je?* (Presses Universitaires de France) llamado **J.-S. Bach et l’Orgue, de Georges Guillard** (ISBN 2 13 039660 7, 1987), provee muchas referencias relacionadas con simbolismo numérico (p 50-7). Guillard agrega algunos números que me eran desconocidos: Johann (58) que es el doble de 29 (J.S.B); Sebastian (86), ($8+6=14$). También indica que JSB (29) + JSBACH (41) da 70! Guillard también cita el descubrimiento de Lohmann’s discovery (no proporciona más referencias) de que el tema de la Fugue in Mi bemol mayor también da 41: B (B bemol) = $2 + G = 7 + C = 3$, +B = $2 +$ Mi bemol (En alemán E) = 18 (E = $5 + S=18$, + d= 4. Total 41.

34 David and Mendel. (1998). *The New Bach Reader, A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. Revised and enlarged by Christoph Wolff.

- En el *Orgelbüchlein*: En el coral *In Dir ist Freude*, el Dr. Edmund Shay³⁵ ha logrado demostrar la presencia de los números 14, 41, y 158. Él afirma que: “Las repeticiones del *ostinato* están organizadas en dos grupos: El primer grupo contiene 14 presentaciones, todas excepto una, en Sol mayor; la segunda consiste en 6 presentaciones en tonos distintos a la tónica. El final del primer grupo está señalado por la única presencia “pareada” del *ostinato*; ello ocurre para la presentación 13 y 14 del mismo, en los compases 37 y 38. Estas dos presentaciones deberían tener 16 notas, pero Bach se las arregla para reducir el número de notas a catorce, una inequívoca alusión a su nombre”. EL Dr. Shay nos hace también notar que el segundo grupo comienza en Do mayor en el compás 41, y por último, señala que “el número total de notas que contienen las 20 presentaciones del tema del *ostinato* es 158.” Esta es la más extraordinaria demostración que haya tenido ocasión de conocer.

- *Das Wohltemperirte Clavier* BWV 846-869 (Anno 1722). No obstante el hecho de que el primer preludio tenga 35 compases, lo que para Herbert Anton Hellner³⁶ “representa las siete quintas puras y las 5 quintas con temperamento igual” del ‘supuesto’ temperamento de Bach, no podemos dejar de lado el hecho que la fuga tiene un tema de 14 notas, y que catorce notas son tocadas en el compás 27 ($2 \times 7 = 14$) de la fuga.³⁷ Al final del preludio escuchamos dos grupos de catorce notas en la mano derecha en los compases 33 y 34.

Aunque no se asocia directamente con el número 14, es importante mencionar *Das Wohltemperirte Clavier, Zweiter Theil*, que contiene otros 24 Preludios con sus respectivas fugas, cuya “composición..., que incluye composiciones re-elaboradas y transposiciones de algunos preludios y fugas sueltos, que fueron trabajados a fines de la década de 1730”³⁸, es importante señalar que la *gematria* del producto de los valores numéricos de BACH es 48 ($2 \times 1 \times 3 \times 8$). De este modo Bach completó sus “48” Preludios y Fugas.³⁹

- La *Ciaccona* de la Partita para Violín solo en Re menor BWV 1004: El número total de compases es 257 ($2 + 5 + 7 = 14$).

- *Clavierübung I* (1731). El número total de movimientos es 41, a saber, siete movimientos en las Partitas I a VI, excepto en la Partita II que solo tiene seis. Es interesante señalar además que, como menciona Luc-André Marcel⁴⁰, Bach comenzó la publicación de las Partitas en 1726, cuando tenía 41 años de edad!

35 Shay Edmund (1985). “New Insights into Bach’s *Orgelbuechlein*”. *The Diapason*, Part II. p 12.

36 Hellner, Herbert Anton.(1978). “Was Bach a Mathematician?” *Harpisichord Magazine and Early Keyboard Instruments Review (EHM)*, Editor Edgar Hunt, 2/2, pp. 32-36.

37 Kellner afirma que: “Al final de la fuga, la última nota tocada es la número 14 del compás 17, el último de la fuga; en el autógrafo aparece el número 27 escrito al lado de dicho compás, clarificando la extensión de la fuga (Wiener Utextausgabe UT 50050, 1977, distr. Schott, Mainz. Contiene el facsimile de la fuga en Do mayor)

38 Wolff, Christoph (2000). *Sebastian Bach, The Learned Musician*. W.W.W. Norton. p373.

39 En USA se habla de los « forty eight » para referirse al *Wohltemperirte Clavier*.

40 Marcel, Luc-André (1974). *Bach, Solfeges*. p 153.

- *Clavieruebung II* (1735). En esta segunda publicación encontramos tres movimientos en el Concierto Italiano BWV 971 y once movimientos en la Overtura Francesa BWV 831. El total de movimientos es 14.
- *Clavieruebung III*: En la edición original de esta publicación hay 77 páginas numeradas (7+7=14).
- Los **Seis Corales Schübler**. Esta colección que Bach mandó a imprimir bajo el título de "*Sechs Choräle...*" en 1746 es conocida bajo el nombre de Corales Schübler, debido al nombre de su editor Johann Georg Schübler de Nüremberg. Hasta la publicación del artículo de Randolph Currie para la revista BACH del Instituto Bach Riemenschneider Bach⁴¹ nada nuevo había sido dicho acerca de estas composiciones, que podrían ser precisamente las últimas publicadas por Bach. Aparte del hecho de que Currie encuentra diseñado un claro plan teológico en la obra, que asocia la primera venida de Cristo con su venida final, es el aspecto numérico de la misma descubierto por Currie el que voy a señalar: Por de pronto, el número total de páginas es 77, y la página de título contiene 65 palabras, que indicarían la edad que Bach tenía entre el 21 de marzo al 28 de julio, 65 años.⁴²

En los *Seis Corales* encontramos el más substancial número de evidencias relativas al número 14:

- El título de la colección es: *Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen*. 14 palabras.
- Hay catorce páginas de música 'numeradas'.
- Hay 41 líneas de pentagrama (la música está impresa en tres, en vez de los habituales dos pentagramas).
- El número total de palabras de los títulos de los corales, incluido el título alternativo para el Segundo, tiene un total de 41 palabras.

Por último, un dato anecdótico: El número total de compases de la colección es de 256. En el compás 128, justo al centro de la colección, aparece, por única vez el motivo BACH, en el coral basado en el *Magnificat (Meine Seele erhebt den Herren)*. Este coral está compuesto en tres secciones con la siguiente disposición de compases: 14 + 7 + 14.

41 Currie, Randolph (1973). "Cyclic Unity in Bach's Sechs Choräle: A new Look at the Schueblers." *Bach, Quarterly Journal of the Riemenschneider-Bach Institute*, Vol. IV, 1973 y Vol. 2, p 25. He encontrado otras referencias del autor de los números 14 y 41.

42 Nota de la traducción. Es oportuno señalar aquí que cuando Bach nació, la Alemania protestante seguía el Calendario Juliano, y que el que nos rige actualmente, Calendario Gregoriano, fue adoptado por ellos en 1700. Consecuentemente, Bach vivió diez días menos de los que creemos los que aún celebramos su "cumpleaños" el día 21 de Marzo. En realidad deberíamos celebrarlo el 31 de Marzo!

Algunos detalles adicionales:

- Al comienzo del primer coral aparecen dos grupos de notas separados por los únicos silencios de la línea melódica de pedal, con un total de 14 notas. Al sumarlas a las 34 notas que toca la mano derecha el total de notas aumenta a 48 (2 x 1 x 3 x 8).
- Hay aún más simbolismo numérico en el coral *Wachet auf*: Hay cuatro compases que tienen exactamente 14 notas (compases 12, 19, 22, y 48).
- Al final del coral *Wer nur den lieben Gott laesst walten* aparecen siete dobles líneas de compases, que como señala Currie, podrían venir del editor más que del propio Bach.

Muchos investigadores han argumentado que el segundo coral de la colección, de 33 compases, con su doble título *Wo soll ich fliehen ihn od. Auf meinen lieben Gott*, pertenecería a una cantata perdida.⁴³ Prefiero compartir la opinión de Hermann Keller⁴⁴, de que este coral fue especialmente compuesto para el ciclo. Es imposible no hacer la conexión con el coral del mismo nombre BWV 694, que es considerablemente más largo (91 compases) que también está escrito en forma de trío para órgano, y concluir que Bach lo habría modificado con algún propósito en mente. De tal modo, Bach lo acortó y lo cambió de tono para poder tener el número exacto de compases en que encajar el motivo BACH, que se encuentra justo al medio de la colección de Seis Corales.

- Las **Variaciones Canónicas** BWV 769. La página de título contiene las siguientes catorce palabras: *Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her.*
- Las **Variaciones Goldberg** BWV 988. La página de título contiene las siguientes palabras: *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen.*
- Los **Catorce Cánones** BWV 1087 anexados a las Variaciones *Goldberg* BWV 988. El organista y musicólogo Olivier Alain tuvo contacto directo con la copia personal autógrafa de Bach (*Hand-exemplar*) del *Aria mit verschiedenen Veränderungen (Clavierübung IV, 1741)*, perteneciente a Monsieur Paul Blumenroeder, junto con los 14 cánones basados en el bajo del *Aria*, de las así llamadas Variaciones *Goldberg*, en la ciudad de Strassbourg en enero de 1974.⁴⁵ El título aparece en dos líneas, y está presentado de la siguiente manera:

43 Cantagrel, Gilles (1991). En su Guide de la **Musique d'Orgue**, Fayard, p. 106. También Peter Williams argumenta esta posibilidad en **The Organ Music of J. S. Bach** (2003). Segunda Edición. Cambridge University Press.

44 Keller, Hermann (1967). **The Organ Works of Bach, A Contribution to their History, Form, Interpretation and Performance**. Leipzig. C.F. Peters Corporation, p. 264. Keller considera este coral "una radical revisión de BWV 694".

45 Alain Olivier (1975). "Un supplément inédit aux "Variations Goldberg", *Revue de Musicologie* Vol. LXI # 2. Paris : Societé Française de Musicologie. Heugel et Cie.). Citado por Duparcq, Jean-Jacques (1977) en Contribution a l'Étude des Proportions Numériques dans l'Oeuvre de BACH .Paris : *la Revue Musicale* Double Numéro 301-302.

*Verschiedene Canones ueber die esteren acht fundamental
Noten vorheriger Arie von J. S. Bach.*⁴⁶

Este precioso manuscrito fue posteriormente autenticado por los musicólogos Georg von Dadelsen y Alfred Duerr en marzo de 1975. El conjunto de cánones se basa en el bajo del Aria de las Variaciones BWV 988, y consiste en cánones de complejidad creciente. Randolph Currie⁴⁷ afirma que en realidad se trata de 15, y no 14 piezas en el conjunto⁴⁸, pero esta “inconsistencia” demostraría una vez más una actitud intencional de parte del compositor. Currie provee ejemplos de inconsistencias de Bach en el Orden del Servicio Divino en Leipzig y en la carta en que acepta el cargo de Cantor en la Escuela Santo Tomás, ambas numeradas hasta el número 14 por el mismo Bach, independientemente del hecho de que aparecen otros ítems extra. Currie menciona además los 14 ejemplos musicales (seguidos por *clausulae finales* (fórmulas cadenciales) en los “Preceptos y Principios del Compositor de la Corte Real y Maestro de Capilla y Director de Musica y Cantor, Señor Juan Sebastián Bach de Leipzig, para tocar desde un Bajo Cifrado, o para Acompañamiento a cuatro voces para sus alumnos en música, 1738”⁴⁹.

El hecho que Bach haya ornamentado solamente la primera frase de su coral para órgano *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* BWV 688, en tanto que las otras frases quedaron sin ornamentar es considerado por Currie como una inconsistencia. El razonamiento para esta manera de actuar fue descubierto por Friedrich Smend (y posteriormente citado, aunque sin dar crédito por Olivier Alain en su *Bach*)⁵⁰ quien se dio cuenta que la primera frase tiene 14 notas, y que la melodía entera de dicho coral es presentada en 41 notas.

Currie se percató además que la inscripción de título de los cánones revela mucho simbolismo numérico aparte de las 14 palabras, siete en latín y 7 en griego. Hay 41 letras en alemán y 27 letras ($2 \times 7 = 14$) en latín, siendo el total de letras 68 ($6 + 8 = 14$). Aparte de ello, al agregar la frase “von J. S. Bach” el auto alcanza un número total de letras que llega a 77 ($7 + 7 = 14$).

46 Currie, Randolph (1977). “Bach’s Newly Discovered Canons in a First Edition: Some Observations.” *BACH, Quarterly Journal of the Riemenschneider-Bach Institute*, Vol. VIII. p 15-22, Part II p 3-13, y Part III 3-9. Un suplemento inédito a “Variations Goldberg” de Olivier Alain, en *Revue de Musicologie* Vol. LXI (1975), pp. 242-294, y en “Wolff, Christoph. (1976). “Bach’s “Hand-Exemplar of the Goldberg Variations: A New Source”, *Journal of the American Musicological Society*. pp., 224-241.

47 Currie, Randolph, Currie, Randolph, *Ibid*.

48 Aunque Christoph Wolf afirma que: “Un abreviado *etcetera* debajo del canon nº 14 encaja en la mente del compositor indicando que el trabajo canónico con este *sogetto* podría continuar *ad infinitum*... El número total de los cánones, numerados por la propia mano de Bach, se comprende como expresión de la limitación de Bach por conseguir un óptimo (resultado) musical. Al mismo tiempo, sin embargo, la conexión con la traducción del nombre B-A-C-H en el alfabeto numérico ($2+1+3+8$) debería ser tomada en consideración. *Bach Vierzehn Canons*, Primera edición. Editor, Christoph Wolff, Barenreiter BA 5153, 1975. Wolf menciona además que los cánones No. 11 y 13 eran previamente conocidos.

49 David, Hans y Arthur Mendel (1945). **The Bach Reader, a Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents**. pp. 394-8. Dichos ejemplos no aparecen en el *New Bach Reader* de 1998.

50 Alain Olivier (1970). **Bach, Classiques Hachette de la Musique**. Paris, p 90.

- *Kunst der Fuge*. Luego de la magistral presentación del multifacético musicólogo y clavecinista (y director de coro y orquesta) queda poca o ninguna duda que la obra fue compuesta para clavecín.⁵¹ En el prefacio de su edición del Arte de la Fuga, Davitt Moroney⁵² escribe lo siguiente: “La idea de dicha obra debe haber ido herminando lentamente durante toda la vida de Bach, ya que desde 1705, cuando fue “a Lübeck, para poder entender una y otra cosa relativa a su arte”, como el mismo Bach lo explicó (*Protokoll des Konsistoriums*, Arnstadt, 21.2.1706). Las “fugas espejo” del Arte de la Fuga, por de pronto, son extremadamente comparables a los dos movimientos a cuatro voces en Re menor (cada una de ellas denominada *Contrapunctus* con su respectiva *Evolutio*⁵³, publicadas en su *Fried und freudenreiche Hinfarth* (1674)”. Esta interesante “conexión Buxtehude” me mueve especialmente porque siempre he pensado que más que derivar su tema para el Arte de la Fuga de la pequeña Fuga en Sol menor BWV 578 como afirma Pierre Vidal⁵⁴, el tema deriva del tercer (de los cinco) secciones de la Sonata en Re mayor BWV 963⁵⁵, que se supone fue compuesta durante el período durante el cual tuvo lugar el viaje a Lübeck. Más adelante resulta convincente que Bach explícitamente planeó que la fuga inconclusa siguiera la número 13. No puede ser una coincidencia que Bach haya introducido el tema B A C H, su número-cifra-, precisamente al final de su fuga N° 14, puesto que –como es bien sabido- 14 es el número-cifra del nombre de Bach.” Moroney agrega que: “Gregory Butler ha demostrado de manera convincente que en efecto hay 14 Contrapuntos en el Arte de la Fuga más los Cánones y las adaptaciones, aunque algunos autores se preguntan si el empleo de la palabra *Contrapunctus* en el Arte de la Fuga emana directamente de Bach.” Antes de Butler, Currie había mencionado que la fuga incompleta era el planeado contrapunto 14⁵⁶. También indica que

51 Leonhard, Gustav M.(1952).*The Art of Fugue: Bach's last Harpsichord work*. Hague, Martinus Nijhoff. En su segunda grabación de *Kunst der Fuge* para el sello Harmonia Mundi (HM 20303/304), Gustav Leonhardt afirma que también el órgano puede ser usado para tocar la obra, dejando en claro, sin embargo, que el lenguaje musical, especialmente en la voz de tenor, es evidentemente para clavecín. En el último párrafo de sus notas, Leonhardt indica que de ninguna manera pudo haber sido escrito para el Clavicordio puesto que: “Resulta que el Clavicordio no tuvo ningún lugar particular en la vida de Bach (en el momento de su muerte se encontraron en su casa cinco clavecines y ningún clavicordio: Es Forkel quien creó la leyenda relacionando a Bach con este instrumento notes.”It seems to appear that the clavichord did not occupy any particular importance in Bach's life (his state reveals that 5 harpsichord were left but no clavichord at all: It was Forkel who created the legend about Bach's use of this instrument. [my translation]). Leonhardt clarifica que algunas piezas de la obra podrían ser tocadas con dicho instrumento, siempre que se haga una elección que las demuestre aptas para ese instrumento

52 Davitt, Moroney (1989). *Johann Sebastian Bach Die Kunst der Fuge für Cembalo BWV 1080 nach den Quellen Herausgegeben*. Munich: G. Henle Verlag.

53 Nota de la traducción. Se trata del coral *Mit Fried un Freud ich fahr dahin*. Edición de Albert, Christoph. Edición Bärenreiter BA 8405, V. 5, pp. 2 – 5.

54 Vidal, Pierre (1984). *L'Origine Thématique de l'Art de la Fugue et ses incidences*. Paris.

55 *Johann Sebastian Bach Miscellaneous Keyboard Works* (1991). Dover Edition. p. 242.

56 Currie, Randolph (1977). *Bach's Newly discovered Canons in a First Edition: Some observations*, Part III, 6 *BACH Riemenschneider Institute* .

los Cuatro Cánones del Arte de la Fuga son una especie de pendiente a los de La Ofrenda Musical (4+10=14); una interesante visión.⁵⁷

Por último, en el retrato de Bach realizado por Haussmann en 1746 aparecen 14 botones en la chaqueta de Bach. Por otro lado, hay un hecho objetivo: “Bach pasó a ser el socio número 14 de esta exclusiva sociedad”.⁵⁸ (la Sociedad de Ciencia Musical fundada en 1738 por su antiguo alumno Lorenz Christoph Mitzler). Éstos son actos intencionales.

Hay demasiada evidencia para afirmar el caso de la intencionalidad de Bach al usar el número 14. Sin embargo, permanece el hecho de que uno se pregunta: ¿Cual fue el propósito de hacerlo? Los escépticos no quieren aceptar este hecho por dos interrogantes perfectamente válidas: ¿Por qué estaría Bach citándose a sí mismo en todo momento? ¿No iría tal actitud contra la modestia de Bach? En la conversación sostenida con el maestro Leonhardt en 1987 él me planteó la misma objeción, y me atreví a adelantarle una hipótesis que a mí me parece razonable: Bach se dio cuenta del cambio increíble que estaba ocurriendo en la música de sus años de madurez; él constató que toda la ciencia involucrada en el proceso composicional estaba cayendo en pedazos. En cierto momento, según mi opinión, Bach decidió la conveniencia de dejar un código escondido en su música por estos medios a fin de que las futuras generaciones conocieran cuales eran las técnicas involucradas en el proceso de “hacer música”. Bach empezó a publicar muy tardíamente, si exceptuamos la cantata *Gott is mein Koenig* BWV 71 (compuesta en Mülhausen, 1708). Aunque Bach usó números en composiciones y escritos previos al período de Leipzig, es claro que sobre-enfatizó su uso en las obras tardías. Es, sin embargo, importante señalar que el uso de números también está asociado a una afirmación de su fe cristiana, tal como aparece en el *Symbolum Nicenum*, en que Bach emplea el número 84 (14x6) asociando al número 41, su número (J. S. Bach) con la *gematria* de la palabra Credo que es 43⁵⁹. Es la manera en que el autor dice: “(Yo) J. S. Bach, creo”.

En esta traducción deseo agregar los números asociados a Bach, según el alfabeto latino, que es:

A, 1; B, 2; C, 3; D, 4; E, 5; F, 6; G, 7; H, 8; I y J, 9; K, 10; L, 11; M, 12; N, 13; O, 14; P, 15; Q, 16; R, 17; S, 18; T, 19; U y V, 20; W, 21; X, 22; Y, 23; y Z, 24.

57 Basso no está de acuerdo con la idea de 14 contrapuntos, y prefiere seguir la opinión del musicólogo francés Jacques Chailley quien “... está persuadido de que el plan total debía contemplar 24 fugas en cuatro grupos de seis fugas cada uno (eso es, dos veces dos), constituido por elaboraciones del tema presentado bajo el doble aspecto de *rectus e inversus*.” Basso, Alberto (1985). **Jean-Sebastien Bach** (traducción al francés de *Frau Musica, la Vita e le Opere di J.S.Bach*, Edizioni di Torino, 1983). Libreria Arthème Fayard.

58 Wolff, Christoph (2000). **Bach The Learned Musician**. W.W. Norton, p 422.

59 Currie, Randolph (1974). “A Neglected Guide to Bach’s use of Number Symbolism”, *BACH, Quarterly Journal of the Riemenschneider-Bach Institute*, Part I, Vol. V, 1, Issue 1 p 26.

Directamente asociados con el nombre de Bach hay los siguientes ocho números: Bach = **14**; J. S. B = **29** (lo mismo que S. D. G., *Soli Deo Gloria*); J. S. Bach = **41**, retrógrado de 14; **48** ($2 \times 1 \times 3 \times 8$); Joh. Seb. Bach = **70** (o 14×5), Sebastian = **86** ($8+6$), Sebastian Bach = **100**, Johann Sebastian Bach = **158** ($1+5+8 = 14$).

Indirectamente asociados el nombre de Bach aparecen los siguientes seis números: **27** (2×7) o **49** (7×7), **59** ($5+9$), **68** ($6+8$), **77** ($7+7$), y **95** ($9+5$).

Esto da un total de **14** números asociados al nombre Bach. ¿Es esto una casualidad?

Espero haber logrado mostrar satisfactoriamente el propósito de este estudio. Aunque podemos notar perfectamente que las implicaciones numéricas asociadas al nombre Bach son efectivamente coincidencias (él nada tuvo que ver con la familia en que le tocó nacer, ni en los nombres que le pusieron), no podemos decir lo mismo de que el empleo dado por Bach en su música no sea intencional. Hay una evidente planificación en el uso del número 14, y asimismo de otros números relacionados con su nombre.

Me considero afortunado de haber tenido acceso desde hace muchísimos años con literatura asociada a este tópico (mi primera relación fue al adquirir en París el librito **Bach** de Olivier Alain), y particularmente, la de los musicólogos estadounidenses que he citado. Es deseable que las técnicas del proceso compositivo de Bach lleguen a muchos estudiantes de música y a los amantes de la música de Bach. Espero que el haber compartido este estudio con los alumnos de esta clase (del Dr. Wayne Hobbs), su amor a Bach pase a ser una experiencia sin fin.

Por último, puesto que he enfatizado el interés pedagógico de Bach hasta incluso después de su muerte por medio de la transmisión de sus “estrategias” compositivas, quiero colocar ante ustedes una frase muy famosa que resume su fe y su afán de enseñar. En la página de título del Pequeño Libro de Órgano, puso Bach una frase, que empleamos en el ciclo de conciertos llamado Antología de la Música de Órgano, y que dice lo siguiente: Dem Höchsten Gott allein zu ehren, dem nächsten draus' sich su belehren, que significa: Para alabanza del Único Dios altísimo y para enseñanza del prójimo. Es innegable la fe de Bach, por una parte; por otra parte, el tremendo despliegue pedagógico que desarrolló en su vida, llegando a formar más de medio centenar de buenos músicos. Y quien podría negar que aún nos sigue enseñando.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Alain, Olivier (1970). **Bach, Classiques Hachette de la Musique.**

Basso, Alberto (1985). **Jean-Sebastien Bach** (traducción al francés de *Frau Musica, la Vita e le Opere di J.S.Bach*, Edizioni di Torino, 1983). Librairie Arthème Fayard.

Berman, Edgar (1986). **Africa with Schweitzer.** New York: Macmillan Publishing Co.

Clark, Robert y John David Peterson (1984). **Johann Sebastian Bach Orgelbüchlein** St. Louis: Concordia Publishing House.

David, Hans T. y Arthur Mendel (1998). **The New Bach Reader, A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents**, revised and enlarged by Wolff, Christoph Wolff. New York and London.

Eidam, Klaus (1999). **Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach.** Munich: Piper Verlag GmbH.

Guillard, Georges (1987). **J.-S. Bach et l'Orgue, Collection Que sais-je.** Presses Universitaires de France.

Keller, Hermann (1967). **The Organ Works of Bach, A Contribution to their History, Form, Interpretation and Performance.** Leipzig: C.F. Peters Corporation.

Leonhardt Gustav M. (1952). **The Art of Fugue: Bach's last Harpsichord work,** The Hague, Martinus Nijhoff. Reprint: Editions Van de Velde.

Marcel, Luc-André (1974). **BACH, Solfeges.** Editions du Seuil.

Mendel, Arthur y Hans David (1945). **The Bach Reader, a Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents.**

Moroney, Davitt (2000). **Bach Une Vie.** Actes Sud.

Scholem, Gershom Gerhard (1971). **Encyclopedia Judaica.** Jerusalem.

Tatlow Ruth (1991). **Bach and the Number Alphabet.** Cambridge University Press.

Vidal, Pierre (1984). **L'Origine Thematique de l'Art de la Fugue et ses incidences**. Paris.

William, Peters (2003). **The Organ Music of J. S. Bach** (Second Edition). Cambridge University Press.

Wolff, Christoph (2000). **Johann Sebastian Bach, the Learned Musician**. W.W.W. Norton.

ARTÍCULOS

Alain, Olivier (1975). "Un supplement inédit aux "Variations Goldberg"", *Revue de Musicologie*, Vol. LXI.

Cantagrel, Gilles (1991). *Guide de la Musique d'Orgue, Johann Sebastian Bach*. Fayard.

Currie Randolph (1973). "Cyclic Unity in Bach's Sechs Chorale: A new Look at the Schueblers", *BACH, Quarterly Journal of th Riemenschneider-Bach Institute*, Vol. IV y II.

Currie, Randolph (1974). "A Neglected Guide to Bach's use of Number Symbolism", *BACH, Quarterly Journal of the Riemenschneider-Bach Institute*, Part I, Vol. V, Issue 1, Part II, Vol. 2, Issue 2 ,y parte Part III, Vol. V, Issue 3.

Currie, Randolph (1977). "Bach's Newly Discovered Canons in a First Edition: Some Observations", *BACH, Quarterly Journal of th Riemenschneider-Bach Institute*, V. VIII Parte II y Part III.

Jansen, Martin (1937). "Bach's Zahlensymbolik. An seinem Passionem untersucht", *Bach-Jahrbuch*.

Kee, Piet (1984). "Astronomy in Buxtehude's Passacaglia", *The Diapason*.

Klingfords, Gunno (1977). *Number Symbolism, Bach's Cantatas recording from Das Alte Werk, Telefunken (6.35335 EX)*

Shay, Edmund (1985). "New Insigths into Bach's Orgelbuechlein", *The Diapason*, Part I.

Wolff, Christoph (1975). "Preface to Bach Vierzehn Canons Erstaussgabe, Barenreiter BA 5153.

PARTITURAS.

Callwey, Georg D.W. (1906). **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725)**. München Steglich

Moroney, Davitt (1989). **Joh. Seb Bach *Die Kunst der Fuge für Cembalo* BWV 1080 nach den Quellen**. München: G. Henle Verlag .

Steglich, Rudolf (1958). **Johann Sebastian Bach: Klavieruebung 1. Teil, Sechs Partiten**. G. Henle Verlag.

Wolff, Christoph **BACH: Vierzehn Kanons ueber die ersten acht Fudamentalnoten der Aria aus den Goldberg Variationen BWV 1087**. Erstausgabe Bärenreiter 5153

DISCOGRAFÍA

Obras completas para órgano de Bach por los siguientes intérpretes: Marie-Claire Alain (dos integrales), Michel Chapuis, Peter Hurford, André Isoir, George Richtie, Wolfgang Stockmeier, Helmuth Walcha.

La obra completa de Clavecín de Bach por Bob van Asperen, Pieter-Jan Belder, Menno van Delft, Pieter Dirksen, Joseph Payne, Christiane Wuyts.

El Arte de la Fuga en las dos versiones de Gustav Leonhardt en clavecín. La misma obra en órgano tocada por Marie-Claire Alain, Davitt Moroney, Wolfgang Rübsam, Helmuth Walcha. Algunas versiones "orquestales" entre las que sobresale la del conjunto HESPÉRION XX dirigida por Jordi Savall.

