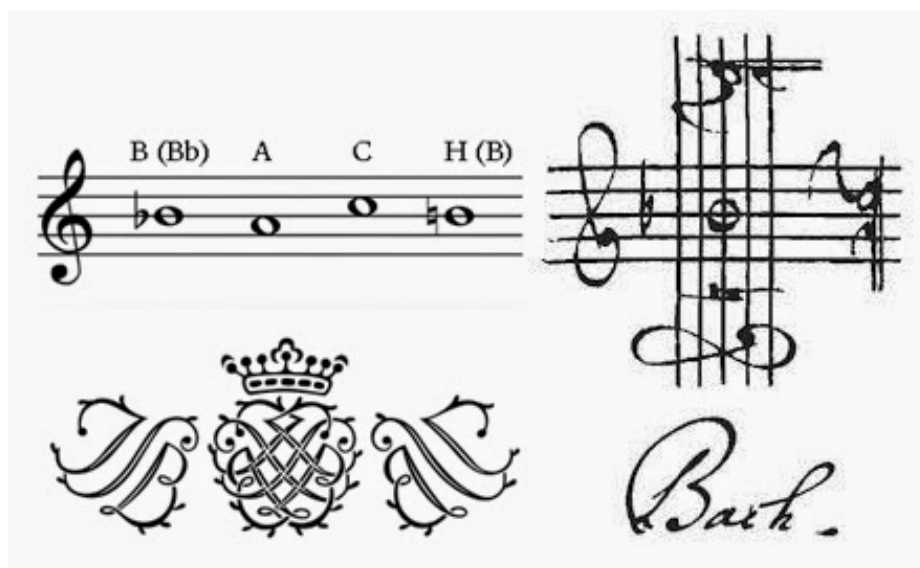


En el nombre del padre

Luis Gago

10 febrero, 2015



En algún momento, muy probablemente ya cerca del final de su vida, Johann Sebastian Bach tomó una decisión trascendente. Él, que había compuesto decenas de fugas, una de las formas musicales que llevó a su máxima perfección técnica y artística, acometió por primera vez una cuyo sujeto estaba formado por las cuatro notas que integran su propio apellido según la notación alfabética alemana: Si bemol (B) - La (A) - Do (C) - Si natural (H). Hasta donde sabemos, ni él ni ninguno de sus

numerosos antepasados músicos había hecho nada parecido. Ignoramos si el destino final de la pieza era formar parte –o coronar incluso– la obra que apareció publicada en 1751, pocos meses después de su muerte, con el título de *Die Kunst der Fuge* (*El arte de la fuga*). En el reverso de su primera edición puede leerse este breve texto, escrito probablemente por su hijo Carl Philipp Emanuel: «El difunto autor de esta obra se vio impedido por la enfermedad de sus ojos, y por su muerte, que acaeció poco después, de concluir la última Fuga, en la que en la entrada del tercer sujeto se menciona a sí mismo por medio de su nombre; por ello, para compensar a los amigos de su musa, decidió incluirse el coral sacro a cuatro voces añadido al final que, ciego y enfermo, dictó sobre la marcha a la pluma de un amigo»¹. Más tarde, en una segunda edición aparecida en 1752, este texto fue reemplazado por un prólogo mucho más extenso escrito por Friedrich Wilhelm Marpurg, discípulo del propio Bach y un famoso teórico del contrapunto, y en el que se incide en idéntica circunstancia: «Nada hay más lamentable que, debido a la enfermedad de sus ojos, y a su muerte acaecida poco después, se viera impedido de acabar y publicar la obra él mismo. Su enfermedad lo sorprendió en medio de la elaboración de la última fuga, en la que, con la introducción del tercer sujeto, se identifica a sí mismo por medio de su nombre. Pero nos sentimos orgullosos de pensar que la fantasía coral a cuatro voces añadida aquí, que el fallecido dictó improvisadamente en su ceguera a uno de sus amigos, reparará esta ausencia y compensará a los amigos de su musa»².

Ninguna fuente corrobora que *Die Kunst der Fuge* fuera un título elegido por el propio Bach, y es muy probable que deba considerarse espurio. En el autógrafo de la obra, depositado en la actualidad en la Staatsbibliothek zu Berlin con la signatura P 200, se encuentra escrito no por Bach, sino por su alumno y yerno Johann Christoph Altnikol. En cuanto a su presunto carácter incompleto, en el famoso *Nekrolog* (Obituario) redactado en 1750 por Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola, y publicado por Lorenz Mizler en 1754, puede leerse: «El arte de la fuga. Esta es la última composición del autor, que contiene todo tipo de contrapuntos y cánones sobre un solo sujeto principal. Su última enfermedad le impidió completar el proyecto de concluir la penúltima fuga y de elaborar la última, que había de contener cuatro temas e invertirse más tarde nota por nota en las cuatro voces. Esta obra no vio la luz hasta después de la muerte del difunto autor»³. Por otro lado, en el manuscrito autógrafo de la obra, la última fuga se interrumpe abruptamente en el compás 239, poco después de la aparición del tercer tema de fuga, formado por las cuatro letras B-A-C-H. Justo debajo, una mano diferente, la de Carl Philipp Emanuel, añadió la siguiente nota: «N.B. Mientras trabajaba en esta fuga, en la que el nombre de BACH aparece en el contrasujeto, el autor murió»⁴. Un final, pues, abrupto y cortante, como si alguien hubiera asestado al compositor una certera puñalada.

Bach, gran parte de cuya vida personal y profesional sigue siendo para nosotros un misterio insondable, moría, pues, dejándonos un último enigma por resolver. No es este el lugar para entrar en las diversas hipótesis que se han avanzado para explicar la pertenencia o no de esta incompleta *fuga a tre soggetti* a *Die Kunst der Fuge*, o para elucidar el verdadero plan original del compositor, o la pertinencia de que el coral *Vor deinen Thron tret' ich* acabara formando parte, editorialmente al menos, de una obra con la que no guarda absolutamente ninguna relación. La muerte de Bach convirtió todo ello en *terra incognita*. Lo más relevante, y lo que ahora más nos interesa, es que, al

final de su vida, simbólicamente al menos, por medio de su propio nombre, Bach decidió *hacerse música*, del mismo modo que Michel de Montaigne, dos siglos antes, *se había hecho literatura* en sus *Essais*.

En su monumental *Musicalisches Lexikon* (1732), un diccionario de músicos y términos musicales, Johann Gottfried Walther ya había reparado en las posibilidades de la traslación musical de las cuatro letras del apellido Bach. En la entrada dedicada a Johann Sebastian señaló que «la familia Bach procede de Hungría y todos los que han llevado este nombre han mostrado, como es bien sabido, apego por la música, lo cual quizá se deba a que incluso las letras b' a' c'' h' son, en este orden, melódicas. (Esta observación tiene al Sr. Bach de Leipzig como su inventor.)»⁵. No mucho después de la publicación del lexicón de Walther, Bach buceó en su genealogía familiar para redactar su *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* (*Origen de la familia musical de los Bach*), un testimonio inequívoco de que él se consideraba simplemente un eslabón más de una larga saga familiar de instrumentistas y compositores. ¿Qué mejor corolario para este poderoso ejercicio de autoconciencia que traducir el apellido común en cuatro notas musicales contiguas (juntas abarcan tan solo tres semitonos) y construir a partir de él una fuga, la forma por antonomasia del arte y la ciencia contrapuntísticos?

Las cuatro letras y su equivalente musical aparecen también en el famoso *Bach-Pokal*, la copa de cristal expuesta en la casa natal de Bach en Eisenach, hoy convertida en museo, y el único objeto, aparte de libros y partituras, que se ha conservado del compositor. Fabricada probablemente en Dresde hacia 1735, le fue ofrecida a Bach por un amigo o admirador desconocido (¿Johann Ludwig Krebs?) y presenta grabados el monograma del compositor a un lado y cuatro ejemplos musicales de cuatro notas al otro, dos de los cuales incluyen, por supuesto, en pentagrama las cuatro notas B-A-C-H cuando se dirige a su «querido Bach» (*theurer Bach*). En estos días se celebra precisamente en el museo una exposición titulada «B+A+C+H = 14. Bach y los números», en la que se recuerda la importancia que tiene también en la música de Bach la cifra 14, que resulta de la suma de los cuatro números correspondientes al lugar que ocupan las cuatro letras de su apellido en el alfabeto (2+1+3+8). Catorce son también, por ejemplo, los botones que vemos en la chaqueta de Bach en el retrato de Elias Gottlob Haußmann, el único retrato auténtico y fidedigno del compositor. ¿Podemos sorprendernos a



estas alturas de que, siguiendo un criterio de ordenación lógico, la triple fuga incompleta sea justamente el «Contrapunctus XIV» de *Die Kunst der Fuge*?

Los compositores posteriores parecieron captar el mensaje implícito que estaba lanzando Bach. Todos los grandes, sin excepción, lo han tenido como su principal referente y, por decirlo con las palabras de uno de sus más devotos incondicionales, su compatriota Max Reger, lo han considerado «Urvater der Harmonie» («padre primigenio de la armonía») y su «Musikgottvater» («Dios Padre de la Música») o, expresado de forma aún más radical, «B-A-C-H [las cuatro notas musicales] ist Anfang u. Ende aller Musik» («B-A-C-H es el principio y el final de toda la música»). La Fundación Juan March ha tenido el acierto de excavar en esta veta virtualmente inagotable en un ciclo que acaba de iniciarse con el título *Con el nombre de BACH*, cuatro conciertos que realizan un somero repaso a cómo estas cuatro notas han servido para rendirle pleitesía por medio de, como él hizo, la traslación musical de las cuatro letras de su apellido. El recorrido empieza con la fuga de uno de sus propios hijos, Johann Christian, y acaba virtualmente hoy mismo, con el estreno absoluto de una pieza para piano de Santiago Lanchares titulada *Sobre BACH*. Entre medias, encontramos los homenajes románticos explícitos de Robert Schumann (tres de sus *Seis Fugas sobre el nombre de BACH*, originalmente para piano con pedalero), Franz Liszt (*Preludio y fuga sobre el nombre de BACH*), los semiocultos de Arnold Schönberg (*Suite op. 25*) y Anton Webern (*Cuarteto op. 28*), el paroxismo de la *Fantasia contrappuntistica* de Ferruccio Busoni, la levedad del *Vals-improvisación sobre el nombre de BACH* de Francis Poulenc y los dos *Valses sobre el nombre de BACH* de Nino Rota, el despliegue clásico de inventiva de las *Variaciones sobre el nombre de BACH* de Nikolái Rimski-Kórsakov o el aire conciso y meditativo de las *Reflections on the theme B-A-C-H*, de Sofiya Gubaidúlina. Por el camino se han quedado centenares de otras posibilidades, muchas de ellas piezas orquestales (recuérdese, por ejemplo, el frenesí con que escuchamos, una y otra vez, las cuatro notas del motivo B-A-C-H al final de las *Variaciones op. 31* de Schönberg) y la gran mayoría escritas para órgano, como la que tocó –probablemente de forma improvisada– Johann Ludwig Krebs cuando le dijeron que «el viejo Sebastian Bach se encontraba en la iglesia»⁶. En su monumental estudio publicado en 1996, *Die Tonfolge B-A-C-H. Zur Emblematis des Kreuzes im Werk Joh. Seb. Bachs*, Günter Hartmann recoge un total de 569 composiciones, 263 de ellas para órgano. Y en él no figuran varias de las que van a escucharse estas semanas en la Fundación Juan March, porque han sido compuestas con posterioridad: el aluvión de homenajes a Bach de sus hijos adoptivos no tiene visos de amainar.

En el primer concierto del ciclo han sonado obras para cuarteto de cuerda y se necesitaba un oído atento para captar la sutileza de las citas, semiescondidas en los pentagramas. En la citada *Reflections on the theme B-A-C-H*, compuesta en 2002 y estrenada siete años después en Lisboa, Gubaidúlina se reserva la exposición del tema hasta los últimos compases, en los que lo escuchamos por fin en una sencilla armonización a cuatro voces. En el *Cuarteto op. 28*, la última pieza camerística de Anton Webern, hay que aguzar aún más el oído, ya que la serie dodecafónica en que se basa toda la obra está formada por tres tetracordos derivados directamente del motivo B-A-C-H: el primero y el tercero, con las cuatro notas transportadas, y en el segundo, invertidas. No podía esperarse menos de un alquimista musical como Webern que, tras recibir en 1934 el ofrecimiento por parte de su editorial, Universal, de publicar una transcripción orquestal de la obra que él libremente eligiera, no dudó un

momento en decantarse por el *Ricercare* a seis voces de la *Ofrenda musical de Bach*, que en sus manos acentúa su atemporalidad y se convierte en un ejemplo deslumbrante de lo que podríamos calificar de *Klangfarbenkontrapunkt*, o contrapunto de timbres, una variante de la *Klangfarbenmelodie*, o melodía de timbres, cultivada por los tres grandes nombres de la Segunda Escuela de Viena. Ya ha aparecido *passim* más arriba el nombre de Arnold Schönberg y en su última composición terminada, el *Concierto para violín «A la memoria de un ángel»*, Alban Berg incluyó también un homenaje inequívoco a Bach con la cita literal de su armonización del coral *Es ist genug*.

Menos explícito que su *Parvula corona musicalis ad honorem Johanni Sebastiani Bach*, una pieza para trío de cuerda compuesta por Ernst Krenek en 1950 para conmemorar el segundo centenario de la muerte de Bach, es el homenaje contenido en una obra de juventud, su *Cuarteto de cuerda núm. 1, op. 6*, su primera composición atonal y, para quienes escucharon hace pocas semanas en la misma sala las veinte canciones de su *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, una nueva incursión en el Krenek sin duda más interesante y accesible. Aquí es patente la influencia de Bartók (su *Cuarteto op. 17*), cuya huella se detecta en los ritmos sincopados, los ataques percusivos, los pasajes rasgueados a modo de cítara o los diversos *ostinati* para violonchelo. Pero el elemento aglutinante de toda la obra es el motivo B-A-C-H, que escuchamos camuflado por doquier en diversos diseños rítmicos, transposiciones y registros hasta que, por fin, cobra carta de naturaleza como el segundo sujeto de la colosal doble fuga que Krenek sitúa como penúltimo de los ocho movimientos de la obra (tocados sin solución de continuidad). Lo expone inicialmente *verbatim* la viola y, cuando llega el momento –tan bachiano– de la exposición simultánea de ambos sujetos, Krenek los confía a primer violín y violonchelo con la insólita indicación de compás de 9/4. El tema B-A-C-H había sonado en 4/2, lo que quiere decir que Krenek tiene que afinar al máximo su maestría rítmica para conseguir la superposición de ambos. Sólo por esta doble fuga merece la pena escuchar este a ratos algo farragoso Cuarteto de Krenek, estrenado en Berlín por su dedicatario, el Cuarteto Lambinon, el 16 de junio de 1921. En una carta a sus padres, Krenek calificó su interpretación de «absolutamente formidable» (*ganz fabelhaft*), a pesar de lo cual parte del público, «enormemente inquieto» (*heftig beunruhigt*) abandonó la sala antes de que concluyera.

Casi un siglo después, algunos espectadores congregados en la Fundación Juan March debieron de considerar también excesiva la media hora de duración del ignoto *Cuarteto* de Krenek y decidieron abandonar la sala antes de tiempo. A diferencia de entonces, es poco probable que este concierto suscite muchos comentarios escritos entre nosotros. Krenek, sin embargo, contó hasta veintiséis críticas en los días inmediatamente posteriores al estreno, que ascendieron después hasta el medio centenar. Un crítico, indignado, se refirió a la interpretación como una «herida corporal» (*körperliche Wunde*) y expresó su deseo de que Krenek abandonara la ciudad de inmediato. Ahora nadie se atreve tampoco a tanto, pero, en apenas un mes, la Fundación Juan March nos ha permitido escuchar dos obras maestras, muy diferentes entre sí, del primer Krenek, dos rarezas raramente interpretadas y programadas: la búsqueda del yo más recóndito en medio de los imponentes Alpes austríacos, y la presencia simbólica de Bach a modo de baluarte en lo que Krenek debió de pensar que era su primera composición importante, su tarjeta de presentación ante el mundo. A tenor de lo escuchado, y con varios movimientos de altísima calidad (los dos movimientos marcados *Lento* que enmarcan la obra,

el *Adagio molto*, el *Andante, quasi adagio* y la citada doble fuga), lo vivido en la Fundación Juan March, al igual que sucedió con el ciclo de canciones interpretado magistralmente por Florian Boesch y Roger Vignoles, no ha despertado más que el deseo de volver a escuchar pronto ambas obras.

Los tres homenajes a Bach que constituían el eje del programa eran novedades para el Cuarteto Arcadia, un joven grupo rumano que hacía su presentación en España. Resulta, por tanto, difícil formarse una idea precisa de sus mejores virtudes interpretativas, ya que escenario y repertorio nuevos suelen traducirse en un binomio sumamente peligroso. La obra en que se les percibió más cómodos fue la de Gubaidúlina, mientras que Webern (al menos el Webern extremadamente críptico y abstracto del *Cuarteto op. 28*) es un compositor que, aparentemente, casa mal con sus afinidades: en su versión faltó tensión, contrastes tímbricos e incisividad rítmica. Krenek se situó en un punto intermedio, con algunos momentos excelentes –casi siempre los más líricos– y otros faltos de empaque, como sucedió en el unísono de los cuatro instrumentos (marcado *fff* en la partitura) del brevísimo sexto movimiento, *Allegro vivace*, carente a todas luces de la rotundidad y fuerza suficientes. Sin apenas miradas entre ellos, con la vista clavada en las partituras de sus cuatro atriles, el Arcadia tampoco acaba de establecer una buena comunicación con el público. Eso se logra casi siempre por medio de un buen lenguaje corporal *en* el escenario y *desde* el escenario y el suyo es, de momento, demasiado rígido. Individualmente considerados, los cuatro son excelentes instrumentistas, con una técnica sólida y buen sonido en todos los registros, pero como grupo no acaban de echar a volar. Será bueno verlos y oírlos en otros repertorios para ver si desaparece esa constricción que ha teñido de ocre su presentación en Madrid y tocan con mayor libertad, aunque las *Danzas populares rumanas* de Bartók con las que se cerró el concierto volvieron a dejarnos más de lo mismo, y eso que aquí sí que estaban moviéndose en su territorio natural, con una inyección de ligereza después de tanta densidad y una clara incursión en el folclore de su país natal. Hasta los gritos que profirieron en la última danza sonaron poco espontáneos, en exceso medidos y calculados.

Pero en un ciclo de tesis, como este que está planteando la Fundación Juan March, las interpretaciones pasan casi a un segundo plano. Escuchar tres obras de los siglos XX y XXI sustanciadas en torno a las cuatro notas del apellido Bach constituye un aliciente más que sobrado para disfrutar, por más que la ejecución haya estado demasiado apegada a la letra y apenas haya dejado volar al espíritu. Lo emocionante ha sido poder comenzar este breve repaso de esa interminable nómina de compositores de cualesquiera épocas, países, razas, estilos y credos que han querido alumbrar músicas a partir del núcleo simbólico formado por las notas Si bemol-La-Do-Si natural no tanto porque hayan querido ver en Bach a un padre imposible como por, a través de ese tenue lazo inmaterial, poder sentirse al menos sus hijos.

¹. «Nachricht. Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bei Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügtten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die

Feder dictiret hat, schadlos halten wollen».

2. «Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird».

3. «Die Kunst der Fuge. Dieses ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten».

4. «NB. Über diese Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ißt der Verfaßer gestorben».

5. «Die Bachische Familie soll aus Ungern herkommen, und alle, die diesen Namen geführet haben, sollen, so viel man weiß, der Music zugethan gewesen sein, welches vielleicht daher kommt, daß so gar auch die Buchstaben b' a' c'' h' in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Hr. Bach zum Erfinder.)».

6. «welche der Verfaßer auf der Orgel ausgeführt, da man ihm sagte, daß der alte Sebastian Bach in der Kirche sey».