
Los otros hijos de Bach

Luis Gago
30 abril, 2014



El siglo XIX se abrió de manera prometedora para la recepción póstuma de Johann Sebastian Bach, prácticamente olvidado tras su muerte, ya que en 1802 se publicaba en Leipzig la primera biografía del compositor, escrita por Johann Nikolaus Forkel, *Sobre la vida, el arte y las obras de Johann Sebastian Bach*, dirigida a los «patrióticos admiradores del verdadero arte musical»¹, muy alejada del énfasis posterior en la imagen de un músico esencialmente religioso y mucho más volcada en subrayar su condición de compositor alemán (de ahí el subtítulo). Cuatro décadas después, sin embargo, la inmensa mayoría de sus obras seguían aún inéditas, lo que animó a varios compositores y musicólogos, con Felix Mendelssohn y Robert Schumann al frente, a impulsar la creación de la Bach-Gesellschaft, la Sociedad Bach, con el único y exclusivo fin de acometer la edición de las obras completas del músico. Mendelssohn, fallecido en 1847, no vivió para ver el nacimiento de la Sociedad, que se constituyó el 15 de diciembre de 1850 en la Gewandhaus de Leipzig, con asistencia, entre otros, de Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Louis Spohr, Otto Jahn (el biógrafo de Mozart) y Moritz Hauptmann, que ocupaba entonces el puesto de Cantor de la Escuela de Santo Tomás, lo que lo convertía en sucesor directo, cien años después, del propio Bach.

De la magnitud de la empresa da fe el hecho de que la tarea que se había autoimpuesto requirió de casi medio siglo para llegar a buen puerto, ya que el último volumen de esa primera tentativa -admirable, pero muy imperfecta- de publicación de las obras completas de Bach, la *Bach-Gesamtausgabe*, no salió de la imprenta hasta 1899 (el primero había aparecido en 1851). Su editor

fue Hermann Kretzschmar, cuyo apellido sería homenajeado años después por Thomas Mann al valerse de él para la creación de uno de los grandes personajes de su *Doktor Faustus*, el musicólogo Wendell Kretzschmar, profesor del protagonista de la novela, el compositor Adrian Leverkühn. Finalizada la larga travesía, y alcanzado el único objetivo que se había fijado, la Bach-Gesellschaft se disolvió el 27 de enero de 1900 y, en la misma reunión, se constituyó la Neue Bach-Gesellschaft, la Nueva Sociedad Bach, que sigue existiendo y cuyo propósito es desde entonces –ahora ya sin fecha de caducidad– la mayor difusión posible de esa música de Bach por fin editada y al alcance de todos por medio de su interpretación.

Ahora nos interesa recordar el trigésimo volumen de la serie, cuya edición corrió a cargo de Paul Walderssee, publicado en 1884. Incluía diez cantatas de Bach, las que aún hoy seguimos conociendo con los números 141-150 (la numeración de las cantatas en el catálogo de Wolfgang Schmieder, del que derivan las ubicuas siglas BWV, de *Bach-Werke-Verzeichnis*, no guarda ninguna relación con su cronología, sino que se corresponde justamente con el orden aleatorio de publicación en esta primera edición de la *Bach-Gesamtausgabe*). Y de esas diez nos fijaremos en concreto en la última, *Nach dir, Herr, verlanget mich*, de datación incierta, pero muy anterior con seguridad a los años de Bach como Thomaskantor en Leipzig. Se trata, de hecho, de la cantata más antigua de Bach que ha llegado hasta nosotros, y su génesis podría incluso remontarse a sus años de estancia en Arnstadt o al comienzo mismo de su llegada a Mühlhausen en 1707 (se ha llegado incluso a poner en duda su autenticidad, ya que sólo contamos con una copia manuscrita muy posterior, que es la que contiene la atribución a Bach).

Johannes Brahms era un suscriptor de la *Bach-Gesamtausgabe*, lo que quiere decir que recibía puntualmente en su domicilio vienes los diversos volúmenes según iban viendo la luz. En el verano de 1884, Brahms compuso los dos primeros movimientos de la que sería su cuarta y última sinfonía. Los dos restantes habrían de esperar al verano siguiente, de nuevo en su retiro vacacional de Mürzzuschlag. Y lo extraordinario es que decidió componer el último movimiento a partir del bajo utilizado en el coro conclusivo de la Cantata BWV 150 de Bach. Esta se cerraba con una *Ciaccona*, esto es, una serie de variaciones sobre un bajo que permanece inalterable en cada una de ellas, pero por encima del cual pueden componerse libremente el resto de las voces. Si queremos visualizarlo en términos arquitectónicos, sería el equivalente a una sucesión de edificios en los que la planta baja es siempre idéntica, pero cuyos pisos superiores van cambiando de una construcción a otra. Brahms era un gran amante y un gran conocedor del Barroco musical (contribuyó personalmente a la edición de las obras de Heinrich Schütz, François Couperin o Carl Philipp Emanuel Bach, por ejemplo), pero en este gesto postrero (el último movimiento de su última sinfonía) hay, sin duda, una fuerte carga simbólica. El nacimiento de su Primera Sinfonía se demoró durante años porque confesó sentir la sombra ominosa de un gigante (Beethoven) pisándole los talones. Esta presencia intimidatoria lo atenazaba y reforzaba su ya de por sí feroz sentido autocrítico. Varios años después, otro de sus grandes antecesores no es percibido ya como un obstáculo, sino como una fuente de inspiración. Bach – Beethoven – Brahms: las tres grandes bes de la música alemana, la santísima trinidad que garantizó su primacía en Europa durante casi dos siglos, la misma que Arnold Schönberg (también presente en la recámara de *Doktor Faustus*) quiso perpetuar con su sistema dodecafónico. Todos ellos son los otros hijos de Bach.

Beethoven fue, desde muy pronto, un devoto bachiano. Siendo un niño, se desasnó ante el teclado con *El clave bien temperado*, y tuvo que hacerlo necesariamente con copias manuscritas, ya que la primera edición de ambos libros no aparecería hasta 1801, muchas décadas después de su composición. Años después, buscó con denuedo hacerse con la partitura de la *Misa en Si menor* (de nuevo manuscrita, porque no se editaría completa hasta nada menos que 1845) a fin de que le sirviera de guía y modelo para la creación de su propia *Missa Solemnis*. Y en las postrimerías de su vida quiso honrar a Bach, que había sido para él una fuente de constante inspiración, con una fuga cuyo sujeto serían las cuatro letras de su apellido (en la notación alemana, B = Si bemol, A = La, C = Do, H = Si natural), pero, tras varios intentos, abandonó la empresa, quizá por miedo a no estar a la altura del homenajead. En su lugar nació la descomunal y visionaria *Gran Fuga*, de modo que tampoco hay motivo para las lamentaciones.

En su última visita a Madrid, la Royal Philharmonic Orchestra, una de las seis formaciones sinfónicas de primera fila que han hecho de Londres una moderna Meca para los amantes de la música orquestal, proponía un programa intachable: en la primera parte, el *Concierto para violín* de Beethoven; en la segunda, la *Cuarta Sinfonía* de Brahms. El atractivo se reforzaba, sobre el papel, con la presencia de una misma persona como violinista y director: el israelí Pinchas Zukerman. Al final del concierto, sin embargo, la confección del programa seguía siendo inobjetable, pero la interpretación había sido un verdadero jarro de agua fría para todo aquel que, con razones fundadas, tuviera expectativas de asistir a un gran concierto, y el responsable de ello no fue otro que el propio Zukerman.



Nacido en Tel Aviv en 1948, Zukerman es, sin duda ninguna, uno de los más grandes violinistas de la segunda mitad del siglo XX. Formado con el legendario Ivan Galamian en la Juilliard School de Nueva York, protegido por Isaac Stern o Pablo Casals, tuvo una carrera fulgurante, en cuyos comienzos destacaron sus colaboraciones camerísticas con Daniel Barenboim y Jacqueline du Pré, con los que formó un trío irrepetible. El violín es un instrumento que pasa factura muy pronto, los problemas físicos afloran enseguida (existen pocas posturas tan antinaturales como la que se requiere para tocarlo) y son pocos, por regla general, los instrumentistas con una vida artística longeva. Curiosamente, las excepciones han venido casi siempre del mundo del jazz, con Joe Venuti y el colosal Stéphane Grappelli a la cabeza, aunque también en el ámbito clásico ha podido oírse a ilustres octogenarios -Nathan Milstein o Joseph Fuchs- tocar aún el violín con una destreza y seguridad asombrosas. A Zukerman hay que alinearlos más bien con aquellos que, tras pasada la temible barrera de los sesenta, empiezan a parecer una sombra lejana de lo que fueron. Su mano izquierda provoca frecuentes problemas de afinación, pero, como casi siempre, es la derecha la que marca la diferencia: de ella depende la calidad del sonido, su dinámica, la precisión y variedad de los golpes de arco, el fraseo. Y aunque Zukerman sigue siendo capaz de tocar a un nivel inhabitual a su edad, está muy lejos de ser el que fue y actuaciones como la de Madrid no hacen más que emborronar un pasado glorioso.

No fue, sin embargo, la prestación solista de Zukerman el único borrón del concierto. De entrada,

optó por una plantilla orquestal desmesurada para tocar el delicado e intimista *Concierto para violín* de Beethoven. La sección de cuerda parecía más propia de una sinfonía de Mahler: 14/12/9/9/7. Zukerman es un reconocido archienemigo de las interpretaciones historicistas, a las que ha dedicado desde hace años descalificaciones incendiarias. Quizá sea por un deseo de alejarse lo más posible de sus presupuestos lo que le hace abordar una obra de 1806 con una orquesta tan disparatadamente voluminosa. Una sección de cuerda tan abultada deja, además, a los instrumentos de viento –esenciales en la obra, sobre todo oboe y fagot– en franca desventaja. Todo ello habría sido incluso un obstáculo subsanable con una batuta atenta y presta a corregir cualesquiera desequilibrios que pudieran surgir. Pero el problema añadido es que Zukerman no dirigió: se limitó a dar las entradas y marcar levemente el *tempo* en los *tutti* orquestales pero, cuando llegaban sus solos, se recluía y ensimismaba en su violín, de espaldas a la orquesta, y dejaba a los instrumentistas de la Royal Philharmonic –en cuyos rostros era imposible encontrar la más mínima muestra de disfrute o entusiasmo– abandonados a su suerte, dejándoles tocar a su libre albedrío, todos con la mirada puesta de reojo en el concertino, Duncan Riddell, para al menos acometer juntos las diversas entradas.

Más sorprendentes aún que las carencias como director de Zukerman (ser, o haber sido, un gran violinista no implica en absoluto ser un gran director, y son legión los ejemplos de instrumentistas o cantantes ilustrísimos que han fracasado estrepitosamente en sus trasvases al podio) fueron las chapucerías que asomaban con frecuencia en su interpretación. Algunas eran, sin duda, consecuencia de que, al no ser ya su técnica la que fue, se ve obligado a echar mano de oficio, de trucos y argucias de perro viejo, para sortear las situaciones más comprometidas. Ello no impidió que muchos pasajes, sobre todo de los dos movimientos extremos, sonaran sucios y con un sonido con frecuencia acre, sin tersura y poco atractivo. El *Concierto* de Beethoven está construido en gran medida a partir de sencillas escalas y melodías por grados conjuntos. Es una obra, por decirlo así, especialmente pura, y su textura frágil y diáfana se resiente sobremanera de una interpretación descuidada. Pero el colmo fue que las deficiencias técnicas vinieron también acompañadas de detalles de pésimo gusto, algo imposible de encontrar en los años de gloria de Zukerman: los silencios de la parte solista del compás 28 del movimiento lento desaparecieron como por ensalmo; y las octavas del compás 173 del Rondó, por no alargar en exceso la lista, sonaron apresuradas, triviales y desprovistas de contenido. Y, en general, todo sonó mecánico, intrascendente, superficial, con un Zukerman al que se notaba casi siempre incómodo y ausente. El aún poco curtido público de La Filarmónica, la última serie de conciertos sinfónicos en asentarse en el Auditorio Nacional, sabía que estaba ante una espléndida orquesta y ante un gran nombre, y quizá por ello aplaudió con fuerza, como si hubiéramos asistido a una gran versión, lo que no fue el caso. A pesar de ello no obtuvo ninguna propina del solista, que, con buen criterio, no quiso seguir bebiendo ese cáliz. Si los aplausos iban dirigidos a la leyenda del violín, al gran artista de antaño, no hay nada que objetarles. Si premiaban la muy deficiente interpretación que acabábamos de escuchar, fueron desmesuradamente generosos.

Las cosas no mejoraron mucho en la segunda parte. Batuta en mano, Zukerman parecía al menos liberado del trago de tener que esforzarse por tocar un instrumento que antaño era capaz de dominar con una insultante facilidad. Pero la historia no tiene hasta ahora nada que decir sobre su faceta como director y, a tenor de lo visto y escuchado, así seguirá siendo. Recordaremos al grandísimo violinista (y violista), pero se correrá un tupido velo sobre el director de orquesta. Su versión de la

extraordinaria *Cuarta Sinfonía* de Brahms fue de brocha gorda, desestructurada, carente de tensiones. Fue una lectura en la que un compás seguía al anterior y precedía al siguiente, pero poco más. Con idéntica sección de cuerda que la obra de Beethoven, a pesar de los ochenta años de diferencia que separan ambas composiciones, sorprendió ver a cinco trompistas (la partitura incluye partes para sólo cuatro), un detalle poco relevante en el contexto de una versión tan descuidada y banal. El *Allegro non troppo*, con su inequívoco homenaje a Beethoven en el diseño por tercetas del primer tema, sonó muy poco brahmsiano y en exceso grueso, aspirando como aspira a una extrema delicadeza en las texturas (el propio Brahms dirigió el estreno el 25 de octubre de 1885 al frente de la Orquesta de Meiningen, una formación de dimensiones muy modestas). El *Andante moderato* fue irrelevante y el tercer movimiento no fue ni leve, como reclama a menudo su escritura, ni *giocoso*, como requiere la indicación inicial de Brahms. A esas alturas, podía vaticinarse fácilmente que lo peor estaba aún por llegar, ya que, como broche, Zukerman tenía que enfrentarse al movimiento más complejo de la sinfonía: la grandiosa *passacaglia* en homenaje a Bach (e, indirectamente, a las chaconas para órgano de Dieterich Buxtehude que Brahms conoció también en la misma época).

Tan poco implicado como en el resto del concierto (Zukerman transmite la incómoda sensación, nada inhabitual en algunos de sus colegas, de estar ya hastiado de hacer música), el director israelí naufragó con todo el equipo en el planteamiento de esta memorable serie de variaciones. Aceleró y ralentizó a capricho, por ejemplo, con muy malos resultados, en los compases 69-80; optó por un *tempo* incomprensiblemente lento en los compases 105-112; y, como muchos otros directores, modificó bruscamente el *tempo* de la coda, aunque la partitura nada indica en este sentido. Puestos a salvar algo, fue bueno el solo de flauta (compases 97-105), pero el mérito es aquí exclusivamente de Paul Edmund Davies. Zukerman naufragó en este movimiento de principio a fin, pero esta vez sí que decidió corresponder a los aplausos con una elección sorprendente como propina: el *Larghetto* de la *Serenata para cuerda* de Edward Elgar. Sorprendente, porque los instrumentistas de viento y percusión (a los que también iban dirigidos los aplausos) hubieron de limitarse a mirar de brazos cruzados a sus compañeros mientras tocaban esta música sencilla y melodiosa del compositor inglés que, como a veces sucede, fue lo más digerible y mejor interpretado de un concierto a todas luces desafortunado y muy decepcionante, tan manifiestamente mejorable como las notas del programa de mano. Ni Beethoven ni Brahms, ni el padre putativo de ambos, Johann Sebastian Bach, se merecían esta triste suerte.

¹. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802.