Hacia la gloria

Posted on 6 de marzo de 2015 by Luis Gago

In Verlegung des Authoris: «En edición del autor», leemos en la tercera parte del *Clavier Übung* de Johann Sebastian Bach, publicada en 1739. Idéntico rótulo (aunque entonces se leía en la cubierta, de diseño y grafía igualmente artesanales, *Autoris*, sin la h) encontramos en la primera parte de 1731, que supuso el primer intento por parte de Bach de darse a conocer al mundo. El genio no tenía quien le editara, algo que hoy nos deja sumidos por completos en el pasmo, por lo que decidió hacerlo él mismo. Para entonces, Bach había compuesto ya buena parte de su producción instrumental y la práctica totalidad de las obras vocales religiosas que han hecho de él uno de los más grandes genios de la historia de la música occidental, si no el más grande, incluidas las dos formidables Pasiones. Sin embargo, ni estas ni sus dos centenares largos de cantatas (excluida tan solo una, la BWV 71) fueron publicadas en vida del compositor, un caso flagrante de ceguera ante la magnitud de un genio por parte de sus contemporáneos.

Ya fuera por pura consciencia de su valía o por una indisimulada ambición personal, lo cierto es que Bach, en un momento trascendental de su vida, cuando mostró sin ambages su deseo de abandonar Leipzig, cuando buceó entre sus antepasados en busca de las raíces de su propio genio, cuando decidió reinventarse en gran medida como compositor dejando de priorizar sus obligaciones como cantor de la Thomasschule y como músico de iglesia, debió de intuir que el único camino hacia la gloria pasaba por la edición de sus propias obras. El título lo tomó probablemente prestado de sendas colecciones de su antecesor en Leipzig, Johann Kuhnau, aunque *Clavier Übung* (literalmente, *Práctica para teclado*) se antoja una denominación en exceso modesta para referirse a una sucesión ininterrumpida de obras maestras y de una originalidad sin precedentes. En la primera parte encontraron cabida las seis *Partitas*, que constituyen, por ambición y por variedad formal, la cima absoluta del género en la primera mitad del siglo XVIII. En la segunda (1735), y es aquí donde asoma con más claridad el espíritu comercial que también guió a Bach a la hora de visitar por fin la luz de la imprenta, la *Obertura en estilo francés* y el *Concierto italiano*, la constatación práctica de cómo un alemán había logrado absorber y hacer suyos los dos principales lenguajes musicales nacionales del Barroco. La cuarta y última, de 1741, contiene una única obra, pero las *Variaciones Goldberg* son, en realidad, muchas obras en una, un caleidoscopio de estilos diferentes y un verdadero compendio de la música de su tiempo, salpicado por periódicas muestras de ciencia contrapuntística, el paisaje abstracto y laberíntico en que Bach, para

entonces ya cada vez más alejado de todo y de todos, decidió dar refugio a su mente durante los últimos años de su vida.

Todas las obras citadas están pensadas para interpretarse al clave y, a tenor de su extraordinaria dificultad técnica (una a una siguen amedrentando, y no poco, a los mejores clavecinistas y pianistas actuales), cuesta creer que estas ediciones alcanzaran una gran difusión o que se cumpliera realmente el fin último perseguido por Bach: que su música se interpretara, se conociera, se admirara y, de resultas de ello, que trascendiera más allá de los estrechos confines de Leipzig la dimensión inigualada de su genio. Sin embargo, si Bach disfrutó de una cierta fama en vida –aunque siempre dentro del muy reducido marco geográfico de Sajonia y Turingia en que desarrolló su actividad profesional, muy lejos de donde se jugaban las partidas importantes de la música europea–, fue en su condición de organista, más como maestro de la improvisación (una aptitud estrechamente ligada al instrumento) y como experto consumado en la construcción y las características técnicas del órgano que como compositor. Incomprensiblemente, en vida del músico, el Bach creador ocupó siempre un segundo o tercer plano y pasarían décadas hasta que se cobrara verdadera conciencia de la dimensión de su genio. Quien quisiera poner sobre una mesa sus obras completas hubo de esperar hasta 1900 para poder hacerlo: había transcurrido nada menos que un siglo y medio desde su muerte en 1750.

El Auditorio Nacional de Música de Madrid se inauguró en 1988 sin ninguno de los dos órganos. Tuvo que esperarse hasta 1991 para que se instalaran ambos instrumentos: en la Sala Sinfónica, un espléndido órgano de Gerhard Grenzing; en la Sala de Cámara, un órgano defectuoso y muy problemático de Gabriel Blancafort. Ha habido diversos intentos de encontrar un público para los recitales de órgano en Madrid, pero todos ellos han conocido sonados fracasos. El lugar natural del instrumento es, para qué engañarnos, la iglesia y las modernas salas de concierto gustan de engalanarse con uno más por una mezcla de coquetería y tradición que por satisfacer una auténtica necesidad, ya que son poquísimas las obras del repertorio orquestal que exigen su presencia: justificar el enorme desembolso que supone su construcción e instalación para tocar obras como la *Tercera Sinfonía* de Saint-Saëns o la *Misa Glagolítica* de Janá?ek sería visto como una pretensión a todas luces excesiva. Ahora, sin embargo, por sorprendente y doloroso que pueda resultar, el Centro Nacional de Difusión Musical parece haber pulsado, por fin, la tecla adecuada. Bajo la sorprendente denominación de *Bach Vermut*, ha programado la totalidad de la música para órgano de Bach a lo largo de la presente y la próxima temporada en la Sala Sinfónica, pero con el aditamento de que los asistentes son recibidos con la instalación de diversos puestos de comidas y bebidas en el vestíbulo de la Sala Sinfónica, donde puede beberse y comerse a voluntad antes y después de los conciertos, programados, claro está, a la hora del aperitivo

(comienzan los sábados a las doce y media de la mañana y duran algo más de una hora). Y los amantes de Bach, del vermut, o de ambas cosas, acuden de forma masiva en peregrinación cual abejas a un panal de rica miel, agotando las localidades de una sala que, sin el vermut, presentaba antaño, una y otra vez, año tras año, un aspecto desolador cada vez que alguien se atrevía a programar un recital de órgano y sacar así rendimiento a la inversión de hace más de dos décadas, con un puñado de espectadores desperdigados en la inmensidad de la sala. En la próxima edición de la Schubertiada de Vilabertrán se han incluido sesiones matinales en las que se interpretarán las seis *Suites para violonchelo* que se han bautizado como *Bach & Breakfast*. ¡Dios santo! ¿No es lo suficientemente atractiva y genial la música del alemán como para tener que ser aderezada con zumos de naranja, cruasanes, tostadas, vermús, canapés y *delicatessen* varias?

Ajeno a todo ello, Bernard Foccroulle se concentró en lo que tenía que hacer, que era tocar varias de las obras más ambiciosas de la tercera parte del *Clavier Übung*, la única de las cuatro destinada específicamente al órgano e integrada por «diversos preludios sobre himnos del Catecismo y otros cantos para órgano, preparados para amantes de la música y especialmente para los conocedores de tal trabajo, para la recreación del espíritu, por Johann Sebastian Bach»«Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, in besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertiget von Johann Sebastian Bach», lo que en la práctica se traduce en veintiún preludios corales, cuatro duetos y un grandioso Preludio y Fuga en Mi bemol mayor, un díptico que lleva en cada compás la impronta del genio de Bach y que aparece desgajado en la publicación como su alfa y su omega, su declaración de intenciones y su conclusión. Resulta significativo que Arnold Schönberg decidiera transcribir uno y otra para orquesta en 1928, cuando aún se encontraba en Berlín y no pasaba por los apuros económicos de su posterior exilio estadounidense. Tomó la audaz decisión de trasplantar la música original para órgano en una moderna orquesta sinfónica, con unos resultados deslumbrantes, que dio a conocer por primera vez nada menos que Wilhelm Furtwängler al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín el 10 de noviembre de 1929. Tres días después le escribía su discípulo Anton Webern: «¡Es un timbre indescriptible! […] Al mismo tiempo que, sin embargo, es también sereno. ¡Dios mío, cómo suena el final de la fuga!»«ist das ein unbeschreiblicher Klang! […] Ja wie ist das aber auch gesetzt. Herrgott, wie der Schluß der Fuge klingt!». La música de Bach se muda en lo que Schönberg bautizó en su *Harmonielehre* como una sucesión de *Klangfarbenmelodien* (melodía de timbres) repartidas a lo largo de este soberbio ejercicio de retórica musical y Webern debió de tomar buena nota para la transcripción que realizaría él mismo pocos años después del Ricercare a seis voces de la *Ofrenda musical*. El arte para muchos aún transgresor de Arnold Schönberg hunde, por tanto, sus raíces más profundas en el arte

emotivo e intelectual a partes iguales de Johann Sebastian Bach. Él fue, y así lo proclamó para quien quisiera oírlo, el primero y más importante de sus maestros.

Dentro de lo que habrá sido sin duda la difícil tarea de repartir las obras de Bach entre veinte organistas diferentes, a Foccroulle le ha tocado uno de los programas más congruentes, ya que ha podido concentrarse en una sola colección y, dentro de ella, en las obras más ambiciosas, es decir, las escritas *pedaliter*, para teclado y pedalero, dejando a un lado las *manualiter*, forzosamente más sencillas y menos ambiciosas (se concentran en el teclado y prescinden de los pedales). Con excelente criterio, una cámara filma al organista mientras toca y la imagen se proyecta en una gran pantalla situada a los pies del órgano y visible desde toda la sala. Ello permite disfrutar del espectáculo inigualable que es ver a un organista tocando con sus dos manos y sus dos pies moviéndose de manera totalmente independiente, como si fueran gobernados o recibieran instrucciones desde cabezas o circuitos neuronales diferentes. Enfrentado a las temibles dificultades que tenía ante sí (pudo vérsele tocar con una misma mano sobre dos de los cuatro teclados simultáneamente y realizar con los pies verdaderos malabarismos de agilidad en las piezas en que Bach escribe más de una sola voz para los bajos del pedalero, como es el caso del preludio coral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*), el organista belga no perdió en ningún momento la compostura, y la concentración sólo le traicionó fugazmente en la interpretación de *Jesus Christus, unser Heiland*, algo atribuible no sólo al natural cansancio (precedía a la fuga final), sino también al absurdo empecinamiento del público –animado a buen seguro por el vermut previo y por una cierta inexperiencia– en aplaudir después de todas y cada una de las piezas. Estábamos escuchando obras de una inequívoca esencia religiosa, que invitan a la reflexión y cuyo marco primigenio y natural es una iglesia (en el año 2000 se programó toda la obra de Bach en la catedral de la Almudena de Madrid y desde entonces nadie nos había hecho semejante regalo). Nada puede esgrimirse en contra de su interpretación en una moderna sala de conciertos, por supuesto, pero los aplausos estaban abiertamente fuera de lugar hasta el final del recital, ya que el efecto cumulativo que produce la audición de esta música queda roto por completo con tantas e innecesarias interrupciones.

Foccroulle toca esta música desde la perspectiva que le da haber abordado y grabado la *opera omnia* de Bach en varios de los mejores órganos históricos europeos y, casi más importante aún, con la sabiduría que ha adquirido con la exploración sistemática de la producción organística de todos sus grandes predecesores (y, en varios casos, maestros): Johann Adam Reincken, Nikolaus Bruhns, Matthias Weckman, Franz Tunder, Georg Böhm, Heinrich Scheidemann y, sobre todo, Dieterich Buxtehude, de quien también nos ha regalado una grabación de referencia de todas sus obras para órgano. Bach es, así, la meta, la culminación de esta gloriosa tradición germánica. Al escuchar la melodía del coral luterano

(todos los preludios corales se basan en una melodía preexistente en torno a la cual Bach construye el complejo armazón de la obra) como *cantus firmus* (*canto fermo*, en italiano, leemos en la primera edición de 1739) en un canon a dos voces en *Dies sind die heil'gen zehn Gebot*, por ejemplo, o al adentrarnos en la densísima madeja contrapuntística de la fuga a seis voces del ya citado *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, por ejemplo, ambos preludios tocados de forma adusta y memorable por Foccroulle, comprendemos que Bach no surgió de la nada, por supuesto, pero también que trascendió con mucho el legado recibido de sus antepasados y llevó el arte de la composición para órgano a unas alturas que nadie desde entonces ha logrado superar o, siquiera, igualar.

Bernard Foccroulle es no sólo un extraordinario organista, como acaba de demostrarnos, sino también un buen compositor y un prestigioso gestor musical, que realiza desde hace años una labor modélica al frente del Festival de Aix-en-Provence (y antes en el Théâtre Royal de La Monnaie de Bruselas). Su manera de tocar y de estar ante el órgano revela una profunda inteligencia y su serenidad ante el desfile de alambradas erizadas de espinas que tuvo que sortear sólo es explicable si, además de la incontestable técnica, posee una inquebrantable seguridad en sí mismo. El belga tuvo la gentileza de invitar a compartir los saludos finales al constructor del magnífico órgano que acababa de tocar, el alemán Gerhard Grenzing, utilizado por el intérprete con una admirable moderación (sus posibilidades tímbricas son casi infinitas) en la elección de los registros, ajeno al ambiente semifestivo y a la atmósfera popular del *Bach Vermut*. Él sabía lo que tocaba y cómo había que hacerlo: resaltó lo justo la melodía del coral allí donde se encontrara agazapada (tiple, tenor, bajo) y no perdonó, por ejemplo, una sola de las repeticiones prescritas por Bach (como en *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*) en un intento de aligerar o acortar la velada. Harina de otro costal es cómo lo recibieran sus oyentes y qué sacaran en limpio para llevarse a casa o cuánto lograran «recrear su espíritu», como deseaba en última instancia Bach, después de que, ante el reclamo del vermut y las tapas, se encontraran frente a semejante descarga de hondura e intensidad durante setenta minutos que Foccroulle convirtió, sin un solo gesto de más, y sin una sola concesión a la galería, en inolvidables.