

LAS SUITES PARA VIOLONCHELO

EN BUSCA DE PAU CASALS,
J.S. BACH Y UNA OBRA MAESTRA

Eric Siblín



T

TURNER MÚSICA

Las suites para violonchelo

*En busca de Pau Casals, J. S. Bach
y una obra maestra*

ERIC SIBLIN

TRADUCCIÓN DE JULIO FAJARDO HERRERO

COLECCIÓN NOEMA



Título original:

The Cello Suites

*J. S. Bach, Pablo Casals, and the search for a baroque
masterpiece*

© Eric Siblin 2009. Published by arrangement with House of
Anansi Press, Toronto, Canadá.

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2011

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición en castellano: mayo de 2011

© de la traducción: Julio Fajardo Herrero, 2011

Fotografía de cubierta:

Pau Casals

© Library of Congress, Prints and Photographs Division,
Washington D.C.

La editorial agradece todos los comentarios y
observaciones: turner@turnerlibros.com

ISBN EPUB: 978-84-15427-00-1

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No
está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra,
ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método
sin la autorización por escrito de la editorial.

A mis padres, Herbert y Jacqueline Sibling.

SUITE NÚM. 1
(SOL MAYOR)

PRELUDIO

Hallamos un mundo de emociones e ideas construido únicamente con los materiales más simples.

LAURENCE LESSER

Los primeros compases se despliegan para revelar el talento como narrador de un maestro de la improvisación. Con ellos se emprende un viaje, pero también da la sensación de que el proceso compositivo está teniendo lugar en el mismo momento de la escucha. La gravedad de las cuerdas nos transporta al siglo XVIII. El conjunto de sonidos resulta alegre, es una algarabía que rejuvenece. Se respiran aires de descubrimiento.

Después de una pausa en la que parece que contemplamos el futuro, vuelve a sonar el chelo con una espiritualidad desgarradora. A partir de aquí las cosas no serán fáciles. Las notas llegan en murmullos, su intención es lisonjera, vienen a ráfagas enajenadas. Nos elevan, emerge un nuevo paisaje -una finalización rapsódica- y la caída es un aterrizaje delicado.

Así es como me sonaron las notas inaugurales de las suites para violonchelo de Bach, sentado en el patio de una villa en la costa española. Aquella casa una vez perteneció a Pau Casals, el violonchelista catalán que, de niño, descubrió estas piezas una tarde de 1890. Mientras la música seguía sonando a través de mis auriculares, a la sombra de las palmeras y los pinos de un frondoso jardín, las rutilantes olas del Mediterráneo parecían mecerse justo al compás del preludio de la primera suite para chelo.

No podía haber un lugar más adecuado para apreciar aquella música. Aunque las suites para violonchelo brotaron

de la pluma de su compositor en algún momento del temprano siglo XVIII, fue Casals quien les dio fama dos siglos más tarde.

Mi propio descubrimiento de las suites tuvo lugar una tarde de otoño de 2000, un "Año Bach" que marcó los dos siglos y medio de la muerte del compositor. Había acudido al Conservatorio Real de Toronto a ver a un chelista, para mí desconocido, interpretar unas piezas de las que yo no sabía absolutamente nada.

Si fui a aquel recital fue solo porque había leído la programación de conciertos de un periódico local y había sentido una ociosa curiosidad. Además, estaba alojado en un hotel cercano. Tal vez estuviera buscando algo, sin saberlo. Poco tiempo antes había concluido mi etapa como crítico de música pop de un diario de Montreal, *Gazette*, y el cargo me había llenado la cabeza de cantidades ingentes de música, si bien gran parte de ella estaba almacenada allí contra mi voluntad. Las melodías de las listas de éxitos llevaban hospedadas en mi córtex auditivo mucho más tiempo del que yo deseaba, y todo lo que rodeaba al mundo del *rock* hacía tiempo que me aburría. Seguía queriendo que la música ocupara un lugar importante en mi vida, pero de otra manera. Visto con cierta perspectiva, las suites para violonchelo me ayudaron a salir del atasco.

El texto del programa, a cargo de Laurence Lesser -un distinguido violonchelista de Boston- explicaba que "aunque parezca increíble, durante mucho tiempo" las suites para chelo se consideraron tan solo una colección de ejercicios. Pero, desde que Casals empezó a interpretarlas a principios del siglo XX, "sabemos lo afortunados que somos por poseer estas obras maestras tan extraordinarias. Un dato que no conoce la mayor parte de los melómanos, sin embargo, es que no existe ningún manuscrito del autor que corresponda

a estas composiciones... En realidad, no hay ninguna fuente verdaderamente fiable de las suites". Esto fue lo que encendió la llama de la curiosidad periodística en mi cabeza: ¿qué pasó con el manuscrito original de Bach?

Se dice que fue en la pequeña ciudad alemana de Kóthen donde, en 1720, Bach compuso las suites y las transcribió con su pluma de cuervo. Sin embargo, si no existe un manuscrito original, ¿cómo podemos estar seguros? ¿Por qué razón compondría una música tan monumental para un instrumento humilde como el violonchelo, que en su época se empleaba tan solo para aportar un monótono acompañamiento? Y sabiendo que Bach solía reescribir las mismas piezas para distintos instrumentos, ¿cómo podemos estar seguros de que esta música se escribió originalmente para el violonchelo?

Desde mi asiento en el auditorio del Conservatorio Real, la solitaria figura que, con recursos materiales tan modestos, se encargaba de producir aquel sonido trepidante parecía estar plantándoles cara a toda una serie de adversidades musicales. Siendo tan solo uno, y además anclado en un registro tonal muy bajo, un instrumento como el chelo daba la sensación de no estar a la altura de la tarea, como si un compositor supremo hubiese concebido una pieza excesivamente ambiciosa, un texto ideal, con pocos miramientos hacia la herramienta tan rudimentaria con que debía interpretarse.

Mientras escuchaba a Laurence Lesser bordar las suites, me sorprendió mucho la tosquedad de su instrumento. Me trajo a la mente a un campesino torpe en un reino de cuerdas medieval, y vi el chelo como un artilugio primitivo, burdamente tallado, muchísimo menos sofisticado que la música tan refinada que estaba emitiendo. Sin embargo, más de cerca me fijé en el laborioso trabajo de ebanistería

de la voluta y en los orificios curvilíneos, cuya forma me pareció una especie de exquisita rúbrica barroca, por los que salía el sonido. Lo que se escapaba por aquellos agujeros era la música más terrenal y a la vez más cercana al éxtasis que había escuchado en mi vida. Dejé que mi mente vagara. ¿Cómo habría sonado aquella música en 1720? No me costó imaginar una escena en la que un violonchelo exhibía su poderío ante un grupo de aristócratas y encandilaba a señores con pelucas empolvadas.

Pero si aquella música era tan cautivadora y tan singular, ¿cómo podía ser que casi nadie hubiera escuchado las suites para chelo hasta que las descubrió Casals? Durante casi dos siglos después de la composición de esta obra maestra baritonal solo un pequeño círculo de músicos profesionales y estudiosos de la obra de Bach supo de la existencia de estas composiciones épicas. Y los que las conocían pensaban que eran ejercicios de técnica, en ningún caso concebidos para ser interpretados en un auditorio.

La historia de las seis suites es más que musical. Una serie de circunstancias políticas dio forma a las composiciones, desde el militarismo prusiano del XVIII al patriotismo alemán que multiplicó la fama de Bach cien años después. Cuando las dictaduras camparon por Europa durante el siglo XX, las notas de las suites se convirtieron en balas disparadas por el chelo antifascista de Casals. Algunas décadas más tarde, Mstislav Rostropóvich las tocó ante el telón de fondo de un muro de Berlín en pleno derrumbe.

En cuanto Casals las dio a conocer al gran público -y esto ocurrió mucho después de que él mismo las descubriera- ya no hubo quien detuviera a las suites. En los catálogos hay más de cincuenta grabaciones de estudio y existen más de setenta y cinco ediciones diferentes de la partitura a

disposición de los violonchelistas. Muchos otros instrumentistas han descubierto que podían transcribirlas y han probado suerte con las suites: la flauta, el piano, la guitarra, la trompeta, la tuba, el saxo y el banjo son solo algunos de los instrumentos que se han atrevido con ellas, con sorprendente éxito, si bien estas piezas siguen siendo el alfa y el omega para los chelistas: un rito de paso, la escalada al Everest de sus repertorios. (O al monte Fuji: en 2007, el violonchelista italiano Mario Brunello subió a la cima de esta montaña, a casi tres mil setecientos cincuenta metros sobre el nivel del mar, y desde allí interpretó algunos fragmentos de las suites para chelo. Después declaró que "la música de Bach es lo que más se acerca al absoluto y a la perfección").

Ya no se considera que la música de las suites exija tanto al oyente medio. Cada tanto se lanzan nuevas interpretaciones que a menudo ganan premios al "disco del año", mientras que las rasposas grabaciones en mono de Casals siguen figurando entre los títulos históricos más vendidos.

Aunque tampoco se las puede considerar música ligera. Un repaso somero a algunos recitales recientes nos informa de que las suites se interpretaron en dos actos conmemorativos que se celebraron en Inglaterra en memoria de las víctimas del 11-S, así como en otro acto relacionado con el genocidio de Ruanda. También sonaron en varios funerales importantes, entre ellos uno muy concurrido de una antigua directora del *Washington Post*. Recuerdo que en una ocasión, poco después de que me obsesionara con estas piezas, la anfitriona de una cena me reprendió por haber puesto un disco de "música funeraria" en su reproductor.

Si estas composiciones se han usado a menudo en momentos tristes, se debe sobre todo a los tonos oscuros y taciturnos típicos del chelo, sumados al hecho de que para las suites solo hace falta un intérprete. Sin embargo, el violonchelo es el instrumento que más se parece a la voz humana; en realidad puede transmitir muchos otros estados de ánimo, además de quejidos y lamentos. Las suites de Bach en general están compuestas en tonos mayores y tienen también un buen número de pasajes alegres y animosos, despreocupados, además de algunas partes desenfrenadas o extáticas. Sus raíces se encuentran en la danza -de hecho, la mayoría de los movimientos son viejos bailes europeos- y muchos bailarines también se han animado a coreografiar las suites. Mijaíl Baryshnikov, Rudolf Nureyev, Mark Morris y el Cloud Gate Dance Theatre de Taiwán, entre otros, se han contoneado al son de sus agitados compases.

Estas obras de Bach están por todas partes. El violonchelista YoYo Ma produjo seis cortometrajes que se centraban en las disciplinas de la jardinería, la arquitectura, el patinaje artístico y el *kabuki* para ilustrar las suites. Sting, la estrella del *rock*, rodó otro corto en el que tocaba el primer preludio con la guitarra mientras una bailarina de *ballet* italiana iba dando vida a la melodía. Las suites se han escuchado en el cine, de forma especialmente notoria (y, de nuevo, con aires tétricos) en varias películas de Ingmar Bergman, pero también en *Master and Commander*, en *El pianista* y en la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca*. También nos topamos con ellas en álbumes tan dispares como *Classic FM Music for Studying* [Música clásica en FM para estudiar], *BachforBabies* [Bach para bebés] y *Tune Your Brain on Bach* [Sintoniza tu mente a Bach], por no mencionar un disco llamado *Bach for Barbecue* [Bach para

barbacoas]. Una cantante de ópera ha llegado a declarar que las suites para violonchelo son su música preferida para cocinar. También hay muchos fragmentos disponibles para descargar como sintonías de móvil.

Así y todo, las suites no terminan de incorporarse al *mainstream*. Al fin y al cabo, siguen siendo "música clásica" y conservan el refinado aroma de las obras que en realidad solo son para entendidos. Fue exactamente eso lo que dijeron los críticos -que constituían "un artículo para *connaisseurs*"- cuando vieron la luz las primeras grabaciones de Casals a principios de la década de 1940. "Son frescas y auténticas y agradables de escuchar", aseguró el crítico del *New York Times*, "y arrancan con la sencillez que distingue al arte concebido como un proceso de búsqueda". Siguen conservando su aire de solemnidad, alimentado gracias a reseñas eruditas que, por ejemplo, sugieren que las suites "representa[n] la cúspide de la creatividad musical occidental", o que su música "es de una pureza y una intensidad que se acercan a lo japonés, pero que a la vez sigue siendo accesible para oídos occidentales".

La idea de escribir un libro sobre las suites de Bach -un ensayo que no estuviera destinado a expertos en música clásica- me sobrevino la primera vez que escuché tres de ellas en aquel recital en Toronto, a cargo de Laurence Lesser. Por aquel entonces era una idea algo vaga, pero tenía la intuición de que podía encontrar una historia escondida en alguna parte, y decidí seguir las huellas que iban dejando las notas.

Desde entonces he escuchado interpretaciones de las suites en la Costa Dorada española, en la vieja villa que perteneció a Casals, hoy un precioso museo dedicado al músico. También oí a una joven violonchelista alemana tocar

las suites en un almacén de Leipzig, no muy lejos de donde está enterrado Bach. Matt Haimovitz, un prodigio musical verdaderamente insólito, les dio un maravilloso repaso en un bar de carretera en las colinas de Gatineau, al norte de Ottawa. En un campamento musical montado a orillas del río St. Lawrence, asistí a una clase magistral sobre las suites impartida por el eminente chelista holandés Anner Bylsma. Fui al Lincoln Center a escuchar a Pieter Wispelwey tocar, de forma maratónica, las seis suites de principio a fin, y también a una conferencia, en la misma isla de Manhattan, en torno al tema "Bach en el siglo XXI ". Allí pude escuchar una maravillosa interpretación de las suites en la marimba, o *¡marimBach!* En un apartamento de un edificio muy alto a las afueras de Bruselas, escuché a un violinista ruso emigrado tocar las suites en un misterioso artilugio de cinco cuerdas que él mismo había construido, convencido de que, aunque había desaparecido hacía tiempo para la historia, en realidad era el instrumento para el que Bach había compuesto las piezas.

Los CD se me han ido amontonando -desde el Antiguo Testamento formado por las grabaciones de Casals de la década de 1930 a las cuidadas producciones recientes, pasando por interpretaciones "auténticas", o "de época", y por discos de las suites tocadas por todo tipo de instrumentos, con arreglos *jazzísticos* o fusionadas con música tradicional del África occidental-. En 2007, tres siglos después de su composición, las suites para violonchelo llegaron al número uno en la lista de descargas de música clásica en iTunes, con una grabación a cargo de Rostropóvich. (Debía de ser el mes de Bach para la generación iPod, porque otra versión de las suites estaba entre las veinte primeras, junto con otras tres obras del compositor).

Para entonces estas composiciones ya se me habían convertido en una historia. Por eso me pareció que lo más natural era estructurar esa historia con el mismo patrón de las piezas musicales. Cada una de las seis suites para violonchelo contiene seis movimientos, empezando por un preludio y terminando con una giga. En medio hay una serie de viejos bailes cortesanos -una alemanda, una *courante* y una zarabanda-, tras los cuales Bach insertó una danza más "moderna": bien un minueto, una *bourrée* o una gavota. En las páginas que siguen, Bach ocupará los primeros dos o tres movimientos de cada suite. Los bailes inmediatamente posteriores estarán dedicados a Pau Casals. Por último, las gigas que cierran cada una de las suites están reservadas para una historia mucho más reciente, la de mi propia búsqueda.

Si me he pasado tanto tiempo siguiendo el rastro de esta música es justamente por todo lo que hay que escuchar en cada una de las suites para chelo. Puede que su género sea el barroco, pero en estas obras se esconden múltiples personalidades y estados de ánimo cambiantes. Yo escucho tonadas campesinas arrolladoras y también un minimalismo posmoderno, así como lamentaciones espirituales y *riffs* de *heavy metal*, melodías medievales y bandas sonoras de películas de espías. La experiencia ideal para la mayor parte de los oyentes puede que sea la misma que la mía: la de abordar la escucha sin ideas preconcebidas, pero en cualquier caso solo será cuestión de unir las notas, porque enseguida emerge una historia.

ALEMANDA

Las elegantes alemandas de las suites para violonchelo, cada una precedida de un dramático movimiento inaugural, han sido descritas como piezas lentas y reflexivas, de gran belleza.

OXFORD COMPOSER COMPANIONS: J. S. BACH

Reconstruir la historia de las suites para violonchelo quiere decir conocer a su compositor. Para cualquiera que haya nacido en el último medio siglo, conocer a Johann Sebastian Bach -conocerlo de verdad- significa infiltrarse en una forma distinta de concebir el arte, en otra era, en otra manera de ver las cosas. Con idea de sincronizar mi organismo con los tempos barrocos, me propuse escuchar cantidades ingentes de música del compositor: peiné las tiendas de discos de segunda mano hasta reunir una colección bastante aceptable; leí a todos los expertos bachianos de los que pude echar mano -desde los textos del siglo XVIII hasta las revistas ilustradas de música clásica-; y fui a conciertos en los que el avezado respetable coreaba bravos muy distintos a los gritos que solía escuchar en el circuito rockero.

También obtuve el carné de la Sociedad de Bach de América. La principal ventaja de ser miembro era que de tanto en tanto recibías su boletín informativo, adornado con el sello personal del compositor, en el que sus iniciales se entrelazaban con trazo elegante bajo una corona. Siempre en busca de nuevas pistas, me empapaba de aquellas pocas páginas que anunciaban a bombo y platillo la publicación de los últimos ensayos académicos en torno a las Suites para chelo. Tenía la sensación de haber entrado a formar parte de una sociedad secreta. Cuando iba al instituto, en los

setenta, había dos estilos musicales enemistados entre los que uno podía elegir: la música disco y el *rock* marciano cargado de sintetizadores. Por eso para mí había algo vagamente esotérico en ser fan de los Rolling Stones. Con el tiempo, en algún momento terminaron convirtiéndose en el grupo preferido de gente casi de la edad de mi madre, pero en aquella época no había demasiados seguidores auténticos de los Stones. Dos décadas más tarde, localizar a entusiastas de la música de Bach en mi círculo de amigos se convirtió en algo más bien imposible.

Por eso, cuando supe que la Sociedad de Bach de América organizaba conferencias cada dos años -y que la próxima no iba a ser muy lejos de casa, sino en la Universidad de Rutgers, en Nueva Jersey-, no dudé en matricularme. Con los deberes hechos después de todo lo que había investigado sobre las suites para chelo, más o menos podía pasar por un auténtico bachiano, y por fin iba a poder codearme con mis semejantes.

Así fue como, en abril de 2004, me vi atravesando los prados esmeralda de la Universidad de Princeton con una panda de devotos de Bach. Casi todos eran académicos y una proporción alarmante de ellos tenía barba y vestía un *blazer* oscuro. Acabábamos de escuchar una conferencia muy erudita sobre el compositor, estábamos saliendo de uno de los edificios del campus, cegados por el sol, y de pronto nos topamos con un ruidoso evento estudiantil bautizado con el nombre de *Spring Fling* ("Rollo de primavera"). Había puestos en los que te pintaban la cara y competiciones de *hacky sack* y de fútbol americano, una barbacoa y un grupo de aficionados perpetrando el himno rock de R.E.M. "It's the End of the World as We Know It (and I Feel Fine)".

Todo esto era demasiado escandaloso para los académicos bachianos, que habían ido a Princeton a llevar a cabo una misión musicológica, es decir, unas animadas prácticas de campo en un gremio -el de la investigación en torno a Bach- que en general es bastante aburrido. Los delegados de la edición de 2004 de las conferencias de la Sociedad de Bach de América tenían la oportunidad de contemplar el mejor retrato de Bach que existe en el mundo y que casi nunca se expone al público. Se sabe de la existencia de solo dos retratos auténticos del compositor, ambos del mismo autor, el pintor cortesano sajón Elias Gottlob Haussmann. Las dos obras son óleos casi idénticos y muestran al músico con la misma pose solemne. Pese al parecido, se cree que están hechos en momentos distintos. Uno de los retratos se exhibe hoy en día en el Museo Municipal de Leipzig, la ciudad donde fue pintado en 1746. No está en buen estado por culpa de los muchos retoques que se le han hecho, además de por haber servido de diana en alguna competición de puntería entre estudiantes aburridos, que le lanzaban bolas de papel.

El otro retrato, pintado dos años más tarde, está en perfectas condiciones. Fue este el que hace medio siglo llegó a las manos de William H. Scheide, un millonario independiente y entusiasta de Bach que se ha pasado la vida investigando, interpretando y coleccionando obras de su compositor preferido. Normalmente el retrato está colgado en su casa de Princeton, pero había accedido a exponerlo ante los asistentes del decimocuarto encuentro bienal de la Sociedad de Bach de América.

El retrato de Haussmann es la principal fuente por la que se ha dado a conocer la popular imagen de Bach: la de un burgués germano algo corpulento, de mirada seria y con peluca. Esta representación ha adornado innumerables

carátulas de CD, programas de conciertos y carteles de festivales, y sin duda ha ayudado mucho a los melómanos a imaginarse la forma de ser de un compositor del que se tienen muy pocos datos biográficos.

Así que la inquietud con la que todos aquellos académicos atravesaban el campus de Princeton era más que palpable. El retrato de Bach y William H. Scheide nos estaban esperando en la sala para colecciones especiales de la Biblioteca John Foster Dulles de Historia Diplomática. La multitud bachiana, formada por unas ochenta y cinco personas, fue entrando en fila en aquella estancia, revestida por completo en madera, y se congregó en torno al cuadro.

-¡Oooh!

-Apabullante.

-Es como la *Mona Lisa*.

-Qué seriedad.

-¡Me da un no sé qué directo en el estómago, justo ahí, como, guau!

-Desprende algún tipo de energía.

-¿Deberíamos hacerle tres reverencias o algo así?

Sí que despedía cierta intensidad. Los botones del abrigo rutilaban, los puños de la camisa se veían rígidos, la peluca mullida y suave, y el rostro sonrosado, como si el compositor hubiera dado cuenta de algún que otro vaso del vino de Renania que le gustaba. Encuadrado por un marco grueso y dorado, Bach parecía estar supervisando, entre cauteloso y omnisciente, el desarrollo de aquella reunión.

William H. Scheide, de noventa años de edad, llevaba puestas una chaqueta azul celeste y una corbata roja estampada con notación musical (que podía ser de una cantata de Bach, o tal vez no) y nos dio una breve charla en

torno a las demás piezas de bachiana que formaban parte de su colección -algunos manuscritos originales y una de las pocas cartas que se conservan-. Después alguien le preguntó lo que todo el mundo estaba pensando: ¿cómo había conseguido hacerse con el retrato? "De eso hace mucho tiempo", contestó, apoyándose en un bastón que tenía la misma empuñadura que los que se usan para esquiar, "ya casi no me acuerdo".

Resulta que Scheide, cuya familia se enriqueció con el negocio del petróleo, se enteró de la existencia del retrato en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial. Le encargó a un marchante de arte de Londres que se lo comprara a su dueño, un músico alemán llamado Walter Jenke. Jenke se había ido de Alemania en los años veinte y se había establecido en Dorset, Inglaterra; una década después había vuelto a la Alemania nazi para recuperar el cuadro, que al parecer había pertenecido a su familia desde el siglo XIX.

El retrato de Haussmann ha contribuido a cultivar una imagen de Bach que resulta mucho más adusta y seria de lo que seguramente lo fue él mismo. "Si la gente tiene a Bach por un señor chapado a la antigua y algo acartonado", oí decir una vez al comentarista musical Miles Hoffman, en una retransmisión de la National Public Radio, "es porque solo hay un retrato suyo completamente autenticado, que lo muestra ya de viejo, con una peluca empolvada y un gesto estirado e impasible". Hoffman aclaró que en realidad Bach había sido un hombre apasionado, un hombre capaz de batirse en duelo con un fagotista, al que un duque una vez llegó a encerrar en la cárcel y que tuvo nada menos que veinte hijos.

La invitación a contemplar el retrato encajaba a la perfección con el tema de la conferencia bienal, que aquel

año llevaba por título "Imágenes de Bach". Además de los habituales conciertos y cócteles, se leyeron ensayos con títulos tan dispares como "Cuando un aria no es un aria" o "'Estoy condenado a vivir entre continuas vejaciones, envidias y persecuciones': una lectura psicológica de la relación de Bach con la idea de autoría". El discurso inaugural lo dio Christoph Wolff, un musicólogo germano-americano que da clase en Harvard y al que se considera el mayor experto en Bach de todo el mundo. En su conferencia, Wolff sugirió que el retrato icónico de Bach no debería verse como una instantánea casual y espontánea. "Se trata de una pose oficial", aseguró. "El retratado seguramente quería que se le pintara de esa manera. Podríamos dar por hecho que esa era la imagen que el compositor quería dar de sí mismo".

En el cuadro, Bach sostiene una partitura: una pieza realmente complicada, obra suya, conocida como el *Canon triplex*. La razón, arguyó Wolff, es que "Bach intentaba huir de su fama como virtuoso, tratando de ocultar su labor (profesional) [...] y de rebajar su condición a la de ser humano [...], todo para que la atención del espectador se centrara en su obra".

Al defender que Bach se había hecho retratar proyectándose hacia la posteridad -y por tanto controlando su imagen póstuma para que esta lo mostrase tal y como quería ser visto-, Wolff desafiaba una de las opiniones más habituales sobre Bach. La imagen que se tiene por convención de este maestro del Barroco es la de alguien que iba trabajando día a día sin pararse a pensar en su posible legado, pergeñando obras maestras como si tal cosa, sin plantearse ni por un momento nada que tuviera que ver con su reputación ni con la fecha de caducidad de sus composiciones. En opinión de Wolff, en realidad Bach se

afanó mucho en "promocionarse a sí mismo después de muerto". Hizo todo lo que pudo por garantizar la conservación de sus obras para tratar de asegurarse un lugar en la historia. Incluso en el retrato de Hausmann, al sostener una pieza musical realmente complicada (un "canon puzle" que es casi como un galimatías matemático), "el hombre de la sonrisa contenida quería que quien viera el cuadro se sintiera desafiado. Funcionaba en 1748 y sigue funcionando hoy".

Hubo un turno de preguntas. Uno de los participantes, un señor algo robusto y con coleta que lucía pajarita y llevaba unas gafas enormes de concha, llevó los comentarios de Wolff un paso más allá. Llegó a acusar a Bach de estar detrás de "una estudiada campaña para controlar en lo posible todo lo que la posteridad fuera a pensar de él".

Era Teri Noel Towe, un aficionado experto en el compositor, muy conocido en círculos bachianos y, pese a que se describe a sí mismo como un "excéntrico obsesivo y apasionado", es bastante respetado por los académicos con horarios de nueve a cinco. Towe, que es un abogado neoyorquino especialista en propiedad intelectual, dijo que estaba indignado con Johann Nikolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach, por no haber podido recabar más detalles sobre la vida del compositor. Aunque Forkel escribió unas cuantas décadas después de la muerte de Bach, acaecida en 1750, sí que mantuvo contacto con sus hijos, especialmente con Carl Philipp Emanuel (C. P. E.). "Me gustaría haber puesto a C. P. E. Bach en el estrado", dijo Towe. Se quejó de que la biografía de Forkel, publicada en 1802, no describía la apariencia física del compositor, ni su altura ni su peso, ni decía cuál podría haber sido su postre favorito.

-Y a la vez hay que entender -contestó Wolff- que a los biógrafos del siglo XVIII no les interesaban mucho los postres...

-No sabemos nada de lo que comía -prorrumpió un musicólogo del público-, ¡pero sí de lo que bebía!

-¡Y lo que fumaba! -añadió otro académico.

Wolff, de pelo cano y aires desenvueltos, coincidió con ellos. Señaló que, cuando viajaba, Bach siempre se alojaba en los mejores hoteles y consumía cerveza y tabaco de la mejor calidad. "Está bastante claro que era un sibarita. Le gustaban las cosas buenas de la vida".

Pero todos los académicos especializados en Bach se quejan de la escasa información histórica con la que cuenta su disciplina. Aparte de Shakespeare, probablemente no haya ninguna otra figura destacada del arte moderno de la que se conozcan tan pocos detalles. En el caso de Bach no hay nada parecido a las sentidas cartas que Mozart le escribió a su mujer, o al monólogo interior de los cuadernos que Beethoven dejó escritos. Cada vez que aparece alguna fuente documental relacionada con Bach -y de vez en cuando sí que aparecen- la búsqueda de pistas en torno a una personalidad tan esquiva resulta tanto más apasionante. En todo caso, los biógrafos de Bach siguen teniendo que esforzarse mucho en su trabajo.

-Resulta complicado -aseguró Wolff- ver al hombre que se oculta detrás del retrato.

OCURRIR

[Luis XIV] la bailaba mejor que ningún miembro de su corte, con una gracia poco frecuente.

PIERRE RAMEAU, 1729

El hombre tras la imagen del retrato nació el veintiuno de marzo de 1685 en la pequeña ciudad alemana de Eisenach. De los primeros años de Johann Sebastian Bach no se sabe nada, aunque se puede deducir sin demasiado margen de error que fue educado para convertirse en músico. Su padre, Ambrosius Bach, era músico e hijo de músico, su abuelo también fue músico e hijo de músico. La saga se remontaba hasta el siglo XVI. El patriarca de la familia, un tal Veit Bach, fue un "panadero de pan blanco", que dejó Hungría y se estableció en Alemania para escapar de las persecuciones sufridas por los protestantes. Al parecer, Veit solía tocar punteos en su cítara, un instrumento parecido a la guitarra, mientras el molino iba convirtiendo el grano en harina a un ritmo continuo y ensordecedor. Con el tiempo, el clan Bach -luterano de pura cepa, procedente de la región germana de Turingia- produciría una distinguida estirpe de músicos profesionales, como los Couperin en Francia, los Purcell en Inglaterra y los Scarlatti en Italia.

Alemania no existía tal como hoy la conocemos. La única autoridad central que abarcaba esa extensión era el Sacro Imperio Romano Germánico, una carcasa vacía más que un imperio, que databa de la época de Carlomagno. En la práctica casi carecía de ejército, de ingresos y de maquinaria de gobierno. En palabras de Voltaire, no era ni sacro, ni romano, ni imperio. Este imperio fantasma comprendía una serie de estados tan importantes como

Austria y Prusia, países que fueron acumulando bastante poder a partir de 1700. Pero, en sí mismo, el Sacro Imperio Romano Germánico no era más que un batiburrillo de hasta trescientos elementos: ducados, principados y ciudades imperiales libres, algunas de las cuales ni siquiera llegaban al kilómetro cuadrado. Era un mosaico que iba transformándose con las idas y venidas de las alianzas dinásticas y los lances militares.

No había, sin embargo, punto en el mapa tan minúsculo como para escapar del absolutismo germano. Casi toda Alemania estaba gobernada por príncipes de segundo orden, la mayor parte de los cuales mandaban demasiado poco como para disponer de un ejército o defender su propia política exterior. Aun así, se hacían construir ostentosos palacios y adornaban sus diminutas cortes con guardias de gala, bailarines, maestros de esgrima y músicos, a imitación del gran poder absolutista de la época: el Rey Sol, Luis XIV de Francia. Estos insignificantes regentes veían en Versalles un modelo de conducta, por eso conjugaban los verbos y se empolvaban las pelucas igual que en París. [\[1\]](#)

En la Eisenach natal de Bach vivían seis mil personas a la sombra de un duque con escaso poder, en cuya corte residían un maestro francés de dicción, un grupo numeroso de pajes capitaneados por el jefe de pajes, una cohorte de camareras y un maestro cazador que tenía a su cargo más de ochenta y dos caballos y carruajes. Ambrosius, el padre de Bach, era un músico muy conocido en el pueblo, que llegó a ser director de la orquesta municipal y miembro de la orquesta del duque. Antes que nada era violinista, pero también sabía tocar muy bien otros instrumentos como la trompeta, con la que formaba parte de una banda que

actuaba dos veces al día en el balcón del ayuntamiento, asomándose a la plaza del mercado.

Hay un vívido retrato de Ambrosius, actualmente conservado en la Biblioteca Estatal de Berlín, que lo muestra vestido con un kimono japonés, lo cual a finales del siglo XVII significaba ir muy a la moda. Luce una melena oscura que le cae hasta los hombros y un bigote algo exuberante. Su expresión es orgullosa pero despreocupada, afable.

Se sabe menos de la madre de Bach, Elisabetha. De lo que sí se tiene conocimiento es de que el padre de esta era un peletero adinerado y miembro del concejo de la cercana localidad de Erfurt, y de que ella se casó con Ambrosius a los veinticuatro años de edad, en 1668. Tuvieron ocho hijos, siete de los cuales fueron bautizados con los nombres de Johann, Johanne o Johanna. Cuatro de ellos murieron siendo muy pequeños.

Johann Sebastian fue el menor y creció, como todos los demás Bach, rodeado de música. Se cree que su padre le dio lecciones de violín, de viola y seguramente también de violonchelo. Asimismo es probable que, en cuanto alcanzó la destreza necesaria, el hijo acudiera junto al padre, para acompañarle con distintos instrumentos, cuando este tocaba en la iglesia, en palacio o en el ayuntamiento.

En la Escuela Latina de San Jorge -a la que asistió Sebastian, dos siglos después de que lo hiciera Martín Lutero- nunca se ponía en duda la perfección de Dios. Así y todo, la creación era una moneda arrojada al aire por el Supremo, y siempre existía el peligro de que aterrizara sobre su lado oscuro. A los seis años Sebastian tuvo que enterrar a su hermano Balthasar. Dos años más tarde falleció el hermano gemelo de su padre y, al cumplir los nueve, el pequeño vio morir también a su madre. Ambrosius

volvió a casarse con una señora que ya había enviudado dos veces, pero a los tres meses también le tocó morir a él, convirtiendo a Sebastian en huérfano antes de cumplir los diez años.

La unidad familiar había quedado descompuesta y un puñado de parientes se encargó de recoger las piezas desperdigadas. Marie Salome, de diecisiete años, se fue a vivir con la familia de su madre en Erfurt, mientras que Sebastian y Jacob recalaron en casa del hermano mayor, Christoph, de veintitrés años y recién casado, que trabajaba de organista en Ohrdruf, un pueblo pequeño situado al norte del bosque de Turingia. Con Christoph como tutor y también como maestro musical, Sebastian pudo recuperar cierta estabilidad emocional y canalizó la pena por la muerte de sus padres aprendiendo a tocar el clavicémbalo.

De mayor, Bach contaría que por esta época se le negaba el acceso a una serie de partituras que Christoph guardaba cada noche bajo llave en un armario. Al parecer, Sebastian conseguía colar sus manitas por la puerta enrejada del mueble, enrollar las hojas y sacarlas de allí. Después se dedicaba a transcribir las piezas a la luz de la luna, hasta que un día su hermano mayor se enteró y le confiscó el tesoro. Fuera o no verídico, el cuento del "manuscrito nocturno" lo contaba para demostrar que de joven había hecho todo lo posible por procurarse la mejor educación musical. Al menos esa parte sí que era cierta.

Cinco años más tarde Bach ya era el mejor alumno de su curso y lo suficientemente mayor como para seguir su camino por su cuenta. En marzo de 1700, un par de semanas antes de cumplir quince años, emprendió un viaje de más de trescientos kilómetros, al parecer a pie, tal vez portando un violín heredado de Ambrosius. Lo acompañaba un compañero de colegio algo mayor llamado Georg

Erdmann (que, mucho tiempo después, aportó bastantes pistas muy valiosas sobre el joven Bach). Su destino era la ciudad norteña de Luneburgo, donde se concedían becas de educación secundaria a muchachos que supieran cantar.

En Luneburgo, Sebastian se empapó de todas las influencias musicales posibles, desde una orquesta francesa contratada por el duque local, obsesionado con imitar el ambiente de Versalles, pasando por lo que vio en Hamburgo, la ciudad más grande de Alemania, a la que acudió para oír tocar al afamado organista Johann Adam Reincken. También tuvo acceso a la biblioteca de la escuela, que contaba con más de mil partituras. Dos años después terminó de estudiar lo que hoy en día equivaldría al instituto y, bien porque no le interesaba la universidad o porque no podía costársela, se preparó para empezar su carrera como músico profesional.

Su primer empleo, en 1703, lo llevó a la pequeña corte de Weimar, donde lo contrataron como violinista y sirviente. Pese a lo bajo de su estatus (el trabajo consistía también en desempeñar tareas del servicio de cámara, sin relación alguna con la música), su pericia como intérprete debía de saltar a la vista. Al muchacho enseguida le encargaron evaluar un órgano en Arnstadt, y en el proceso deslumbró de tal manera a las autoridades que decidieron ofrecerle el puesto de organista de la iglesia en aquel mismo momento.

Su nuevo jefe era el conde Anton Günther II, gobernante de la ciudad más importante de la región de Schwarzburgo-Arnstadt. Un certificado del nombramiento es el primer documento histórico que arroja algo de luz sobre la carrera profesional de Bach:

Siendo que nuestro Noble y Muy Gentil Conde y Señor,
Anton Günther, uno de los Cuatro Condes del Imperio,

ha solicitado que seáis vos, Johann Sebastian Bach, aceptado y nombrado organista de la Iglesia Nueva, a partir de ahora, por tanto, deberéis serle fiel, leal y obediente al arriba mencionado Gentil Señor, el Conde, y concretamente habréis de mostraros aplicado y responsable en el puesto, en la vocación y en el arte y la ciencia que se os han encomendado; no deberéis inmiscuirnos en otros asuntos ni en otros cargos; se os exige que os presentéis puntualmente los Domingos, en días festivos y en cualesquiera otros días en los que se haya de realizar un servicio público, en la mencionada Nueva Iglesia cuyo órgano os ha sido confiado; y que toquéis este instrumento como sea menester; que lo mantengáis siempre vigilado y lo cuidéis con esmero.

El contrato proseguía, en un apartado de índole más bien moral, diciendo que "[...] en su vida diaria deberá cultivar el temor a Dios, la sobriedad y el amor por la paz; así, se alejará de las malas compañías y evitará las distracciones que podrían llevarle a desatender su cometido; y en general se le ordena conducirse en todos los aspectos bajo la voluntad de Dios, la más Alta Autoridad, y de sus superiores, como corresponde a un honorable sirviente y organista [...]". Todas estas normas supondrían un reto para el adolescente más servil, y muy pronto se le antojaron demasiado estrictas a aquel organista de dieciocho años. Una tarde de agosto de 1705, Bach supuestamente blandió su daga y luchó con un estudiante del fagot llamado Johann Heinrich Geyersbach.

Con tan pocos datos y tantas interrogantes sobre la vida de Bach, cada pequeña prueba documental disponible, ya sea directa o indirecta, es codiciada por los estudiosos, desesperados por encontrar alguna clave. Los relatos más o

menos coloridos que guardan relación con su vida, tan escasos y distanciados entre sí, son motivo de gran regocijo para sus biógrafos.

Uno de estos relatos, conservado entre la documentación del consistorio de Arnstadt -el órgano administrativo de la Iglesia- comienza con un resumen de la queja presentada por Bach. Según aseguró, una noche al pasar ante el ayuntamiento, Geyersbach (que pese a ser todavía un estudiante era tres años mayor que él) lo siguió hasta la plaza del mercado. Una vez en la plaza el fagotista alzó un palo pesado, momento en que le preguntó por qué había proferido un comentario "ofensivo" sobre él. El comentario despectivo había consistido en llamar a Geyersbach "fagotista *zipfel*", expresión que tradicionalmente ha sido traducida por estudiosos de Bach como "fagotista cabrito". Sin embargo, recientemente han visto la luz algunas traducciones alternativas que ahora se consideran más exactas, entre ellas "fagotista novato", "fagotista sinvergüenza", "fagotista capullo" o "fagotista que empieza a soplar después de haber comido una cebolla verde".

Es comprensible que el fagotista se ofendiera. Según el testimonio ofrecido por Bach, Geyersbach procedió a atizarle, obligando a Johann Sebastian a desenvainar su daga para defenderse, pero Geyersbach se le echó encima y los dos forcejearon hasta que un grupo de estudiantes logró separarlos. Bach pidió al concejo municipal que se castigara a su asaltante y que a él "se le ofreciera alguna muestra de respeto, para que en adelante no tuviera que volver a pasar por esa clase de abusos y ataques". Después, el concejo oyó el testimonio de Geyersbach, que.

... niega haber atacado al demandante Bach. Al contrario [...] Bach, con una pipa de tabaco en la boca,

estaba cruzando la calle cuando Geyersbach le preguntó si admitía haberlo llamado fagotista novato. Dado que no iba a tener más remedio que reconocerlo, él, Bach, procedió a sacar su daga; él, Geyersbach, se vio obligado a defenderse; en cualquier otro supuesto sin duda habría resultado herido.

Después de escuchar a Geyersbach y de llamar a declarar a otros testigos de la refriega, el concejo reprendió a Bach, porque "bien podría haberse abstenido de llamar a Geyersbach 'fagotista novato'; tales pullas al final siempre llevan a esta clase de disgustos, sobre todo con la fama que ya tenía de llevarse mal con los alumnos". Con una actitud algo más filosófica, las autoridades advirtieron a Bach que: "Los hombres están obligados a vivir entre los *imperfecta*".

Dos meses después, Bach solicitó un permiso de un mes de duración para viajar a Lubeca y visitar al gran organista Dietrich Buxtehude. Parece ser que recorrió a pie los cuatrocientos kilómetros que separan las dos ciudades. Pasaron cuatro meses -tres más de los que le habían concedido- antes de que Bach regresara a Arnstadt, lo cual le ganó más reprimendas por parte del concejo. Citado por la autoridad eclesiástica de la localidad para explicar los motivos de sus transgresiones, Bach se comportó con una chulería poco habitual para un hombre de veinte años que corría el riesgo de quedarse sin su primer trabajo serio. Justificó su dilatada ausencia al considerarla un viaje emprendido para llegar a "comprender unas cuantas cosas sobre su arte". Cuando le recordaron que había estado fuera un periodo tres o cuatro veces superior al acordado, respondió con desdén que había delegado en otra persona y que esta había llevado a cabo el trabajo.