

JOHN ELIOT GARDINER

LA MÚSICA EN EL
CASTILLO DEL CIELO

UN RETRATO DE JOHANN
SEBASTIAN BACH

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE LUIS GAGO

BARCELONA 2015



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Music in the Castle of Heaven*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2013 by John Eliot Gardiner
© 2014 by Penguin Books Ltd.
© de la traducción, 2015 by Luis Gago Badenas
© de esta edición, 2015 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.U.

ISBN: 978-84-16011-55-1
DEPÓSITO LEGAL: B. 12 193-2015

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *mayo de 2015*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Mapa</i>	7
<i>Una nota sobre el texto</i>	8
<i>Prólogo</i>	9
1. Bajo la mirada del <i>Cantor</i>	24
2. Alemania en vísperas de la Ilustración	49
3. El gen Bach	95
4. La quinta del 85	155
5. La mecánica de la fe	205
6. El <i>Cantor</i> incorregible	250
7. Bach en su mesa de trabajo	318
8. ¿Cantatas o café?	372
9. Ciclos y tiempos	429
10. La primera Pasión	516
11. Su «Gran Pasión»	595
12. Colisión y colusión	647
13. El hábito de la perfección	712
14. «El viejo Bach»	779
<i>Agradecimientos</i>	825
<i>Notas</i>	829
<i>Cronología</i>	859
<i>Glosario</i>	871
<i>Abreviaturas</i>	883
<i>Lista de ilustraciones</i>	884
<i>Índice</i>	888

PRÓLOGO

Bach el músico es un genio insondable; Bach el hombre posee defectos demasiado evidentes, es decepcionantemente normal y en muchos sentidos sigue resultándonos invisible. De hecho, da la impresión de que sabemos menos sobre su vida privada que sobre la de cualquier otro gran compositor de los últimos cuatrocientos años. A diferencia de Monteverdi, por ejemplo, Bach no nos ha dejado una correspondencia familiar de carácter íntimo y es muy poco, más allá de lo puramente anecdótico, lo que ha llegado hasta nosotros que pueda ayudar a trazar un retrato más humano o permitir contemplarlo como hijo, amante, marido o padre. Quizá él mismo se mostraba intrínsecamente reacio a descorrer la cortina y darse a conocer; al contrario que la mayoría de sus contemporáneos, rechazó la posibilidad de redactar un relato escrito de su vida y su carrera cuando se presentó la oportunidad para ello. La versión limitada y considerablemente editada que hemos heredado es la que él mismo contó y transmitió a sus hijos. No puede sorprendernos que algunos hayan concluido que Bach el hombre es lo más parecido a un muermo.

La idea de que esta aparente desconexión entre el hombre y su música oculte una personalidad más interesante ha dado mucho que pensar a sus biógrafos desde el principio mismo, con resultados nada concluyentes. En cualquier caso, ¿*necesitamos* realmente saber acerca del hombre a fin de valorar y comprender su música? Algunos dirían que no. No son muchas, sin embargo, las personas que se muestran deseosas de seguir el consejo sumario de Albert Einstein: «Esto es lo que tengo que decir sobre la obra compuesta por Bach en vida: escuchadla, interpretadla, amadla, veneradla y callaos la boca».¹ Por el contrario, dentro de cada uno de nosotros exis-

te una curiosidad innata por ponerle cara al hombre que hay detrás de esa música que tanto nos cautiva. Anhelamos saber qué clase de persona era capaz de componer una música tan compleja que nos deja absolutamente perplejos, y en otros momentos tan irresistiblemente rítmica que queremos levantarnos y bailar con ella, y en otros tan rebosante de intensa emoción que nos sentimos conmovidos hasta lo más profundo de nuestro ser. La pura estatura de Bach como compositor resulta desconcertante y en muchos aspectos inconmensurable respecto a todos los logros humanos normales, de modo que tendemos a deificarlo o a elevarlo a la condición sobrehumana. Son pocos quienes pueden resistir la tentación de tocar el borde del vestido de un genio y, como músicos, queremos proclamarlo a los cuatro vientos.

Sin embargo, como puede verse a partir de la Cronología (p. 858), lamentablemente son muy pocos los hechos incontrovertibles con que contamos para apoyar este tipo de visión idealizada de Bach el hombre. Si queremos añadir más, parece que hemos de contentarnos con un puñado de cartas en su mayoría sosas y rígidas como los únicos indicios de cómo funcionaba su mente y de sus sentimientos como persona y como padre de familia. Gran parte de sus escritos son pedestres e impenetrables, consistentes en minuciosos informes sobre el funcionamiento de órganos de iglesia y encomiables cartas de recomendación para sus alumnos. Luego tenemos una serie inagotable de lamentaciones dirigidas a las autoridades municipales sobre sus condiciones laborales y de quejas sobre su salario. Hay también lastimeras autojustificaciones y aduladoras dedicatorias a personajes regios, siempre aparentemente con la mirada puesta en mejorar su situación. Percibimos actitudes muy arraigadas, pero raramente sentimos un corazón latiendo. Incluso en el intercambio de golpes en las polémicas participó en segunda línea, valiéndose de un intermedio. No tenemos pruebas de que intercambiara ideas con sus colegas, aunque podemos deducir que lo hizo de vez en

cuando (véase p. 113) y es muy poco lo que nos ilumina sobre su modo de abordar la composición, o de su actitud hacia el trabajo o la vida en general.* Su respuesta habitual (tal como señala su primer biógrafo, Johann Nikolaus Forkel) para aquellos que le preguntaban cómo había logrado dominar el arte de la música en tan alto grado era escueta y nada esclarecedora: «Me vi obligado a ser diligente; quienquiera que sea igual de diligente conseguirá los mismos resultados».²

Enfrentados a esta escasez de materiales, sus biógrafos desde Forkel (1802), Carl Hermann Bitter (1865) y Philipp Spitta (1873) en adelante han tenido que volver la mirada hacia el *Nekrolog*, el obituario escrito apresuradamente en 1754 por su segundo hijo, Carl Philipp Emanuel Bach, y su discípulo Johann Friedrich Agricola, hacia el testimonio de sus otros hijos, alumnos y contemporáneos, y hacia la maraña de anécdotas, algunas de las cuales bien podrían haber sido tejidas por él mismo. Aun con todo ello, la imagen que emerge es en su mayor parte formal y bidimensional: la de un músico que insiste en que fue un autodidacta, un hombre que cumple con sus responsabilidades con una rectitud distante, y alguien completamente inmerso en la creación de música. De cuando en cuando, tras apartar sus ojos de la página, nos llegan destellos de rabia: un fognazo de un artista fuera de sí por culpa de la estrechez de miras de sus patrones y obli-

* En una conferencia impartida para conmemorar el bicentenario de la muerte de Bach, Paul Hindemith se refirió a cómo Bach «mostró un secretismo semejante al de una ostra en relación con sus composiciones», tan diferente de lo que sucede con Beethoven o Wagner, de quienes sí conocemos su actitud hacia muchas de sus creaciones. Como afirmó acertadamente Hindemith: «La visión permanente de sus monumentos [esa figura banal de un hombre con levita, con una peluca que no se quita jamás] ha afectado a nuestra visión de la verdadera estatura del hombre Bach y de sus obras» (P. Hindemith, *J. S. Bach. Ein verpflichtendes Erbe – Festrede am 12. September 1950 auf dem Bachfest in Hamburg*, Berlín, Insel, 1953; existe trad. española: *Johann Sebastian Bach. Una herencia obligatoria*, trad. de Luis Gago, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2006).

gado a vivir, en sus propias palabras, «en permanente disgusto, envidia y persecución».³ Esto ha dado pábulo a las conjeturas: ingeniosos intentos llevados a cabo por los sucesivos biógrafos de completar los vacíos—abismos casi—que presentan unas fuentes de las que han exprimido hasta la última gota, así como de completarlos con la especulación y la inferencia. Este es el punto en el que hace su aparición la mitología: Bach se nos presenta como un teutón ejemplar, como un héroe-artesano-obrero, como el Quinto Evangelista, o como un intelectual del calibre de Isaac Newton. Parece que tenemos que batallar no sólo con la propensión decimonónica hacia la hagiolatría, sino con las corrientes ideológicas de tintes políticos—especialmente resistentes—del siglo xx.

Crece una lacerante sospecha de que muchos autores, intimidados y deslumbrados por Bach, siguen suponiendo tácticamente la existencia de una correlación directa entre su inmenso genio y su estatura como persona. En el mejor de los casos, esto puede volverlos inusualmente tolerantes con sus defectos, que están a la vista de todos: una cierta irritabilidad, el afán de llevar la contraria, el engruimiento, la timidez a la hora de enfrentarse a retos intelectuales y una actitud aduladora hacia personajes regios y hacia la autoridad en general en la que se mezclan el recelo y la búsqueda de un beneficio personal. Pero ¿por qué habría de darse por supuesto que la gran música emana de un gran ser humano? La música puede inspirarnos y elevarnos, pero no tiene que ser la manifestación de una persona inspiradora (en contraposición a una inspirada). En algunos casos *podría* darse una correspondencia de este tipo, pero no estamos obligados a suponer que sea así. Es muy posible que «el narrador pueda ser mucho más insustancial o menos atractivo que la narración».⁴ El hecho mismo de que la música de Bach fuera concebida y organizada con la brillantez de una gran mente no nos proporciona directamente ningún tipo de pista sobre su personalidad. De hecho, el conocimiento de una puede dar

lugar a un conocimiento errado de la otra. Al menos con él no existe el más mínimo riesgo, como sucede con muchos de los grandes románticos (vienen a la cabeza Byron, Berlioz o Heine), de que pudiéramos descubrir casi demasiado sobre él o, como en el caso de Richard Wagner, vernos abocados a una incómoda correlación entre lo creativo y lo patológico.

No veo ninguna necesidad de situar a Bach bajo una luz halagüeña o de apartar nuestra mirada de un posible movimiento entre las sombras. Algunas biografías recientes intentan retratarlo como un hombre valeroso y lo pintan todo de color rosa, lo cual se ve contradicho por las fuentes conservadas. Hacerlo así es infravalorar los efectos psicológicos adversos que una vida, no tanto de diligencia incansable, como de servilismo ante sus inferiores intelectuales, podría haber tenido en su estado de ánimo y su bienestar. Toda imagen divinizada que superpongamos a Bach nos ciega para poder valorar sus empeños artísticos, y a partir de ese momento dejamos de verlo como el artesano musical por antonomasia. Del mismo modo que estamos muy acostumbrados a ver a Brahms como un viejo gordo y con barba, olvidando que en otro tiempo fue joven y apuesto—«un aguilucho venido del norte», como lo describió Schumann después de su primer encuentro—, tendemos también a ver a Bach como un viejo *Capellmeister* alemán empelucado y de carrillos carnosos, y a unir esa imagen a su música, a la vista de toda la exuberancia juvenil y la vitalidad sin parangón que transmite su música con tanta frecuencia. Supóngase, en cambio, que empezamos a verlo como un improbable rebelde: «alguien que socavó principios ampliamente celebrados y postulados [sobre la música] rigurosamente respetados». Esto, como sugiere Laurence Dreyfus:

Sólo puede ser bueno, ya que nos permite tomar esos sentimientos incipientes de sobrecogimiento que sentimos muchos de nosotros al escuchar las obras de Bach y transformarlos en una visión del co-

raje y la audacia del compositor, permitiéndonos así experimentar la música como algo nuevo [...]. Bach y sus actividades subversivas podrían proporcionar la clave de sus logros, que, como todo el gran arte, están en sintonía con las más sutiles manipulaciones y reelaboraciones de la experiencia humana.⁵

El refrescante y convincente correctivo de Dreyfus a la antigua hagiología se halla en perfecta consonancia con la línea de investigación que voy a seguir en los capítulos centrales de este libro.

Eso no es más que una cara de la moneda. Porque, a pesar de toda la avalancha reciente de escritos académicos sobre aspectos individuales de la música de Bach y de las encendidas controversias sobre cómo y por quiénes fue interpretada en su momento, Bach como *Mensch* continúa resultándonos esquivo. Tras pasar por el tamiz por enésima vez los mismos viejos montones de arena biográfica, resulta fácil suponer que ya hemos agotado su potencial para revelar nuevos datos o informaciones valiosos. No creo que este sea el caso. Robert L. Marshall, un experto estadounidense en Bach, tras darse cuenta de que hacía mucho tiempo que resultaba muy necesaria una exhaustiva reinterpretación de la vida y las obras de Bach, afirmó que él y sus colegas estaban «evitando este reto y nosotros lo sabíamos». Tenía la seguridad de que «puede conseguirse que los documentos conservados, tan recalcitrantes como son, arrojen más luz sobre Bach el hombre de lo que puede parecer a primera vista».⁶ Marshall se ha visto vindicado por los brillantes e infatigables sabuesos que trabajan en el Bach-Archiv de Leipzig, a pesar de que los nuevos y apasionantes documentos que han sacado a la luz hasta ahora sólo han sido asimilados de manera parcial. Como me ha explicado su director de investigación, Peter Wollny, el proceso se asemeja a «coger los trocitos de mármol desperdigados a los pies de una estatua: no sabes realmente si forman parte de un brazo, un codo o una

rótula, pero siguen siendo de Bach y necesitas modificar tu imagen especulativa del conjunto de sus estatuas a partir de los nuevos elementos». ¿Podría haber aún ocultas, entonces, más pepitas invaluables por alguna parte en los archivos? Con la apertura de bibliotecas en los países del antiguo bloque del Este y la avalancha de fuentes que se han puesto de repente al alcance de los estudiosos por medio del acceso digital en línea en Internet, las posibilidades de que sean descubiertas son ahora más altas que nunca en el curso de los últimos cincuenta años.*

También existe la posibilidad de que, al concentrarnos en las fuentes familiares e intentar ampliarlas desesperadamente, hayamos estado buscando sistemáticamente en una única dirección, al tiempo que ignorábamos testimonios del tipo más revelador de todos y que se encuentran justo delante de nuestras narices: la evidencia de la propia música. Es el ancla a la que podemos volver una y otra vez, así como el principal medio para validar o refutar cualquier conclusión sobre su autor. Resulta evidente que cuanto mayor sea el cuidado con que se examine la música desde fuera como oyente, y cuanto más profundamente se llegue a conocerla desde dentro como intérprete, mayores son las posibilidades de desvelar las maravillas que tiene que ofrecer: y no sólo eso, sino lograr también, en primer lugar, comprender mejor al hombre que la creó. Cuando se muestra más monumental e imponente—en *El arte de la fuga* o los diez cánones de la *Ofrenda musical*, por ejemplo—, nos enfrentamos a membranas tan impenetrables como para frustrar aun la búsqueda más persistente del ros-

* Por ejemplo, el Bach-Archiv de Leipzig (en cooperación con la *Staatsbibliothek zu Berlin*, el centro de informática de la Universidad de Leipzig y otros socios, y sufragado por la *Deutsche Forschungsgemeinschaft*) está trabajando en un proyecto llamado *Bach Digital* cuyo objetivo es «digitalizar todos los autógrafos de Bach existentes en el mundo y construir de este modo el fondo de fuentes musicales de Bach de mayor valor cultural al alcance de un círculo más amplio de usuarios».

tro de su creador. Las obras para teclado de Bach mantienen una tensión—nacida de la contención y de la obediencia a convenciones autoimpuestas—entre forma (que podríamos describir con diversos términos como fría, severa, firme, minuciosa o compleja) y contenido (apasionado o intenso) de una forma más palpable y manifiesta de lo que sucede en su música con texto.* Muchos de nosotros no podemos hacer otra cosa que maravillarnos y mantenernos a una cierta distancia, rindiéndonos ante vetas de pensamiento que discurren más profunda e inmutablemente en su desapasionada espiritualidad que en casi ningún otro tipo de música.

En el momento en que entran en juego las palabras, la atención se desvía de la forma y se encamina hacia el significado y la interpretación. Parte de mi objetivo en este libro es mostrar con qué claridad el enfoque adoptado por Bach en sus cantatas, motetes, oratorios, Misas y Pasiones revela la forma de trabajar de su mente, sus preferencias temperamentales (incluido, cuando es el caso, el acto mismo de elegir un texto en detrimento de otro), así como su amplitud de miras filosófica. Las cantatas de Bach no son, por supuesto, literalmente entradas de un diario, como si el compositor estuviera escribiendo sin más una narración personal. Entrelazadas con la música, y situadas tras el caparazón formal ex-

* Pero, como me ha señalado Robert Quinney, los instrumentos de teclado fueron el pan nuestro de cada día de Bach, y la música para órgano y clave puede permitirnos penetrar especialmente en el funcionamiento de su mente. Como sucede con todos los expertos improvisadores, el cerebro y los dedos de Bach estaban conectados con una febril instantaneidad (trabajando juntos *extempore*, literalmente); podemos creer fácilmente que la música para teclado conserva una carga de esta creación «en tiempo real», sin la mediación del doloroso proceso compositivo al que se han sometido tantos otros compositores, y todo ello a pesar de la costumbre de Bach de revisar su música. Y el texto no se halla nunca lejos de su música para órgano, ya sea el de los corales que sirven de base para las elaboraciones de los preludios, o en el misterioso perfil semejante al habla de muchos de sus sujetos de fuga.

terior de estas piezas, encontramos los rasgos intensamente privados de este ser humano polifacético: devoto en un momento dado, rebelde en el siguiente, profundamente reflexivo y serio casi siempre, pero aligerado por destellos de humor y empatía. La voz de Bach puede oírse a veces en la música y, lo que es incluso más importante, en el modo en que se tejen en ella vestigios de su propia interpretación. Estamos ante las notas de alguien en sintonía con los ciclos de la naturaleza y los cambios de las estaciones, sensible al puro carácter físico de la vida, pero fortalecido por la perspectiva de una vida mejor después de la muerte, vivida en compañía de ángeles y de músicos angélicos. Esto es lo que ha dado pie al título de este libro, que describe tanto la realidad física—el «Himmelsburg» en Weimar fue el lugar en que trabajó Bach durante nueve años cruciales para su formación—y que nos proporciona una metáfora de la música creada con inspiración divina. La música nos ofrece destellos que alumbran las terribles experiencias al quedarse huérfano, en su solitaria adolescencia, y al llorar la muerte de sus seres queridos como marido y padre. Nos muestra cuán intensamente le desagradaba la hipocresía y su impaciencia ante el falseamiento de cualquier tipo; pero revela también la profunda simpatía que sentía por quienes sufren o se sienten tristes de un modo u otro, o luchan con sus conciencias o sus creencias. Su música ejemplifica esto y es en parte lo que le brinda su autenticidad y su fuerza colosal. Pero, más que ninguna otra cosa, oímos su alegría y el placer que siente al celebrar las maravillas del universo y los misterios de la existencia, así como la emoción que le produce su propio atletismo creativo. Basta con escuchar una sola cantata de Navidad para experimentar la euforia festiva y el júbilo en una música de una envergadura sin precedentes, que queda fuera del alcance de cualquier otro compositor.