

# Fuga nº 3

Do sostenido mayor

*El clave bien temperado*, vol. 1

Johann Sebastian Bach

© 2002 Timothy A. Smith (el autor)<sup>1</sup>

Traducción: © 2010 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipermedia, véase la presentación Shockwave en <http://janus.ucc.nau.edu/tas3/wtc/i03.html>.



**Sujeto:** Fuga nº 3, *El clave bien temperado*, vol. 1

Esta fuga es una de las cosas más juguetonas que se han hecho nunca con la música. Su encanto radica en los siguientes elementos:

- sujeto alegre
- contrasujeto trotador
- motores secuenciales
- escala bien temperada
- reexposición

## Sujeto alegre

Me cuesta imaginar un sujeto más jovial que el de esta fuga. Creo saber *por qué* es alegre, pero esto lo reservaremos para más adelante. Por ahora, consideremos el modo en que el sujeto hace gala de ese buen humor.

La diversión radica en lo anguloso de su melodía. Si el sujeto de la primera fuga tenía tres saltos y el de la segunda cinco, ¡este sujeto tiene nueve! Y no sirve cualquier salto, sino que han de ser grandes.

No vamos a hablar de sus dos audaces saltos de séptima. De mayor interés resultan las cuatro sextas ascendentes, intervalo que Johann Sebastian utilizó con profusión en sus melodías más expresivas. Este intervalo va a

---

<sup>1</sup> Se puede imprimir, copiar, crear un enlace a este documento o citarlo con fines docentes sin ánimo de lucro, siempre que se cite al autor y al traductor. No se puede reproducir por procedimientos electrónicos, ni alojarlo en una página web ni incluirlo en un producto susceptible de venta sin permiso escrito del autor.

aparecer como un castillo de fuegos artificiales en el episodio secuencial de los cc. 16-18.

Sin embargo, dichos ángulos son en ocasiones ilusorios. Si bien el sujeto parece limitarse a hacer uso de unos pocos movimientos por grados conjuntos con saltos de sexta, en realidad está cantando «a la manera tirolesa» dos melodías por grados conjuntos en sextas paralelas. La melodía inferior sol#-fa#-mi#-re#-do# se ve acompañada por la superior mi#-re#-do#-si#-do#.

La convergencia de ambas melodías en el «do#» les confiere un marcado sentido conclusivo, y esa es una de las razones por las que este sujeto es tan alegre. Es como si hubiera aprovechado una promoción de «dos por uno»: ha conseguido dos melodías en el espacio de una sola. El tecnicismo con el que designamos este procedimiento es *melodía compuesta*.

Pero si bien el sujeto encierra dos melodías, también contiene dos acordes que se suceden con un ritmo armónico —esto es, el ritmo al que cambian las armonías— de lo más placentero.

El compás 1 expone un acorde de tónica (I) que dura dos tiempos. El compás 2 continúa con un acorde de dominante (V) otros dos. A esto sigue otro ciclo tónica-dominante-tónica de un tiempo cada una. Así pues, en su segunda mitad, el ritmo armónico del sujeto está dividido en dos de la siguiente manera: I-I-V-V : I-V-I. Esto origina un impulso direccional hacia la dominante en la primera mitad, y otro hacia la tónica en la segunda.

El ritmo armónico del sujeto es como una canica que, lanzada a un embudo, gira en espirales cada vez más cerradas y rápidas conforme acelera hacia el centro. Cuando finalmente cae por el agujero, el sujeto se siente satisfecho de sí mismo. Y lo está porque ha cumplido las expectativas — melódica y armónica— que se había propuesto. Esa es la razón por la que el sujeto está contento.

### **Contrasujeto trotador**

Quizá te sorprenda saber que el contrasujeto —que aquí aparece en la voz superior— se ve sometido a mayor desarrollo que el sujeto. Por esa razón decimos que es *generativo*: genera nuevas ideas que Bach desarrollará luego, especialmente en los episodios secuenciales (las escaleras que bajan en el diagrama de la derecha).

Dado lo mucho que el contrasujeto genera, nos será de gran provecho aprenderlo bien. Así pues, sácate el sujeto de la cabeza y concéntrate en esa otra melodía, la de la voz superior: Ese es el contrasujeto.

Salvo por una negra, el contrasujeto se compone exclusivamente de semicorcheas. Esa negra tan poderosamente disonante es la nota más memorable del contrasujeto. Si eres capaz de escuchar esa disonancia, entonces podrás reconocer el contrasujeto todas las veces que aparece.

Ahora me gustaría llamar tu atención sobre el *galope* del contrasujeto. Aparece en el segundo tiempo (voz superior) del c. 4. ¿Eres capaz de escuchar las dos segundas descendentes y la tercera ascendente? ¡Reaparecen en el

tercer tiempo! Todas las secuencias de esta fuga galopan sobre la inversión melódica de esa célula.

Una inversión melódica supone invertir las direcciones de los intervalos. De ese modo, el contrasujeto se desarrolla del revés en las secuencias de la fuga. En ellas aparece como dos segundas *ascendentes* y una tercera *descendente*.

Unas veces el motivo del galope aparece en la voz inferior y otras en la superior. Pero todos los episodios secuenciales lo utilizan... ¡prácticamente en cada tiempo! Haz click en el esquema para escuchar dicho galope en cada episodio secuencial.

### **Motores secuenciales**

En la fuga anterior comparábamos las secuencias con escaleras. Aquí vamos a compararlas con motores que propulsan la música de una tonalidad a otra.

Los motores no aparecen por generación espontánea, sino que son productos del diseño. El objeto del diseño es generar esa propulsión. Y la generan en ciclos que pueden repetirse indefinidamente mientras siga habiendo combustible. El combustible del que se nutre una secuencia musical es su patrón. Si ese patrón se puede repetir a diferentes alturas, entonces contiene en sí el potencial de continuar moviéndose indefinidamente. Las sucesivas repeticiones devolverán al final la música al punto del que partió. Por eso, las secuencias son cíclicas.

Dado que el sujeto de la fuga no es un patrón, no es secuencial. Pero cuando fragmentos del sujeto se repiten en un patrón a diferentes alturas cíclicas, entonces sí nos encontramos ante una secuencia.

La secuencia del c. 23 es un ejemplo claro. Aquí la cabeza del sujeto y su motivo central (¿tórax?) aparecen expuestos dos veces seguidas. Observa que la cola del sujeto ha sido obviada. Bach utiliza la misma técnica, en contrapunto doble, en los cc. 35-41.

La labor del ingeniero es encontrar el motivo apropiado que, a modo de combustible, alimente la secuencia. No todos los patrones pueden hacerlo, pero es importante que se haga porque el sujeto se ha de oír en distintos modos y tonalidades si queremos evitar el tedio.

Tómate un momento para hacer click en el esquema y escuchar el sujeto en sus diferentes tonalidades. Observa cómo las secuencias conducen la música a esas distintas tonalidades. Advierte también que, mientras el sujeto es expuesto en modo mayor en un principio, luego es desarrollado en modo menor en dos ocasiones: la# menor en los cc. 14-15 y mi# menor en los cc. 19-20.

Una vez que el motor secuencial se ha puesto en marcha, crea un impulso que aspira a continuar eternamente. Al final también él debe parar si no quiere hacerse pesado. Así que la decisión de cuándo echar el freno es importante.

Normalmente, Bach acostumbra a frenar sus secuencias después de que el ciclo se haya repetido dos o tres veces. Pero en los cc. 31-34 permite que la

secuencia funcione ¡durante cuatro ciclos! Esa extraordinaria duración hace pensar que Bach estaba contento con la obra de ingeniería que había creado.

De vez en cuando, Johann Sebastian conduce la locomotora un rato, se para en el semáforo rojo, toca el sujeto una o dos veces mientras espera, y luego pisa el acelerador cuando se pone verde, retomando la secuencia donde la dejó.

Compara el c. 9 (fin de la secuencia nº 1) con el c. 16 (inicio de la secuencia nº 2). Creo que no hace falta decir más. ¡Se parecen muchísimo! Después de dejar que la secuencia funcione durante tres ciclos (cc. 7-9), Bach se para en el semáforo rojo. Mientras espera, expone el sujeto y el contrasujeto dos veces (cc. 10-11 y cc. 14-15). Cuando cambia a verde, reanuda la secuencia y continúa con ella durante tres ciclos más (cc. 16-18). Sin esos frenazos, la secuencia habría continuado durante cinco ciclos, como se aprecia en esta concatenación de las secuencias 1 y 2.

### **Escala bien temperada**

Más arriba nos preguntábamos por qué esta fuga es tan alegre. La respuesta es porque el bueno del «Tío Bach» debía de estar muy contento el día que la escribió. Me explicaré:

*Clavier* es la palabra alemana que designa cualquier instrumento de tecla (como el órgano, el clave, el clavicordio o el recién inventado fortepiano). El problema de la afinación de los *Claviers* ha traído de cabeza a los músicos durante cientos de años. ¿Han de afinarse éstos con ratios puras para que suenen maravillosamente algunas tonalidades, pero horrible otras? ¿O deben afinarse con arreglo a ratios *temperadas* —esto es, ligeramente desafinadas— de manera que se puedan tocar en ellos todas las tonalidades?

Bach fue el abanderado de esta última solución. Escribió su *Clave bien temperado* para demostrar que era viable componer en *cualquier* tonalidad. Por eso asigna a cada una de las veinticuatro tonalidades mayores y menores dos preludios y dos fugas en su colección de dos volúmenes.

En esta fuga nos encontramos ante la primera tonalidad que habría sonado desafinada en el sistema antiguo. Por ello, me aventuro a pensar que Herr Bach se sentía feliz porque el sistema bien temperado le permitía componer en Do sostenido mayor, una tonalidad que antes habría resultado poco práctica.

Pero hay otra razón por la que el compositor podría estar contento. Sabemos que a veces, Bach encontraba un retorcido placer en escribir música que resultara difícil de tocar incluso a teclistas consumados.

Su hijo Carl Philipp Emanuel cuenta la historia de una broma que le gastó a su padre uno de sus primos: J. G. Walther. Al parecer, Johann Sebastian se enorgullecía de ser capaz de tocar a primera vista cualquier cosa. El tal Walther decidió por su cuenta componer algo que fuera imposible de tocar. Tras dejar al descuido dicha composición en el clave del salón, Walther invitó a Bach a su casa. Tras intercambiar algunos cumplidos, el bromista se excusó ausentándose de la vivienda momentáneamente. Pronto, el curioso Bach comenzó a tocar la composición, y efectivamente falló, tras lo cual empezaron a oírse carcajadas en

los alrededores de la casa. La historia cuenta que entonces, Bach trató de tocarla repetidas veces, atascándose siempre en el mismo sitio, tras lo cual acabó tildando la obra de «intocable».

Así que creo que Bach debió de sentirse endiabladamente feliz porque sabía —aunque ello creara problemas a los músicos venideros— que *esta* fuga sí era tocable. Con sus siete sostenidos —y dobles sostenidos en las tonalidades relativas—, Herr Bach probablemente pensó: «¡Ahora sí que voy a dejar a todo el mundo boquiabierto!»

Uno de los pasajes más difíciles exige al intérprete que se enfrente a los dobles sostenidos: En los cc. 18-22, la música modula a mi# menor, tonalidad que exige dobles sostenidos en el re y el fa. Observa con qué agilidad lo toca David Korevaar. Probablemente también él habría sido capaz de leer esa piececilla que Walther dejó encima del clave.

Con frecuencia me preguntan por qué se usan los dobles sostenidos y los dobles bemoles. ¿No habría sido más fácil para Bach escribir el pasaje de mi# menor en fa menor? Esta última tonalidad tiene tan sólo cuatro bemoles, mientras que aquélla tiene ¡siete sostenidos, más los dos dobles sostenidos accidentales!

Esta fuga responde de manera convincente a esa pregunta. El pasaje en mi# menor es breve, de tan sólo cuatro compases: aplicar los siete becuadros necesarios para anular los sostenidos, más los cuatro bemoles, resultaría más engorroso que los dos dobles sostenidos. Me temo que habría complicado tanto la partitura que hasta el Profesor Korevaar se habría quedado boquiabierto.

## **Reexposición**

Una exposición es un pasaje que enuncia el sujeto en todas las voces con una relación de tónica-dominante. No es nada raro que una fuga contenga otra exposición. Esto se denominaría *contraexposición* o, si se tratara de un nuevo sujeto, *doble exposición*.

Sin embargo, sí es inhabitual que el mismo sujeto se repita en las mismas voces y en idéntico orden. Esto se llama *reexposición*. En esta fuga, Bach reexpone su sujeto en los cc. 42-47.

Las reexposiciones coquetean con el peligro de un potencial tedio; y eso es algo con lo que Bach normalmente no se sentía muy a gusto. Que ahora sí lo esté es la prueba definitiva de que quedó muy complacido con esta fuga.