

Fuga nº 4

Do sostenido menor

El clave bien temperado, vol. 1

Johann Sebastian Bach

© 2002 Timothy A. Smith (el autor)¹

Traducción: © 2010 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipertexto, véase la presentación Shockwave en <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue04.html>.



Sujeto: Fuga nº 4, *El clave bien temperado*, vol. 1

En esta obra extraordinaria, Bach se vale de símbolos musicales y matemáticos para expresar sus creencias religiosas, lo que la hace a un tiempo compleja y fascinante. En ella, conoceremos a J. S. Bach, un hombre que, a través de su firma musical, resulta ser tan complejo como su música. En este análisis, consideraremos cómo la fuga representa un lamento, la Pasión de Cristo, la señal de la cruz, tres motivos, el nombre de Bach en notas, una corona, y los números de Bach. Por último, resumiré dichas ideas en una breve conclusión.

Un lamento

Si nos cuestionamos, como a menudo yo mismo lo he hecho, por qué una fuga tan alegre como la de Do# mayor va seguida de otra tan triste como ésta, quizá podamos aproximarnos al estado de ánimo de Bach cuando escribió esta gran obra. Comencemos por la parte más triste. Por favor, escucha la voz superior en los cc. 70-73 y en los cc. 101-105. Sí, se parecen muchísimo. En ambos pasajes la voz superior desciende cromáticamente de do# a sol#.

En el esquema, he denominado a estos dos pasajes *lamentati*, una palabra que los italianos de la época de Bach utilizaban para describir melodías cromáticas descendentes en general. Obviamente esta fuga es un lamento.

Pero ¿de qué se lamentaba Bach? Dedicaré este análisis a dar respuesta a esta pregunta. Si logramos descifrar el significado de ese lamento, habremos dado con la clave para la comprensión de todos los aspectos de esta fuga.

¹ 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.

Empecemos considerando otras dos composiciones en que Bach utiliza este mismo lamento. La primera es el *Crucifixus* de su [Misa en si menor](#), cuando el coro canta: «Fue crucificado bajo el poder de Poncio Pilato». En esta ocasión, Bach repite el lamento ¡trece veces! De hecho, es lo único que hace la línea del bajo: lamentarse continuamente. En el *Crucifixus* de Bach, el objeto de su lamento es evidente: el crucificado es Cristo.

La otra composición es un canon a cinco voces poco conocido que Bach escribió para Johann Gottlieb Fulda. Éste fue un estudiante de teología de Leipzig que a veces tocaba en la orquesta de Bach. El canon de Fulda, al igual que el *Crucifixus*, explota ese mismo lamento.

El lamento del canon de Fulda es especialmente importante por las palabras que Bach escribió debajo de él: *Symbolum, Christus Coronabit Crucigeros*. Traducción: «Esto es un símbolo de Cristo, que coronará a quienes carguen con su cruz». Así pues, tanto el lamento del *Crucifixus* como el del canon están asociados a la crucifixión de Jesús.

La Pasión de Cristo

Una segunda razón por la que este lamento es importante es porque desciende cinco semitonos, que son los intervalos que median entre las seis notas do#-si#-si-la#-la-sol#. ¿Qué hace que estos cinco semitonos sean más importantes que cualquier otro número? Los luteranos de la época de Bach asociaban el número cinco a las heridas que los clavos infligieron a Jesús en sus manos y pies, más el lanzazo que el soldado Longinos le dio en el costado.

Cuando esas marcas que recuerdan a las llagas de Cristo aparecen impresas en una persona o en una obra de arte como esta fuga, los cristianos las denominan *estigmas*. Como símbolo de modesta aceptación, los *estigmas* son un recordatorio para que se acepte el sufrimiento sin queja.

Así, podemos afirmar con rotundidad que este lamento, y por lo tanto esta fuga, puede identificarse con el sufrimiento de Jesús. Cuando alguna música tiene esa especial connotación, la denominamos *música de pasión*. Pero no estamos utilizando la palabra pasión con el significado que solemos darle actualmente, como cuando decimos que alguien está apasionadamente enamorado de otro. La raíz latina *passio* significa sufrimiento. Es la misma raíz de la que deriva *compasión*.

Los cristianos ponen gran énfasis en la Pasión de Jesús. La época más importante del año litúrgico —la Semana Santa— se dedica a reflexionar sobre su sufrimiento. Y ello se debe a que el sufrimiento y la compasión se encuentran en el meollo del credo cristiano. Con frecuencia es en las épocas de sufrimiento —o al menos así lo creen los cristianos— cuando Dios se muestra más compasivo con las personas y les ayuda a hacer otro tanto con los demás. Como el modelo a seguir es el sufrimiento de Jesús, los cristianos reflexionan sobre su Pasión con ánimo de llegar a ser personas más compasivas.

Johann Sebastian Bach creía plenamente en esto. Ese aspecto de su vida personal es incuestionable. Él mismo sufrió mucho: Sus padres murieron cuando tenía él diez años; su primera esposa, Maria Barbara, murió y fue enterrada mientras él se encontraba ausente de la ciudad donde vivían en razón de su empleo; diez de sus hijos no llegaron a la edad adulta.

Llegados a este punto, seguramente estarás pensando que nos estamos alejando bastante del objeto de nuestro estudio. Pero no he olvidado que estamos hablando del *Clave bien temperado*. Sólo ahora estamos preparados para continuar con ello. Empezamos observando que hay tristeza en esta fuga. Ahora ya sabemos por qué. Se pueden decir muchas cosas sobre la estructura de la misma, pero hacerlo sin considerar su objeto último supondría no llegar al fondo de la cuestión. Podemos no estar interesados en la religión de Bach, pero si nos interesa su música, deberemos reconocer que ésta se halla imbuida de su fe. Y aunque dicha fe no fue específicamente musical, es importante que la tengamos en cuenta en la medida en que modela la estructura musical en ocasiones.

Por ejemplo, ¿por qué está escrita a cinco voces esta fuga, al igual que el canon de Fulda? ¿Por qué no hacerlo? No había ninguna regla que prohibiera la escritura a cinco voces, pero las fugas a cinco *son* una rareza en cierto modo: de las 48, tan sólo ésta y la fuga en si bemol menor (CBT I) están escritas a cinco partes.

Pero si lo de las cinco voces te parece mera coincidencia, quizá te interese más saber por qué el sujeto de esta fuga es tan corto. De hecho, es el más corto del libro I del *Clave bien temperado*. ¿Te has dado cuenta de que se compone de cinco notas? Ninguna otra fuga tiene un sujeto de cinco notas.

¿Resulta plausible que exista una relación entre las cinco voces, el sujeto de cinco notas y el lamento de cinco semitonos que descubrimos más arriba? El hilo carmesí que parece unir todas estas cosas es la Pasión de Cristo. Ésa es una de las razones por la que he denominado a esta fuga *música de pasión*.

La Señal de la Cruz

El sujeto de esta fuga contiene una cita del coral de Adviento *Nun komm der Heiden Heiland* (Ven, Salvador de los gentiles). Ambas melodías se mueven descendentemente desde el 1^{er} grado hacia la sensible para cruzar por encima de dicha nota inicial hacia el 3^{er} grado y descender dos grados (2^o-1^o) hasta la posición original. Este tipo de melodía es universalmente reconocida como un *quiasmo*. Esta palabra deriva de la letra griega *Chi* (χ), símbolo de Cristo desde tiempo de los romanos.

Athanasius Kircher, autor casi contemporáneo de J. S. Bach, describe la melodía quiástica como una *circulatio* (círculo). Johann Walther, primo de Bach, escribe que, entre otras cosas, la *circulatio* puede representar la salida y la puesta del sol.

Esta fuga contiene 41 pequeñas *circulatio*s que determinan nuestra comprensión de su significado. Las he identificado con unas X que emanan del monograma de Bach conforme suena la música. Al final de este análisis entenderás la importancia de las mismas. Ahora estaría bien que te tomaras un momento para encontrarlas en la partitura y que tu oído se acostumbrara a escucharlas: *un grado descendente, un salto ascendente y otro grado descendente*. Esto es un perfil *quiástico*: en la música de Bach un símbolo crístico de gran poder y fuerza.

Cuando Bach pone música a la palabra *Kreuz* (cruz), le asigna con frecuencia una *circulatio* melódica. La manera en que pone música a la palabra *kreuzigen* (crucificalo) en la *Pasión según San Mateo* constituye un claro

ejemplo². En otras ocasiones asigna dicho motivo a las palabras *Jesum* o *Christus*. Curiosamente, el propio nombre de Bach en notas musicales es otra variación de la *circulatio*. En breve hablaremos con más detalle de esa fascinante firma musical.

Pero antes, como representación musical de la cruz que es, la *circulatio* puede compararse con el gesto reverencial que los cristianos realizan persignándose en frente y hombros. Uno de los momentos en que suelen hacer la *señal de la cruz* es al pronunciar las palabras del Credo: «Fue crucificado bajo el poder de Poncio Pilatos».

Recordarás estas palabras de cuando hablábamos del lamento contenido en el *Crucifixus* de la [Misa en si menor](#). Dicha sección de la Misa no sólo contiene un lamento (cinco semitonos descendentes), sino que en su punto álgido también incluye dos *circulatio*s sobre la palabra *Crucifixus*. Una de ellas es el nombre de Bach en notas musicales. ¡Es como si Bach hubiera firmado la cruz en el momento litúrgico justo!

Así pues, el sujeto de esta fuga es una señal melódica de la cruz. Por ello, lo denominaré el *Motivo de la cruz*. Observa que el Motivo de la cruz contiene un intervalo disonante inusual, y de lo más doloroso, entre la segunda y la tercera nota. Se trata de una cuarta disminuida (4^{ad}).

De todos los sujetos del *Clave bien temperado*, éste es el único que utiliza la 4^{ad}, intervalo que, si no se emplea con cautela, puede suscitar que tu profesor de composición saque el bolígrafo rojo. La razón por la que Bach hace uso de ese peligroso intervalo es porque pretende transmitir angustia y sufrimiento.

Tres motivos

Es opinión generalizada considerar esta obra como una *triple fuga*. Ello supone que tiene tres sujetos. He representado el 1^{er} sujeto en color rojo, el 2^o sujeto con líneas diagonales y el 3^{er} sujeto con cuadraditos. Digo que «es opinión generalizada» porque se da el consenso de la mayoría de los estudiosos, pero debes saber que existe un problema con esa interpretación: sólo el 1^{er} sujeto (el Motivo de la cruz) es objeto de exposición. La exposición se da cuando el sujeto es enunciado sucesivamente en todas las voces, en una relación alterna tónica-dominante. El 2^o y 3^{er} sujetos no cumplen ninguna de tales condiciones.

El si ésta es una triple fuga (con tres sujetos) o una fuga más sencilla (con un sujeto y dos motivos secundarios) es una distinción semántica: Lo que importa es que hay tres ideas musicales. Esto es innegable. Para complacer a todas las partes de este debate me referiré a tales ideas principales de dos maneras: como sujetos y como motivos.

El segundo sujeto no hace su entrada hasta el c. 36, donde aparece en la voz superior. Esta melodía me recuerda a la suave música que produce el agua de un arroyo cuando fluye entre los guijarros del lecho. Por ello lo llamaré *Motivo del arroyo*. Reconoceréis una secuencia en el Motivo del arroyo. A diferencia de las secuencias que hemos estudiado hasta ahora, la del arroyo no modula. Se trata de una *secuencia diatónica*, que permanece en una misma tonalidad.

² El sujeto de esta fuga y el de los coros del «Crucificalo» de la *Pasión según San Mateo* son idénticos en su perfil melódico, aunque difieran en tonalidad y ritmo.

Me llama mucho la atención la tranquilidad del Motivo del arroyo. Esa paz se debe a su flujo continuo de corcheas y a la ausencia de cromatismo en él. De hecho, a primera vista podría parecer un compañero poco apropiado para el Motivo de la cruz, con su agonizante 4^ªd.

Excepto por una entrada, el Motivo del arroyo desciende siempre. Como corresponde, en el esquema aparece representado por líneas diagonales que descienden de izquierda a derecha. En el c. 41 el Motivo del arroyo aparece en su inversión melódica: sus diagonales ascienden. A diferencia de cualquier otra aparición del Motivo del arroyo, su exposición invertida es sumamente cromática. ¡Observa todas esas alteraciones accidentales en la voz del bajo! Al final de esta exposición descubrirás que este pasaje emana del mismísimo corazón de J.S. Bach.

Puede parecer increíble, pero el Motivo del arroyo contiene numerosas disminuciones de la *circulatio*. Escúchalas en los compases 36, 37, 38, 39 y 40. Observa que la 4^ªd del Motivo de la cruz se ha contraído en una tercera.

Ahora que estamos de acuerdo en que el 1^{er} sujeto de Bach es la señal de la cruz, ¿te resultaría muy increíble que el Motivo del arroyo comenzara con cinco rápidas señales de la cruz? Dado que dicho motivo reproduce el perfil del Motivo de la cruz, parece estar cargando con la cruz, a imitación de las palabras que Bach escribió en latín en el canon de Fulda: «Cristo coronará a quien cargue con su cruz».

El tercer sujeto no aparece hasta el c. 49. Si sigues la partitura, lo verás en la voz del tenor como una cuarta justa ascendente (4^ªJ) de do# a fa# (nota esta que se repite tres veces) seguida de un retardo ornamentado. Lo que más me impresiona de ese sujeto son sus notas repetidas. Tras la fluidez del Motivo del arroyo, esas notas repetidas recuerdan el repique de las campanas o la hora que da el reloj de la plaza principal. Por eso las denominaré *Motivo del repique*.

A diferencia del Motivo del arroyo, es difícil escuchar alguna relación entre el Motivo del repique y nada de lo anterior. Es posible que este sujeto se haya generado a partir de las cuartas justas ascendentes (4^ªJ) que crea cada nueva entrada del sujeto en la exposición. Escucha esos intervalos de 4^ªJ en los c. 3, c. 7, c. 10 y c. 14. El parecido del Motivo del repique con el c. 10 es particularmente evidente. Las cuartas justas del Repique bien pudieran ser una solución musical a la disonancia infligida por la cuarta disminuida del Motivo de la cruz.

Así pues, el Motivo de la cruz crea un dilema musical, que aguarda la aparición de nuevos motivos para su resolución. Su 4^ªd disonante se contrae en una tercera consonante en el Motivo del arroyo y se expande a una cuarta justa en el Motivo del repique.

¿Has visto cómo se agrupan los sujetos? El Motivo del arroyo aparece junto con el Motivo de la cruz en los cc. 36-48. Los tres sujetos aparecen a la vez en los cc. 49-87. Tras completar *catorce exposiciones* y otra más invertida, el Motivo del arroyo no vuelve a aparecer más. En los cc. 94-99 Bach compone un marcado *stretto* sobre el Motivo de la cruz combinado con entradas condensadas del Motivo del repique. Al término de este análisis, te darás cuenta de que la agrupación de dichos motivos es más simbólica que estructural.

El nombre de Bach en notas

Anteriormente me referí al nombre de Bach como una excepcional variación de la *circulatio* descrita por Kircher y Walther. Ahora me gustaría hablar del nombre de Bach con mayor detalle, puesto que nuestro autor firma en tres lugares con su nombre en notas. Debo advertirte que el razonamiento que me dispongo a realizar es complicado, pero trataré de simplificarlo al máximo. Si esta teoría no te interesa, siéntete con libertad para saltártela. Para apreciar la belleza y la tristeza de esta fuga no es necesario saber lo que me dispongo a explicar.

El nombre de Bach en notas musicales se compone de si bemol, la, do y si natural. ¿Cómo se obtiene a partir de su nombre? Bien, los alemanes de la época de Bach llamaban «b» al si bemol (sin añadir el término «bemol»). Para evitar confundir «b» con el si natural, denominaban a éste «h». El la es «a» y el do «c». Esta costumbre permitió a Johann Sebastian deletrear BACH con notas.

Pero más que las notas literales, lo que realmente importa de la firma melódica de Bach son los intervalos. Cuando éstos se transportan, siguen sonando a BACH. Ello es así porque los intervalos no varían aunque suenen a diferentes alturas. Los intervalos del nombre de Bach son: un semitono descendente, una tercera menor ascendente y luego otro semitono descendente. Tales son los intervalos de BACH tal y como puede verse en la voz superior del c. 48. Lo he indicado en la partitura.

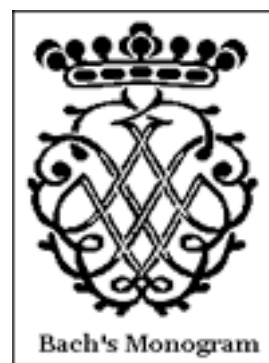
Quizá te sorprenda saber que la melodía de Bach sigue siendo reconocible en su forma *retrógrada* (hacia atrás). Pronto entenderás por qué a veces Bach retrograda su firma: un semitono ascendente, una tercera menor descendente y otro semitono ascendente. El mismo resultado se obtiene escribiendo la melodía al revés (invertida).

Simbolizaré el retrógrado de BACH escribiendo HCAB. Así aparece el motivo de su firma en la voz inferior del c. 41. Nuevamente lo he destacado en la partitura. Sorprendentemente, el la natural del bajo en el c. 42 es un «error» desde el punto de vista de la teoría musical. La teoría dice que debería haber sido un la sostenido. Es un error que uno de los alumnos de Bach, probablemente Kirnberger, decidió «corregir» por su cuenta en fuentes posteriores. Pero esas versiones revisadas borraron el nombre de Bach. Afortunadamente, las fuentes más autorizadas, las más próximas a Bach, presentan el la natural.

Así, puedes comprobar cómo el nombre de BACH en notas es muy cromático, y muy improbable que fuera compuesto por casualidad. Requiere sumo cuidado hacer de ese «error» intencionado algo que el oído tolere. He observado que el c. 41 de esta fuga presenta el primer ejemplo de HCAB de todo el *Clave bien temperado*. Asimismo, el c. 48 contiene el primer caso de BACH. En el c. 64 Bach ha introducido su nombre otra vez más, que denominaremos BACH nº2.

Una corona

Ahora necesito hablarte del monograma de Bach: un sello que utilizaba en su correspondencia y documentos legales. Ese monograma contiene sus iniciales (JSB) escritas con caligrafía florida. Al superponer su espejo (BSJ) se generan numerosas cruces. Dichas cruces son representaciones de la letra griega



Χ (*Chi*), primera letra en la ortografía griega de *Cristo*. En algunos de sus autógrafos, Bach sustituye la Χ por la palabra *Kreuz* (cruz). Sobre los símbolos de *Chi* hay una corona, insertas en la cual aparecen cinco joyas.

El monograma de Bach guarda mucho parecido con la inscripción que escribió en el canon de Fulda: «Cristo coronará a quienes carguen con su cruz». El monograma genera sus cruces superponiendo las iniciales de Bach (JSB) a su retrógrado (BSJ), lo que simboliza al propio Bach cargando con la cruz, y también explica lo de la corona.

Ahora se entiende por qué Bach empareja su nombre en notas (BACH) con su retrógrado (HCAB): Seguramente imaginó su firma musical como una representación más de la cruz. También consideró su ambición de toda una vida de escribir música bien elaborada a mayor gloria de Dios como otro modo de cargar con la cruz. Ello explica por qué concluye muchos de sus ciclos —incluido el Libro I del CBT— con las palabras latinas *Soli Deo Gloria* (La gloria sólo a Dios).

Ahora sí hemos llegado al corazón de esta fuga. Bach firma tres veces con su nombre: la primera en el c. 41 hacia atrás (HCAB), la segunda en el c. 48 hacia adelante (BACH) y la tercera en el c. 64 hacia adelante (BACH n°2). Las dos primeras firmas son particularmente importantes: están marcando algo. Esa señal está simbolizada por el artificio retórico conocido como *quiasmo*, en el que un motivo aparece representado primero hacia adelante y luego hacia atrás. En la época de Bach (y aún hoy) este tipo de enmarque se empleaba para llamar la atención sobre lo que caía en medio. Los alemanes incluso tienen una palabra para designar eso que cae en medio: lo llaman *Herzstück* o «parte del corazón». Así pues, la parte más importante de esta fuga se halla entre los dos motivos de la firma de Bach. Ese pasaje comienza en el c. 41.

Por eso dije que los cc. 41-43 constituyen el pasaje que emana del corazón de Bach. Estoy en disposición de hacer esta observación porque dichos compases caen en medio del *quiasmo* que Bach crea a base de firmar con su nombre al revés (HCAB) y al derecho (BACH).

Pero ¿por qué es tan importante este pasaje? Esta es la pregunta del millón. Tras examinarlo, descubrimos que contiene el único ejemplo de inversión melódica de la fuga. Y la inversión del Motivo del arroyo es destacable por otra razón más: es la inversión cromática de una melodía eminentemente diatónica.

Recuerda que empezamos diciendo que esta fuga es triste y que ese pesar se hallaba en el cromatismo de los cc. 70-73 y los cc. 101-105. Denominamos lamentos a dichos pasajes. Bien, ahora tengo algo muy interesante que mostrarte: El Motivo del arroyo invertido de los cc. 41-43 contiene las mismas notas de cada lamento, pero se mueven en dirección contraria. En ambas ocasiones, el lamento aparece en la voz superior y desciende (do#, si#, si, la#, la, sol#). Pero en el c. 41 se oye una variante retrograda del mismo (sol#, la, la#, si, si#, do#). Se puede oír cómo ascienden esas notas en los tiempos fuertes de la voz inferior.

Por esto es tan importante el *Herzstück* de los cc. 41-43 y por eso brota del corazón de Bach. La inversión melódica del lamento es el símbolo musical que utiliza Bach para la corona que se generó a partir de la cruz. Podemos estar muy seguros de esta interpretación: La prueba de ello se halla en el canon que Bach escribió para Fulda. Recuerda que el canon de Fulda también

contiene un lamento de cinco semitonos en el *dux*, así como la inscripción «Cristo coronará a quienes cargan con su cruz».

El *comes* del canon de Fulda se genera a partir del *dux* por inversión melódica. Del mismo modo, los cc. 41-43 de esta fuga se han generado a partir de su lamento por inversión melódica. En ambos casos, el producto de dicha inversión es una melodía cromática ascendente de cinco semitonos que representan lo contrario de la lamentación: la corona que Cristo otorga a quienes participan de su Pasión.

Los números de Bach

Resumamos: Bach escribe su nombre con notas, hacia adelante (BACH) y hacia atrás (HCAB). Su monograma contiene sus iniciales hacia adelante y hacia atrás. Ahora propongo aclarar el modo en que Bach representa también su nombre con números hacia adelante y hacia atrás. Había dos números que fascinaban a Bach: el 14 y el 41. Observa que son retrógrados: Si se lee 14 al revés sale 41, y viceversa.

Así es como Bach obtiene dichos números: Si asignas un número a cada letra del alfabeto (A = 1, B = 2, C = 3), entonces B+A+C+H = 14. Añadiéndole J+S a BACH sale 41. (En el alfabeto latino la letra J y la letra I valen ambas 9.)

Ya hemos visto que el c. 41 contiene el primer ejemplo de HCAB del *Clave bien temperado*. ¿No crees que la elección de ese momento para semejante despliegue de símbolos es algo deliberado? En el compás 41 también comienza el pasaje de la Corona: el único caso de cinco semitonos *ascendentes* de esta fuga. ¿Eres capaz de oír ese gesto musical como lo contrario del lamento? Si es así, coincidimos en que en el c. 41 empieza el *Herzstück* de esta fuga. Observa también que el pasaje de la corona termina en el c. 43, el número del CREDO: C+R+E+D+O = 43. *Credo* significa «creo» en latín.

Pero ¿qué pasa con el otro número? ¿Ha utilizado Bach el 14 en esta fuga? Sí, Bach incluye sus dos números en el 2º sujeto, al que hemos calificado de Motivo del arroyo. Sin contar con la inversión de los cc. 41-43, dicho motivo aparece enunciado 14 veces. Esos 14 pasajes contienen 41 crucecitas, que he identificado con las Xs que se desprenden del monograma de Bach³. Inmediatamente después de la 41ª *circulatio*, el Motivo del arroyo ya no vuelve a aparecer.

Más arriba en este análisis, identifiqué el 2º sujeto como el Motivo del arroyo porque me recordaba al sonido del agua. Pero he de confesaros que existe otra razón para ello: «Bach» es la palabra alemana para «Arroyo». Mi intención era insinuar que el 2º sujeto ¡representa al propio Bach!

El 2º sujeto representa a Bach porque contiene los primeros ejemplos de BACH, BACH nº 2 y HCAB del *Clave bien temperado*. Estos tres constituyen todas las permutaciones contrapuntísticas posibles del nombre de Bach: original, retrógrado, inversión e inversión retrógrada. Además, el Motivo del

³ He contado sólo aquellas cruces que tienen el mismo perfil que BACH (abajo-arriba-abajo) y que aparecen en el Motivo del arroyo. Esas *circulatio*s no son idénticas a BACH porque uno de sus intervalos de segunda (o ambos) es mayor. En el motivo de la firma de BACH, ambas segundas son menores. Así pues, hay 41 de esas cruces en el Motivo del arroyo, del mismo modo que hay cinco de su inversión melódica (arriba-abajo-arriba): tres en el Pasaje de la corona y dos en otro momento del Pasaje del arroyo.

arroyo se expone 14 veces al derecho y tiene 41 cruces. La décimoquinta vez, el Motivo del arroyo aparece invertido y en su versión cromática. Estas alteraciones aluden al monograma de Bach y transforman el lamento de la fuga en una corona.

Al comienzo del mismo, escribí que este análisis descifraría el significado del lamento. Eso es lo que significa: los cinco semitonos descendentes representan la Pasión de Cristo y su cruz; y los cinco semitonos ascendentes de su retrogradación (c. 41) representan la corona que Cristo otorga a quienes cargan con su cruz (*Christus Coronabit Crucigeros*). En esencia, tanto esta fuga como el canon de Fulda son expresiones musicales del credo personal de Bach, tal y como aparece representado en su monograma.

Conclusión

Se pueden deducir muchas cosas acerca de esta fuga y su relación con el hombre que la compuso. Yo he propuesto algunas, pero dejaré que tú deduzcas las tuyas propias si lo deseas. En cualquier caso, no deberíamos extraer ninguna conclusión sin estudiar previamente la cultura de la fe en que vivió Bach. Él nació, se educó y trabajó la mayor parte de su vida inmerso en la fe luterana⁴.

Esta fuga es una representación musical del monograma de Bach, que condensa el meollo doctrinal de la fe luterana. El propio Martín Lutero formuló esa fe en lo que denominó *theologia crucis* o «teología de la cruz». La *theologia crucis* puede sintetizarse en las palabras del mismo Jesús: «Si alguno quiere venir en pos de mí, que se niegue a sí mismo, cargue con su cruz cada día y me siga. Pues el que quiera salvar su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mi causa, la salvará». (Lc 9:23-24).

Si no recuerdas nada más de este análisis, al menos deberías quedarte con los dos párrafos anteriores, pues son clave para entender la música sacra de Bach. Para aquellos de vosotros que supongan una novedad, os abrirán nuevas maneras de escuchar a Bach. Nunca más volveréis a escuchar sus cánones, su contrapunto doble, sus inversiones melódicas o sus retrogradaciones sin ser conscientes de que esos artificios compositivos son representaciones de la cruz.

En este ensayo, hemos presentado la primera de las tres fugas de Pasión del *Clave bien temperado*. En cuanto a *ethos* se refiere, sus parientes más cercanas son la terriblemente cromática fuga en si menor que concluye el Libro I y la fuga en fa# menor del Libro II. En cada análisis, he defendido la idea de que la estructura musical viene modelada por el deseo de Bach de crear un *Symbolum* de fe. Haber limitado mi exposición a la estructura musical habría supuesto pasar por alto su significado profundo.

No ha sido mi intención dar carta de validez a la fe de Bach, pero ignorarla supondría negar las razones por las que compuso estas obras. Y también habríamos pasado por alto otra faceta del genio bachiano: su capacidad para utilizar símbolos de una perdurable sustancia espiritual. En lugar de eso, mi propósito ha sido mostrar cómo Bach sometió la forma a un esquema de pensamiento más elevado, que implica su *Credo* personal, sin el cual estas fugas no habrían existido en la forma en que las *conocemos* ahora.

⁴ Si quieres leer algo más al respecto, te recomiendo el libro de Jaroslav Pelikan *Bach Among the Theologians*.