

# Fuga nº 7

Mi bemol mayor

*El clave bien temperado*, vol. 1

Johann Sebastian Bach

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

Traducción: © 2011 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipermedia, véase la presentación Shockwave en <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i07.html>.



**Sujeto:** Fuga nº 7, *El clave bien temperado*, vol. 1

Esta fuga se ve eclipsada en cierto modo por su preludio. En este análisis exploraremos los siguientes aspectos de la misma:

- un preludio fugado
- un sujeto modulante
- desarrollo de un puente
- episodios boomerang

## Un preludio fugado

El preludio y la fuga en Mi bemol mayor del Libro I son inseparables. No sólo porque ambos sean fugas, sino que la del preludio es doble, lo que significa que tiene dos sujetos. El preludio se compone de tres secciones: (1) *præludium*, (2) exposición del 1<sup>er</sup> sujeto en *stile antico* y (3) exposición del 2<sup>o</sup> sujeto (el motivo original del *præludium*) en contrapunto con el 1<sup>er</sup> sujeto. Esta obra, que Bach probablemente compuso cuando era organista de la corte de Weimar, es, por su concepción, una de sus fugas más grandiosas y ambiciosas.

## Un sujeto modulante

La fuga que sigue es más simple que el preludio. Mucha gente no se pone de acuerdo en si el sujeto de la misma (S en el esquema) modula o no. Yo creo que sí lo hace. Quienes opinen lo contrario habrán de admitir, al menos,

---

<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.

que se produce una importante *tonización* a Si bemol mayor, tono de la dominante.

La controversia radica en cómo se escuche la cola del sujeto. Así como la cabeza del mismo está firmemente enraizada en Mi bemol, su cola puede escucharse como ti-sol-fa-mi-re-do o como fi-re-do-ti-la-sol<sup>2</sup>. En cualquier caso, el la natural constituye una significativa inflexión armónica que debilita la tonalidad principal de Mi bemol.

Así, resulta sorprendente que la respuesta del sujeto (A en el esquema) vuelva a Mi bemol. Después de que el sujeto ha preparado una continuación en Si bemol de manera tan aparente, su respuesta supone en cierta medida una anomalía de la arquitectura tonal.

La respuesta de la fuga es *tonal*. ¿Te has dado cuenta de que los primeros intervalos del sujeto y la respuesta son diferentes? Una respuesta *real* habría mantenido intactos todos los intervalos del sujeto, si bien en una tonalidad distinta. Pero esta respuesta se toma pequeñas libertades con algunos de ellos para que el sujeto suene en la tonalidad principal de Mi bemol.

### Desarrollo de un puente

¿Dónde termina el sujeto? Yo creo que acaba en el si bemol que hay justo después del trino del c. 2. Desde esta perspectiva, la segunda mitad del c. 2 es un puente. Este pasaje aparece representado en verde (c. 2) en lugar de en amarillo (color que corresponde al sujeto y sus respuestas). Hay quien objetará que todo el c. 2 es sujeto y que tal puente no existe. Dos razones avalan mi hipótesis:

En primer lugar, la mitad de las entradas del sujeto omiten los acordes arpegiados que conforman lo que hemos denominado *puente*. Dichas entradas son las del c. 17, c. 20, c. 26 y c. 29. Si bien es cierto que tres de ellas van seguidas de un desarrollo del puente, éste aparece en otra voz (distinta de la que acaba de enunciar el sujeto). En el caso restante (c. 20), el puente directamente se omite.

Una segunda razón para considerar el material del puente como algo aparte del sujeto es que tiene una función esencialmente *conectiva y moduladora*. Dado que el sujeto ha modulado a Si bemol y Bach ha concebido la respuesta para volver a la tonalidad principal de Mi bemol, lo que ha hecho ha sido componer una transición modulante. Con la reaparición del la bemol —que anula la sensible de Si bemol—, el puente sirve a tal propósito.

A primera vista, los episodios de desarrollo de esta fuga parecen centrarse en el puente y no en el sujeto. Dichos episodios aparecen representados en color verde en el esquema. Te recomiendo pinchar en esas secciones en verde para que oigas cómo se generan a partir del puente. De los seis episodios de desarrollo, todos excepto uno empiezan con una secuencia que deriva del material del puente. La única excepción la constituye el cuarto episodio (c. 22), que inequívocamente contiene fragmentos del sujeto (indicados con una S).

Un modo de conciliar la aparente ausencia de desarrollo del sujeto es escuchar el puente en sí como algo derivado de las cinco primeras notas del

---

<sup>2</sup> En solfeo relativo. (N. del T.)

sujeto. Esa figuración dibuja una triada descendente: Sib-Sol-Mib. De igual modo, el material del puente también se compone de arpeggios descendentes.

Esa arpegiación descendente, que se manifiesta en las cinco primeras notas del sujeto y en el puente, se desarrolla simultáneamente en dos niveles rítmicos: corcheas y semicorcheas. Estudia el final de cada compás de los comprendidos entre los cc. 7-9. En ellos, la voz del alto arpeggia en corcheas mientras que la voz del bajo arpeggia la misma triada en semicorcheas. Los desarrollos segundo y sexto reiteran esta técnica.

### **Episodios boomerang**

El sujeto de una fuga es como un boomerang: siempre vuelve. En música llamamos a esto *ritornello*. Una vez que la fuga ha enunciado el sujeto en todas las voces, se embarca en una serie de digresiones, cada una de las cuales vuelve a enunciar el sujeto en alguna de las tonalidades relativas. Estas digresiones y reapariciones del sujeto se denominan *episodios de desarrollo*.

Un episodio de desarrollo es como la trayectoria que el boomerang describe antes de volver. En esta fuga hay seis de ellos; cada uno empieza con una secuencia y termina con la enunciación del sujeto.

- 1<sup>er</sup> Desarrollo (c. 7)
- 2<sup>o</sup> Desarrollo (c. 12)
- 3<sup>er</sup> Desarrollo (c. 19)
- 4<sup>o</sup> Desarrollo (c. 22)
- 5<sup>o</sup> Desarrollo (c. 27)
- 6<sup>o</sup> Desarrollo (c. 30)

Dos cosas hacen que un boomerang vuelva: su diseño y el modo en que se lanza. Por muy buen diseño que tenga, un boomerang lanzado inadecuadamente nunca regresará. De igual modo, da igual lo bien que se lance si el boomerang tiene un diseño deficiente: al volar no describirá la trayectoria circular deseada. Para volver, un boomerang necesita tanto un buen diseño como un brazo que lo lance bien.

El objeto de la música tonal es la exploración de su espacio tonal. Aquí estoy utilizando la palabra *tonal* en un sentido algo diferente. En el contexto anterior, el término *tonal* remitía al hecho de que los intervalos del sujeto y la respuesta no se correspondían exactamente: Bach modifica algunos de ellos en la respuesta para permanecer en la misma tonalidad que el sujeto. Pero aquí estoy utilizando el concepto *tonal* en un sentido más general, queriendo significar la centralidad de un tono. Por espacio tonal entiendo la tonalidad central: en este caso, Mi bemol. En la tradición occidental, esto quiere decir que la pieza comienza y acaba en *la misma* tonalidad. El principio y el fin son como el boomerang que regresa a su punto de origen.

Desde que se lo lanza hasta que se lo recoge de nuevo, el boomerang describe un amplio arco. En música, ese arco supone modular a nuevos centros tonales, así como cambiar de modo (de mayor a menor y viceversa). Y aquí es donde entra en juego el diseño: no puedes pasar de una tonalidad a otra así como así. Cada tonalidad está normalmente *relacionada* con el espacio tonal (tonalidad principal) por un sostenido o bemol de más o de menos.

La lógica de los episodios boomerang de Bach puede apreciarse en su arquitectura tonal. La Exposición establece Mi bemol con incursiones a Si bemol, el tono de la dominante (restando un bemol a la tonalidad principal). El 1<sup>er</sup> Desarrollo vuelve a formular Mi bemol. El 2<sup>o</sup> Desarrollo se desplaza a do menor, tonalidad del sexto grado, y relativo menor de Mi bemol —comparte con él la misma armadura, pero cambia el modo de mayor a menor—. El 3<sup>er</sup> Desarrollo conserva el modo menor, pero desplaza el centro tonal a sol menor, tono de la medianta (un bemol menos), que a su vez, es la dominante del do menor anterior. El 4<sup>o</sup> Desarrollo regresa a la tonalidad principal de Mi bemol. En el 5<sup>o</sup> Desarrollo vuelve a aparecer una tonización a Si bemol, tono de la dominante. En el 6<sup>o</sup> Desarrollo, el boomerang regresa definitivamente, si bien la cadencia rota del último sujeto hace que casi se le escape de las manos.

En suma, la arquitectura tonal de esta obra es la típica del *Clave bien temperado*. De hecho, resulta característica de la música de Bach en general. La fuga empieza y acaba en la misma tonalidad, explorando las tonalidades y modos relativos por el camino.