

Fuga nº 12

Fa menor

El clave bien temperado, vol. 1

Johann Sebastian Bach

© 2002 Timothy A. Smith (el autor)¹

Traducción: © 2011 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipermedia, véase la presentación Shockwave en <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i12.html>.



Sujeto: Fuga nº 12, *El clave bien temperado*, vol. 1

El cromatismo de la fuga nº 12 refleja su posición central en el libro I. Entre el sujeto y la respuesta se escuchan los doce sonidos de la escala cromática. El libro I concluirá con una obra asombrosa (la fuga nº 24), cuyo sujeto ¡contiene las doce notas! En este análisis consideraremos los siguientes aspectos:

- Definición de cromatismo
- El problema del cromatismo
- Significado del cromatismo
- El papel del contrapunto triple
- La fuga como diálogo

Definición de cromatismo

Cromatismo es una palabra que procede del ámbito de las artes plásticas. Su raíz (*chroma*) hace referencia a la pureza o intensidad de los colores, especialmente en relación a otros. Por establecer una analogía con la historia de los ordenadores, en un antiguo monitor *monocromático* no habrías podido apreciar los colores (*chroma*) que ves en el esquema de la derecha.

De la música que no se aleja en exceso de la tonalidad de su armadura—sin muchos sostenidos o bemoles añadidos—decimos que es *diatónica*. En ella, el centro tonal es fácil de percibir y no es probable confundirse. En cambio, de la música que tiene muchas alteraciones

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.

accidentales—aparte de las de su tonalidad propia—, decimos que es *cromática*. El sujeto de esta fuga es sumamente cromático. Se aprovecha de nuestra capacidad de asombro por la ambigüedad que supone el no llegar a estar seguros de la tonalidad en que está.

El problema del cromatismo

En los inicios de la vida profesional de Bach, los músicos afinaban los instrumentos de tecla (*Clavier*) a base de intervalos puros, en lo que se conocía como temperamento *mesotónico*. Cuando Bach escribe esta fuga, el mesotónico estaba quedándose ya tan anticuado como lo está hoy un monitor monocromático. Al igual que un monitor obsoleto, el temperamento mesotónico no podía reflejar adecuadamente los *chroma*, que son, en la música, análogos a esos semitonos ajenos a la tonalidad principal.

Es como si esta fuga hubiera sido ideada para mostrar el problema que se deriva de tocar música cromática en temperamento mesotónico. De estar “afinado” así, este sujeto habría sonado terriblemente desafinado. Los semitonos discordantes habrían estado afinados pensando en centros tonales (tónicas) opuestos. Así pues, en mesotónico no todas las notas del teclado (negras y blancas) puede funcionar como tónica.

En vida de Bach apareció una solución conocida como *wohltemperirt*. Este sistema de afinación fue concebido por Andreas Werckmeister y fue abiertamente respaldado por Johann Sebastian. *El Clave bien temperado*, dos ciclos completos de piezas que recorren las 12 tonalidades mayores y las 12 menores, demostró la viabilidad de que cualquier nota funcionara como centro tonal.

Significado del cromatismo

El cromatismo de esta fuga tiene un evidente sentido didáctico; la duodécima fuga utiliza los doce sonidos de la escala cromática. Como ya hemos señalado, Bach reitera este simbolismo doce fugas después, componiendo un sujeto todavía más cromático si cabe (fuga nº 24).

Pero el cromatismo de esta fuga prueba algo más que un aspecto acústico. Bach y sus contemporáneos creían que existía una correspondencia racional entre lo espiritual, la música, las matemáticas y el universo. Estos asuntos estaban relacionados entre sí de manera palpable y se creía que la comprensión de uno impregnaba la de los demás. Aunque pudiera parecer que sus teorías de la proporción y la afinación, envueltas como estaban en el lenguaje técnico de las matemáticas, tenían raíces cartesianas, en realidad eran los rescoldos de algo más antiguo, que tenía más que ver con la alquimia que con la ciencia.

Werckmeister estaba particularmente imbuido de la creencia neoplatónica de que existe una armonía celestial, compuesta por Dios, que gobierna desde el movimiento de los planetas hasta las notas musicales. Athanasius Kircher, padre intelectual de Werckmeister, aderezaba sus teorías con abundantes citas de pasajes bíblicos como el de Job 38:4-7. En semejante contexto, el cromatismo de esta fuga puede escucharse como algo místico y espiritual, más que científico.

El papel del contrapunto triple

En general, las fugas en que el sujeto dialoga consigo mismo (en *stretto*) carecen de contrasujetos. En cambio, las fugas con contrasujeto tienden a evitar los *stretti*. Esta fuga pertenece a la segunda categoría. Su esencia está contenida en un bloque contrapuntístico —lo que Laurence Dreyfus denomina *complejo "fugal"*— que se repite en distintas tonalidades, modos y permutaciones de texturas.

El complejo fugal de esta obra se halla en los cc. 7-9: la primera vez que el sujeto (en rojo) “conversa” con sus dos contrasujetos (en verde y azul). El resto de la fuga se compone de seis exposiciones del complejo empalmadas por una serie de secuencias modulantes.

Bach logra variedad modal enunciando dos veces el sujeto en modo mayor: La bemol en los cc. 34-36 y Mi bemol en los cc. 40-43. Las entradas en el modo menor de la subdominante de los cc. 19-21 y cc. 47-48 aportan variedad tonal.

La variedad de texturas se logra gracias al contrapunto triple. Existen seis posibles permutaciones de la textura: tres rotaciones de la forma principal y tres rotaciones de su inversión. Si consideramos los cc. 7-9 como principales (la primera enunciación del complejo fugal), no hay rotaciones de esta forma. En vez de eso, Bach emplea las tres rotaciones de su forma invertida hasta un total de cuatro permutaciones (de las seis posibles).

Bach está constantemente demostrando que encuentra inútil la repetición irreflexiva de todas las combinaciones posibles en contrapunto triple. Esta fuga ilustra cómo cada textura debe tener un sentido musical. La lógica es inevitable; todos los sujetos pueden encontrar su lugar en las voces superior e inferior. Después del c. 10, el sujeto y el 1^{er} contrasujeto aparecen dos veces cada uno en la voz superior y en la inferior, mientras que el 2^o contrasujeto ha aparecido una vez en cada uno de dichos registros. El efecto resultante es una agradable variedad dentro de las limitaciones que imponen el equilibrio, las correctas proporciones y el control.

La fuga como diálogo

Así como las notas de que se compone este sujeto son cromáticas, su ritmo es todo lo contrario. A excepción de una blanca, se compone exclusivamente de negras. La intencionada falta de variedad rítmica del sujeto intensifica la viveza de sus intervalos, tan cromáticos. Es como si Bach estuviera tratando de decir algo sobre los semitonos y las direcciones en que se mueven.

A estas alturas ya habrás escuchado el sujeto varias veces. ¿Te has dado cuenta de que contiene cinco parejas de semitonos y que los cuatro primeros ascienden y descienden alternativamente: 1, 2, 3, 4 y 5? ¿Te recuerdan esos motivos suspirantes al lenguaje hablado? No pretendo desmerecer esta obra intentando revelar lo que dice su sujeto, pero sí puedo asegurarte que dice algo.

Kirnberger, uno de los alumnos de Bach, califica a las melodías que se mueven por semitonos de desesperadas y llenas de dudas. Según la concepción de Kirnberger, los sucesivos altibajos de esta fuga podrían expresar sus dudas y los semitonos que continuamente enturbian su centro tonal, desesperación.

Al menos, un intérprete coetáneo del período barroco en absoluto habría juzgado inverosímil esta lectura. Un tema recurrente en los escritos de Nikolaus Harnoncourt es que la música barroca es un diálogo. Este autor ha plasmado su punto de vista en dos libros: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música* (Barcelona: Acanalado, 2006) y *El diálogo musical: Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2003). Esta fuga ilustra de manera maravillosa el efecto discursivo de que habla Herr Harnoncourt.

Si el tema de esta fuga se escucha a la luz de las dudas y la desesperación de su sujeto, el diálogo se escucha a partir de sus argumentos musicales contrarios: el 1^{er} contrasujeto (voz inferior) está de acuerdo con los que van hacia arriba y el 2^o contrasujeto (voz intermedia) con los que van hacia abajo. Es cierto que esto resulta difícil de oír, especialmente en la medida en que el 2^o contrasujeto tiene la costumbre de cruzarse de una voz a otra.

Simplificando, diremos que una melodía en valores largos que procede alternadamente subiendo y bajando por semitonos es la voz del sujeto. Las melodías en valores más cortos son los contrasujetos. El 1^{er} contrasujeto tiende a ascender, mientras que el 2^o contrasujeto tiende a descender. En su diálogo, estos dos “le llevan la contraria” al sujeto, tonalmente indeciso. Así que los contrasujetos son como los amigos de Job: uno reafirma las subidas del sujeto y el otro sus descensos.

El carácter discursivo de esta fuga no se limita a su complejo fugal recurrente (porciones coloreadas del esquema). La conversación se hace más intensa durante sus muchos episodios secuenciales (secciones indicadas con escaleras en gris). Desde el punto de vista estructural, estas escaleras indican cuántas veces se repite un patrón y si esa repetición va hacia el agudo o hacia el grave. Desde el punto de vista de los afectos, el carácter de estos episodios viene determinado por el hecho de que se desarrollan enteramente a partir de motivos de los contrasujetos.

Recuerda que el 1^{er} contrasujeto (verde) asciende. Esta dirección se da constantemente en cada repetición del complejo fugal. Pero en los episodios secuenciales, el 1^{er} contrasujeto procede a menudo por movimiento contrario. La inversión de su dirección contribuye a su duda, pero también nos deja con la sensación de que el tema ha sido explorado por entero. A la manera de prolongados soliloquios, estos episodios aportan al diálogo —y a la fuga— algunos de sus argumentos más convincentes, a favor y en contra.