

Fuga nº 17

La bemol mayor

El clave bien temperado, vol. 1

Johann Sebastian Bach

© 2003 Timothy A. Smith (el autor)¹

Traducción: © 2013 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipermedia, véase la presentación Flash en <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue17.html>.



Sujeto: Fuga nº 17, *El clave bien temperado*, vol. 1

El compositor y teórico austriaco Heinrich Schenker desarrolló una de las principales metáforas de la estructura tonal. En este análisis usaremos sus ideas para demostrar cómo:

- la fuga es única, pero también parecida [a otras]
- una similitud de centro tonal
- y sintaxis
- revelada por el análisis schenkeriano
- y una estructura subyacente

La fuga es única, pero también parecida [a otras]

La fuga se distingue de otras formas musicales por el modo y el grado en que emplea la imitación. Su modo de hacerlo consiste en enunciar un sujeto en todas las voces y desarrollarlo con recursos contrapuntísticos. El grado e ingenio de su imitación son indicadores de la singularidad de la fuga y su éxito como obra de arte. Se mire por donde se mire, la fuga es la más compleja de las formas imitativas.

En nuestro estudio de *El Clave bien temperado* hemos puesto de relieve muchos rasgos que aglutinan a las 48 fugas como género, así como otros rasgos distintivos de cada una. Si bien la fuga se diferencia de otras formas,

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.

también hemos visto que cualquier fuga se parece a todas las demás y a la vez se diferencia de ellas. Cada fuga del *CBT* es única en cierto sentido.

En este análisis plantearemos una pregunta diferente: ¿En qué se parece más la fuga a otras formas? El parecido radica en que la música se centra en una sola nota y su arquitectura se rige por la sintaxis tonal.

Una similitud de centro tonal

Como otras obras en lenguaje tonal --sinfonía, concierto, cuarteto de cuerda, etc.-- cada una de las fugas de *El clave bien temperado* termina en la misma tonalidad en que empezó. Esta característica es tan importante que no identificamos cada fuga por su sujeto, sino por la tonalidad en que está escrita. Esta es la *fuga en la bemol mayor del libro I*. Al identificarla de esta manera reconocemos la importancia de la bemol en la estructura de la misma.

En *El clave bien temperado*, la tonalidad es tan importante que constituye la base conceptual del ciclo en sí mismo. Cada fuga está «en» una tonalidad diferente y cada tonalidad está presente por partida doble. Pero no sólo eso: las tonalidades están ordenadas en una secuencia predecible de modos (mayor/menor alternativamente) y centros tonales (por semitonos ascendentes).

Al identificar la tonalidad, estamos diciendo que la bemol está en el centro del universo de esta fuga y que existe un abanico de relaciones entre otras notas de importancia secundaria que determinan que la bemol es su centro. La primacía de la bemol se establece de dos maneras: en primer lugar, cada nota guarda relación con las demás de un modo jerárquico; en segundo lugar, existe una lógica sintáctica que gobierna la relación de las notas entre sí.

Y sintaxis

La lógica de la tonalidad presenta analogías con la sintaxis de una oración. Para establecer un debate, diseccionemos la siguiente. Nuestra intención es mostrar cómo, independientemente de las definiciones, la mera sintaxis proporciona pistas respecto al significado de términos desconocidos. He aquí la frase:

El análisis schenkeriano revela la estructura subyacente.

Esta frase resulta inteligible hasta para las personas que no saben de *análisis schenkeriano* o que desconocen el significado de *estructura subyacente*. Pueden entenderla porque el orden de las palabras determina que *análisis* es un sujeto que se ve matizado por el adjetivo *schenkeriano*. Incluso quienes nunca han oído hablar del análisis schenkeriano tendrán la certeza de que no es el análisis bayesiano, el análisis estadístico o el psicoanálisis lo que revela la estructura. Puede que también conjeturen que el análisis es transitivo: revela algo, una estructura (complemento directo) que existe en el nivel más básico.

El hecho de que la sola sintaxis proporcione pistas respecto al significado puede demostrarse si invertimos el orden en tres puntos:

El schenkeriano análisis la fundamental estructura revela.

La inversión genera una frase en un español no demasiado bonito, pero que aún resulta inteligible. Aunque puede entenderse, la gramática parece emanar de alguna otra lengua. La inversión del adjetivo resulta correcta en inglés, mientras que la inversión verbal es correcta en alemán. Otras combinaciones llegan a convertir la frase en un galimatías: «Estructura la schenkeriana fundamental el revela análisis».

Revelada por el análisis schenkeriano

Como en la oración anterior, la sintaxis de la música tonal nos proporciona una dimensión de su significado. Las estructuras correctas consolidan el sentido tonal de una composición, mientras que las estructuras defectuosas lo debilitan. Esas estructuras fueron puestas de manifiesto por primera vez a mediados del siglo XX por Heinrich Schenker, cuyo método se ha convertido en la herramienta principal para revelar la lógica tonal de una composición. En 1935 Schenker escribió de las fugas de Bach:

Pese al hecho de que cada una muestra un diseño diferente, son fugas genuinas *stricto sensu*: siempre están determinadas por su sujeto, sus dimensiones y su contenido armónico, y están controladas por una estructura subyacente.

Si recordamos el propósito de este análisis --demostrar que la fuga es como otras formas tonales--, Schenker no deja lugar a dudas: existe una estructura subyacente en toda la música tonal. Si una sonata, un concierto o una sinfonía puede «schenkerizarse», lo mismo puede hacerse con una fuga. Y en este sentido es por lo que cada fuga de *El clave bien temperado* es como cualquier otra música del repertorio tonal.

El primer principio del análisis schenkeriano es que la composición en su conjunto consiste en una única *prolongación* de su área tonal (algo parecido a su tonalidad). La prolongación se consigue por medio de la *disminución*: la *composición o elaboración compositiva*² de notas e intervalos de mayor duración por medio de notas de menor duración. Se supone que las estructuras de mayor duración están en la base subyacente, mientras que los elementos de menor duración se hallan en la superficie.

Lo genial de la teoría de Schenker es que supone que cada nota guarda relación con todas las demás. No todas tienen la misma importancia: algunas están más en la base que otras. Pero con independencia de su posición en la estructura, cada nota tiene importancia porque está relacionada funcionalmente con las demás. En este sentido, la teoría tiene en consideración no sólo el *cuándo*, sino también el *cómo* y el *por qué* de cada nota.

En la técnica schenkeriana, las funciones de las notas importantes de la superficie se representan en un análisis gráfico. Crear un gráfico schenkeriano se parece bastante a analizar una oración³. Los elementos esenciales de la misma son el sujeto y el verbo. Todo lo demás --adjetivos, adverbios,

² *Auskomponierung*.

³ Me gustaría dar las gracias a mi buen amigo Jack Boss (Universidad de Oregón), que se mostró pródigo en consejos sobre el gráfico de la base subyacente.

preposiciones y artículos-- emana de aquéllos y se indica con líneas que conectan los elementos secundarios con ellos.

El gráfico schenkeriano utiliza las cabezas de las figuras para representar las notas en el nivel estructural más alto. Éstas están conectadas entre sí por medio de líneas. Me gustaría dirigir tu atención ahora a los botones que hay en la esquina superior derecha del esquema. Durante el análisis quizá te apetezca saltar de la superficie a la base subyacente [background].

Y una estructura subyacente

Sin haberlo explicado, hemos empleado el término *estructura subyacente*. Puede que aún estemos a tiempo de definirlo. *Estructura subyacente* es el equivalente en español de la palabra alemana *Ursatz*, utilizada por Schenker. El *Ursatz* tiene dos líneas melódicas que contrapuntean entre sí. La melodía inferior es una *arpegiación del bajo* (lo que él denominaba *Bassbrechung*), que va de la tónica (I) a la dominante (V) y vuelta. La arpegiación del bajo de esta fuga va de la cabeza de nota la bemol del c. 1 hacia una prolongación de la dominante estructural (mi bemol) en los cc. 23-27, desde donde vuelve a la bemol en el c. 35.

La melodía superior del *Ursatz* es su línea subyacente (lo que Schenker denominó *Urlinie*). La línea subyacente siempre desciende por grados, normalmente los grados 3-2-1 de la escala. Con menor frecuencia tiene un movimiento 5-4-3-2-1 o 8-7-6-5-4-3-2-1. Bach emplea más que otros compositores este último tipo, a veces denominado *línea de octava*. Esta fuga constituye un buen ejemplo de la misma. Su línea de octava empieza en el la bemol agudo del c. 6 y desciende por grados conjuntos hasta el la bemol grave del último compás.

Ahora estudia el gráfico prestando especial atención a los elementos de su estructura subyacente. Puedes desplazar la partitura arrastrando el ratón sobre ella (o sobre el esquema). Recuerda que las cabezas de las notas y las líneas que las conectan representan la estructura subyacente. Aunque tiene dos melodías, la estructura subyacente es un todo único integrado. Desde un punto de vista psicológico y sensorial, su objeto es prolongar la bemol, el centro tonal.

Si quieres, puedes imaginar la estructura subyacente como las vigas de acero de un rascacielos a las que se sujeta la fachada exterior. O mejor aún: es como nuestros huesos que --por fortuna-- sustentan todo lo demás. Aunque el acero o los huesos no puedan verse, son necesarios para la integridad estructural del resto. Pero aquí es donde la analogía falla, pues en realidad la estructura subyacente es algo que sí puede oírse. En su libro *Audición estructural*, Felix Salzer, uno de los discípulos más famosos de Schenker, hace esta misma observación.

Schenker observó que la estructura subyacente se veía interrumpida a menudo, pero no siempre, después de su dominante estructural. En lugar de I-V-I, la arpegiación se movería de I-V y luego se interrumpiría. Después de la interrupción, la estructura se repetiría, dando lugar a algo así: I-V (interrupción) I-V-I. Schenker concibió el patrón interrumpido como un ternario subyacente: una concepción del ternario que implicaba más un impulso tonal que un motivo.

En esta fuga Bach ha hecho exactamente eso: ha interrumpido el *Ursatz* después de la prolongación sobre la dominante de los cc. 23-27. Unas

paralelas en diagonal representan la interrupción en el c. 27 del gráfico. Después de dicha interrupción, la fuga vuelve a la bemol y reformula la línea de la octava, que se apoya en una arpegiación completa del bajo.

Si la primera idea de Schenker guarda relación con la prolongación y la disminución, su segunda idea se refiere a la *composición*, otro término que aún no hemos definido. La *composición* es el producto de la disminución, en virtud del cual, las estructuras más largas existentes en el segundo plano se escuchan como notas del primer plano. Schenker elaboró la teoría de que esto conllevaba diversos *niveles estructurales* (*Schichten*). Con arreglo a esta concepción, las notas no incluidas en el *Ursatz* guardan relación con él en niveles crecientes de detalle hasta que se acaba por *componer* el primer plano.

Si lo deseas, puedes pensar en el detalle creciente de los distintos niveles estructurales como si fueran las capas de una cebolla, siendo la *composición* el proceso de crecimiento de la misma. Denominó primer plano⁴ a la capa más exterior (la partitura en sí). En el corazón de la cebolla está la estructura subyacente, que --teorizó-- existe en el segundo plano⁵. Entre el primer plano y el segundo, Schenker consideró que había muchas capas de planos intermedios⁶.

Lo genial de Schenker consistió en advertir que había notas ampliamente espaciadas en el tiempo que podían estar conectadas entre sí. Representó dichas conexiones por medio de ligaduras y líneas. He representado el primer plano intermedio de esta fuga con cabezas de nota negras. Observa que esas notas están conectadas entre sí y con la estructura fundamental por medio de ligaduras. Éstas indican que hay una relación estructural entre dichas notas: por lo general, de una de menor importancia a otra de mayor importancia.

Otro aspecto del genio de Schenker fue que comprendió cómo la estructura fundamental de toda la fuga se reproducía en sus partes. Si el *Ursatz* representa una prolongación de la bemol, las arpegiaciones insertadas de la fuga prolongan áreas tonales subsidiarias, como fa menor (cc. 13-16) y si bemol menor (cc. 17-21). Cada arpegiación insertada es un micro-*Ursatz*. Así pues, toda la fuga constituye una composición de la progresión I-vi-ii-V (interrupción) I-V-I. Estudia el gráfico atentamente y verás que cada una de esas áreas tonales contiene su propia arpegiación a pequeña escala.

El gráfico muestra una técnica más que Schenker reconoció para prolongar una nota o intervalo. Se representa por medio de repeticiones de los números 10 ó 6. Estos números señalan intervalos consonantes paralelos, que Schenker denominó *patrones melódicos lineales*. En los cc. 11-13, por ejemplo, el patrón implica un intervalo de décima (entre las voces extremas) que desciende una cuarta. Este gesto tiene como efecto asentar y conectar la tonalidad de fa menor con la célula tonal que sigue.

Conclusión

Este análisis ha sido mucho más técnico que los demás. Si has sido capaz de leer hasta este punto, es probable que tengas aptitudes para el estudio teórico de la música. En caso de que desees profundizar más en el

⁴ Base generatriz de la superficie.

⁵ Base subyacente.

⁶ Bases generatrices intermedias.

análisis schenkeriano, te recomiendo empezar con Allen Forte & Steven Gilbert.
Introducción al análisis schenkeriano (Barcelona: Idea Books, 2003).

Si bien el enfoque ha sido técnico, es importante reconocer que el análisis schenkeriano es en sí mismo una metáfora y, por tanto, algo artístico. El análisis schenkeriano no es una ciencia, sino un arte.