

Fuga nº 18

Sol sostenido menor

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/Fugue18.html>.



Sujeto: Fuga nº 18, *El clave bien temperado*, vol. 1

¿Es ésta una fuga inmadura de la época de juventud de Bach o una de las más grandes que compuso? Trataremos de responder a esta pregunta exorcizando su:

- tritono diabólico
- amansado por la modulación
- temperado
- y desarrollado
- por *tota musica*

Concluiré este análisis con un índice de variaciones armónicas.

Tritono diabólico

El Dr. Ledbetter señala que esta fuga genera una gran división de opiniones (p. 210). Spitta consideraba que era una obra de juventud (*Jugendarbeit*) de Bach; en cambio, Tovey dice que es «una de las más profundas» del CBT. En este análisis trataré de explicar por qué Tovey está en lo cierto.

Tras una primera audición, uno podría estar de acuerdo con Spitta; lo cierto es que tiene un sujeto corto y un punto «carca» que entra con (lo que algunos podrían calificar de) «monótona» regularidad. Quizá sean las veintidós repeticiones del motivo de la cola del sujeto lo que Spitta consideraba desmedido. Pero si hay algo que Spitta debiera haber criticado, es la

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.

exposición —incorrecta en apariencia— del tritono en el motivo de la cabeza del sujeto. ¿Hmm?

Para aquéllos que no estén familiarizados con las convenciones que pesan sobre el tritono, diré que rara vez aparece utilizado melódicamente y en caso de que así sea, resulta muy audaz. De hecho, es tan raro que Bach lo utiliza sólo en dos de las 48 fugas. Las razones para evitar el tritono se remontan hasta la música coral, pues resulta difícil de cantar. Por ello, se le llamó *diabolus in musica*, «el diablo en la música».

El tritono resulta particularmente problemático en forma ascendente, sobre todo si lleva aparejada una nota alterada, y aún más si incluye la tónica (*do*). ¡Pues eso es exactamente lo que Bach ha hecho aquí! Para decirlo sin rodeos, no se ha limitado a componer un tritono cualquiera, sino uno furiosamente diabólico, enterito, con sus cuernos, su cola puntiaguda, su perilla y su tridente. En la otra fuga con tritono (si bemol menor del libro II) Bach lo suaviza con un movimiento descendente y una escala diatónica.

¿Crees que este tritono es un error? Yo tampoco. Obviamente Bach está tramando algo. Y es ese algo lo que hace que esta fuga sea tan grande. Puede que no sea (en palabras de Tovey) «una de las más grandes», pero desde luego es una de las más interesantes de Bach.

Amansado por la modulación

El tritono del sujeto está en los grados de la escala *do-fi*². Una manera de amansar al tritono es utilizarlo sobre *fa-ti*, puesto que así «pertenece» a la tonalidad y no requiere inflexión (es decir, no necesita añadirle ninguna accidental). Otra ventaja de *fa-ti* es que no coacciona a la tónica a tomar parte.

Por supuesto, Bach era consciente de todo lo que he dicho en el párrafo anterior. Su sujeto está calculado para aprovechar la disonancia de *do-fi* y la relativa suavidad de *fa-ti*. Sabía que *do-fi* provocaría suficiente consternación como para que lo convirtiéramos en *fa-ti*. Y para que esta transformación suceda, uno debe imponer una nueva tónica... *modulación*.

¡Lo has adivinado! Inmediatamente después del *do-fi* diabólico, Bach modula a la tonalidad en que dichas notas funcionan como el angelical *fa-ti*. ¡Así pues, hay lógica en la locura! La cabeza del sujeto plantea un problema tonal (el *do-fi* diabólico) que se resuelve en la cola modulada, pues lo escuchamos retrospectivamente como *fa-ti*.

Esto no es la obra de un joven avisado. Más bien, es algo genial. Muestra una concepción madura de una cosa que sucede en la música con bastante frecuencia. Escuchamos algo de una manera cuando vamos hacia ello, pero de manera distinta cuando nos alejamos. En esta fuga ese «algo» es el tritono, que cierra el inicio del sujeto y al mismo tiempo da comienzo a su conclusión. Participa en ambas mitades. La palabra que empleamos para describir esto es *elisión*: cuando el final del principio es también el principio del fin.

La madurez del sujeto de Bach viene hermosamente glosada por sus episodios modulantes. El motivo de la cola del sujeto se desarrolla en los dos primeros episodios (cc. 9-10 y cc. 13-14), mientras que el motivo de la cabeza, en particular el tritono, se desarrolla en los dos siguientes (cc. 21-23 y cc. 28-29).

² En solfeo relativo. [N. del T.]

Temperado

Si el tritono ha sido amansado por medio de la modulación, también se atempera por el modo en que se afina el instrumento. Me remito aquí al sistema *wohltemperirt* del contemporáneo de Bach, Andreas Werckmeister. El objeto de *wohltemperirt* era facultar al compositor para escribir en cualquier tonalidad. Componiendo *El clave bien temperado*, una obra monumental que recorre por dos veces todas y cada una de las veinticuatro tonalidades, Bach hace gala de su simpatía hacia el nuevo sistema de afinación.

En el *mesotónico* (el antiguo sistema), un intervalo habría sonado bien en una tonalidad, pero desafinado en otra. El tritono resultaba especialmente problemático. Así pues, el uso que hace Bach del tritono en esta fuga puede verse como cualquier cosa menos una metedura de pata: lo que está haciendo es experimentar y poner a prueba el nuevo sistema.

Y desarrollado

El temperamento es bueno, pero no suficiente. También hay que contextualizar el tritono: requiere un tratamiento musical adecuado. Y si el tritono es el tema de esta fuga (como así es), entonces requiere un desarrollo con posterioridad. Tal desarrollo es sofisticado y complejo, pero trataré de exponerlo del modo más sencillo posible.

Empecemos con la cola del sujeto, fácil de recordar por su repetitivo *me-fa-fa-sol-sol-do*. ¡Cuando este motivo se te mete en la cabeza es difícil sacárselo! En una primera audición, resulta incluso más memorable que el tritono de la cabeza del sujeto. Quizá no hayas escuchado esto en *me-fa-fa-sol-sol-do*, pero esa melodía refuerza de hecho la repetición anterior del tritono. Me explicaré.

Ese refuerzo es producto de las armonías que implica el *fa-fa-sol-sol*. Mientras *fa* sugiere un acorde con función de subdominante, *sol* sugiere una dominante. Si definimos la función de dominante como acordes que contienen *ti*, entonces *fa-fa-sol-sol* engendra un tritono fantasma *fa-ti*. Prueba lo siguiente: Escucha el tritono, luego cántalo lentamente sobre el *fa-fa-sol-sol* y oirás lo que estoy diciendo.

Así, la cola del sujeto se hace eco de su cabeza en el sentido de que ambas mitades enuncian el tritono, que es el tema principal de la fuga. El sujeto lo expone abiertamente en el motivo de la cabeza (en forma melódica) y veladamente en la cola (como armonía implícita).

Hasta ahora he hablado de la cola del sujeto como un elemento que contiene una armonía implícita. Pero tras la primera entrada del sujeto, Bach ha confirmado el tritono *fa-ti* con suma habilidad. Si vas siguiendo la partitura, verás que aparece un análisis en números romanos debajo de cada *fa-ti* implícito.

No es necesario haber seguido un curso de teoría musical para captar lo que me dispongo a explicar. La mayor parte de la música occidental se centra en una única idea: *exposición, digresión y vuelta*. Esta idea es como: (1) la ilusión que uno siente cuando emprende un viaje, (2) la emoción de ver caras, cosas y lugares nuevos y (3) el alivio que se experimenta al regresar a casa.

Por la teoría musical sabemos que este principio puede expresarse de muchas maneras: muy en particular con la melodía, la armonía y el ritmo. Armónicamente el principio viene representado por lo que me gusta llamar «el

ciclo T-S-D-T» (o el «modelo de frase»). T de *tónica*, es decir, casa. S de *subdominante*, un acorde que quiere ir a una dominante. De los muchos acordes de subdominante, la mayoría contienen una de las notas vecinas del *sol*, o ambas: esto es, alguna combinación de *fa* o *fi* con *le* o *la*. A estas alturas ya te habrás figurado que la D es la *dominante*, un acorde que quiere volver a casa. Sólo hay dos de éstos (V y vii disminuido) y ambos contienen la nota *ti*.

Para ilustrarlo, vuelve al análisis en números romanos. En todos los casos la progresión a modo de espejismo dura cuatro acordes y comprende un ciclo T-S-D-T. Es importante entender que no hay dos de tales progresiones que sean idénticas. De las veintidós veces que aparece enunciada esta idea, dieciocho de ellas está variada de manera única ya sea por el modo (menor a mayor), la inversión o mediante sustituciones de los acordes que armonizan *fa* (la subdominante). Incluso las repeticiones literales de la progresión han sufrido alguna variación de sus texturas contrapuntísticas.

Advierte, en especial, la variedad que Bach confiere a los acordes con función de subdominante. Ha utilizado todo: de la supertónica (ii) a la subdominante (IV), la napolitana (N) o una función secundaria de una célula tonal (V/V/iv). Consulta el índice armónico para más detalles.

Por tota musica

Los párrafos anteriores constituyen un intento de resumir la armonía tonal. En su día Bach resumió esas mismas ideas no con palabras, sino con notas. Su resumen aparece en el fascinante canon que escribió para Balthasar Schmid, el editor de sus *Variaciones Goldberg*. Bach tituló esa obra como *Canon super Fa Mi* (BWV 1078).

Presentaré el *Canon super Fa Mi* formulando una pregunta. Si yo afirmara que toda la música puede resumirse en cinco palabras (*Fa Mi, et Mi Fa*), ¿me creeríais? Pues eso es exactamente lo que Bach propone en este canon. Al principio escribió *Fa Mi, et Mi Fa est tota Musica*, que traducido quiere decir: «En *Fa-Mi* y *Mi-Fa* consiste toda la música».

Así es como puede entenderse esta asombrosa afirmación: *Fa-Mi* son sílabas de solmisación procedentes del sistema medieval de los hexacordos, base acústica de la teoría musical en tiempos de Bach. Para abreviar diré que son las mismas notas a las que yo he llamado *fa-ti*: ¡el tritono! Así que ya veis que el diablo anda rondando.

¿Cómo sé yo que el latinajo de Bach hace referencia al tritono? La prueba más consistente está en el propio canon: una obra para siete voces (el número perfecto) que asciende una novena (3 x 3) por grados conjuntos. A estas voces las sostiene un «basso ostinato», al que Bach llamó *FABE Repetatur*, y que constituye un ciclo infinito (*Repetatur*) de las notas Fa-La-Sib-Mi. En tiempo de Bach esas notas se habrían cantado con las sílabas *Fa-Mi-Fa-Mi*. Son las mismas que nuestras *do-mi-fa-ti*. Las implicaciones armónicas del ostinato son:

do-mi = 3ª mayor con función de tónica
mi-fa = 2ª menor a la subdominante
fa-ti = tritono que se mueve a la dominante
ti-do = vuelta a la función de tónica

Y así se cierra el círculo. ¡El ostinato de Bach es el ciclo T-S-D-T y representa todo lo que necesitas saber sobre música (*tota Musica*)! Es el mismo ciclo T-S-D-T implícito en la cola del sujeto.

Por si me lo preguntas, coincido con Tovey en que ésta es una de las mejores fugas de *El clave bien temperado*. Se parece bastante al *Canon super Fa Mi* en su intención didáctica. Desde el punto de vista de sus variadas progresiones de acordes y conducción de voces, constituye un modelo a imitar: ¡un auténtico manual de armonía sonoro!

Índice de variaciones armónicas

Los números indican el compás en que aparecen estas estructuras.

Subdominantes

ii: 9, 13, 27, 30, 34
iio: 6, 8, 10, 12, 14, 20, 31, 33
iiø7: 18
IV (modo mayor): 35
IV (modo menor): 36
V/V (secundaria): 39
Napolitana: 25, 38

Dominantes

V: prácticamente en cada compás
v (secundaria): 39
viio: 36

Inversiones

1ª: 4, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 20, 25, 30, 31, 33, 34, 36, 38
2ª: 33
7ª en estado fundamental: 12, 13, 14, 16, 27, 30, 31, 33, 34, 35
7ª en 1ª inv.: 18, 27, 39
7ª en 3ª inv.: 6, 18, 20, 36, 38

Séptimas

m7: 27
ø7: 18
Mm7: 6, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 27,
30, 31, 33, 34, 36 (IV7 en menor),
38 & 39 (ambas secundarias)
MM7: 38 (N7 con un infrecuente retardo en el bajo):

Funciones secundarias

vii/VI: 25 & 38 (ambas rotas)
V/iv (tónica sustituida): 38
célula: i V/V v i (de iv) 39