

Fuga nº 19

La 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/fuques/Fugue19.html>



Sujeto: Fuga nº 19, *El clave bien temperado*, vol. 1

Volant – Passing rapidly through the air or space, as if by flight; floating lightly in the air; active, nimble.
Oxford English Dictionary

Esta fuga ofrece una buena muestra del *volant touch* [el toque ligero] de Edward Parmentier. Edward es un digno sucesor de generaciones de virtuosos, como Robert Schumann, quien consideraba *El clave bien temperado* como «la obra de las obras». Mozart tenía siempre una copia abierta en su piano. A Beethoven le gustaba particularmente esta fuga, cuya primera nota –según cuenta Czerny– solía tocar *fortissimo staccato* seguida de un *piano legato*.

Sus dos sujetos hacen de esta obra la única doble fuga (de las «fugas») del libro I. (Y es que, curiosamente, el preludio en mi bemol mayor ¡es en realidad una doble fuga!). El 1^{er} sujeto llama la atención por su cabeza motivica de una nota y la cola con su motivo a base de saltos: cuarta ascendente, tercera descendente. Por el contrario, el volátil [*volant*] 2^o sujeto se compone de grados conjuntos. La diferencia entre una doble fuga y una fuga con contrasujetos, más frecuente, radica en que el 2^o sujeto no aparece en la 1^a exposición.

Desde el punto de vista del proceso, esta fuga tiene la siguiente disposición: 1^a exposición (1^{er} sujeto solo), 1^{er} desarrollo y puente, doble exposición (ambos sujetos), 2^o desarrollo (ambos sujetos), 3^{er} desarrollo (1^{er}

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.

sujeto solo) y coda (ambos sujetos). Me maravillan especialmente las fantásticas frases en forma de arco con que Edward Parmentier moldea las diferentes secciones, encadenadas por cadencias en tonalidades vecinas.

Las porciones coloreadas del esquema representan únicamente las enunciaciones coherentes del sujeto, pero no bastan para mostrar el cúmulo de imitaciones que saturan esta fuga. Para representar dichas imitaciones, he activado sus colores en correspondencia con los compases en que aparecen.

La exposición, con sus desarrollos 1º y 3º, resulta especialmente hipnótica. Observa cómo la secuencia de saltos entrelazados grave-agudo-grave alterna con agudo-grave-agudo. Éstos se combinan con direcciones sincronizadas unas veces y otras no. La palabra técnica para esto es *imbricación*. Semejantes a los ladrillos solapados de un edificio o a las piezas de un puzzle rompecabezas, se escuchan como un denso *stretto*. Esto es especialmente desconcertante y «rompecabezas» en la medida en que la fuga, excepto por su segundo compás, carece técnicamente de *stretto*.

El 2º sujeto es también objeto de una rica imitación. Las secciones a él dedicadas comprenden la doble exposición con su posterior desarrollo y la coda. Si bien el contrapunto no mantiene su perfil melódico de modo literal, su ritmo motor basta por sí solo para poder identificar esos compases como algo relacionado con él.

El concepto de fuga se presta mucho a la comparación intertextual. Esta fuga proporciona una ocasión propicia para explorar dos de sus contextos clásicos. Consideremos, por ejemplo, las implicaciones de la fuga como tema literario que deriva en elemento musical en Dante, y su vuelta a la literatura en Milton.

El término *fuga* aparece primero en la literatura. La palabra italiana *fuga* significa eso precisamente: «fuga». La siguiente estrofa de la *Divina Comedia* servirá para ilustrarlo:

*Rotti fuor quivi e vòlti ne li amari
passi di fuga; e veggendo la caccia,
letizia presi a tutte altre dispari,
Dante Alighieri
Purgatorio, Canto XIII:118-119*

Vencidos fueron allí y obligados a los amargos
pasos de la fuga; y viendo la cacería
gocé de alegría incomparable,

Estas palabras fueron escritas en el siglo XIII, mucho antes del desarrollo de la fuga musical. En refinada *terza rima*, Dante prepara dicho desarrollo, especialmente al vincular la *fuga* con la *caccia* (cacería, persecución). Aquí Dante parece estar anticipando el precursor canónico de la fuga, en el que una voz literalmente persigue a otra. Cuatro siglos después, Bach escribió esta fuga, dos tercios de la cual consisten en un 1º sujeto que se persigue a sí mismo (*caccia*) como un perrito que anduviera detrás de su propia cola. A su vez, el 2º sujeto se da a la fuga (*fuga*), cual gacela, con incomparable alegría.

Si la *fuga* y la *caccia* de Dante nos ayudan a entender la música, Milton cierra el círculo utilizando la fuga para iluminar el Paraíso (perdido). En el Libro XI, el Arcángel conduce a Adán a lo alto de una colina y le muestra, en una serie de escenas, las futuras consecuencias de su desobediencia. En un momento dado

*He look'd and saw a spacious Plaine, whereon
Were Tents of various hue; by some were herds
Of Cattel grazing: others, whence the sound
Of Instruments that made melodious chime
Was heard, of Harp and Organ; and who moov'd
Thir stops and chords was seen: his volant touch
Instinct through all proportions low and high
Fled and pursu'd transverse the resonant fugue.*

John Milton - *Paradise Lost* Book XI

Milton escribió estas palabras medio siglo antes de *El clave bien temperado*. Ya en aquel entonces su público reconocería la fuga entre las obras imitativas para tecla del contemporáneo de Milton, William Byrd. Seguramente entenderían que Milton estaba usando la fuga en sentido metafórico. Planeaba recurrir a lo que sus lectores sabían de música para mostrar algo más. Pero ¿qué?

Empecemos por la frase «fled and pursued» [huía y perseguía]. Se trata del mismo concepto de huida que leemos en Dante y escuchamos en esta fuga. Ahora fíjate en la palabra *transverse* [transversalmente]. En una fuga esto hace referencia a lo lineal, lo que en ocasiones denominamos «lo horizontal», construcción de sujeto y contrapunto. Las voces de la fuga se persiguen mutuamente en posición transversal.

La riqueza de Milton consiste en que admite diversas interpretaciones. Hay quienes aplican esta estrofa a la Divina Providencia. Dios es como el compositor que controla todas las voces de la polifonía, dando a cada una un cierto grado de independencia (el libre albedrío), pero también armonizándolas con las demás y Consigo mismo. Desde este punto de vista, la «resonante fuga» está *con nosotros*, al igual que el poema de Milton asegura a Adán y Eva que Dios está con ellos en su exilio del Edén:

*God is, as here, and will be found alike
Present, and of his presence many a sign
Still following thee, still compassing thee round
With goodness and paternal love, his face
Express, and of his steps the track divine.*

Pero esta interpretación apenas araña la superficie. Si bien justifica los *camino de Dios hacia los hombres* (Libro I, verso 26), no explicita el contexto inmediato del uso que hace Milton de la «fuga resonante» en el Libro XI. La segunda mitad de dicho libro está consagrada a prevenir a Adán contra la locura de la intemperancia.

Así pues, la moderación ha de ser la base de nuestra comprensión de la metáfora de Milton. Pongámonos en situación: Adán pregunta cómo podrá soportar el peso del exilio y se le dice que lo sobrellevará con la regla del *no*

demasiado, en referencia a la templanza. Entonces el Arcángel previene a Adán contra los apetitos desmedidos de todo tipo.

La escena en que Milton escribe sobre la «fuga resonante» alude a la distracción de lo que poco después llamará «apetito lujurioso». Con arreglo a esta interpretación, *fled and pursu'd* [huía y perseguía], así como el *volant touch* son metáforas de aquéllos que «encienden la llama nupcial». Con respecto a la persecución *transversal*, parece evidente que Milton utiliza la fuga como una metáfora coqueta, por no decir que alude directamente al acto de hacer el amor.

A quienes viven en una sociedad libertina puede resultarles difícil apreciar el recurso de Milton a la *fuga* –la más mesurada de las formas musicales– como símbolo del amor carnal. Es cierto que la palabra implica persecución, algo que ofrece posibilidad de impulso. Pero la connotación más fuerte de la fuga es la de la moderación y la planificación. Si bien la fuga puede ser a veces exuberante (y ésta desde luego lo es), el gozo que engendra deriva de su templanza: La fuga no es impulsiva, sino intencional y comedida en la consumación de su propósito. Acata planes preconcebidos y sigue las reglas. Así que a la «fuga resonante» de Milton se le puede tildar de cualquier cosa menos de bohemia.

¿Y qué sacamos de comparar a Bach con Dante y Milton? Como poco, los tres conciben la fuga de manera análoga: una persecución, imitativa, una huida. En los tres casos, la fuga tiene que ver con el hecho de ser humanos y con nuestro lugar en la Tierra. Pero también se aprecian diferencias: Mientras que el católico Dante empieza la *Divina Comedia* en el Infierno para terminar en el Paraíso, el puritano Milton empieza su narración en el Cielo y la termina en el Infierno. En la *fuga* de Dante es el hombre quien persigue a Dios; con Milton es Dios quien persigue al hombre (castigando a los hombres que andan detrás de las mujeres).

En Bach, la fuga es algo imperecedero y hermoso merced a su equilibrio entre armonía (lo vertical que señala al cielo) y melodía (lo transversal que señala a los horizontes). En este sentido, Bach sintetiza lo mejor de Dante y Milton. Es un contrapuntista consumado; su arte es universal: católico y protestante.

En la parte final de este análisis hemos aprendido más acerca de Milton, el puritano, que de Bach, el compositor. Deducir que Milton utiliza la fuga en pro de una ética sexual puritana resulta plausible. Para ser exactos, es una ética de puritano, pero no puritana en sí. Si Milton es culpable de algo aquí, es sólo de haber empleado un lenguaje artificioso y un tanto artero, que no debería confundirse con ningún prurito de lascivia. Ésta es una de las razones por las que *El Paraíso perdido* es el poema épico más importante de la lengua inglesa.

Que una fuga representa, en palabras de Milton, algo «instinct through all proportions low and high» [instintivo que recorre todas las proporciones, graves y agudas] es un elogio sublime para cualquier obra de arte (*instinct* significa aquí “imbuido o inspirado por algo de manera innata”). Habrá quien pueda decir: «Pase que la proporcionalidad cuadra con la fuga, pero ¿qué necesidad hay de aplicar sus lecciones en la cama?». Ante esta objeción casi podemos escuchar al consumado contrapuntista (y padre de veinte hijos) replicar: *Warum nicht?* «¿Y por qué no?».