

# Fuga nº 20

La menor

*El clave bien temperado*, vol. 1

Johann Sebastian Bach

© 2003 Timothy A. Smith (el autor)<sup>1</sup>

Traducción: © 2013 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipertexto, véase la presentación Flash en <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue20.html>.



en particular, su proceso, la economía de medios, sus energías proporcionales, la transición creativa de un episodio al siguiente... Seguro que ya imaginas adónde estoy queriendo llegar: ¡Cog es como una fuga!

Si la razón de ser de Cog es conferir elegancia al diseño de un coche, la de esta fuga es ilustrar la lógica implacable que sostiene el contrapunto de Bach. Esa lógica se escucha en un sujeto que puede tocarse en:

- su inversión melódica
- canon consigo mismo
- canon con su inversión
- canon a la quinta

Para entender la fuga es vital insistir nuevamente en el hecho de que cada uno de estos desarrollos existe ya en las posibilidades embrionarias del sujeto. No hay duda de que su invención funciona en dos sentidos: el compositor trabajó en ella, pero también ella trabajó en él.

Una vez descubiertas, las tendencias latentes del sujeto sugirieron una determinada elaboración: al derecho (*recto*) y al revés (*inverso*). En cuanto a la forma, el compositor emplea una serie simétrica de exposiciones y desarrollos de perfiles variables.

Empezando con la exposición habitual, Bach prosigue con una contraexposición del *inverso*. El primer desarrollo es de la exposición de la fuga *recto* y en canon a la octava. El segundo desarrollo, también en canon a la octava, es de la contraexposición *inverso*. El tercer desarrollo combina ambos perfiles en un estudiado despliegue de *stretti*, que incluye cuatro episodios en canon a la quinta.

### **Bach se introduce en ella**

Cada segmento canónico es por definición un stretto... y hay 14 de ellos. Hacia el final de la fuga, sus *stretti* habrán formulado 14 enunciados del sujeto al derecho y otros 14 al revés. En la música de Bach el número 14 reviste especial significado por ser la suma de las letras que componen su nombre: B+A+C+H [2+1+3+8].

Los tres ejemplos del número 14 de esta fuga no dejan de maravillarnos: ¿Ha asociado el compositor persona y arte? ¿Acaso ha penetrado, como alguna otra vez en el *CBT*, en el universo de su propia creación? Aun cuando éstos no fueran ejemplos claros del número de Bach, la simetría resultaría extraordinaria. Pero si fueran intencionados, ¿qué podrían representar? ¿Ego artístico o un humilde autógrafo? Trataré de responder a esta pregunta desarrollando la analogía existente entre Cog y la fuga, así como explorando el concepto cristiano de creación.

El propósito de la siguiente argumentación es ayudarnos a entender aquella faceta de J. S. Bach, hombre profundamente religioso, que le impulsó a inscribir en sus partituras cosas como *J. J. (Jesu Juva)*, *J. N. J. (In Nomine Jesu)* y *S. D. G. (Soli Deo Gloria)*. Si bien Bach escribió dos de estas inscripciones en documentos relacionados con *El clave bien temperado*, no se aplican directamente a esta fuga. Así que mi argumentación es filosófica, y un punto polémica, y pone en relación varios aspectos de la vida personal de Bach

y la fe luterana. Si no estás interesado en este tipo de razonamiento, puedes saltarte lo que viene a continuación.

### **El diseño muestra al diseñador**

La conexión entre Cog y la fuga estriba en la *intencionalidad*. Desde luego, no estoy queriendo decir que ambos sean utilitaristas o funcionales: es evidente que ambos fueron creados con un propósito. Por el contrario, me refiero a que han sido escritos *a propósito*: no de cualquier manera, sino de un modo que resulta encomiable por su plan y ejecución. Los artistas eligen hacer sus obras del modo en que son. Sus elecciones son apreciables por estar bien concebidas... y por ser buenas y bellas. Ahora estoy hablando de *diseño*.

Intencionalidad y diseño son cosas que no suceden porque sí. Dicen que los creadores de la peli del Cog la rodaron a tiempo real, sin montajes o animación... pero exigió más de 600 intentos antes de que Garrison Keillor pudiera decir aquello de «¡Qué bonito cuando las cosas “sencillamente funcionan”!». A decir verdad, las cosas no funcionan sencillamente ni rulan porque sí: Hay que currárselo.

¿Quién sabe la de borradores que tuvo que desechar Bach antes de descubrir que este sujeto funcionaba? A él le gustaba decir a sus alumnos: «He trabajado duro; cualquiera que trabaje lo que yo, llegará igual de lejos». También se dice que Bach bromeaba diciendo: «Tocar el órgano es fácil: lo único que hay que hacer es poner el dedo en la tecla adecuada en el momento adecuado y el instrumento toca solo». En otras palabras, no basta con tener buenas intenciones: hay que acompañarlas con planificación y talento.

En el mundo de las cosas creadas, los diseños intencionales siempre manifiestan la inteligencia de un ser. No existen pruebas de inteligencia aparte del pensamiento del ser que está detrás de ella: el artista, el ingeniero, la abeja... La denominada «inteligencia artificial» es un oxímoron: ¡También ella es producto de un ser! La intencionalidad está ligada de modo inextricable al ser.

En el diseño de Cog y en el de la fuga, percibimos un tipo especial de ser: el de los *seres humanos* que los hicieron. Como escribe Lewis Thomas: «Escuchamos a Bach absortos porque es como escuchar una mente humana» (*On Thinking About Thinking*, 1979). En la naturaleza del ser humano, creando y descubriendo diseños como Cog y la fuga, hallamos significado.

### **El significado implica a la persona**

He caído en la cuenta de que existe un nexo entre el término *meaning* [significado, sentido] y la palabra *demean* [degradar]. Sería *degradante* para el artista insinuar que Cog y esta fuga son como son «por casualidad». Del mismo modo, sería degradar al Edward Parmentier insinuar que su hermosa interpretación es «fruto de la casualidad». ¡Algo así como negar la técnica y la planificación que dedicó a asegurarse de que sus dedos bajaban la tecla adecuada en el momento adecuado!

Está claro que ninguna de estas cosas «suceden por casualidad». Si Bach estuviera hoy con nosotros seguramente añadiría que nosotros tampoco. Estoy casi seguro de que estaría de acuerdo en que nosotros no somos — como postulaba Sartre— los dientes del engranaje de un universo mecanicista,

solos, pero con la aterradora libertad de elegir. Estamos con los demás. Admitimos esto al reconocer que Cog, esta fuga, esta interpretación —y alguno diría que hasta *nosotros mismos*— han sido creados y no suceden porque sí.

Honrando a los artistas de este modo les atribuimos un sentido, así como también a nosotros mismos. El sentido se encuentra en las conexiones que establecemos entre ellos y nosotros. Al igual que nosotros, son capaces de planificar las cosas, analizar de manera fundada y apreciar la belleza. Tomar conciencia de esto no sólo nos dota —y a ellos con nosotros— de sentido, sino también de un propósito. Descubriendo y otorgando ese sentido se hace real y se consolida nuestro sentido de la *identidad personal*.

Así pues, la analogía entre Cog y la fuga demuestra que existe una evolución desde la percepción de la finalidad y el diseño hacia la inteligencia, que nos hace tomar conciencia del ser que está detrás de ella. Reconocemos a ese ser como humano porque, al igual que nosotros, es capaz de entender y crear metáforas: reconoce la semejanza entre cosas en apariencia tan dispares como Cog y la fuga. A través de esas conexiones descubrimos el sentido y la finalidad. Y este descubrimiento nos ayuda a apreciar nuestra propia identidad personal.

Uno de los significados más importantes de la identidad personal es que no nos referimos a nuestro propio ser, o al de los demás, como «eso [it]» — como desgraciadamente me vi forzado a hacer yo mismo, por mor del argumento, en el párrafo anterior—. El artista también tiene individualidad y se puede uno dirigir a él como «tú» o «yo»: tú, te, ti, contigo.

### **El creador pervive en su creación**

Para poder entender por qué Bach penetraba a veces en su propia obra, es necesario que dejemos a Cog y la fuga para tomar en consideración la idea cristiana de la creación.

Por supuesto, la creencia en un Creador no es exclusiva del cristianismo: todas las religiones teístas hablan de ello. Lo específicamente cristiano —y principio capital de dicha religión— se articula en la doctrina de la *encarnación*, que significa literalmente «hacerse carne». La frase «*Dios con nosotros*» expresa la creencia cristiana de que el Creador entró a formar parte de su propia creación en la persona del Jesús de Nazaret histórico. Esa persona es —o al menos así lo creen los cristianos— al mismo tiempo Dios y hombre. La mejor exposición de esta creencia se halla en el Credo de Nicea, al que Bach puso música en el famoso *Symbolum Nicenum* de su [\*Misa en si menor\*](#).

Como profesor de lenguas clásicas de la escuela de Santo Tomás de Leipzig, Bach probablemente era consciente de que el término griego para creador es *poieten*, del que deriva «poeta». Así pues, existe una justificación etimológica para comparar lo que hacen los artistas con lo que hace el Creador. Según el dogma luterano, es probable que Bach concibiera al artista como un mediador o ejecutor, más que como un «creador» en el sentido teológico del término. Sólo Dios crea: los hombres ensamblan y disponen lo que Dios ha creado.

La música de Bach denota un reconocimiento coherente de este principio: el compositor no crea, sino que actúa como mediador. Bach entendía que la composición conlleva la utilización de una serie de procedimientos en virtud de los cuales, la música surge de materiales creados únicamente por

Dios. Las posibilidades contrapuntísticas de este sujeto son, con arreglo a este modo de pensar, un fenómeno de orden creado: se trata más de descubrir que de inventar.

Las implicaciones sacramentales de esta manera de entender el arte son típicamente cristianas. Si la capacidad y el diseño revelan la individualidad del artista, también revelan un Dios *personal* tras el diseño que puede apreciarse en todo cuanto existe. Si conjugamos esto con la creencia de que la actitud del Creador no es de indiferencia ante su creación, sino de permanencia en ella en cuerpo y sangre, daremos con el modo de entender por qué Bach a veces se introducía en sus propias obras de arte.

Es cierto que la composición conlleva necesariamente que el compositor «tome parte» en los procesos mentales de la creación, pero ahora me estoy refiriendo a otra cosa: Bach se compuso realmente *a sí mismo* en la música. Y lo hacía escribiendo su nombre con notas y también incluyendo los símbolos numéricos de su nombre: 14 y 41. Si este asunto te intriga, estudia la fuga en do # menor. Sigue después con la de si menor y la conclusión de mi análisis de la fuga en do mayor. En cada una de estas obras (todas del libro I del CBT), Bach se introdujo a sí mismo en su propia composición.

### **S. D. G. revela el propósito de Bach**

Esta visión del artista revela también algo acerca de la obra de arte. Si el artista no crea, sino que organiza, entonces la obra de arte es una continua manifestación de la creación de Dios. Desde el punto de vista sacramental, es un reflejo, aunque vago, de la encarnación. Dios está con nosotros en la obra de arte. Y Dios también está con el artista cuando éste redescubre el orden creado y lo ordena de manera hermosa.

No cabe duda de que es la creencia de Bach en ese «*Dios con nosotros*» lo que alienta su hábito de escribir *J. J.* o *Jesu Juva* (Jesus, ayúdame) en muchas de sus partituras. Otras veces escribe *J. N. J.*, que quiere decir *In Nomine Jesu* (En nombre de Jesús). Esta última inscripción aparece al comienzo del *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann, un volumen que contiene once preludios que posteriormente pasarían a formar parte de *El clave bien temperado*.

Y no sólo se introduce Bach en su propia obra, sino que también invoca la presencia de Dios: Bach acostumbraba a añadir las siglas *S. D. G.* (*Soli Deo Gloria*) a sus ciclos completos<sup>2</sup>. En esta ocasión sí hay un nexo más directo con *El clave bien temperado*, pues Bach concluye el libro I con este *S. D. G.* Con ello, el propio Bach nos ofrece pruebas de su designio último: *Sólo a Dios la gloria* porque es el Poeta Creador, «adorado y glorificado» en todas las cosas (según reza el Credo de Nicea).

Con las numerosas repeticiones de esa frase, Bach confiere a su música una función esencialmente litúrgica. Con tal objeto, la obra de arte en sí es reflejo del Ser divino y, con arreglo a la tradición luterana, una expresión más

---

<sup>2</sup> Los reformadores protestantes proponen un núcleo de cinco creencias, a las que llamaron *Solis*. A saber: *Sola Scriptura* (sólo la Escritura), *Sola gratia* (sólo la gracia), *Sola fide* (sólo la fe), *Solus Christus* (sólo Cristo) y *Soli Deo Gloria* (sólo a Dios la gloria). Estos credos reflejan un compromiso global con la justificación y la autoridad de una reforma continua: *Ecclesia reformata semper reformanda dia vox Deo*, que puede traducirse como «La Iglesia reformada, en perpetua reforma con arreglo a la Palabra de Dios».

de la encarnación. Esa actitud conlleva una finalidad y diseño iconológicos, con arreglo a los cuales la música transporta al oyente del mundo material al espiritual.

En conclusión, la concepción bachiana del arte se basaba en la humildad: la música no debe usarse para expresar el yo —concepto típicamente romántico—, sino como vehículo para acceder a algo mayor que uno mismo. Exploraremos el tema de la humildad en Bach de modo más extenso en la próxima fuga.

Muchos años después de su muerte, los alumnos de Bach rememoraban lo mucho que le gustaba citar al pitagórico Gerhardt Neidt: «El único fin de la armonía es glorificar a Dios». Al componer su número dentro de esta fuga, Bach no sólo se engrandece a sí mismo, sino que entra a formar parte de una finalidad y un diseño mayores.