

Fuga nº 22

Si bemol menor

El clave bien temperado, vol. 1

Johann Sebastian Bach

© 2003 Timothy A. Smith (el autor)¹

Traducción: © 2014 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipermedia, véase la presentación Flash en <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue22.html>



Sujeto: Fuga nº 22, *El clave bien temperado*, vol. 1

Estamos ante una fuga en *stretto* en imitación convencional. Además de por la disposición de las voces, esta fuga se distingue de las otras por su:

- contrapunto conservador
- expresión personal
- salto dramático
- hiperstretto
- preludio evocador

El clave bien temperado contiene dos fugas a cinco voces: ésta es la segunda de ellas; la primera es la fuga *Kreuz* del Libro I (do# menor). En aquel análisis hablé del simbolismo subyacente a las cinco voces para concluir que Bach la concibió como una música de Pasión. Esta fuga comparte muchos de esos rasgos, ambas obras maestras del contrapunto tonal.

Contrapunto conservador

El año 2004 se celebró el centenario del legendario coreógrafo George Balanchine. Para conmemorarlo, la PBS² produjo una retrospectiva en la que pudo oírse a Balanchine afirmar: «Nosotros no creamos: tan sólo ensamblamos lo que Dios ha creado».

La humilde afirmación de Balanchine recuerda la intención de Bach al componer música, quien expresaba dicha intención al escribir la siguiente nota al margen de su Biblia: «En una interpretación musical reverente, Dios está

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.

² Siglas de *Public Broadcasting Service*, cadena pública de la televisión estadounidense, especializada en programas educativos. (N. del T.)

siempre presente con Su gracia». Con ese espíritu comenzamos el presente análisis con una comparación entre contrapunto y coreografía.

El contrapunto es como una danza. Imagina que tuvieras la oportunidad de presenciar uno de los ensayos de Balanchine. Antes de que el ensayo dé comienzo, los bailarines se estiran y saltan, practicando su técnica. Están llenos de energía y son elegantes cada uno por separado, pero sus movimientos no están coordinados entre sí.

Convertir la técnica de los bailarines en arte requiere la imaginación de un coreógrafo. Su coordinación hace que cada bailarín se acerque al primer plano y luego retroceda para que otros puedan ocupar su lugar. Para que uno cobre relieve, los demás deben moverse por movimiento contrario, o con movimiento similar o paralelo. Mientras uno salta, los otros pueden inclinarse. A través de su coordinación el talento de cada bailarín contribuye a la sinergia: lo diverso se convierte en uno.

En este ensayo en concreto el Sr. Balanchine está representando una fuga de Bach (de hecho, coreografió de manera genial muchas obras de dicho músico). Esas danzas muestran su profunda comprensión de la estructura musical, en especial del contrapunto imitativo. Balanchine representa las diversas voces de la fuga (polifonía) concediendo a cada bailarín un cierto grado de independencia. Mientras lo diverso se convierte en uno, lo uno también se convierte en algo diverso.

Si comparamos la coreografía de Balanchine con una masa de gente subiendo al metro, veremos que en ambos casos existe un sentido intencional común, pero sólo en la danza conservan los individuos su autonomía personal. Aunque los bailarines no sean independientes en sentido literal, se crea la ilusión de que sí lo son. En el metro ni siquiera se da esa ilusión, sino tan sólo una frenética monotonía.

El buen contrapunto es como una coreografía de Balanchine. Si bien excede con mucho el ámbito de este estudio explicar exactamente en qué sentido es perfecto el contrapunto de esta fuga, podríamos resumirlo observando que sus voces están bien coreografiadas. Esa coreografía se pone de manifiesto en el equilibrio entre movimiento paralelo y contrario. Otras pruebas son el predominio del movimiento por grados conjuntos y el cuidadoso tratamiento de la disonancia (sólo notas ligadas).

No podemos analizar el contrapunto de esta fuga sin señalar que está escrita en un estilo por entonces ya muy antiguo: el *stile antico* del Renacimiento pleno. Aunque el *stile antico* no estuviera a la última moda, era algo sumamente admirado en aquella época. Tres años después de la composición de esta fuga, el teórico austriaco Johann Joseph Fux escribió su *Gradus ad Parnassum* («La escalera hacia el Parnaso»), un manual sobre las especies del contrapunto del siglo XVI. En la mitología griega, el Parnaso, montaña donde moraban las musas, representaba un estado de perfección.

Diecisiete años después de ser publicado, el *Gradus* fue traducido del latín al alemán en Leipzig, ciudad donde residía Bach. El traductor fue Lorenz Christoph Mizler, amigo personal de Bach. Sabemos que a la muerte de éste, su biblioteca albergaba una copia de la versión latina del *Gradus*. Así, si bien sabemos que Bach admiraba la obra de Fux, esta fuga prueba que él ya había encontrado su propio camino hacia el Parnaso mucho antes de que Fux codificara la escalera.

Expresión personal

En la anterior fuga a cinco voces (do# menor), Bach expresa su credo personal: Christus Coronabit Crucigeros. La relación entre estas dos fugas ya fue advertida en torno a 1890, cuando Busoni demostró que el sujeto en do# menor podía combinarse en contrapunto doble con este sujeto. También señaló Busoni que el principio de este tema y el de la fuga en Eb menor son casi idénticos. El perfil de cada sujeto es quiástico (tiene forma de cruz)³.

Hasta qué punto esta fuga es expresión de una devoción religiosa es algo abierto a debate. Que expresa devoción hacia algo resulta indiscutible. La prueba se halla en la firma musical con que es posible Bach firmó esta fuga, tanto como la de do# menor. El nombre de Bach (disputable) aparece en la voz del alto en los cc. 58-59 (lo he señalado en la partitura).

Aun aquéllos que consideran descabellado el simbolismo religioso estarán de acuerdo en que el *stile antico* en sí mismo tenía un profundo significado espiritual para Bach. Su veneración por el estilo antiguo viene expresada por Carl Philipp Emanuel, quien señala que su padre admiraba aquella música compleja, grave y profunda.

¿Por qué admiraba Bach ese estilo, complejo y profundo, sí, pero anticuado? Habría una razón suficiente en ese contrapunto idealizado que representa el *stile antico*. Pero creo que puede hallarse otra razón, si bien circunstancial, en una traumática pérdida personal que Bach experimentó a los diez años de edad.

Al morir sus padres, el joven Sebastian Bach fue puesto bajo la tutela de su hermano mayor Johann Christoph, alumno a su vez del gran contrapuntista Johann Pachelbel. Mientras vivió en casa de Christoph, el hermano pequeño estuvo en contacto con el contrapunto de la tradición del sur de Alemania, aprendiendo dicho estilo a base de copiar obras, en especial de Froberger y Kerll. El joven Bach entraba a hurtadillas en la biblioteca prohibida de su hermano y copiaba esas obras a la luz de la luna.

La inmersión de Bach en el *stile antico* continuó cinco años después, cuando asistió a la *Michaelisschule* de Lüneburg, en cuyo coro cantaba de soprano. A propósito de esta experiencia escribe Ledbetter que el joven Bach «tuvo acceso a una las colecciones más ricas de la Alemania del siglo XVII en lo que se refiere a música polifónica y coral figurada» (p. 129).

Christoph Wolff se hace eco de esa veneración de Bach hacia el *stile antico* observando que estaba «enraizado en reglas inmovibles de la armonía que han existido siempre, existen y seguirán existiendo en tanto el edificio y los principios sobre los que descansa no cambien, por mucho que la música como fenómeno pueda cambiar» (1991).

En su madurez Bach volvió a menudo al «edificio» del *stile antico*. Que considerara sus reglas inmutables como una fuerza capaz de compensar las pérdidas experimentadas en su adolescencia entra dentro de lo posible. Quizá los principios del contrapunto le proporcionaran el consuelo frente a las muchas pérdidas personales que el destino le deparó continuamente. Bach emplea el *stile antico* en algunas de sus más sinceras afirmaciones de fe, que incluyen secciones de la Misa en si menor y la serie del *Clavier-Übung*.

³ Melodía *quiástica* es la que desciende, salta por encima de la nota inicial y luego vuelve a descender.

Salto dramático

En esta fuga, y en la de do# menor, el *stile antico* es el medio para presentar un intervalo disonante pero poderosamente expresivo. En ambos casos dicho intervalo surge entre la segunda y la tercera notas del sujeto. Mientras que la otra fuga emplea una cuarta disminuida, el sujeto de esta salta un intervalo de novena (10ª en la respuesta). Se trata del salto más grande de cualquiera de los sujetos del *Clave bien temperado*.

No exageramos nada al afirmar que el dramatismo de dicho gesto habría hecho que hasta el más audaz de los contemporáneos de Bach le prestara atención, como también nosotros debemos hacerlo. Enfocaré este salto de dos maneras: una desde el punto de vista estructural y otra desde el afectivo.

Estructuralmente el salto es el principio generador de esta fuga. Si bien Bach podría haber prescindido de la octava y haber ascendido sólo un intervalo de segunda, dada la simplicidad rítmica del sujeto, éste no habría ofrecido interés suficiente para los 72 compases que tiene por delante. Así pues, el intervalo compuesto (8ª + 2ª) es condición *sine qua non* de esta fuga.

Pero si bien este audaz salto genera la fuga, también presenta un desafío. Teniendo en cuenta que Bach trabaja con una textura a cinco voces, el problema consiste en cómo componer utilizando un salto tan amplio sin que haya cruzamientos de voces que confundan al oído hasta el punto de que éste no discierna en qué voz está dicho salto.

La respuesta está en evitar otros saltos. Si observas la música, verás que el noventa y nueve por ciento de la misma se compone de movimiento por grados conjuntos. Éste es el ingrediente secreto de Bach: es lo que permite a nuestro oído seguir la pista de cada voz y percibir su salto como algo intrínseco al sujeto. Para no dejar dudas sobre la continuidad de cada secuencia melódica, Bach dibuja líneas que conectan varios saltos con los consiguientes grados conjuntos en la misma voz.

En lo referente a la emoción, ese salto constituye uno de los amaneramientos más extremos del *Clave bien temperado*. Kirnberger, alumno de Bach, lo relaciona con la desesperación (1782). Y en su estudio de 1909 sobre la música vocal de Bach, Pirro asocia la novena menor a una «gran angustia».

Ledbetter (2002) observa que el salto es «un buen ejemplo de pieza instrumental que utiliza un intervalo patético y conmovedor para conseguir una expresión “parlante”» (p. 225). «Lo que seduce a Bach —escribe también el mismo autor— son las posibilidades de la tensión expresiva existente entre el control objetivo inherente al *stile antico* y la torurada angustia personal de la disonancia de la *seconda prattica*» (p. 224).

Hiperstretto

Empezamos este análisis diciendo que ésta es una fuga en stretto. Su interés por el stretto se pone inmediatamente de manifiesto en la extraordinaria aplicación de dicha técnica a la propia exposición. El stretto se reserva habitualmente para las entradas intermedias (aquéllas que siguen a la exposición).

Se ha teorizado acerca de que Bach comienza muchas de sus fugas con un fragmento genial en su concepción, lo que Laurence Dreyfus (1996) denomina *complejo fugal*. Ese hipotético fragmento representaría un desafío

contrapuntístico en torno al cual gira toda la fuga, resolviéndolo. Es como si el compositor se levantara cada mañana, se estirara y se preguntara: «¿Qué problema contrapuntístico podría resolver yo en este bonito día?»

El reto de esta fuga es el hiperstretto. El fragmento se encuentra en el *stretto maestrale* de los cc. 67-71. Seguramente fueron estos los compases que se compusieron en primer lugar: todo lo demás existe para construir este momento.

Haz memoria y recuerda de nuestro análisis de la primera fuga de este ciclo que un stretto implica que el sujeto se acompaña a sí mismo. Esto significa que una segunda voz empieza con el sujeto antes de que la primera voz haya terminado. Cuanto más pequeño es el intervalo, más cerca está el stretto de ser «hiper». El no va más de los «hiperstretti» serían dos voces enunciando el sujeto a la vez. ¿Eres capaz de ver dónde ha hecho Bach esto? En efecto, podría ser en el c. 55, que contiene enunciaciones simultáneas del sujeto y su respuesta.

Un vistazo rápido al esquema muestra que a cada episodio sucesivo las entradas del sujeto aparecen más condensadas: La exposición requiere diecisiete compases. El 1^{er} desarrollo contrae la presentación a diez (puesto que se omite una voz). Después, en los cc. 46-54 del 2^o episodio, las cinco voces al completo enuncian el sujeto en el transcurso de nueve compases. ¿Qué le queda al 3^{er} desarrollo sino episodios de hiperstretto que comienzan en el c. 55 y el c. 67? ¡En el último segmento el sujeto se presenta, en las cinco voces, en el increíble lapso de diez tiempos!

Preludio evocador

Es difícil generar un debate más encendido entre los músicos que cuando se sugiere que las tonalidades evocan determinados estados de ánimo. Los hay que se burlan de semejante idea, mientras que otros se la toman más en serio. Presentaremos los hechos sin detenernos demasiado en los detalles.

Históricamente y en general, los músicos han sido de la opinión de que determinadas tonalidades son al menos *capaces* de connotar ciertos estados emocionales. Si bien no hay un consenso acerca de si el afecto es una consecuencia de la tonalidad, hay acuerdo unánime en que los compositores han elaborado y perpetuado tal conexión. En el Barroco se consideraba que las tonalidades de sostenidos y bemoles suscitaban sentimientos encontrados.

La creencia en esta idea empezó a desmoronarse con la invención de sistemas de afinación que permitían tocar las piezas en todas las tonalidades. Por ello, el *Clave bien temperado* se encuentra en el centro de este debate y la postura de Bach reviste una importancia crítica.

Así pues, ¿cuál es la postura de Bach? Bien, hay indicios de que, con las tonalidades más comunes, era ambiguo. Nos lo encontramos, por ejemplo, transportando obras de tonalidades habituales a otras más raras, lo que podría indicar que no concedía demasiada importancia a esas connotaciones emotivas.

Por otro lado, hay determinadas tonalidades, como si menor y fa# menor, que Bach asocia a todas luces con el sufrimiento humano en general y la Pasión de Cristo en particular. Si bemol menor (como en el caso de este prelude y fuga) es otra de esas tonalidades angustiadas.

Bach recurrió a si bemol menor en tan raras ocasiones que cualquier ejemplo invita a la comparación. En su estudio de la obra vocal de Bach, Eric

Chafe descubrió que si bemol menor se usaba «en los recitativos para la oscuridad, la cruz y el sufrimiento», mientras que mi bemol menor se asociaba al «tormento extremo». Ambas tonalidades tienden hacia el extremo de la subdominante del laberinto tonal⁴. El Dr. Ledbetter añade que «ésas son las tonalidades utilizadas en el Credo de la *Misa en si menor* para los muertos que esperan la resurrección (*Et expecto resurrectionem mortuorum*)⁵». Quizá el uso más patético de si bemol menor pueda oírse en la vigésimo segunda, y última, intervención de Cristo en la *Pasión según San Mateo*: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»⁶.

En consideración a los plausibles nexos entre afecto y tonalidad, es de reseñar que el preludio en si bemol menor del Libro II cita amplios pasajes del preludio en si bemol menor del Libro I. Averiguar el significado de esto es algo que dejo a mentes más inteligentes que la mía, pero no menos propensas a elucubrar conjeturas.

⁴ David Ledbetter, *Bach's Well-Tempered Clavier: the 48 Preludes and Fugues* (New Haven: Yale University Press, 2002), 116.v.

⁵ *Ibid.*

⁶ El salmo 22 comienza con estas mismas palabras. En la *Pasión según San Mateo*, Jesús canta «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado» (en arameo) en la tonalidad de si bemol menor. Inmediatamente, el evangelista traduce la frase en alemán en una transposición de la misma melodía a mi bemol menor.