

Fuga nº 23

Si mayor

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 hipertexto, véase la presentación Flash en <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue23.html>.



Sujeto: Fuga nº 23, *El clave bien temperado*, vol. 1

Alemania nos ha dado a Johann Sebastian Bach, pero Francia nos ha dado a Claude Monet. Y esta fuga, una de mis favoritas, me da la oportunidad de comparar la fuga con una hermosa pintura. Dado que muchas obras de arte se parecen a la fuga en su composición, utilizaré detalles de la serie de cuadros en los que Monet pinta álamos a lo largo de caminos rurales y cursos fluviales de Normandía (Francia).

Monet y Bach representan diferentes épocas en la historia del arte y de la música: Bach del Barroco tardío y Monet del movimiento conocido como Impresionismo, más de cien años después. No obstante, su arte guarda parecido en muchos aspectos. Me centraré en las técnicas de composición que surgen prácticamente en todas las épocas.

A Monet le cautivaban los efectos de la luz y la sombra. Observó que un paisaje adquiría aspectos renovados a diferentes horas del día o en función del tiempo y las estaciones. Monet intentaba captar —en sus propias palabras— «la nube que pasa, la brisa que refresca, la tormenta repentina que amenaza con desencadenarse y termina haciéndolo, el viento que se agita y de repente sopla con toda su fuerza, la luz que desaparece y vuelve a resurgir».

El amor de Monet por la luz le llevó a emprender algo no del todo ajeno a los artistas, pero que él ejecutó con más brío que ninguno: Pintar los mismos temas repetidamente (en ocasiones cuarenta veces o más). Monet se dio cuenta de que una hilera de árboles al sol de pleno verano causaba una impresión diferente que esa misma fila con la neblina de una mañana invernal. Sus series de cuadros empezaron en el valle del Creuse, en el centro de

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.

Francia, para continuar luego con almiares, amapolas, álamos, mañanas en el Sena, la catedral de Ruan, témpanos de hielo, prados en primavera, el monte Kolsaas, acantilados o el puente japonés que había en el estanque de su jardín.

A estas alturas seguro que ya has adivinado adónde nos está llevando esta comparación. Si el principio de la fuga pudiera reducirse a una única idea, sería que el sujeto se escucha, en serie, con variación. En una de las series más amplias de Monet, el «sujeto» es el álamo. Cada cuadro representa una hilera de esos majestuosos árboles, siendo todos diferentes en algo. La variación más impresionante la hallamos en las sutiles atmósferas que Monet recoge cada vez que planta su caballete.

Bach emplea diversas técnicas para variar este sujeto (do ti do re). La primera de ellas es la variación tonal: la respuesta del sujeto no sale de una única tonalidad, pero emplea diferentes grados de la escala (sol mi fa sol). Otra técnica consistiría en la transposición: en el c. 16, por ejemplo, el sujeto aparece enunciado en Fa sostenido mayor, el tono de la dominante.

El segundo desarrollo (c. 18) despliega una de las técnicas de variación más exóticas. Aquí Bach ha compuesto dos enunciados del sujeto en espejo. Las entradas de color gris oscuro en el esquema representan ejemplos en los que las direcciones interválicas del sujeto se han invertido. Aquí el sujeto se escucha literalmente cabeza abajo. Monet también utilizó la técnica de la inversión, como puede apreciarse en el reflejo de la imagen de un álamo sobre el río Epte en Giverny, localidad en la que residía.

Otro modo de presentar el sujeto supone un cambio de modo: en esta fuga todos los enunciados menos uno están en modo mayor. La excepción aparece en el c. 24, donde el sujeto muta al menor. Ese cambio de modo podría compararse con los radiantes amarillos que Monet pintó conforme sus «álamos en verano» avanzaban hacia el otoño.

Una de las técnicas favoritas de Bach para la variación es el contrapunto invertible, en el que dos motivos intercambian sus registros. Escucha los cc. 3-4. El sujeto (lila) está en la voz superior y el contrasujeto (amarillo) en la inferior. Observa la orientación de estos colores en el esquema y verás que, excepto en los cc. 7-8, el sujeto siempre está encima de su contrasujeto. Los cc. 7-8 suponen la *inversión contrapuntística* (otra forma de decir *contrapunto doble*) de los demás.

El contrapunto doble supone dos motivos que intercambian sus registros; pero un único motivo también puede moverse a nuevos registros. Podemos escuchar esto en el sujeto y el contrasujeto que migran de una voz a otra sin intercambiar sus respectivos lugares, en relación uno con otro. Por ejemplo, los dos últimos enunciados están en el mismo tono que los dos primeros, pero aparecen en el alto y el soprano en vez del tenor y el alto. En cada uno de estos casos el sujeto sigue por encima de su contrasujeto, lo que no implica que exista contrapunto doble.

Observa que dos de los sujetos en Si mayor (c. 11 y c. 21) no están acompañados por el contrasujeto. Este último enunciado (c. 21) es significativo en otro sentido: supone la segunda (y última) vez que el sujeto se escucha en la voz del bajo. La primera fue en el c. 7. ¿Eres capaz de escuchar cómo han variado estos dos enunciados? Si tu respuesta es «variación tonal», habrás acertado: el c. 7 empieza con sol mi fa sol y el c. 21 con do ti do re.

Esta comparación se ha centrado sobre todo en la similitud existente entre el álamo de Monet y el tema de una fuga. En un segundo término también se ha centrado en las técnicas que tanto Monet como Bach usaron para variar el tema. La técnica de Monet consiste en captar los efectos de luces y sombras. La de Bach consiste en usar la variación tonal y modal, así como la transposición, el contrapunto doble y los cambios de registro.

Monet escoge sus temas cuidadosamente. El francés vivió en una época de agitación social cercana a la anarquía. Su serie de cuadros de la catedral de Ruan rinden tributo a la tradición religiosa de Francia, mientras que sus almiares hacen referencia a la estabilidad de la economía agraria. El álamo era, para el francés, un símbolo de libertad.

Aparte de hacer gala de su dominio técnico, las series de cuadros de Monet sugieren una alternativa a las incertidumbres políticas de su tiempo: No se limitan a captar impresiones del momento, sino que emanan de su creencia en los valores de la naturaleza y el medio rural por encima de los de la urbe, las élites políticas y el mercantilismo industrial.

Las fugas de Bach también emanan de una fe poderosa: Bach creía que el motivo musical podía reflejar lo que los alemanes denominaban *Affekt*. Este concepto consiste en la encarnación de un sentimiento, un humor o una emoción². En ese sentido, el arte de Bach se parece bastante al de Monet.

Pero Bach no sólo creía en el *Affekt*, sino que también creía que el fin de la música era señalar la vía hacia algo. Como ya hemos indicado en algún otro lugar, consideraba que el objetivo último de cualquier música debía ser glorificar a Dios. Al igual que Monet, Bach en el fondo fue un predicador. El sermón de ambos es sutil e ingenioso: uno pleno de luz y color; otro, de sonidos, tonalidades y motivos.

² Para saber más sobre el *Affekt*, estudia la fuga en re menor del Libro II.