

# Fuga N° 24

Si menor

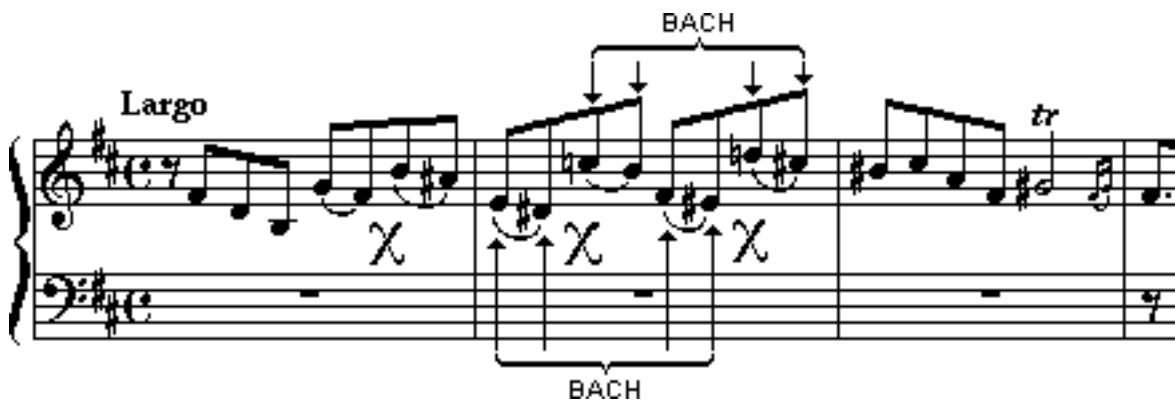
*El clave bien temperado*, Tomo I

Johann Sebastian Bach

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

Traducción ©2007 Jesús Alberto López Alvarez

Para leer este ensayo en su formato hypermedia vaya a la película Shockwave en la siguiente dirección: <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i24.html>.



**Sujeto:** Fuga N° 24, *El clave bien temperado*, Tomo I

Junto con los imprescindibles diálogos, casi siempre encontrarás otro diálogo que aparenta ser superfluo: pero examínalo con cuidado, y te darás cuenta de que éste es el único que el alma puede escuchar profundamente; desde este punto es cuando se hace énfasis en el alma.

Maurice Maeterlinck

*El tesoro de la humildad*, 1916

El significado de Maeterlinck no se encontraba en las palabras, sino en los subtextos simbólicos que crean. Por esta razón era conocido como simbolista. Bach también era un maestro de los símbolos. Ahora, toma en cuenta el significado de esta fuga en su sujeto trascendente, las relaciones intertextuales, anexos del autor y preludio vinculado. Manteniendo el espíritu de Maeterlinck, concluiré con algunos pensamientos sobre el objeto del alma sedienta.

---

<sup>1</sup> Puedes imprimir, copiar, vincular o citar este documento con fines educativos no-lucrativos, mientras se le dé el crédito correspondiente al autor para su buen uso. No se podrá reproducir este documento de manera electrónica, publicarlo en un sitio de internet o incorporarlo a un producto a la venta sin el consentimiento por escrito del autor.

## Sujeto trascendente

Este sujeto incluye los doce tonos de la escala cromática. No podrá haber ninguna conclusión más apropiada del primer círculo que a través de los doce tonos mayores y menores. Aquí, Bach ha cumplido su promesa hecha en su prólogo de una manera muy peculiar al escribir "*Durch alle Tone und Semitonia*" (a través de todos los tonos y semitonos). Una cosa es escribir una fuga en un tono, pero otra es escribir una que utilice todos los tonos. Tal obra elimina lo arcaico del temperamento mesotónico, y comprueba la superioridad del sistema "*wohltemperierte*."

El cromatismo no es lo que hace a esta obra algo grandioso, pero sin duda le permite trascender las limitaciones expresivas del sistema diatónico. Espero poder demostrar cómo la fuga es metafísicamente trascendente. Representa algo de Dios, algo no sujeto a las limitaciones del universo material.

Cabe destacar que el sujeto más cromático del 48 está reservado para la tonalidad de si menor. La convergencia del cromatismo con la tonalidad no es un accidente del círculo del orden alfabético. Revela un fuerte apego de Bach a esta tonalidad a fin de conmover, como diría Ledbetter: "la plenitud del sufrimiento humano."<sup>2</sup> En otras obras tales como *La [misa en si menor](#)*, Ledbetter concluye que Bach asociaba esta tonalidad con la pasión de Cristo: "No se niega que Bach utilizó a profundidad el uso simbólico del si menor en su música generalmente, así como en este preludio y fuga particularmente."<sup>3</sup>

No nos sorprenderá entonces que el sujeto en si menor contiene tres cruces.<sup>4</sup> Este tipo de metáfora fue reservado para su uso en la música sagrada durante esa época. También llamado "*chiasmus*" de la letra griega "*chi*" ( $\chi$ ), el motivo estaba asociado con dos ideas: Cristo y su cruz (siendo la  $\chi$  la primera letra de la palabra "Cristo" en griego, gráficamente en la forma de una cruz). El sujeto es, según Ledbetter, "seguramente el uso más elaborado de Bach del *chiasmus* que aparece cada cuatro corcheas del motivo que suspira, creando así la forma de la cruz."<sup>5</sup>

Así, el sujeto literal con sus tres cruces en si menor, revela lo que Maeterlinck llamó "otro dialogo." Esta fuga es una representación musical del Gólgota, su verdadero "sujeto." Como el de Lucas Cranach, en la pintura del anciano a la derecha, es un tema antiguo pronunciado apasionadamente por san Pablo a los corintios: "Porque decidí no saber nada cuando estaba contigo, excepto Jesucristo y el crucificado."

---

<sup>2</sup> David Ledbetter, *Bach's Well-Tempered Clavier the 48 Preludes and Fugues* (New Haven: Yale University Press, 2002), 228

<sup>3</sup> *Ibid.*, 228.

<sup>4</sup> El Sujeto de esta fuga contiene más intervalos aumentados y disminuidos que cualquier otra. El segundo compás presenta dos del círculo de tres intervalos de 7ma disminuida. El discípulo de Bach, Kimberger, identificó los intervalos "que suspiran" de esta fuga en especial como palabras pintadas de desesperación. En el punto de vista del autor, esta fuga es la segunda de las tres "fugas de la pasión" en el *clave bien temperado*. Las otras, (do sostenido menor tomo I y fa sostenido menor tomo II) también emplean sujetos quiásticos, así como símbolos personales de Bach, para él y su creencia.

<sup>5</sup> Ledbetter, 232.

Con palabras como éstas, comprendemos la centralidad de la cruz en la creencia cristiana. Con música como ésta, comprendemos también el por qué Bach es conocido como el compositor supremo de la cruz cristiana. Este preludio y fuga es la canción por la cual el divino George Herbert añoró:

Despierta, laúd mío, luchad por vuestra parte  
con todo vuestro ser.  
La cruz enseñó toda madera a resonar su nombre,  
que fue perforada de la misma manera.  
Sus tendones estirados enseñaron toda cuerda qué tono  
es el mejor para celebrar tan altísimo día.

### **Relaciones intertextuales**

Si la fuga de Bach y la pintura de Cranach son palabras, entonces la intertextualidad tiene que ver con como se relacionan una con otra. La conexión más obvia es que tienen el mismo tema: La crucifixión de Jesucristo. Para que te des una idea de las connotaciones que esta fuga pudo haber dado a la audiencia en la época de Bach, describiré las impresiones que me causó la pintura de Cranach un día de verano de 1997.

Pero primero te has de preguntar el por qué comparamos particularmente esta pintura. La razón es que indudablemente Bach la vió muchas veces. Antes de su estadía en Weimar, la pintura estuvo colgada en la iglesia de San Pedro y San Pablo de dicha ciudad por muchos años. Aunque Bach fue contratado por un duque de la localidad, indudablemente tocó en esa iglesia de vez en cuando. Siendo Bach más culto que yo, asumí que la pintura le impresionó de la misma manera que me impresionó ese día de verano.

Qué tan bien recuerdo ese día que vi la pintura. Al momento de entrar a la iglesia, me tomó algunos segundos a mis ojos acostumbrarse a la oscuridad. Primeramente vi una pareja de ancianos en reverente contemplación desde una de las bancas de la iglesia. Fue entonces cuando volteé mis ojos hacia el antealtar y más al fondo, al altar y a la pintura en sí. Aunque ya había leído sobre la pintura, me sorprendió su tamaño. Cubría toda la pared detrás del altar. El cristo crucificado era más grande que del tamaño real.

Mis ojos se sumergieron inmediatamente al rostro de Jesús ensangrentado por la corona de espinas encajada en su frente por los soldados romanos. Su piel pálida, mientras la sangre de vida drenaba de su costado herido. Sus tendones tensos, así como sus pies y manos, clavados en la cruz.

En el centro de la pintura, a lo lejos, vi una pequeña figura de Adán con las manos abiertas como si hubiese sido el momento en que fue echado del jardín del Edén. Su destierro por haber comido el fruto prohibido. La desobediencia que Dios había mencionado llevaría a Adán a la muerte segura. Satanás, en la voz de la serpiente, lo había seducido: "No moriréis. Sabe empero Dios que en cualquier tiempo que comiereis de él, se abrirán vuestros los ojos: y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal", Génesis 3:5. Ésto me recordó a Jesús, el segundo de Adán, cuya muerte reparó el primer pecado de Adán.

Siguiendo la escena del lado inferior izquierdo, vi al Señor de pie junto a la tumba abierta. Este es el Señor de pascua, con lanza en mano, venciendo a sus enemigos, la muerte y el infierno. Al pie de la cruz vi un cordero, el cual me recordó las palabras de Juan el Bautista: "He aquí el Cordero de Dios, ved aquí el que quita los pecados del mundo" Juan 1:29.

Después vi un chorro de sangre que salía del costado del Salvador hacia las tres figuras en la parte inferior derecha. Antes de que la sangre llegara a ellos, pasaba por un grupo de ancianos, a lo lejos, a quienes identifiqué como un grupo de israelitas muriendo a causa de mordeduras de serpientes en el Sinaí. La sangre de Cristo pasaba a través de una serpiente que Moisés sostenía, por mandato de Dios, arriba de una madero. Aquellos que miraban desde la serpiente se morían, mientras que los que miraban hacia la serpiente eran levantados de sus lechos. Esto me recordó las palabras de Jesús a sus discípulos: "Al modo que Moisés en el desierto levantó en alto la serpiente de bronce: así también es menester que el Hijo del hombre sea levantado en lo alto: Para que todo aquel que crea en él no perezca, sino que logre la vida eterna" Juan 3:14-15.

Me di cuenta que al vincular las serpientes del Edén y el Sinaí con Cristo en la cruz, Cranach había creado un sermón en colores. Su tema era el de San Pablo: "El cual por amor de nosotros ha tratado á aquel que no conocía pecado, como si hubiese sido el pecado mismo, con el fin de que nosotros viniésemos á ser en él justicia de Dios."

Después mis ojos se enfocaron en las tres figuras. Al que se encuentra a la izquierda, lo identifiqué como el primo de Jesús, Juan el Bautista. Con excepción de su barba roja, los rasgos de Juan Bautista son considerablemente similares a los del crucificado, a quien lo señala. Parece como si Juan hablara con el Señor que se encuentra en el centro. Casi lo puedo escuchar llorar: "Haced penitencia: porque está cerca el reino de los cielos; preparad el camino del Señor" Mateo 3:2-3.

Mientras que, el hombre vestido de negro es, sin lugar a dudas, Martín Lutero. El no señala a Cristo, mas sí a su nueva traducción de la biblia al alemán. El pasaje es de I Juan 1:7: "La sangre de Jesús, su hijo, nos purificará de todo pecado."

### **Anexos del autor**

Y qué hay de la figura de enmedio (el caballero juntando las manos piadosamente y con los ojos están enfocándose hacia nosotros, invitándonos a una contemplación más seria de la escena dramática y simbólica en la que se encuentra)? Es el mismo Lucas Cranach.

Al pintarse el mismo, implica que: "Yo estuve con Adán en su desobediencia, mordido por el pecado original y continué en rebelión como Israel en el Sinaí pero, yo como ellos, seré salvo por la fe; las escrituras me aseguran que la sangre de Jesús ha lavado mis pecados. Mi esperanza está en el Señor resucitado; Pongo mi fe en Él y confío que resucitará mi cuerpo de la tumba."

Así llegamos al punto central de la fuga y de la pintura. Increíblemente, Bach también se ha plasmado en su música. Cada par de semitonos en el compás

no. 2, deletrea el nombre de Bach en sonido. Escuchamos esto por que el sujeto contiene una *melodía compuesta*. La melodía de abajo suena como Bach grave y la melodía de arriba suena como Bach agudo. Cada uno deletrea la transportación de su firma musical. Si deseas saber más sobre este tema tan interesante, lee los comentarios de la fuga en do sostenido menor.

Significativamente, el sujeto se presenta trece veces. Durante el periodo del arte sacro de este número tan supersticioso, que representa traición, es frecuentemente asociado con la crucifixión. Esto se debe a que Judas, el traidor, fue el décimo tercer miembro del grupo de Jesús (Jesús y sus doce discípulos).

Si el sujeto hubiera sonado BACH trece veces con su respectivo eco, el compositor hubiera firmado con su nombre veintiséis veces, ¿verdad? Pero en la presentación en re mayor (compás no. 48) altera el eco para que BACH se escuche solamente una vez. Según el compositor, él se ha autonombrado veinticinco veces. Éste numero representa la perfección (5x5) de la pasión de Jesús.

Con clavos en sus manos y pies y una lanza en su costado, Jesús soportó cinco llagas. El número cinco se identifica entonces como *estigma*. Así como el numero trece, el cinco también se asocia con las representaciones artísticas de la crucifixión. Hay cinco figura in la pintura del lado derecho. El ajuste de este número representa, además de la plenitud del sufrimiento de Cristo, la plena identificación artística con ella.

También, los estigmas son notables en el contrasujeto (voz alta) donde se escuchan cinco notas negras descendentes. Estas cinco, siempre en contrapunto directo con el nombre de Bach, refuerza el *pathos* de la presencia artística con Jesús en su hora de humillación. He marcado estos episodios en la línea del tiempo con puntos negros.

El anexo de Bach de él mismo en el sujeto implica otro diálogo. Es lo que los dos ladrones crucificados a lado de Jesús. El primer ladrón lo insulta diciendo: "¿Que no eres tu el Cristo? Sálvate a ti mismo y sálvanos a nosotros" Pero el otro lo reprendió, diciendo: "¿Ni aún temes a Dios, tu que estás en la misma condenación? nosotros padecemos justamente, porque recibimos lo que merecieron nuestros hechos; pero éste ningún mal hizo." El segundo ladrón se voltea y dice: "Jesús, acuérdate de mí cuando estés en tu reino." Jesús le contestó: "en verdad os digo, hoy estarás conmigo en el paraíso."

Así como en Gólgota, hay tres cruces en el sujeto de Bach. Me intriga que Bach no se haya identificado a sí mismo con el primero, pero si con el segundo y el tercero. Uno se puede preguntar: ¿Habrá Bach unido su nombre no los burlones, sino a Jesús y al creyente pecador? ¿Ha el compositor de esta forma expresado su creencia y su esperanza de morar en el paraíso? No se las respuestas a estas preguntas, pero las creo lo suficientemente interesante para haberlas preguntado.

## Preludio vinculado

Una dimensión fascinante de esta fuga se puede escuchar en sus vínculos con el preludio. Tales conexiones no son raras en el *clave bien temperado*. En este caso, contienen símbolos que parecen estar plenamente explorados. Para esto, Dr. Korevaar ha ofrecido cordialmente incluir el preludio en este estudio.

El preludio es el único ejemplo de estructura *binaria* en el tomo I. La forma tiene dos secciones de casi dimensiones iguales e exige al tecladista adornarlas en las repeticiones. Te aconsejo que lo escuches ahora en su totalidad, para que aprecies qué tan hermoso el artista ha cumplido nuestras expectativas.

Estructuralmente, el preludio es significativo para su presentación embriónica de la música precedente a la fuga. Los más importantes de estos son los compases 25-26, los cuales están completamente desarrollados en las secuencias moduladas de los compases 17-20 y 26-29 en el primer desarrollo de la fuga. Estos episodios, dos de los momentos más tiernos del *clave bien temperado*, se enlazan preciosamente a la obra en par.<sup>6</sup> Pero más importante que el enlace, estos episodios comprenden uno de los momentos más teologales en toda la música de Bach. Aquí, en contrapunto doble, el compositor ha pintado de nuevo Gólgota y la esperanza cristiana de la resurrección.<sup>7</sup>

Así como en esta fuga, Bach ha usado el preludio para citar la pasión de Cristo. La connotación más obvia se escucha en los primeros cinco tonos de la soprano--una cita de la pasión coral *O Haupt voll Blut und Wunden* (Oh Cabeza ensangrentada por llagas) se escucha cinco veces en *la pasión según San Mateo*. La segunda mitad del preludio se desarrolla esta melodía en disminución.

Según Ledbetter, el bajo caminante, con sus suspensiones en las voces superiores (estilo *durezza e ligature*) se asociaba con la música católica del siglo XVIII.<sup>8</sup> El uso más elaborado de *durezza e ligature* apareció en el *confiteor* de la [misa en si menor](#): "Confieso un bautismo para la remisión de mis pecados; espero la resurrección de los muertos y la vida en el mundo venidero."

## Objeto del alma sedienta

Parece raro que hubiera citado a una persona tan atea como Maeterlinck, antecediendo la discusión de una obra tan teísta como ésta. Al mismo Maeterlinck no le hubiera parecido raro. Le hubiera concedido a Dios (de quien no creía) por lo menos un papel de protagonista en el diálogo de aquellos que sí creían.

---

<sup>6</sup> En *la pasión según San Mateo*, después de la traición de Judas a Cristo, quien es entonces atado y llevado por los soldados? Bach ha utilizado el mismo contrapunto de los compases 25-26 de este preludio así como los compases 17-20 y 26-29 de esta fuga. El progenitor fue compuesto para dos sopranos en imitación canónica sobre la palabra *gefangen* (capturado o aprisionado), al que el coro responde: *bindet nicht!* (¡no lo atéis!). Ver *San Mateo* no. 27, compases 21-22.

<sup>7</sup> David Yearsley's *Bach and the Meanings of Counterpoint* (Cambridge University Press, 2002). Postula que los compositores de esta época concebían un significado teológico en la inversión del contrapunto. Para Bach, el renacimiento de las ideas antiguas en contrapunto doble, adumbrando así, la resurrección del creyente (por lo tanto la suya).

<sup>8</sup> Ledbetter, 229.

Maeterlinck fue poeta y dramaturgo, Bach compositor y Cranach pintor. La materia prima de uno de ellos fue la palabra, de otro el sonido y finalmente el color. La creencia de Maeterlinck hizo que estas materias primas (los "diálogos necesarios") significaran poco sin el "otro diálogo," habiendo llevado a casa al alma. Es en lo más profundo del diálogo donde se encuentra el significado. En este análisis hemos considerado extractos de significados comunicados por esta fuga. Esto nos obliga a comenzar con la estructura, pero sin parar ahí.

Mientras que el significado de esta fuga presupone a Cristo crucificado, podrá ser apreciada por personas como Maeterlinck, quien no creía en Él. El arte sacro revela la sed de cada alma a trascender las circunstancias, a estar en paz con el dolor, a sentir esperanza, a amar y ser amado. Estos deseos son motivaciones para todo lo que conocemos. Son prematuras en origen, y universales en extensión.

En la tradición atea, el objeto de la sed es conocerse a uno mismo (Sócrates) o la negación de los actos propios de altruismo o de la contemplación de impermanencia (Budismo). Para algunos, es una sed de belleza en el arte o la gracia de un corazón noble. Maeterlinck escribió: "Nada en este mundo carece tanto de sed de belleza como el alma, ni existe cosa alguna que se apegue a la belleza con tanta facilidad" (*Belleza interna*, 1911).

En la tradición teísta el objeto es el mismo Dios. En la fe judía, el salmista expresó su anhelo: "Así como los ciervos suspiran por un arroyuelo, así mi alma suspira por ti, Oh Dios." Por otro lado, los cristianos afirman las verdades de San Agustín: "Nos habéis creado Oh Dios, y nuestro corazón no descansa hasta que descansa en vos." Con certeza, cada fe tendría una expresión similar a la búsqueda de Dios.

Esta fuga y la pintura son tales expresiones. ¿De que otra manera puede uno explicar a los artistas identificándose tan *apasionadamente* con la *pasión* de Cristo? La respuesta se encuentra en la *compasión*. Estas tres palabras tienen su raíz en la palabra latina *passio*, que significa "sufrimiento." Al identificarse con el sufrimiento de Cristo, Bach y Cranach participaron indirectamente en ella.

En la cultura de fe de Bach y Cranach, el sufrimiento era una manera de acabar la sed del alma. Mientras que Lutero codificaba la doctrina en su *Theologia crucis* (Teología de la cruz), las enseñanzas provenían del mismo Cristo: "Si alguno quiere venir en pos de mí, renúnciese a sí mismo, y lleve su cruz cada día, y sígame. Pues quien quisiere salvar su vida, la perderá: cuando al contrario el que perdiere su vida por amor de mí, la pondrá en salvo (Lucas 9:23-24).

Esta es una enseñanza complicada. Difícilmente se podría aproximar por medios racionales. ¿Como puede uno salvar su vida perdiéndola? La respuesta se encuentra en la tierra y en el cielo. Así como la madre Teresa de Calcuta, un sin número de gente culta ha encontrado el objeto de sus almas sedientas al atender las necesidades del enfermo y del indigente. Bach y Cranach saciaron su sed al sufrir con Cristo en sus expresiones artísticas tan personales. Maeterlinck también logró saciar su sed (aquí en la tierra) al escribir su literatura que no tiene tiempo, por la cual recibió el Premio Nóbel en 1911.

Mientras que por el lado del cielo, fue algo que Maeterlinck no se resignó a aceptar. Pero estuvo cerca: "Puede que el alma no resucite, quizás, pero puede que nunca se hunda" (*Silencio*, 1911). Por otro lado, Bach y Cranach afirman con Job:

Porque yo sé que vive mi redentor, y que yo he de resucitar de la tierra en el último día, y de nuevo he de ser revestido de esta piel mía, y en mi carne veré a mi Dios.

Esta era obviamente la esperanza de Cranach. La composición de su pintura lo dice. Sabemos por medio de otras fuentes que Bach también tenía la esperanza de la vida eterna. Dos de los textos más importantes que tenemos respecto a esto son el Canon Symbolum que escribió a Johann Gottlieb Fulda y su monograma, ambos expresivos de su lema: "Cristo coronará a aquellos que lleven su cruz." Para mayor información sobre este tema, estúdiese la Fuga en do sostenido menor.

En conclusión, ha sido mi propósito examinar lo que Maeterlinck llamó el otro diálogo. El honorable poeta estadounidense, Robert Frost, expresó la misma idea cuando escribió: "Cada vez que un poema es escrito, es escrito no por mono, sino por creencia. Pudimos haber dedicado estos párrafos completamente a su estructura, pero eso sólo nos hubiera llevado a lo mono. Hay todavía más monerías en esta fuga que estoy seguro encontrarás. Pero no pares ahí, porque habrá siempre más creencia.