

J. S. BACH NOS ENSEÑA A COMPONER: CUATRO PRELUDIOS MODELO DE EL CLAVE BIEN TEMPERADO*

Joel Lester

Charles Gounod no fue el único en oír el primer preludio del *Clave Bien Temperado* como un acompañamiento itinerante en busca de una melodía –de hecho, todos lo hemos oído interpretar de esta forma alguna vez–. Sin embargo, los músicos del siglo XVIII sí oían el preludio de otro modo, como han explicado varios analistas modernos. Edward T. Cone ha demostrado que el modelo de arpeggio, al igual que muchas de las figuraciones barrocas basadas en un motivo rítmico constante, es bastante más que un mero acompañamiento.¹ Gracias a uno de los *Graphic Analyses* de Schenker, sabemos además que el preludio claramente expresa una escala de una octava descendente en el bajo y una pedal de dominante enmarcada por la prolongación de la tónica al comienzo y al final.²

Este último aspecto del preludio ya empieza a documentarse por escrito a mediados del dieciocho en las indicaciones para improvisar que da C. P. E. Bach en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil*,³ de 1762, donde explica que, a la hora de improvisar un preludio, el instrumentista

diseña el bajo a base de ascensos y descensos por la escala de la correspondiente tonalidad, con una cierta variedad de cifrados del bajo, pudiendo [...] tocar las secuencias resultantes tanto en arpeggios como en acordes mantenidos [...] Es conveniente incluir una pedal de tónica con el fin de establecer la tonalidad al principio y al final. También surte efecto introducir una pedal de dominante antes de terminar.⁴

*. "J. S. Bach teaches us how to compose; Four pattern preludes of the Well-Tempered Clavier". *College Music Symposium. Journal of the College Music Society* (vol. 38, 1998); págs. 33-46. © 1998 College Music Symposium. Used with permission.

1. Edward T. Cone: *Musical Form and Musical Performance*; Nueva York, W. W. Norton (1965); págs. 63-65.

2. Heinrich Schenker: *Five Graphic Analyses*; Viena, Universal (1932). reimpresión editada por Felix Salzer: Nueva York (1969, Dover).

3. [N. del T.]: Ensayo sobre la verdadera forma de tocar el clave, segunda parte.

4. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, zweyter Theil*; Berlín, 1762 (hay numerosas ediciones posteriores), cap. 41. Traducción al inglés de William Mitchell, editada como: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*; Nueva York (1949, W. W. Norton); cap. 7.

Carl Philipp Emanuel bien pudo haber aprendido esta descripción de cómo componer un prelude de su padre, que quizá no sólo empleó como modelo para su hijo el Preludio en do mayor del *Clave Bien Temperado*, sino también otros tres del mismo volumen: los preludios en do menor, en re mayor y en mi menor. Estos cuatro preludios constituyen una “mini-serie” dentro del Volumen I del *CBT*: todos ellos contienen figuraciones recurrentes sobre bajos muy similares. Y todos ellos fueron considerablemente reelaborados a partir de sus anteriores versiones del *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach*, cuando Bach decidió incluirlos también en el Volumen I del *CBT*.⁵ De hecho, de los once preludios que tomó del *Clavierbüchlein* para que formasen parte del *Clave Bien Temperado*, sólo estos cuatro sufrieron cambios sustanciales.

Estos cuatro preludios merecen un estudio y una comparación detallados, puesto que tanto sus rasgos comunes y diferencias como su relación con las ideas del siglo XVIII que esclarecen su estructura, las revisiones del propio J. S. Bach para incorporar las antiguas versiones al *CBT*, o el orden en que aparecen en dicha obra, ofrecen una visión de conjunto de sus procedimientos compositivos y didácticos, no sólo válidos para estas piezas sino también para un espectro mucho más amplio de su producción, y nos sugieren diversas aplicaciones posibles que incluso podrían contribuir a hacer más viva nuestra propia forma de enseñar.

* * *

El ejemplo 1 muestra versiones de bajo cifrado de los cuatro preludios. En cada uno de los bajos se indican en redondas los principales puntos de referencia armónicos, en blancas las notas del bajo que forman parte de las escalas que conectan dichas notas principales, y con cabezas de negras los acordes restantes. Las ligaduras agrupan las notas del bajo y los acordes que desempeñan un papel individual en el prelude, como veremos en el siguiente párrafo.

Ejemplo 1 Reducciones del bajo cifrado de los preludios en do mayor, do menor, re mayor y mi menor (El clave bien temperado, vol. I)

Preludio en do mayor

The image shows a musical staff with a bass clef. Above the staff, there are several annotations: 'marco' at the beginning, 'escala del bajo rota en 5' with a bracket over the first half, 'pedal de dominante' with a bracket over the second half, and another 'marco' at the end. Below the staff, there are two rows of numbers representing figured bass. The first row contains: 2 6, 6 #4, 6 2 7, 7 #, #4 6, 4 6, 2 7, 7, b7, 7, b7, 4, 6-7, #7 6 7, 4-3, b7, 6 7, 5. The second row contains: 5, 2, 2, #, b, 6, 2, 7, 7, 3, 2, 2. A bracket labeled 'transportada' spans from the first '2' to the second '7'. Another bracket labeled '2 mitades del pedal de dominante' spans from the '4-3' to the '5'. There are also some small numbers like '4' and '2' under the '4-3' and '5' respectively.

5. Johann Sebastian Bach y Wilhelm Friedmann Bach, *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach*, manuscrito comenzado en 1720. Publicado en *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/5, edición facsímil; New Haven (1959, Yale University Press).

Ejemplo 1 (cont.)

Preludio en do menor

musical notation with fingerings: marco, escala del bajo rota en $\hat{3}$, pedal de dominante, marco, Presto Adagio allo

6 7 5 6 #4 6 #4 6 2 6 6 6 6 4 6 4 #6 6 #7 6 9 9 6 #7 7 7 6 7 5 3

4 6 3 2 2 2 6 6 6 5 5 2 5 3 5 4 6 4 6 #4 6 5 7 4 4 4 4 7 6 4 4 4 5

4

Preludio en re mayor

musical notation with fingerings: marco, escala del bajo rota en $\hat{5}$ (y en $\hat{3}$)

6 7 7 #4 6 7 7 6 #4 6 7 6 #7 5 7 7

5 2 # 5 2 #4 6 3 # 4

2

segunda escala rota en (6 y) 4

musical notation with fingerings: pedal de dominante, (cadenza), transposición del mat. inicial

#7 6 #7 5 6 #4 6 #9 6 #7 5 7 7 6 7 7 6 6 6 7 7 6 6 7 6 7 6 #7 #6 7 6 #6 7 7

4 6 3 5 2 #4 6 3 # 4 2 5 4 2 4 5 4 6 4 4 4 4 4 4 4

4 2 2 2 2

Preludio en mi menor

musical notation with fingerings: marco, escala del bajo rota en $\hat{3}$

2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 #4 #6

5 5 5 2 2

musical notation with fingerings: segunda escala rota en $\hat{4}$, marco, escala transportada, pedal de dominante, transp. del mat. inicial, Presto

#2 6 6 2 #6 2 #6 7 #4 6 6 2 6 7

4 5 5 5 2 5 2 5 2 6 7 2 6 5

Esquematzado de este modo, cada preludio ilustra con toda claridad precisamente lo que recomendaba Carl Philipp Emanuel. Los preludios comienzan (y los dos preludios en do también cierran) con lo que yo llamo el “marco”, es decir una progresión que define la tónica, una “pedal de tónica” como sugería C. P. E. Bach, o bien una “cadencia imitada” de prolongación de la tónica (término que empleaban los contemporáneos de Rameau para referirse a la sucesión cadencial de tónica-supertónica-dominante-tónica que no resulta conclusiva cuando los acordes aparecen en inversión o cuando la melodía no termina en tónica).⁶ El esqueleto de

6. Las ideas de Rameau sobre las cadencias están analizadas en la obra de Joel Lester *Compositional Theory in the Eighteenth Century*; Cambridge (1992, Harvard University Press); cap. 3.

cada preludio muestra, en efecto, una o dos escalas de octava descendentes seguidas de una pedal de dominante, con algunas gradaciones hacia tonos vecinos que conectan el final de la escala o escalas con el comienzo de la pedal de dominante.

Tanto en el *Clave Bien Temperado* como en el ejemplo 1 los preludios aparecen por orden de complejidad, y cada uno de los preludios de la serie supone una mayor elaboración de las ideas de sus predecesores. El más sencillo es el *Preludio en do mayor*. Expone su estructura -marco de apertura, escala de octava descendente, pedal de dominante, marco de cierre- sin excesivas complicaciones. Su patrón rítmico no varía hasta los dos últimos compases, y lo que ilustra el avance de la obra tanto a través de la escala de octava como de la pedal de dominante es que ambas secciones están divididas en dos partes, de entre las cuales la segunda es muy similar a la primera: como ilustra el ejemplo 1, la segunda mitad de la escala de octava termina con una transposición literal de la primera mitad: del mismo modo, la segunda mitad de la pedal de dominante cierra con las mismas armonías que la primera.

El *Preludio en do menor* se parece bastante al de do mayor, si bien puede considerarse más complejo en cada uno de sus elementos. Al igual que el *Preludio en do mayor*, su patrón de base se repite cada medio compás y, sin embargo, los detalles del patrón cambian con frecuencia y no en todos los compases se repite de forma literal. Además, el *Preludio en do menor* presenta varios cambios dramáticos de tempo y textura que contribuyen a que sus rasgos estructurales de base resulten menos evidentes que sus homólogos en el *Preludio en do mayor*. Por ejemplo, la vuelta del marco de apertura al final del *Preludio en do menor* no es tan obvia como en el de do mayor, puesto que en el *Preludio en do menor* coincide con la transición del *Adagio* al *Allegro* y se ve interrumpida por un pasaje aparentemente cadencial intercalado. Además, dado que el segundo preludio está en modo menor, la escala de octava de su bajo se corta al llegar al tercer grado de la escala y da lugar a una división irregular y, por tanto, más compleja, que no conduce al tipo de paralelismo estructural entre las dos mitades de la escala que veíamos en el *Preludio en do mayor* (donde la escala se corta al llegar al quinto grado, justo en el medio). La pedal de dominante del segundo preludio, por otra parte, no puede dividirse simplemente en dos partes, de las cuales la segunda sería igual a la primera, como el de do mayor; en lugar de ello, la pedal de dominante del *Preludio en do menor* está cortada por el cambio al *Presto*.

El *Preludio en re mayor* es más complejo aún y en muchos casos, su complejidad parte de los principios de los dos preludios anteriores. Aunque también aquí encontremos un patrón recurrente, resulta mucho más difícil definirlo con precisión, ya que sus detalles cambian con frecuencia. Es más, en lugar de una sola escala de octava descendente hay dos. La primera escala del bajo se interrumpe al llegar al quinto grado (igual que en el *Preludio en do*

mayor), pero también se detiene largo tiempo en el tercer grado (que es el punto de articulación del *Preludio en do menor* -aunque, evidentemente, este tercer grado está mucho más lejos en el modo mayor que en el menor-. Después aparece una segunda escala en el bajo, que en este caso se corta al llegar a los grados sexto y cuarto. Al igual que en el *Preludio en do menor*, la pedal de dominante abarca un cambio importante en la textura -en este caso debido a lo que yo denomino "la cadencia"- . A diferencia de sus dos predecesores, el *Preludio en re mayor* repite los compases iniciales, transportados, más adelante. Concretamente, se trata de los cc. 1-6 (la textura de la progresión que enmarca en comienzo entera junto con el giro hacia la dominante) que vuelven a aparecer transportados para cerrar la segunda escala de octava en los cc. 20-25. Esto da pie a diversas posibilidades de composición con un horizonte mucho más amplio que el de un simple preludio basado en la escala dentro de una octava: por ejemplo, un movimiento en varias partes en el que el comienzo reaparezca en el tono de la subdominante (estructura que Bach utiliza en preludios tan diversos como el de mi mayor del *Clave Bien Temperado*, en el *Adagio* de la *Sonata para violín en sol menor* o en el *Preludio* de la *Partita para violín en mi mayor*, todas ellas compuestas en torno a la misma época). O, por ejemplo, la idea de transportar los primeros compases sugiere un movimiento de tipo *ritornello* en el que el comienzo, instaurador de la tonalidad, fuese recurriendo en distintos tonos.

El *Preludio en mi menor* es el más complejo de los cuatro y, una vez más, está elaborada a partir de ciertos aspectos estructurales de sus predecesores. Encontramos dos escalas de octava, de las cuales la segunda apunta hacia la subdominante (al igual que en el *Preludio en re mayor*). Se da la repetición del marco inicial transportado al llegar a la subdominante (como en dicho preludio), aunque, como esto sucede al llegar al *Presto* y en una textura diferente de la del principio (un cambio de tempo y textura que recuerda a la parte central de la pedal de dominante del *Preludio en do menor*), el paralelismo entre el principio y su reelaboración transportada resulta mucho menos obvio que en la transposición literal del "ritornello" del *Preludio en re mayor*, pareciéndose más a la forma en que Bach, a veces, empieza dos movimientos de una suite con secuencias armónicas similares. La diferencia más notable entre este *Preludio en mi menor* y sus precursores es su melodía ornamentada, pues por primera vez en esta "mini-serie" de preludios el elemento que obedece a un patrón fijo es el acompañamiento, que realza y sirve de fondo a dicha melodía. No obstante, incluso este nuevo elemento (la melodía) es una reminiscencia del estilo melódico de la sección *Adagio* del *Preludio en do menor*.

En efecto, esta pequeña serie de preludios supone una verdadera lección de composición a la hora de crear piezas progresivamente más complejas a partir de unos cimientos

comunes -y, en términos del dieciocho, no sólo comunes, sino universales-. Los estudiantes e intérpretes avanzados de la época estaban familiarizados con la “Regla de la Octava” (una regla mnemotécnica bastante extendida que mostraba en qué orden deben tocarse las armonías principales dentro del marco de una octava), las pedales en el bajo y otros patrones típicos del bajo continuo. Al estudiar estos preludios, es muy probable que reconocieran de inmediato cómo Bach había logrado crear una amplia gama de estilos en las estructuras superficiales sobre aquella estructura del bajo tan sencilla.

Creo que resulta claro que Bach elaboró esta lección de composición de forma deliberada cuando insertó estos preludios en el primer volumen del *Clave Bien Temperado*, ya que las versiones anteriores de los cuatro preludios tal y como aparecen en el *Clavierbüchlein* son, sin duda, más simples y más parecidas entre sí. En este caso, los preludios en do menor y mi menor no tienen una segunda escala de octava, y el de mi menor carece de melodía -la mano derecha se limita a tocar acordes en bloque cada medio compás-. Podría ser que, cuando J. S. Bach compuso por primera vez estas piezas para que Wilhelm Friedmann las copiase en su *Clavierbüchlein*, le bastara con mostrar a su pequeño la variedad de texturas que uno puede crear con el fin de dar vida a estructuras de bajos muy similares. En cambio, cuando Johann Sebastian reelaboró estos cuatro preludios para incluirlos en el primer volumen del *CBT*, esperaba más bien que estas piezas -como escribe en la cubierta de la colección de *Invenções* de su época- enseñasen “a quienes estuvieran deseosos de aprender [...], no sólo a lograr buenas “invenciones”,⁷ sino también a desarrollarlas con el mismo acierto”.⁸

Para este fin, tenía que llevar a cabo varios cometidos importantes. En primer lugar, tenía que ampliar cada uno de los preludios de acuerdo con la extensión de las fugas con las que formaban pareja. En segundo lugar, el proceso de adaptarlos a la función de preceder a una composición de reglas tan estrictas como la fuga, exigía estrechar los lazos de coherencia interna creando diversos paralelismos entre secciones de un modo que no se da en las versiones anteriores. Es indudable que, en el momento de crear estos paralelismos, Bach partió del mismo principio estructural en que se había basado para determinar su orden dentro del *Clave Bien Temperado*: la idea de ir aumentando la complejidad. Al igual que el tema de la primera fuga del primer volumen del *CBT* (en do mayor) es absolutamente diatónico y el de la última contiene las doce notas (y no en orden inverso); al igual que las variaciones dentro de cada una de las secciones de su *Chacona* para Violín van presentando combinaciones de rit-

7. [N. del T.]: *invenire* en latín significa tanto “inventar” como “encontrar”. En este sentido, una invención no sería otra cosa que el feliz descubrimiento de algo ya existente.

8. Hay una traducción de la primera página completa del manuscrito de las *Invenções* de J. S. Bach en: *The Bach Reader*, edit. por Hans David y Arthur Mendel, Nueva York (1945, Norton); ed. revisada de 1966; pág. 86. Laurence Dreyfus estudia el término de “invención” en el proceso compositivo de J. S. Bach en: *Bach and the Patterns of Invention*; Cambridge (1996, Harvard University Press).

mos, conducciones de voces y cromatismos cada vez más complejos, etc.; y al igual que los recursos contrapuntísticos van apareciendo en las fugas en progresivo e invariable orden de complejidad, llevando con frecuencia a un verdadero despliegue de habilidades al final, eso es lo que sucede en estos preludios: cada vez que un material reaparece, es reelaborado en una forma más compleja.

Figura 1

El Preludio en do mayor del *Clave Bien Temperado* de J. S. Bach tal y como aparece en el *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach*. Los tres primeros sistemas se encuentran en la cara principal de la página y el último sistema al dorso



Fijémonos en el *Preludio en do mayor*. El facsímil 1 muestra la partitura del *Clavierbüchlein*, que contiene al menos dos versiones diferentes del preludio.⁹ Pero fueran como

9. Podría ser que los compases obviamente insertados fueran omitidos por error al copiar el Preludio al *Clavierbüchlein*, o bien que J. S. Bach los añadiese en un momento posterior cuando corrigió la pieza (es más plausible, por supuesto, que los compases insertados correspondan a una corrección posterior, puesto que es bastante difícil pensar que Bach se olvidara de estos dos compases solamente). Otra indicación separada de las múltiples versiones del Preludio en la partitura del *Clavierbüchlein* es la que se puede extraer a partir de los custos (las figuras en forma de mordentes al final de cada línea de la primera página del Preludio en el *Clavierbüchlein* que nos indican la nota con que comienza la línea siguiente). El *custos* del final del último sistema de la primera página hace referencia al acorde que, de hecho, aparece en la versión del *Clave Bien Temperado* -no al acorde que encontramos en el primer compás del reverso de la página-. Es evidente que, en algún momento, hubo una página adicional (suelta) en este punto con un final diferente para el preludio probablemente una versión más próxima a la del *CBT*- (también el Preludio en re mayor debía de tener otra página suelta añadida con el final original, final que en el *Clavierbüchlein* se interrumpe de repente nada más llegar a la pedal de dominante).

fueran esas versiones anteriores, el preludio que se encuentra en el *Clave Bien Temperado* es una obra organizada con mucho mayor rigor. Veamos primero cómo J. S. Bach reelabora la escala de octava de tal manera que, en el *CBT*, las dos partes en que se divide obedecen a la estructura paralela que anotamos anteriormente, mientras que las dos versiones del *Clavierbüchlein* carecen del paralelismo que afianza la estructura de la versión posterior. En segundo lugar, Bach duplica la duración de la pedal de dominante de cuatro a ocho compases dando lugar al segundo paralelismo anotado anteriormente -una vez más, para dar mayor coherencia interna a la estructura-. En tercer lugar, la versión del *Clave Bien Temperado* redondea el preludio porque termina con una reelaboración de la progresión que enmarca el principio (en contraste con la versión del *Clavierbüchlein* que se limita a mantener un simple acorde de tónica después de la pedal de dominante).

Con estos tres nuevos recursos que hemos citado (crear un paralelismo entre las dos mitades de la escala, doblar la duración de la pedal de dominante y cerrar el preludio con una recomposición del marco de apertura), la música "repetida" resulta más compleja que en su primera aparición. La primera parte de la escala de octava es completamente diatónica dentro de la tonalidad en que cadencia (sol mayor), y sólo emplea tríadas consonantes o acordes de séptima sobre tríadas consonantes. La segunda parte, por el contrario, introduce tres notas cromáticas (*si b*, *do #* y *la b*), todas ellas cromáticas respecto a las tonalidades de las cadencias precedentes y siguientes. El vocabulario armónico incorpora, además, dos acordes de séptima.

Para expandir la pedal de dominante, Bach esencialmente repite la progresión armónica de los cuatro primeros compases con un cambio crucial: el primer acorde. Este acorde cambiado constituye la armonía más disonante de toda la pieza: es un acorde alterado de cinco voces con más de seis disonancias -una segunda aumentada (*mi b-fa #*), dos tritonos (*mi b-la/do-fa #*), una séptima mayor (*sol-fa #*), una novena mayor (*sol-la*), y una cuarta justa por encima del bajo (*sol-do*)-.

Cuando el marco armónico inicial retorna al final de la pieza, aparece el cromatismo, y toda la progresión se desarrolla sobre un pedal en el bajo que incrementa el grado de disonancia. Además, la melodía inicial *mi-fa-fa-mi*, por más que se la presente de nuevo en los cuatro compases finales, ya no aparece en la voz superior. Por último, el modelo de figuración que caracteriza a todos los demás compases del preludio desaparece en el penúltimo.

Las revisiones de los otros preludios-modelo se caracterizan por cambios estructurales similares a éstos. En todos los casos, las secciones reelaboradas presentan un mayor nivel de actividad.

* * *

Sabemos de las lecciones de composición de Bach a través de los comentarios de sus alumnos, incluidos sus hijos.¹⁰ Sabemos que exigía sólidos fundamentos de bajo continuo y que partía de estos fundamentos para la instrucción posterior. Ciertamente es que no dejó a la posteridad ningún tratado de composición redactado, pero también es evidente que en sus ciclos organizados con fines pedagógicos –como, por ejemplo, estos preludios del *Clave Bien Temperado* o las *Invenções*– escribió muchos tipos –por no decir todos los tipos– de ejemplos musicales que nos permiten recrear la esencia de sus enseñanzas de composición.

Posiblemente, los músicos de principios del dieciocho, que también contaban con una sólida base de bajo continuo, consideraron estos preludios en su correspondiente orden y de acuerdo con las ideas que hemos expuesto. Sabemos que su época es anterior a la veneración de las grandes obras maestras. Es probable que no idolatrasen estas piezas como ejemplos de “obras maestras de la música”, sino que más bien las respetaran como muestras de cómo dar un uso adecuado a los diferentes bloques constituyentes de la composición. A lo largo de esta pequeña serie de preludios, bien pudieron también haberse maravillado de la habilidad de Bach a la hora de componer una pieza casi improvisatoria, como es el *Preludio en do mayor*, y de construir en los siguientes preludios de la serie una tan amplia gama de texturas y tipos formales basados en los bloques, sencillos y próximos a la improvisación, del primer preludio: incluso con cadencias, acompañamientos para melodías expandidas, conatos de *ritornello* y construcción binaria. Después de todo, esto es lo que Friedrich Erhart Niedt enseña en su tratado de bajo continuo en torno al cambio de siglo –supuestamente, el tratado de bajo continuo favorito de Bach– cuando construye una serie de once danzas además de un preludio y una chacona sobre diversos bajos continuos estrechamente relacionados entre sí.¹¹ Sin embargo, mientras que el texto y los ejemplos de Niedt a menudo resultan pedantes (al fin y al cabo, era abogado de profesión y no músico), las piezas ejemplares de Bach son infinitamente creativas. Y un músico del dieciocho avisado se habría dado perfecta cuenta del porqué: a saber, por la sobresaliente habilidad de Bach para iniciar una obra con una mínima cantidad de material temático o motivico y trabajarlo con cada vez mayor complejidad creando argumentos musicales retóricos. De hecho, este es un rasgo tan característico del estilo de Bach que es muy difícil pensar que no lo tratase también cuando enseñaba composición.

10. Por ejemplo una traducción al inglés de una carta de 1775 de Carl Philipp Emanuel Bach a Nicolaus Forkel (autor de la primera biografía extensa de J. S. Bach) en la que le describe las lecciones que le daba su padre. Véase *The Bach Reader*; edición de Hans David y Arthur Mendel, Nueva York (1945, W. W. Norton); revisada en 1966; pág. 279.

11. Friedrich Ehrhardt Niedt, *Musikalische Handleitung*, 3 vols.; Hamburgo, 1700-1707; segunda edición de Johann Mattheson, Hamburgo, 1710-1721; traducción al inglés de Pamela Poulin e Irmgard Taylor como *The Musical Guide*; Oxford (1988, Clarendon Press). Los capítulos del segundo volumen se centran especialmente en la variación y en las secuencias de bajo continuo.

También nosotros podemos enseñar por medio de estas piezas como lo hiciera Bach en Leipzig hacia 1720, 30 ó 40. Del mismo modo que acudimos a sus corales para ejemplificar cuestiones de armonía, conducción de voces y cualidades estructurales, podemos basarnos en las ideas expuestas aquí -especialmente el recurso de reciclar los patrones de un bajo continuo convencional y de ir utilizando cantidades muy pequeñas de material temático cada vez con mayor complejidad- para ilustrar la técnica y la destreza compositivas. Por ejemplo, una vez que nuestros alumnos sean conscientes de que dos texturas como las de los preludios en do mayor y mi menor están construidas sobre los mismos cimientos, podemos mostrarles cómo también todas las danzas de la *Partita para violín en re menor* comparten bajos continuos igual de parecidos que los de los cuatro preludios que hemos tomado como modelo. El ejemplo 2a presenta las líneas del bajo y los acordes con que comienzan las cuatro primeras danzas de la Partita. Las líneas de los bajos están anotadas con su ritmo real, los acordes con cabezas negras. La alineación en vertical subraya las semejanzas (o incluso la identidad) entre los diferentes movimientos. Vemos, por ejemplo, que la *allemande* y la *courante* tienen prácticamente el mismo bajo y los mismos acordes desde el principio hasta sus respectivas cadencias en *fa* (c. 6 en la *allemande*, c. 12 en la *courante*). No obstante, la *courante*, de *tempo* más rápido, amplía algunos gestos. Los cc. 2-3 de la *courante*, por ejemplo, prolongan el acorde de *re* por medio de su dominante antes de emprender el camino de la *allemande*; los cc. 7-9, análogamente, prolongan el acorde de *si b*. Otras armonías se dan en distintas inversiones, como, por ejemplo, el acorde de sol menor con séptima del c. 2 de la *allemande* y c. 3 de la *courante*.

Ejemplo 2

Resultados de la reducción a bajo cifrado del comienzo de las primeras danzas de la Partita para violín en re menor de J. S. Bach

a)

b)

La *sarabande* realiza un giro distinto en el c. 3 y después continúa en su propia dirección, pero esta nueva progresión (enmarcada en el ejemplo 2a) vuelve a aparecer en la *giga* a modo de expansión del mismo gesto que corresponde a los acordes de *re* y *sol* en la *allemande* y la *courante*. En resumen: la relación entre estos movimientos de danza y los cuatro preludios modelo del *Clavierbüchlein* y el primer volumen del *Clave Bien Temperado* que hemos comentado es ciertamente estrecha. De este modo, la *Partita para violín en re menor* da la sensación de establecer una mayor conexión entre sus movimientos que otras suites de Bach (ya sean para instrumentos de tecla, violín, cello u orquesta). Ser consciente de la gran cercanía entre estos movimientos dentro de su variedad nos ayuda a comprender que no es pura coincidencia que Bach colocase el más amplio de sus ciclos de variaciones en un movimiento –a saber, la *chaconne*– al final de la *Partita para violín en re menor*, dado que su suite da fe del significado originario de la palabra “partita” (literalmente: pequeñas partes o variaciones, similar al término inglés del dieciocho “divisions”).¹² Como muestra el ejemplo 2b, el tema de la *chaconne* (el bajo y la secuencia de los cc. 1-4) guarda una estrecha relación con los comienzos de los otros cuatro movimientos de danza.

Nuestros alumnos también se darán cuenta de que las tradicionales secuencias de los cuatro preludios modelo del *Clave Bien Temperado* –marco armónico, escala en el bajo, pedal de dominante, etc.– son parte de un vocabulario bastante limitado, constituido por fórmulas convencionales de este tipo y que se encuentra en casi toda la música de Bach. Todos los bajos continuos que ilustra el ejemplo 2, por poner un ejemplo, comienzan por un giro que define la tónica análogo al marco armónico de apertura de los preludios modelo del ejemplo 1. De hecho, el motivo principal de la *chaconne* no es sino un marco armónico en sí. Fijémonos ahora en el *Preludio en re mayor* del segundo volumen del *CBT*, cuyo comienzo se presenta en el ejemplo 3. El *Preludio en re mayor* tiene una forma binaria con una amplia sección modulante después de la doble barra, seguida de una sección recapitulatoria en la que todo el material de la exposición vuelve a aparecer en orden y en la tónica. Pero por más que la obra coincida en esto con la proto-estructura de sonata y casi con el estilo galante de su tiempo (hacia 1740), el comienzo del bajo y de las voces superiores se parece de un modo asombroso a los del *Preludio en do mayor* del volumen I. Estas convenciones armónicas eran los elementos básicos de la construcción bien conocidos por Bach.

12. En algunas ocasiones Bach utiliza el término “partita” para referirse a series de variaciones en los corales, como por ejemplo en la *Partita sopra Christ der du bist der belle Tag* (BWV 766) o la *Partita sopra O Gott du frommer Gott* (BWV 767). Diversas publicaciones inglesas de mediados y finales del XVII emplean el término “divisions” para referirse a las variaciones, entre las cuales destaca la obra *The Division-Violinist; or an Introduction to the Playing upon a Ground by Christopher Simpson* (Londres, 1659); edición facsímil de Nathalie Dolmetsch; Nueva York (1955, G. Schirmer).

Ejemplo 3

- a) J. S. Bach, Preludio en re mayor del *Clave Bien Temperado*, II, cc. 1-8
- b) Versión en bajo cifrado de lo mismo
- c) J. S. Bach, Preludio en do mayor del *Clave Bien Temperado*, I, cc. 1-11 en bajo cifrado

The image displays three musical staves. Staff (a) shows the original notation for the Prelude in D major, BWV 846, with measures 1 through 8. Staff (b) shows a fingered version of the same piece, with numbers 1-7 indicating fingerings. Staff (c) shows a fingered version of the Prelude in C major, BWV 846, with numbers 2, 5, 6, 7, and 8 indicating fingerings.

¿Comentaría Johann Sebastian Bach la reelaboración de los preludios más sencillos del *Clavierbüchlein* con su hijo Wilhelm Friedmann cuando volvió a trabajarlas un año más tarde para incluirlas en el *Clave Bien Temperado*? Yo pienso que la respuesta es afirmativa, aunque no puedo demostrarlo; de hecho sí tenemos en el *Clavierbüchlein* un ejemplo concreto de J. S. Bach ejerciendo de profesor de composición y revisando lo que debió de ser uno de los primeros ejercicios de composición de Wilhelm. Esta lección, incluso sin ir acompañada de un texto, demuestra la gran destreza de Bach para adaptar los aspectos formularios de una pieza a las exigencias de los materiales motivicos inmediatos y desarrollarlos a su vez dentro de dichos contextos formularios. Me refiero a la curiosa *Allemande* con tres secciones¹³ del *Clavierbüchlein* que vemos en el ejemplo 4.

Lo más probable es que Johann Sebastian le diese a Wilhelm los cinco compases de la sección inicial mandándole componer una segunda sección para cerrar la pieza -que Wilhelm escribió como los actuales cc. 6-12-. El entusiasmo y la buena intención del joven Wilhelm no acaban de compensar los manifiestos errores de composición y la falta de madurez. Queriendo impresionar a su padre con su habilidad para componer música dramática, Wilhelm se abalanza sobre el registro más agudo del teclado tocando tres *do* agudos en dos compases (sin mencionar el *do* agudo del mordente sobre *si^b* del c. 6). Después, como sólo un compositor inexperto a la búsqueda de trinos baratos podría hacer, introduce el elemento más emocionante que pudo venirle a la mente: la totalmente nueva escala cromática del c. 7 sobre un bajo cromático. Por desgracia, calculó mal la extensión del intervalo que había de rellenar

13. [N. del T.]: El original inglés utiliza sistemáticamente la palabra “*reprise*”, que en este caso no puede traducirse como “reexposición”, sino más bien en el sentido de “repetición, parte, sección o vez”. Se ha optado por el término “sección” porque es el que distingue más claramente las unidades formales.

Ejemplo 4

J. S. Bach y W. F. Bach (?), *Allemande* en sol, BWV 836

c. 5

segunda sección de W. F. Bach

c. 9

c. 13

sección final de J. S. Bach
(o segundo intento de W. F. Bach con ayuda de J. S. Bach)

c. 17

mediante la escala cromática en el c. 7 y hubiera ido a caer sobre un *fa* natural (!) en el acorde siguiente de no haber insertado ese extraño *la* del final del segundo pulso. Encontramos más escalas cromáticas en los cc. 10 y 11, de nuevo con la necesidad de dar un rodeo al final para evitar llegar a la nota indebida en el pulso siguiente.

La figura de la mano izquierda que con tanto afán innovador introduce en el c. 11 da lugar a que la cadencia repetida en los cc. 11-12 sufra un desplazamiento métrico. Sin embar-

go, la escala cromática y la figuración de la mano izquierda están bien lejos de ser el único material nuevo de esta vuelta. Incluso el primer motivo, la escala descendente que empieza en el c. 6, es nuevo. Ciertamente es que traza la misma quinta descendente (*la-re*) que cierra la melodía de la primera vuelta, pero al estar dispuesta con un ritmo, registro y tono distintos, además de acompañada por un nuevo ritmo en la mano izquierda en el c. 6, debilita considerablemente cualquier conexión posible entre ambas quintas. Como colofón, Wilhelm Friedmann, en su fervor por crear nuevos y brillantes efectos, no se dio cuenta de que no había terminado en la tonalidad debida -su cadencia final está en la dominante (!) en lugar de haber vuelto a sol menor-.

En resumidas cuentas, esta segunda vuelta que revolotea entre nuevas ideas sin llegar a relacionarlas ni con la primera sección ni siquiera entre sí, resulta pobre como final. Su rasgo general son los efectos puntuales (cromatismo, registro agudo, etc.) sin argumento general.

Puede ser que Johann Sebastian Bach trabajase después con su hijo o bien que le entregara sin más un final mucho más adecuado como es la tercera exposición del *Clavierbüchlein*. Esta reelaboración consigue incorporar todas y cada una de las ideas de Wilhelm pero colocándolas con gran maestría en el lugar idóneo tanto respecto a esa misma sección como al conjunto de la *allemande*. Si aplicamos aquí lo que sabemos acerca del Bach maduro y sus enseñanzas, podemos imaginar los puntos que habría explicado a su hijo. Habría reconocido que está bien buscar algún elemento nuevo y con efecto para empezar una nueva sección. Pero la idea debe ser continuadora del argumento anterior. Además, un buen comienzo de una segunda sección también suele estar relacionado con el comienzo absoluto de la pieza. Si la quinta *la-re* abriese la segunda vuelta en el mismo registro en que termina la primera y se acompañase con el ritmo de la mano izquierda de los cc. 1-3, los ritmos de melodía y armonía traerían a la memoria la esencia de los compases iniciales, y la resolución del retardo *do-si b* en mitad del c. 13 rememoraría con fuerza el c. 1. En ese contexto, el oyente atento se dará cuenta de que la quinta descendente, después de todo, es el movimiento melódico subyacente en los cc. 1-2.

Puede ser que después Bach procediera a explicar a su hijo que, ciertamente, puede causar buen efecto cambiar de registro e incluir cromatismos. Pero en lugar de brincar a un registro distinto y añadir una idea cromática como había hecho Wilhelm, un constante movimiento ascendente de tres compases en torno a la vieja fórmula, el círculo de quintas, conduce a la música hacia tonalidades lejanas con suavidad. Llegar a *la b* a través de un acorde de fa menor en el c. 15 como culminación de la subida hasta el registro agudo es mucho más dramático y está mucho mejor dirigido que los latigazos cromáticos insertados por Wilhelm en el c. 7.

Del mismo modo, respecto a la cadencia final, Johann debió de explicarle que, sustituyendo la escala cromática sin dirección del c. 10 y buscando una nueva figuración para la mano izquierda que conectara las dos cadencias con una ampliación del movimiento dentro del tema principal hasta abarcar una octava en el c. 18, podía reconducirse el registro agudo de los cc. 15-16 hacia el registro principal de la pieza. Así pues, el pasaje en semicorcheas del c. 19 apunta a intensificar la conexión con el tema principal.

En la tercera sección J. S. Bach retoma los constantes elementos intensificadores de la primera y los eleva a nuevas perspectivas. Con ello demuestra que ningún elemento tiene por qué resultar ajeno a la composición; cualquier idea –cromatismos, cambio de registros, etc.– puede formar parte de cualquier pieza siempre que surja a partir del material de partida..., y siempre que se integre bien según el principio de intensificación de la complejidad de un material de partida, ya sea dentro de cada sección o en el conjunto de la pieza.

* * *

Las fórmulas de bajo continuo combinadas con el uso retórico de material temático para crear música siempre nueva son la base y la esencia de la técnica compositiva de J. S. Bach, tanto en secciones aisladas como en movimientos enteros o incluso a través de diversos movimientos. Leonard Ratner trata la idea de la composición basada en materiales convencionales en su libro *Classic Music*, de 1980; y William Renwick, en su libro *Analyzing Fugue* estudia la constante y crucial importancia de las figuraciones tipificadas en las fugas de Bach.¹⁴

Las secuencias armónicas formularias y el acercamiento a la continuidad temática a través de la retórica ya no formaban parte de la práctica compositiva contemporánea de la época en que se redescubrió la música de Bach, a comienzos del siglo XIX. Así pues, el resultado de este redescubrimiento es una variada gama de fenómenos que abarcan desde el *Ave Maria* de Gounod hasta las insulsas interpretaciones “estilo máquina de coser” de las obras de Bach. Sólo si educamos a una generación de jóvenes músicos con el fin de que aprecien cómo Bach emplea una serie de fórmulas aparentemente poco interesantes y unas nociones aparentemente fosilizadas –tales como la retórica– para crear una música retórica convencional, pero siempre llena de vida, empezaremos a desarrollar la tradición interpretativa que esta música exige. Yo, por mi parte, no dejo de maravillarme de que la música de Bach no sólo sea siempre formularia, no sólo convincente desde el punto de vista de la retórica, y no sólo infinitamente imaginativa..., sino todo ello a un mismo tiempo. ■

Traducción: **Isabel García Adánez**

14. Leonard Ratner, *Classic Music*; Nueva York (1980, Schirmer); William Renwick, *Analyzing Fugue*; Stuyvesant (1995, Pendragon).