
EL CLAVE BIEN TEMPERADO: ARMONÍA, CONTRAPUNTO Y SIMBOLOGÍA. FUGAS NÚMS. 8 Y 14 (VOL. I)*

Wilfrid Mellers

La génesis del *Clave bien temperado* fue una serie de once preludios que Bach compuso para Wilhelm Friedemann en el *Clavierbüchlein*. Los amplió y añadió otros más tarde presentándolos en 1722 como una colección de "Preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, tanto con la tercera mayor de do, re, y mi, como con la tercera menor de re, mi, y fa. Para el uso y provecho de los jóvenes músicos, deseosos de aprender, así como la diversión de aquéllos que son ya expertos". Estos 24 preludios y fugas tuvieron tanto éxito que entre 1738 y 1742 Bach completó una segunda colección de "24 nuevos preludios y fugas". Estos últimos pueden haber sido concebidos como una entidad unitaria, cosa que no sucedía con la primera serie; tanto un volumen como el otro son a la vez música absoluta y textos pedagógicos. Las piezas son demostración de las leyes del contrapunto heredadas por Bach de la tradición, y constituyen ejercicios para el teclado que exploran varios tipos de figuración sin referencia a ningún instrumento específico de teclado; son, a su vez, una investigación de las posibilidades del "temperamento igual", el sistema de afinación que hace posible la más lejana modulación y la posición de la tonalidad sobre cada uno de los grados de la escala cromática. Nuevamente observamos a Bach en una posición entre pasado, presente y futuro. Los recursos contrapuntísticos que él utiliza, por ejemplo, ya eran arcaicos, si no obsoletos; por otra parte, la figuración que utiliza en el teclado y los ritmos de danza que explora eran contemporáneos, barrocos en espíritu. No obstante, sólo en el futuro se revelaría el potencial del temperamento igual.

La creencia común, según la cual los 48 preludios y fugas habrían sido compuestos para demostrar las excelencias del igual temperamento, es errada. En los tiempos de Bach se experimentaba con muchos métodos de afinación, con el fin de posibilitar la modulación a tonalidades lejanas. Pocos de ellos, sin embargo, eran sistemáticos y buscaban un término medio. La pureza de algu-

*. "Harmony, Counterpoint and the Cross in the Well-Tempered Clavier", perteneciente a Bach and the Dance of God. Faber Music. Londres 1980.

Ejemplos y comentarios adicionales de Carles Guinovart.

nos intervalos –especialmente las terceras, de capital importancia armónica– sólo podía obtenerse a costa de la libertad moduladora, con la consecuencia de que algunas “tonalidades lejanas” estaban más desafinadas que otras. Pero no todo eran desventajas: las tonalidades adquirirían carácter con su relativa desafinación. En un estricto temperamento igual no podemos aspirar a entender por qué fa sostenido menor era para Bach una tonalidad de sufrimiento trascendente –o para Couperin una tonalidad de intensidad paranormal–, o por qué el octavo preludio del libro primero está en mi bemol mayor, mientras que su fuga está en re sostenido menor.

Marpurg nos cuenta que Bach afinaba sus instrumentos antes de usarlos, y que esto no le solía llevar más de un cuarto de hora. Parece sugerir –aunque el texto no es muy explícito– que Bach adaptaba empíricamente la afinación a la pieza que se disponía a tocar. Es evidente que no había un sistema absoluto para el primer volumen del *Clave Bien Temperado* –hubo un largo lapso de tiempo entre la composición de las distintas piezas–, ya que los distintos instrumentos requerían una afinación distinta. El segundo volumen, concebido más unitariamente, puede estar escrito para una afinación más sistemática (y más igualada), aunque el sistema científico fuera menos importante que el sistema filosófico. La afinación, desde la antigüedad clásica hasta la Edad Media, desde el siglo XVII hasta los días de Bach, tenía implicaciones de naturaleza religiosa. Según Boehme, la propia alma es un “instrumento afinado de la armonía divina”, parte del jubiloso reino de Dios; un instrumento que el espíritu divino podía tañer. Esta noción se remonta al *Quod Deus immutabilis sit* de Philo (citado por John Hollander), quien compara el alma con una lira afinada

en el conocimiento de los opuestos morales [...]. Un alma así es el instrumento más perfecto modelado por la naturaleza [...]. Si está bien ajustado, producirá la sinfonía más bella del mundo, cuya consumación no estará en sus cadencias o su melodioso sonido, sino en las acciones de la vida misma.

Si esto se aplica a la música en sus orígenes metafísicos y morales, tanto más se aplicará a la armonía del Renacimiento. Cuantas más notas entren en juego, más complejas serán las relaciones entre las mismas, y más problemática la noción de afinación. Los músicos del Renacimiento denominaban a las notas cromáticas –las que hicieron necesario el temperamento– “*musica ficta*”. Era la naturaleza ficticia de las terceras, elevadas por razones de congruencia armónica (especialmente en la séptima cadencial de la escala), lo que las puso en relación “falsa” con el modo. En este sentido, no es aventurado decir que el temperamento es la alegoría musical de la *Caída*, y es –como en el *mea culpa* de Adán– signo tanto de lo maligno como de posible gracia divina. Sólo mediante el “falso” término medio de la afinación, y particularmente la distorsión de la tercera que requiere una música de orientación armónica, puede la música encarnar el dualismo post-renacentista del hombre y su conciencia angustio-

sa de *Caída* en el sentido religioso. Sólo después de esta caída puede encontrar redención entre las manifestaciones horizontal (melódica) y vertical (armónica) de la música. Los poetas ingleses del siglo XVII estaban obsesionados con la comparación metafórica de la afinación de los instrumentos (laúdes y teclados) con el anhelo de la "afinación con Dios". George Herbert aplica esta metáfora a la crucifixión en uno de sus poemas.¹ En "Deniall", Herbert simboliza la desafinación entre Dios y hombre con un verso de lamentación que es reparado en la última estrofa.²

Para los poetas del siglo XVII, desde la *Caída*, el hombre debía "afinarse" con la divinidad, y éste era un proceso doloroso. De forma análoga, Bach, cuya forma de componer nos recuerda a una cruz entre lo horizontal (melódico) y lo vertical (armónico), llegó a una afinación que favorecía su expresión espiritual. Necesitaba el temperamento para explicar la pasión y el dolor de su armonía, a sabiendas de que traicionaba la pureza interválica en la que se basaba la monodía religiosa, y la esencia religiosa de su propio arte. Después de la *Caída* y de la experiencia -en términos musicales- de las luces y sombras de la dualidad armónica, resultaría ingenuo esperar la satisfacción de una monodía bien afinada. Así pues, ninguna anhelada perfección puede eludir el pacto entre las demandas divinas y las necesidades humanas. Con su reconocimiento de que la ambigüedad del temperamento también lo es desde una perspectiva moral, la armonía polifónica de Bach supone una *demonstratio* de la gracia del cristianismo más elocuente que cualquier texto teológico. Esto debería patentarse en nuestro análisis de las piezas del *Clave bien temperado*.

La polivalencia de la música de Bach entre pasado, presente y futuro se extiende en la interpretación a una cuestión práctica: qué instrumento será el más apropiado para la ejecución de cada una de las piezas. "*Clave bien temperado*" no significa, desde luego, "Clavicordio bien temperado", como a veces se ha pretendido. Clave (o "*Clavier*") designa simplemente un instrumento de teclado; y aquéllos que Bach tenía más a su alcance eran el clavicordio, el clavecín, el clavecín con pedalier y el órgano. Sólo alguna de las piezas puede ser tocada con efectividad con el poderoso sostenimiento del órgano; algunas otras, de estilo arpegiado y percusivo, sugieren verdaderamente el clavecín; otras serán más convincentes en el clavicordio; tal vez una o dos, sugieran proféticamente el forte-piano, el nuevo instrumento con el que Bach tuvo algún contacto en la corte de Federico el Grande. Qué instrumento convendrá

1. El poema en cuestión reza así: "La Cruz enseñó a la madera a pronunciar Su Nombre./ Sus tendones mostraron a todas la cuerdas el tono apropiado a la celebración de su día./ Unamos corazón y laúd en un largo y agradable canto;/ o, ya que la música no consta sino de tres voces entretreídas y multiplicadas,/ que tu Santo Espíritu entone una de las voces/ y repare nuestras faltas con su dulce arte."

2. "Quede mi alma fuera de la vista,/ desafinada, desacordada./ Mi débil espíritu caiga en su descontento/ como flor destruida por las heladas./ Sin demora templa y anima mi pecho sin corazón;/ atiende mi ruego para que mi alma suene y mi verso rime."

mejor a una pieza dependerá de la relación que la música guarde con el pasado, el presente o el futuro. En cualquier recital de estos preludios y fugas sobre un único instrumento, alguna de las piezas resultará, por tanto, más adecuadas que otras. Reflexionar, sin embargo, sobre cuál puede ser el instrumento idóneo para cada pieza no es tiempo perdido, puesto que tal reflexión tiene que ver directamente con la interpretación. Mantendremos nuestra atención sobre estos problemas prácticos en el curso de nuestros análisis, en los que intentaremos demostrar cómo se manifiesta el espíritu cristiano a través de la polifonía armónico-lineal, empezando con las piezas de concepto más arcaico en apariencia y acercándonos hacia aquellas propias del estilo barroco de su tiempo.

FUGA NÚM. 8 EN RE SOSTENIDO MENOR (I)

La *Fuga en re sostenido menor* del libro I comienza con un tema escrito en valores pausados y regulares (gravedad eclesiástica).

Ejemplo 1



No lo escuchamos, sin embargo, con asentamiento métrico; si pidiésemos a alguien que lo escribiera al dictado, llegaría a crear perplejidad, pues no se adivina propiamente el lugar de las líneas divisorias. La suave elevación de quinta, con la cual comienza el sujeto, es un intervalo tradicionalmente considerado como representativo de la perfección, sinónimo musical de la idea de Dios, puesto que es la consonancia más absoluta después de la octava (este último es apenas considerado un intervalo). Rodeando esta quinta, el tema ondula en un movimiento por grados conjuntos, salta a la tónica, se eleva mediante una cuarta (que es la inversión de la quinta) y desciende en una escala hacia la tónica. Por su misma naturaleza, este tema, cerrado en el ámbito perfecto de una quinta, tiene un mínimo de ímpetu y de temporalidad y se mueve sin acento retórico. Suena como un canto llano impersonal. A través del mismo respira la voz de Dios, o la vida misma, ajena a nuestra voluntad.

Que Bach no pretende crear una anónima encantación litúrgica se hace evidente en cuanto el tema es contestado por la “respuesta” en el tercer compás. Una textura a dos partes engendra inevitablemente la dualidad de la armonía; y para el canto llano monódico el dualismo es anatema. La “respuesta” al comienzo trata, sin embargo, de eludir la tensión y la aflic-

ción inherente a la dualidad o diafonía. La respuesta es tonal, ajustándose mejor a las leyes de la tonalidad que una respuesta real. Al ascenso de quinta del sujeto responde con una cuarta hacia la tónica superior, pero modifica la ondulación que arrancaba del grado superior por un intervalo más abierto de tercera menor. Sigue estrictamente a partir de aquí el modelo temático, mientras la voz inicial fluye en tranquila ascensión a través de la escala, graduando desde el intervalo armónico de quinta y octava (c. 3) hacia los intervalos más sensuales de terceras y sextas (c. 4). Todo ello supone un movimiento tonal, en la cadencia de los cc. 5-6, con el *si*#, hacia la sostenido menor, la dominante.³ Existe todavía poco sentido del pulso métrico, ya que las líneas divisorias no tienen acento significativo;⁴ es más, hasta este punto la música podría ser entendida como perteneciente a la polifonía del Alto Renacimiento, en el estilo de Palestrina. Las líneas no son, individualmente, distintas de lo que sería el canto llano: eternamente “espiritual”, llegando a crear desde su concurrencia una placentera y sensual eufonía. La aparición simultánea de dos partes implica, a pesar de la fluidez métrica, un pulso latente temporal; y en este punto de cadencia surge el primer retardo disonante –relativamente suave– moviéndose del tercer al cuarto tiempo del c. 5.

La modulación a la dominante resulta, como en Palestrina, no ser una auténtica modulación, pues regresa inmediatamente a la tónica en el siguiente compás. Esta inflexión tonal se ha producido mediante un “decisivo” retardo (c. 6) producido por el intervalo armónico de tritono (*fa x-do* #): la quinta imperfecta que, en oposición a la perfección de Dios, ha simbolizado al Diablo desde la Edad Media en adelante. Centrado en el registro medio del teclado, se introduce el sujeto en la 3ª voz una octava por debajo de su primera aparición (destaca fácilmente por el nuevo registro grave), mientras las dos voces superiores se desplazan en terceras paralelas a la manera de la Escuela Borgoñona, que podía crear extensas composiciones a base de cadenas de acordes por sextas y terceras –éstos intervalos fueron considerados imperfectos en la Edad Media, pero en el Renacimiento fueron encarnación del arrobamiento–.

Ejemplo 2

3. [N.del T.] Si observamos los intervallos armónicos que se producen en los cc. 3, 4, 5 comprobaremos una progresión intervalvica vertical desde la más pura consonancia (5ª y 8ª justas c. 3), pasando por sextas y terceras en el compás siguiente, hasta encontrar la disonancia en el momento de máxima tensión, cuando aparecen las notas diferenciales *si* # y la nota sensible *sol* x, momento de mayor intensidad en que se define el tono de la dominante como confluencia de las dos voces en un punto (c. 6).

4. Véase lo que dice al respecto Paul Badura Skoda en *Interpreting Bach at the Keyboard*; págs. 30 y 223-242.

El movimiento regular de corcheas por grados conjuntos recuerda la “*scène de sommeil*” del siglo XVII, en la que el protagonista, turbado por la crueldad y contumacia del ser humano que ha caído de su gracia, sueña con la reparación divina de los errores humanos. Tradicionalmente, esta escena se traducían musicalmente en compás de C, una intervállica por grados conjuntos, figuración de corcheas, y un pulso aproximado al pulso cardíaco humano.

La eufonía del pasaje a tres voces se tiñe en el c. 11 por una suave alteración cromática –un compás verdaderamente transitivo, no estrictamente temático– que viene a representar una explícita secularización dentro la gravedad eclesial con la que ha comenzado la fuga. Por primera vez, las pausadas corcheas se ven abordadas por semicorcheas en un ritmo derivado de la figura cadencial del c. 5. Las semicorcheas se elevan ahora en espléndidas sextas paralelas, mientras el bajo transforma la simplicidad diatónica o modal de la música en un descenso cromático. El cromatismo resume ahora en términos musicales la muerte de la Edad Media y el nacimiento del mundo moderno; pues la tradicional modalidad vocal se fue viendo socavada por la presencia de notas “falsas” (alteradas) introducidas en las diferentes partes de la textura para lograr la satisfacción armónica de la tercera mayor, especialmente en los puntos cadenciales. Desde entonces –desde la desesperación sensual y flagelante de los madrigales de Gesualdo al lamento de *Dido* de Purcell, llegando a las ululaciones de muerte en el *Tristán* de Wagner–, el cromatismo ha sido asociado con la sensual delicuescencia y con momentos de sensación armónica que pueden llegar a interrumpir la continuidad de la línea y la regularidad del pulso.

Desde luego, en este solo compás no existe tal desintegración. Únicamente la textura, debido al declive cromático del bajo y la figuración más variada, es meramente algo más animada; un proceso continuado en la siguiente aparición del tema en el bajo, como respuesta, crea una creciente cualidad sensual de la música que se mueve en un sentido positivo, como, por ejemplo, en el c. 15, donde las corcheas, que apenas habían sobrepasado hasta ahora el ámbito de una quinta, se disparan hacia arriba en décimas paralelas, cadenciando en el c. 17 sobre la penetrante disonancia retardada de una novena menor en su punto alto.

Ejemplo 3



Resulta aquí implícito aquel descubrimiento renacentista según el cual cualquier experiencia de felicidad, al implicar a los sentidos y depender del tiempo, debe también suponer

sufrimiento o dolor. No obstante, en la fuga de Bach estos acontecimientos físicos modifican pero no destruyen el sosiego o calma metafísica de la música. El ascenso en escala de un ámbito de novena hasta la cúspide *si* es un vuelo angélico tanto como una liberación sensual; y el retardo del *mi*♯ contra el *fa*♯ del bajo en el c. 17^o -resulta discreto porque no posee acento agógico- dará continuidad a la música hacia su primera modulación auténtica a la dominante, fuera ya del marco de la exposición.

Podemos resumir los acontecimientos de estos dieciocho compases y medio como la gradual secularización de un impulso religioso, semejante a un canto llano. En la nueva sección, Bach intenta contrarrestar esta humanización por un retorno a las leyes del contrapunto arcaico; con gran riqueza de medios la música sigue creciendo armónica y texturalmente, asertando los principios eternos de unidad dentro de la variedad. El tema entra en *stretto* en la contralto y la soprano a dos negras de distancia sobre el empuje ascendente de un movimiento de corcheas en el bajo que concluye en semicorcheas:

Ejemplo 4

The musical score for Example 4 consists of two systems of music in G major. The first system begins at measure 19 and ends at measure 24. The second system begins at measure 25 and ends at measure 30. The music features a complex contrapuntal texture with a descending line in the upper voice and an ascending line in the lower voice.

La cola descendente del sujeto queda ahora separada por una pausa de corchea, agitando ligeramente el tema por medio de una síncope, a medida que la música se acerca a la semicadencia (*mi*♯) del tono de la dominante (c. 24). El tema cambia en este punto su arranque de 5ª por 4ª justa y entra en un *stretto* más cerrado que el anterior, a distancia solamente de una negra. Esta complejidad contrapuntística subvierte de manera inevitable la regularidad rítmica de la métrica, pues los acentos no se ajustan a las barras del compás. Se produce, entre tanto, un juego modulante de carácter transitivo -con entradas del tema sobre un continuo movi-

5. [N. del T.]: es el sonido más grave, hasta ahora, este *fa*♯₁ que produce gran amplitud de ámbito, destacable además por proceder del sonido más alto (en la voz aguda) *si*₄ en el compás anterior. Por toda esta serie de factores el crecimiento hasta aquí ha sido destacable y la fuga no decae, se escucha con interés.

miento del bajo- que nos lleva desde la sostenido menor a una luminosa resolución (c. 30) en fa sostenido mayor, el relativo de re sostenido menor. Este significativo acontecimiento tonal tiene también consecuencias lineales, ya que coincide con la primera aparición, en la voz aguda, del tema por inversión:

Ejemplo 5

c. 30 1ª entrada inversión

La apoteosis del modo mayor, sin embargo, no dura demasiado, pues la música amaina a través de si mayor (c. 34) hacia su relativo sol sostenido menor, y regresa a la tónica (c. 36). El movimiento de corcheas en este pasaje es continuo, y la armonía avanza con creciente emotividad: presencia del acorde de 5ª aumentada al final del c. 33 e intercambio disonante entre las notas de paso del c. 38. Intensidad afectiva que propicia la presencia esporádica de semicorcheas, hasta llegar a la sonora entrada del tema por inversión en el bajo, nuevamente en la tonalidad original, pero con el intervalo de quinta en vez del de cuarta en la mitad del sujeto. Nuevamente la mayor expresividad armónica es sustituida por un estricto control contrapuntístico. El tema inverso es respondido en *stretto* a dos tiempos de distancia (a una blanca) dirigiéndose luego a sol sostenido menor en *stretto* cerradísimo a una negra, pero con el tema invertido y modificado rítmicamente a base de figuras con puntillo; ésto había sucedido anteriormente (contralto, c. 24), pero ahora se da en la voz superior:⁶

Ejemplo 6

c. 46 4ª ent. inv.

Regresando a re sostenido menor (c. 50), aparece poco después un triple *stretto* a distancia de negra, en el tono del IV grado, que se corresponde con el del c. 24; presenta primero el sujeto *rectus* con cuarta ascendente, seguido inmediatamente (en c. 54) por el *inversus*,

6. [N. del T.]: puede verse la correspondencia simétrica del tema inverso respecto al tema directo en el gráfico sinóptico que se adjunta al final de este análisis.

con 5ª descendente. En ambos casos, las entradas proceden del grave al agudo (bajo-contralto-soprano). La tonalidad gira en torno a sol sostenido menor y si mayor, regresando a re sostenido menor mediante una cadena de segundas retardadas (cc. 59-61) más propias de las texturas instrumentales de la sonata en trío que de la estricta polifonía eclesiástica.

Una vez más, la emoción armónica conduce a la respuesta contrapuntística. El tema aparece de manera resonante por aumentación en la parte grave, siendo respondido por la soprano en inversión a la velocidad original, y a continuación, también en *stretto* (c. 67), en la forma aumentada en la parte de contralto.

Ejemplo 7

La presencia de alguna semicorchea (como elemento de compensación contra el tema aumentado) y algún elemento sincopado, proporcionan mayor animación a medida que el tema por aumentación remonta hacia partes más agudas. La línea del bajo salta con insólita agitación (c. 71) en amplios intervallos de séptima, hasta invadir con el cromatismo -aludido por primera vez en el c. 11- las diferentes partes en un pasaje de una voluptuosidad casi romántica (cc. 73-74).

Ejemplo 8

Todo este pasaje resuelve en el tono de la subdominante (c. 75), si bien se permite virar de inmediato hacia el acorde de dominante de re sostenido menor para hacer la última gran entrada de *stretti* triple con el tema aumentado en la parte aguda, sonando como una trompeta celestial sobre el tema variado en figura punteada en la voz de contralto y una línea de bajo ágil y ligera. Este momento viene a representar la consumación, si no el clímax –dada la naturaleza impersonal del contrapunto– y da paso a una coda no estrictamente temática. La parte de soprano declina mediante quintas arpegiadas, la primera justa y la segunda disminuida (o imperfecta), mientras las voces inferiores descienden en terceras paralelas. Desde el *do**, la voz de soprano sube en escala a través de una novena, reflejando la escala “liberada” del c. 15. La voz media dobla la voz de soprano en cálidas sextas, a la vez que el bajo cae por movimiento contrario en tetracordos descendentes. La cadencia final resuelve, inevitablemente, sobre la tercera picarda, dado el carácter arcaico y modal –pese a sus extensiones cromáticas– del sujeto. La quinta descendente del bajo, que define la cadencia auténtica final, dominante-tónica, no cumple solamente con la función armónica convencional: afirma también la identidad temática como inversión de la divinizada quinta original del sujeto.⁷

En la sublime belleza de la pieza, Bach llega a crear una fuga que parece retrospectiva: en el carácter modal, en los contornos cercanos al canto llano del mismo sujeto; en la ausencia de dualidad que representa no tener contrasujeto; en el flujo impersonal de un ritmo que no responde a la regularidad de la métrica; en la disposición de un registro que no sobrepasa la tesitura de las voces vocales y que, por lo general, se centra, en las tres partes, en el medio del teclado.⁸ Cabe decir también que en su “espiritualidad” la música deviene también progresivamente humanizada: en la eufonía de su armonía de “acordes perfectos”; en los sensuales cromatismos y esporádicos intervalos aumentados, en la gradual expansión de las partes. Esta “humanización” es a su vez contrarrestada por la creciente complejidad del control contrapuntístico, “unidad dentro de la variedad” que asimila todos los aspectos de la textura producidos por un solo tema, tratado en *stretto*, en inversión y por aumentación. La consumación definitiva es la aparición del tema aumentado emergiendo en la voz aguda, después de haberlo hecho en la voz grave y media: un evento contrapuntístico que ha sido instado por la evolución armónica. La emoción personal ha sido así objetivada.

Ninguna pieza de las 48 que componen la obra completa aporta, en su efecto total, una experiencia más profunda de la inspiración religiosa, una calma más inefable, más inmune a los reveses de la fortuna. Esto es así precisamente porque su tranquilidad abarca tanto la fuerza como el dolor del alma humana.

7. [N. del T.]: la cuarta entrada inversa, en el c. 44, deviene –en tanto que 5ª descendente, destacada– en el punto central mismo de la obra sobre 87 compases. Es un momento éste importante de articulación y de equilibrio que dispone 43 compases y medio a cada lado.

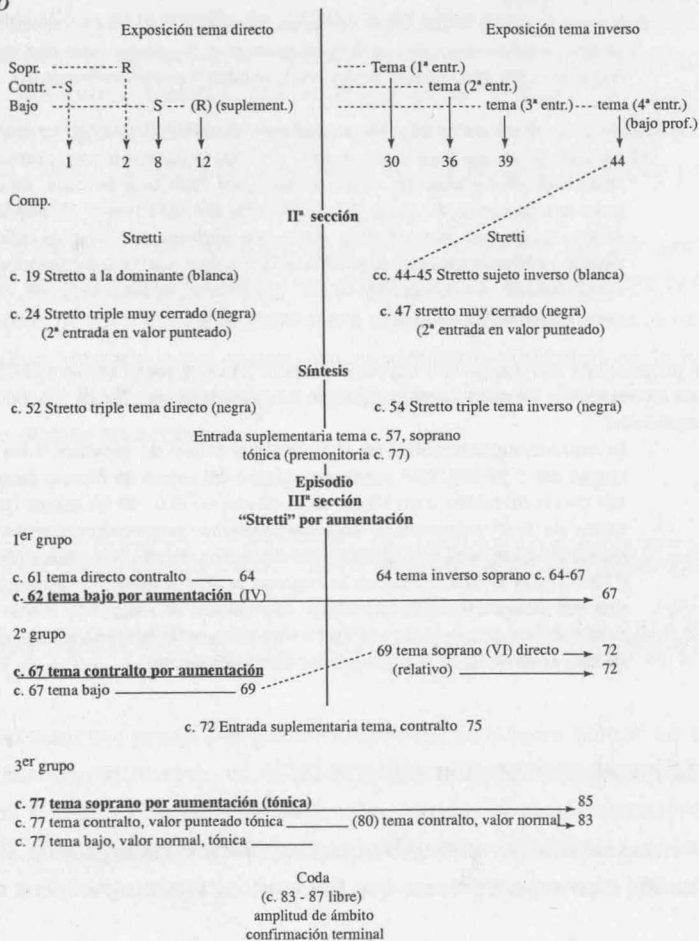
8. Nota más alta, *si*₄; nota más baja *re*₁.

El hecho de que Bach escribiera esta fuga en la recóndita tonalidad de re sostenido menor es digno de comentario. ¿A qué se debe, si escribió el preludio en la tonalidad -al fin y al cabo más normal- de mi bemol menor? Tal vez haya sido una manera de simbolizar el carácter extraordinariamente espiritual, pues si en el periodo barroco la tonalidad de mi mayor era relacionada tradicionalmente con el cielo -al ser la más cargada de sostenidos, la más elevada en el uso común- la investigación pedagógica del "temperamento igual" en Bach podría haber reservado la tonalidad con más sostenidos posible dentro del sistema cromático para una experiencia que casa milagrosamente lo físico con lo metafísico.

La dificultad de entonación podría aumentar el sentido de misterio; y que el tema mismo sea diatónico, o incluso modal, lo hace aún más atrayente.

Fuga núm. 8 Re # menor (doble fuga)

Cuadro sinóptico



Addenda del traductor

Explicación más detallada del cuadro sinóptico.

Este cuadro permite ver en paralelo la evolución formal de los dos temas: el tema en directo y su inversión, esta última entendida como 2º tema.

Encontramos el tema, pues, hasta el final de la 2ª sección, en directo, antes del c. 30 y en inverso, del c. 30 al 52:

- a) 4 entradas con el tema en versión directa (exposición) y juego de *stretti* progresivamente más cerrados y con transformaciones rítmicas.
- b) se reproduce el mismo esquema a la entrada del modo mayor (c. 30), a un tercio exacto de la totalidad, con el tema inverso tratado como segundo tema. Por un juego de síntesis la imponente 4ª entrada inversa en el bajo (a la mitad rigurosa de la fuga) actúa, a su vez de antecedente a la blanca de un canon a la octava que se corresponde con el canon directo del c. 19.

Presentada la exposición y los estrechos de ambos temas en paralelo se procede a un planteamiento compensatorio entre ambos temas:

- c) la propuesta del *Stretto* triple del tema directo en el c. 52 es respondida inmediatamente con el mismo procedimiento en inversión en el c. 54. Surge aquí una entrada suplementaria (c. 57) que cobra gran significación por tonalidad y posición (soprano).

La IIIª sección es finalmente un fusionado, en un alarde de maestría, de los elementos anteriores.

- d) tratándose de una fuga a tres voces, el tema, expansivamente presentado por aumentación, aparecerá sucesivamente, como colofón, en cada una de ellas, ascendiendo desde el bajo hasta la soprano (c. 62, bajo, IV; c. 67, contralto, relativo; c. 77, soprano, tónica).

Al ser tratado por aumentación –cosa que proporciona un gran énfasis a la fuga– ocupa un tiempo doblado respecto al tema sencillo, y éste puede superponerse dos veces en su transcurso, primero en directo (c. 62, 67, 77) y luego en inverso (c. 64, 69 y 80), en un juego de correspondencias unificadas por la aumentación.

Todo ello proporciona una majestuosa expansión a estos 25 compases previos a la Coda propiamente dicha, una inusual demostración de arte y ciencia digna de los grandes momentos de J. S. Bach.

Todavía un detalle:

La entrada suplementaria en el tono de la tónica se produce a los dos tercios de la fuga (mitad del c. 57-59). Este punto estratégico del sujeto en directo (soprano) que guarda simetría con la inversión a un tercio de la misma en el c. 30 en mayor (también en la soprano e inicio de la 2ª exposición) anticipa asimismo premonitoriamente la aparición del tema “sonando como una trompeta celestial en el momento del clímax o consumación final” (cc. 77-82). Estas mismas notas en la soprano (a 20 compases de distancia) antes de empezar el proceso de aumentación en cadena, constituyen un magnífico medio de unificación –temática y tonal– a gran escala y a su vez un extraordinario entramado geométrico con todo lo demás, confirmando a la fuga toda su monumentalidad.

FUGA NÚM. 14 EN FA SOSTENIDO MENOR (I)

Mis comentarios sobre la utilización que hace Bach en la fuga núm. 8 en la tonalidad de re sostenido menor eran especulativos; que los teóricos contemporáneos vieran fa sostenido

menor como una tonalidad de peculiar significación es un hecho indiscutible. Los lautistas del siglo XVII la apodaron "*le ton de la chèvre*"; y para los instrumentos de teclado afinados en el sistema antiguo (no temperado) ofrecía también ciertas dificultades. Couperin, como los lautistas, asociaba la tonalidad de fa sostenido menor con oscuros estados emocionales; para Bach representaba una tonalidad de elevación, especialmente purgatorial, del sufrimiento. La fuga en fa sostenido menor del libro I es en cuatro partes, y es capaz, por tanto, de una mayor densidad armónica que la fuga a tres partes en re sostenido menor. El sujeto parece tener algo del carácter espiritual del tema de la fuga en re sostenido menor: avanza por grados conjuntos y evita acentos métricos, como la primera blanca con puntillo enlazada a través de la línea divisoria.

El carácter emotivo de la fuga no es realmente muy distinto de la comentada anteriormente; y su principal diferencia puede ser definida en términos de su carácter armónico. La fuga en re sostenido menor, a pesar de la experiencia latente en ella, es "un absoluto". La fuga en fa sostenido menor evoca dramáticamente una situación humana. En comparación con la música abiertamente religiosa de Bach, podemos decir que la fuga en fa sostenido menor tiene que ver con la Pasión, tanto en lo que concierne a la figura histórica de Cristo como en su presencia potencial en cada uno de nosotros.

Al examinar el mismo tema advertimos que tanto el movimiento por grados conjuntos como la ausencia de acento métrico que parece relacionarlo con el sujeto de la fuga en re sostenido menor quedan pronto desmentidos. Pues mientras el tema en re sostenido menor, mucho más monódico, cerrado en sí mismo sin movimiento armónico en la elevación de la quinta y descenso de la cuarta, existe fuera del tiempo, el tema de la fuga en fa sostenido menor es el tiempo puesto en acción.

Ejemplo 9



Se eleva sinuosamente grado por grado; transmuta su tercera menor en tercera mayor; altera su cuarto grado convirtiéndolo en sensible de la dominante; declina hacia la tónica, en un tramo de tercera y cuarta con un trino cadencial y un restablecido diatonismo descendente. La respuesta a la quinta, en el tono de la dominante, nuevamente empuja hacia arriba con sus alteraciones en sostenidos, desde *do#* a *sol#*; en este momento surge la fuerza direccional

del contrasujeto hacia abajo en sentido contrario al del tema que acompaña. Pareadas de dos en dos, las corcheas descendentes proporcionan uno de los trazos característicos de la música de Bach como sinónimo musical de las lágrimas, y vienen a representar, en sentido casi literal, la expresión del suspiro, puesto que dichas corcheas pareadas, casi siempre en sentido descendente, son apoyaturas que de la disonancia resuelven, como un alivio, en la consonancia. En esta segunda entrada, y con la presencia del contrasujeto, se ha establecido la dualidad inherente a la fuga: mientras la fuga en re sostenido menor mostraba en su tema un carácter monódico entre breves episodios, la fuga en fa sostenido menor arranca de una tensión que se produce entre el gran empuje ascendente, la aspiración tonal del sujeto y el lamento descendente del contrasujeto. La contrariedad, el juego de opuestos, es inconfundible, aunque, en su última instancia, el contrasujeto sea en esencia, la inversión misma del sujeto.

Un compás de transición a base del tetracordo mayor ascendente acabado en semitono, siempre -como en los tramos de subida del sujeto- nos conduce a la tercera entrada como sujeto en el bajo. El lacrimoso contrasujeto aparece ahora en la voz superior, chocando la primera de cada dos notas en disonancia con las notas de la línea temática del bajo:

Ejemplo 10



La esperada distensión hacia el tono del relativo mayor (caída en el segundo tiempo del c. 11) resulta enseguida diluída; por el contrario se intensifica la actividad con una modulación al tono de la dominante (c. 13) y destacados retardos de segunda. La alteración cromática del *sol* que pasa a ser becuadro en el c. 13 toma evidencia, además, por la disonancia que establece su síncopa contra el *fa* # (caída en el segundo tiempo), dirigiéndose a la cadencia en el tono de la subdominante, si menor. Agudos retardos a distancia de segunda menor y mayor acaecen a la caída de los cc. 13-15 hasta la cuarta entrada del tema en la voz de soprano subrayada en un doblaje de terceras.

Esta transición se ha movido por enlaces armónicos de 5ª justa (cc. 13-15) desde *do* # hasta *la*, pasando por *si* y por *mi* (*do* #, *fa* #, *si*, *mi*, *la*). El paralelismo por terceras de la cuarta entrada c. 15 en las dos voces superiores se corresponde con el paralelismo en décimas sollozantes en las dos voces graves del contrasujeto, de modo que la textura adquiere una exube-

rante densidad. Nuevamente se reafirma la tónica menor, pero otro episodio transitivo -basado como siempre en la fórmula del tetracordo en *stretto*- modula decisivamente a la dominante en el c. 20, centro de la obra⁹ donde Bach presenta la inversión del tema en la contralto como primera entrada fuera de la exposición. Nuevamente la aparición del sol, ahora una 8ª más alta (c. 20), conduce poco más tarde a la tónica (c. 22) realizando una serie de retardos en cadena en la voz superior (cc. 22-25), con un suspirante bajo en el que ocasionalmente se invierten los pares de semicorcheas.

Ejemplo 11

c. 19.

Después del tema inverso, vuelve a aparecer el tema directo como respuesta (c. 25) en la voz aguda cerrándose en una cadencia de dominante (*do*#, c. 28). Una nueva transición con el diseño episódico del tetracordo ascendente en *stretto* conduce la fuga a su nota más alta (*si*₄) que, en su declive, libera las únicas semicorcheas dentro del pulso agitado de corcheas (cc. 28-29). En este momento reaparece el sujeto en el tenor (con la misma tesitura del comienzo) con el contrasujeto en la voz superior, cuya entrada efectiva coincide, como para darle evidencia, con las dos semicorcheas mencionadas. A continuación es el bajo (c. 32) el que presenta el tema invertido, de modo que al comienzo del mismo es toda la textura la que decae. La aspiración angustiada gira en torno al lamento, como los sollozos junto a la Cruz. La expresiva apoyatura descendente se presenta ahora, después de esta aparición inversa, en tercetas y décimas paralelas, con retardos de segunda y de novena. Va cediendo también la tensión del proceso tonal que de fa sostenido menor (c. 35) modula a la mayor (c. 36) y re mayor (c. 37) en un asombroso pasaje, de sonoridad casi romántica, a base de encadenamientos en secuencia de acordes de novena de dominante (cc. 35-36).

Sin alteración apenas de las armonías y sólo con una más opulenta disposición sobre el teclado, este pasaje se parece mucho a aquel otro célebre lamento escrito para el teclado, también en fa sostenido menor, de E. Granados: "*Quejas, o la Maja y el ruiseñor*".¹⁰

9. [N del T.]: esta inversión en la voz de contralto se produce exactamente en la mitad de la fuga, y es además la entrada central (núm. 5 de nueve).

10 [N del T.]: no deja de ser curioso que a esta referencia de carácter español le correspondan las notas graves en caídas de compás del tetracordo frigio (*fa*#, *mi*, *re*, *do*#) como sustrato cadencial de tanta música española.

Ejemplo 12

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Ejemplo 12'. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 31, indicated by 'c. 31'. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. A bracket above the staff spans from the beginning of the first system to the end of the second system, labeled 'descenso 8°'. The score features complex melodic lines in both the treble and bass staves, with frequent chromaticism and a sense of tension and release.

Tras ese descenso, el tema emerge directo en el registro grave de la voz aguda (tal como había hecho su primera aparición, como soprano, a la cuarta entrada [c. 15]). Finalmente su anhelo se ha apagado; el diseño del sollozo, ahora en sextas paralelas entre contralto y tenor, se ha estabilizado en un pedal de dominante en el bajo. El equilibrio de la emoción justifica la tercera picarda del final, aunque el diatonismo cromatizado no ostenta la modalidad latente que poseía la fuga en re sostenido menor.

Comparada esta fuga con la fuga en re sostenido menor, se observa en ella que la humanización de un impulso espiritual nos ha llevado más lejos, dado que las implicaciones armónicas del tema mismo dan densidad a la textura. Así, el carácter de grado napolitano que obtiene el sol rebajado (*sol^b* del c. 13) es un recurso armónico dentro de una textura lineal, mientras que el carácter romántico de las novenas en secuencia de la sección conclusiva es más una consumación armónica que contrapuntística. Es significativo que, mientras en la fuga en re sostenido menor Bach emplea prácticamente todos los recursos contrapuntísticos, en la fuga en fa sostenido menor no utiliza disminuciones ni aumentaciones, ni *stretti*, y sólo un par de inversiones, la segunda de las cuales en el bajo sirve propósitos armónico-estructurales al preparar la coda. Siendo así armónicamente humanizada, la música comienza a devenir dramática, si no realmente teatral. Es la celebración del Hijo de Dios hecho Hombre, igualándose a nosotros en este valle de lágrimas; en este sentido pertenece al espíritu y a la música de las Pasiones de Bach, sea o no pensada la obra en términos teológicos. Lo más probable es que no lo sea; pues aunque su mente parece funcionar por analogía, Bach no puede ser considerado como compositor de alegorías medievales o barrocas. La suprema grandeza de Bach reside en el hecho que sabe prescindir de la cronología y la historia; ello explica por qué ningún

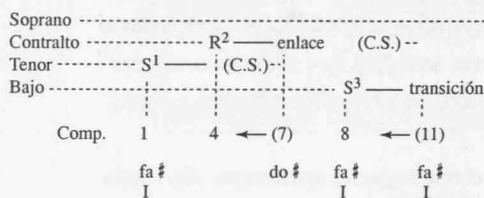
otro compositor de la época utiliza los materiales a su disposición de la misma manera. Las texturas fugadas de Telemann no alcanzan a profetizar misteriosamente a Granados como lo hace Bach; y este paralelismo entre Bach y Granados no es meramente sorprendente, ni por descontado, tampoco fortuito. Si existe es porque, casi doscientos años más tarde, el compositor español descubre en el diálogo de *“La maja y el ruiseñor”* una analogía que relaciona el cuerpo y el alma, el amor humano y el amor divino, que es válida en cualquier tiempo y lugar. Bach está, a su vez, dentro y fuera del tiempo.

En vistas a la interpretación, la premura latente del tema sugiere un tempo algo más rápido que el que parecía apropiado a la fuga en re sostenido menor; tampoco ha de ser, sin embargo, demasiado rápido, puesto que posee un movimiento tranquilo y regular de corcheas y, a su vez, una densidad armónica (fuga a 4 voces) que ha de tomar su tiempo para desplegarse. El carácter más bien romántico de la fuga, inherente a su exuberante armonía, sugiere un cierto grado de *rubato*, especialmente en las novenas secuenciales de la coda. Esta fuga, así como la fuga en re sostenido menor, podría ser una música indicada para el clavicordio, pues este instrumento parece el más adecuado a su *pathos*. Siendo como es música apasionada, podría también convenir al clavecín, en una sencillísima y uniforme registración. Sobre el órgano barroco las disonancias podrían ser sostenidas con mayor efectividad que en cualquier otro instrumento; aunque el fervor de la música quedaría atemperado, lográndose la continuidad de la línea sin la aspereza del ataque.

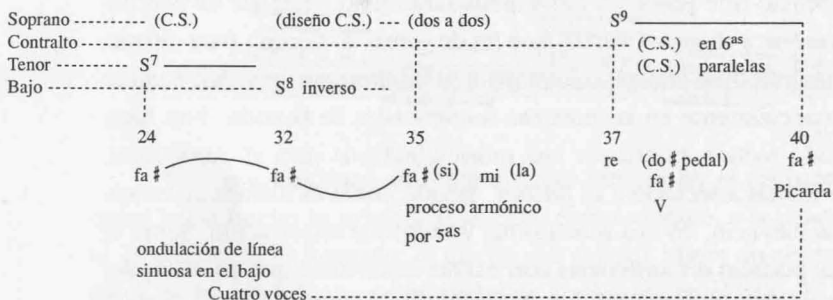
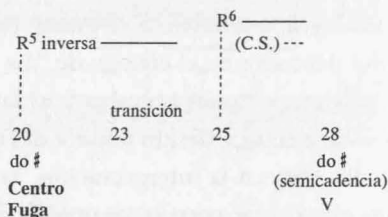
La fuga en re sostenido menor, como hemos visto, apenas posee notas acentuadas en su tema y su nivel de velocidad podría ser aproximativamente el del pulso, mientras sus dinámicas permanecen neutrales. En su misma quietud contiene profundos pesares y alegrías exultantes. En resumen, su efecto total es un coral universalizado, sin acento retórico o aflicción subjetiva. En su superficie, esto es lo que parece la *Fuga* en fa sostenido menor, pues se desplaza también por grados conjuntos sin acento métrico con una figuración consecuente. Hasta el mismo sujeto implica movimiento temporal ofreciendo su pulso en 6/4 una consistencia rítmica que no poseía el 4/4 de la fuga en re sostenido menor; asimismo en el espacio va conquistando estadios cada vez más altos con la energía y empuje de la modulación. Además, la fuga en re sostenido menor no tiene verdaderamente contrasujeto, mientras el que posee la fuga en fa sostenido menor es, en rigor, la inversión grado por grado del propio sujeto, presentado de manera que parece encarnar la tensión de un suspiro en su persistente apoyatura. A despecho de su textura continua, la fuga tiene un comienzo, una parte media y un final; las novenas en secuencia de la coda que vienen a representar la resolución armónica de la energía que ha generado la polifonía.

Cuadro sinóptico de la Fuga núm. 14 en fa # menor

EXPOSICIÓN



IIª Sección

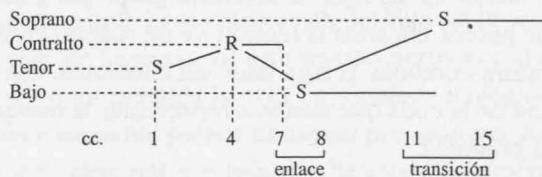


- En total hay nueve entradas.
- Tres sólo como respuesta (c. 4, 20, 25) y dos en inversión.
- De las 9 entradas, la núm. 5 es la central, que viene a la mitad de 40 cc. y aparece por inversión.
- Como el tema en sí mismo ya es muy cromático, la fuga modula poco.
- El C.S. en esta fuga es muy característico, simboliza las lágrimas y el suspiro y, de hecho, es, al comienzo, la propia inversión del sujeto. Ambos llegan a formar una entidad indisoluble.

S (sujeto): tema en el tono de la tónica. Empieza y termina siempre por la nota fa #
 R (respuesta): tema en el tono de la dominante (do # menor). Empieza y termina siempre por la nota do #.
 S1, S2 ...: primera, segunda entrada del tema como sujeto, así sucesivamente
 R1, R2 ...: primera, segunda entrada del tema como respuesta, así sucesivamente

Addenda del traductor

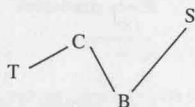
Fuga núm. 14 en fa # menor



Fuga Real con CS muy característico.

EL CLAVE BIEN TEMPERADO...

Las cuatro entradas de la exposición ocupan siempre una voz exterior, que las pone en evidencia dentro de la textura: Tenor, Contralto, Bajo y Soprano; destacando por contraste las dos últimas (a dos octavas de distancia).



Aunque el principal relieve viene producido por la diferenciación temática y la expansión contraria de las líneas



que aumentan progresivamente el ámbito.

Ejemplo 13

c. 4 Resp.

El orden de entrada es siempre Sujeto, en la exposición, salvo en el caso prescrito de la 2ª, que debe ser Respuesta.

Por tanto

S R S S

de modo que prima sobre todo el tono de la tónica.

Densidad de cuatro voces, desde la 4ª entrada c. 15 a 18, mientras dura el Sujeto y luego, a la entrada del bajo con el sujeto inverso, desde el c. 32 hasta el final (c. 40). En total $3 + 8 = 11$ compases. Sobre 40 cc., una cuarta parte de la fuga.

Podría decirse que ésta es una de las fugas en las que apenas se modula, salvo las tonalidades propias de la Exposición. El sujeto es relativamente largo: 3 compases y en toda la fuga aparecen nueve entradas completas. La voz de soprano ha presentado tres veces el tema (c. 15, 25, 37) mientras lo presentan solo dos veces todas las demás. La ausencia de la aparición del tema en otras tonalidades en la parte media de la fuga se compensa por el procedimiento de la Inversión (a la mitad del c. 20 y en el c. 32). El sujeto inverso surge por primera vez después de la Exposición (en el lugar que correspondería al tono relativo)¹¹ en tanto que 5ª entrada. Puesto que en la Fuga surgirán 9 entradas, esta 5ª ocupa el lugar central, pero no es solo esto, sino que en

11. Como este sujeto modula internamente no se presta a ser presentado en mayor.

relación a la totalidad de 40 compases, este c. 20 ocupa el punto simétrico de la obra, punto de equilibrio en el que cambia además (por inversión) el sentido direccional.

Exposición				Parte media		Parte conclusiva		
S	R	S	S	S inverso	Respuesta	Sujeto	Sujeto inverso	Sujeto
1-4	4-7	8-11	15-18	20-23	25-28	29-32	32-35	37-40
⋮	⋮	⋮	⋮	contralto	soprano	tenor (comienzo)	bajo	soprano
T	C	B	S	si m - fa # m	do # m	fa # m	fa # m	Fa # m
			⋮	(única vez en		sentido reexpos. (4 voces)		
			4 voces	voz interior)		después pausas		
				(parte central)				
				3 voces				
1 ^a -2 ^a -3 ^a -4 ^a				5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a

Los núcleos de mayor densidad, como en este caso, final de la exposición, o el final mismo de la fuga, son los únicos momentos en que se mueve a cuatro voces, responden a un incremento de la actividad formal.

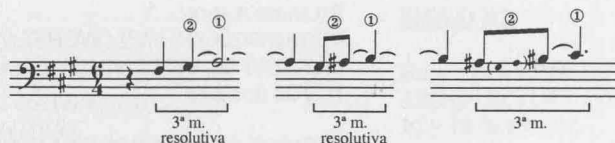
La presencia del contrasujeto, en tanto que contrapunto doble estable, es en esta fuga de capital importancia, pues ambos elementos en conjunción forman una entidad indisoluble. La bifurcación de ambas líneas, siempre en sentido contrario (el sujeto sube pausadamente en escala mientras el contrasujeto se lamenta en apoyaturas descendentes bajando por grados conjuntos) se abre en el ámbito o se cierra según la posición de las partes. Esta misma expansión, como en el c. 4 (ó 15), o recogimiento, como en el c. 8, muestra una línea francamente direccional, una aspiración, un anhelo, para el sujeto, que toma mayor evidencia al ser contrapuesta a su apoyaturada voz acompañante. Y sin embargo, sin dejar de hacer grados conjuntos (el salto de 5^a y 4^a al final del C.S., como dominante aplicada, c. 6, es irrelevante) comienzan y terminan en un mismo punto (*do* #, c. 4 al 7 o *fa* # c. 8 al 11). [Véase el tema completo]

Como en muchos de los sujetos cuyo ámbito es una 5^a justa (sucederá también en el tema de la fuga inicial de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók) la aparición de la respuesta en la voz consecutiva superior proyectará el ascenso desde el punto en que lo había dejado el sujeto en línea continua hasta el *sol* # (a la 9^a del sonido inicial).

Este punto, *do* #, a la 5^a justa, será, como hemos dicho, también el que tomará el C.S. para bajar. El tema, tiene, en realidad, dos momentos; uno cromatizado, por impulsos sucesivos para subir y otro diatónico-natural para bajar.

Ejemplo 14

Ejemplo 15



La célula inicial de tres notas se convierte en elemento generador. La siguiente aparición (c. 2) se produce a mitad de valores, siempre con la misma interválica resolutive (asentado en semitono, representado por ①, primero el *la*, luego el *si* y finalmente el *do* \sharp) en consecuencia a un tono de distancia que produce cormatismo interno, *la-la* \sharp . La tercera aparición *la* \sharp -*si* \sharp -*do* \sharp se ve beneficiada por una bordadura inferior (que recupera la nota *sol* \sharp del motivo anterior) ampliando por este medio la célula de tres notas, que sin embargo conserva su perfil, a cuatro notas o tetracordo resolutive a la dominante.

Este tetracordo, ampliación de la célula inicial, se reproduce en sentido descendente en la bajada conjunta y diatónica del propia sujeto.

Ejemplo 16



Este nuevo elemento de cuatro notas será el que se utilizará principalmente como material para la transición o episodios tales como cc. 7, 11-15, 18 ó 28. Otro aspecto en relación al tema es que precisa dos compases para subir y uno para bajar. En realidad abarca 18 negras, 11 de las cuales son de subida hasta alcanzar la cúspide *do* \sharp (única notas hasta el momento de caída de compás) y 7 de bajada. Ahora bien, 11 en relación a 18 es el punto de sección áurea del tema $11/18 = 0,611$; que confirma asimismo los números de la serie de Lucas: 1-3-4-7-11-18. En cualquier caso la composición crece y respira con naturalidad ■

Traducción, cuadros sinópticos y addenda: **Carles Guinovart**