EL GENIO MALIGNO

ISSN: 1988-3927

Revista de Humanidades y ciencias sociales

Nº 3, septiembre de 2008

Un ejemplo de análisis de una obra barroca: la Fuga BWV 856 (*El Clave bien temperado*, I, 11) de Juan Sebastián Bach

Enrique Lacárcel Bautista

Descripción de la partitura

La obra objeto de este análisis, como se indica en el título, es una fuga, concretamente la numero 11 del primer libro de *El Clave Bien Temperado* (*Das wohltemperierte Klavier*) [1] de Johann Sebastian Bach (1685-1750), ciclo de preludios y fugas que pasa por todos los tonos mayores y menores, publicadas en dos tomos: uno en 1722 (al que pertenece nuestro ejemplo), y otro en 1740, que no se imprime hasta 1801 pese a la gran fama de la que gozó.

Se trata de una composición creada para instrumento de tecla (al respecto hay grandes controversias acerca de si se pensó para clave -hecho que aparece reforzado ante la ausencia de matices-, clavicordio u órgano o para los tres indistintamente), construida como una fuga, es decir, una obra claramente contrapuntística, y concebida a tres voces, en Fa Mayor, en un compás de 3/8 que confiere a la obra casi un carácter de giga de cierta inclinación italianizante.

Con respecto a la obra general en sí, *El Clave bien temperado,* pasa por ser una de las creaciones capitales de la música en general y de la occidental en particular, convirtiéndose además en quintaesencia del Barroco y en el ejemplo más brillante del arte del maestro de Eisenach. El periodo durante el

cual Bach compuso y reunió todos sus elementos es también el del despliegue de la inventiva, de las teorías en busca del sistema temperado ideal. Este sistema temperado está todavía lejos de ser unánime, y muchos son los que sueñan con encontrar la vía de la modulación sin límites y sin contraindicaciones en un temperado irregular que tardará en encontrarse. En este contexto, muchos compositores trataron ya de probar que todas las tonalidades eran posibles (por ejemplo Fischer, Heinichen o Mattheson). Recientemente algunos musicólogos (como Bradley Lehman [2]) han puesto en evidencia la estructura del preconizado por Bach, que figura de manera codificada en el frontispicio de la obra pues se trata de un sistema temperado muy dulce, que permite, efectivamente, el uso de todas las tonalidades, pero conservando unos colores diferentes para cada una: las tonalidades en bemol son más "dulces" que las tonalidades en sostenido. Al margen de este carácter experimental y *quasi* tratadístico, ha de señalarse la intención didáctica con la que también concibió la obra Bach. Prueba de ello es el título completo dado en la primera página del primer libro (1722):

> El clave bien temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semi-tonos, ambos con la tercera mayor o Ut, Re, Mi, y con la tercera menor o Re, Mi, Fa, están compuestos para la práctica y el provecho de los jóvenes músicos deseosos de aprender y para el entretenimiento de aquellos que ya conocen este arte.

La fuga (como nuestro ejemplo) se caracteriza por ser una forma continua donde todo fluye, basada en la imitación sistemática de un sujeto entre varias voces. Ésta puede ser tanto vocal como instrumental, siendo en el ejemplo que nos atañe para instrumento de tecla, como se ha dicho. Para encontrar el origen de la fuga hemos de remitirnos a otros géneros como el *motete*, del que toma su carácter imitativo; y de su derivación más directa, el *ricercare*, cuya característica principal es la de ser una pieza instrumental.

ISSN: 1988-3927
Revista de Humanidades y ciencias sociales
Nº 3, septiembre de 2008

Dada la dificultad estructural que entraña la fuga, considero oportuno desglosar la teoría fundamental de ésta conocida como *fugue d'ecole* (fuga escolástica), que nos permitirá analizar pormenorizadamente nuestro ejemplo. Como toda regla, difícilmente se adaptará a éste, pero sin duda nos servirá para demostrar cómo resuelve Bach los problemas concretos que se le plantean en esta composición, así como la propia diversidad intrínseca al género además de ahondar en los entresijos de su proceso creativo.

En el siglo XIX, se le concedió a la fuga una gran importancia en la enseñanza de la composición, sobre todo en el ámbito del Conservatorio de París. El conflicto residía en que ésta era totalmente ajena a la realidad musical contemporánea de aquel entonces, lo que dio lugar a la invención de teorías y reglas para la misma, muchas de las cuales le eran completamente extrañas. De este afán de definir y de reinventar su "concepto", surgió la *Fugue d'école*. En torno a esta idea se relacionan una serie de músicos franceses cuya orbita de acción era el referido "*le Conservatoire Nationale Supériur de Musique et Danse*" de París, destacando André Gédalge con su "*Traité de la fugue*". En este contexto se preestablecieron unos elementos temáticos inherentes a la fuga así como una organización estructural relativamente bien delimitada.

Los elementos de la fuga son: el *sujeto* (el motivo principal, expuesto solo, sin acompañamiento ni contrapunto); el *contrasujeto* (distinto, contrapunto complementario que aparece junto al sujeto); y la *respuesta* (imitación del sujeto a una 5ª superior). Estructuralmente la fuga se divide en una primera sección (también conocida como exposición), una segunda (o de episodios, donde a menudo aparece una pedal de dominante), una tercera (o de estrechos) y una coda final (construida a menudo sobre una pedal de tónica).

La *exposición*, comprende cuatro entradas sucesivas que presentan el sujeto en el tono principal y la respuesta. En caso de que tenga tres voces, una de ellas suele repetir la entrada. Mientras una voz expone el sujeto, las otras presentan el contrasujeto o partes que podríamos llamar "libres". El orden de

entradas suele ser Sujeto-Respuesta las dos primeras (la respuesta puede ser real -no modifica el sujeto sino que tan sólo lo transporta- o tonal -adapta el sujeto para que la modulación no sea tan brusca-), quedando las otras dos configuradas de manera más libre y atendiendo a diversas combinaciones (una de las más bellas es la que presenta Sujeto-Respuesta-Respuesta-Sujeto). Una vez expuestas estas cuatro entradas, empiezan los divertimentos o episodios. A veces en esta fase pueden aparecer algún episodio que sirve de enlace o de desahogo contrapuntístico. La *segunda sección* se caracteriza por su carácter modulante, con entradas sueltas del sujeto y la respuesta. Se emplea una pedal de dominante para marcar el regreso al tono principal. En la *tercera sección*, se dan entradas en el tono principal a modo de "estrechos", solapándose en forma de canon el sujeto y la respuesta. Suelen ser relativamente largos, con tres estrechos y una *coda*, que se ayuda de una pedal de tónica.

Bach no suele respetar estos parámetros, limitándose a presentar claramente la exposición y escribiendo el resto de secciones con recursos más personales. Podemos clasificar sus soluciones a la segunda y tercera secciones del siguiente modo:

- En algunas fugas respeta una segunda sección de divertimentos y una tercera de estrechos. Tal es el caso de la fuga 16 del libro I.

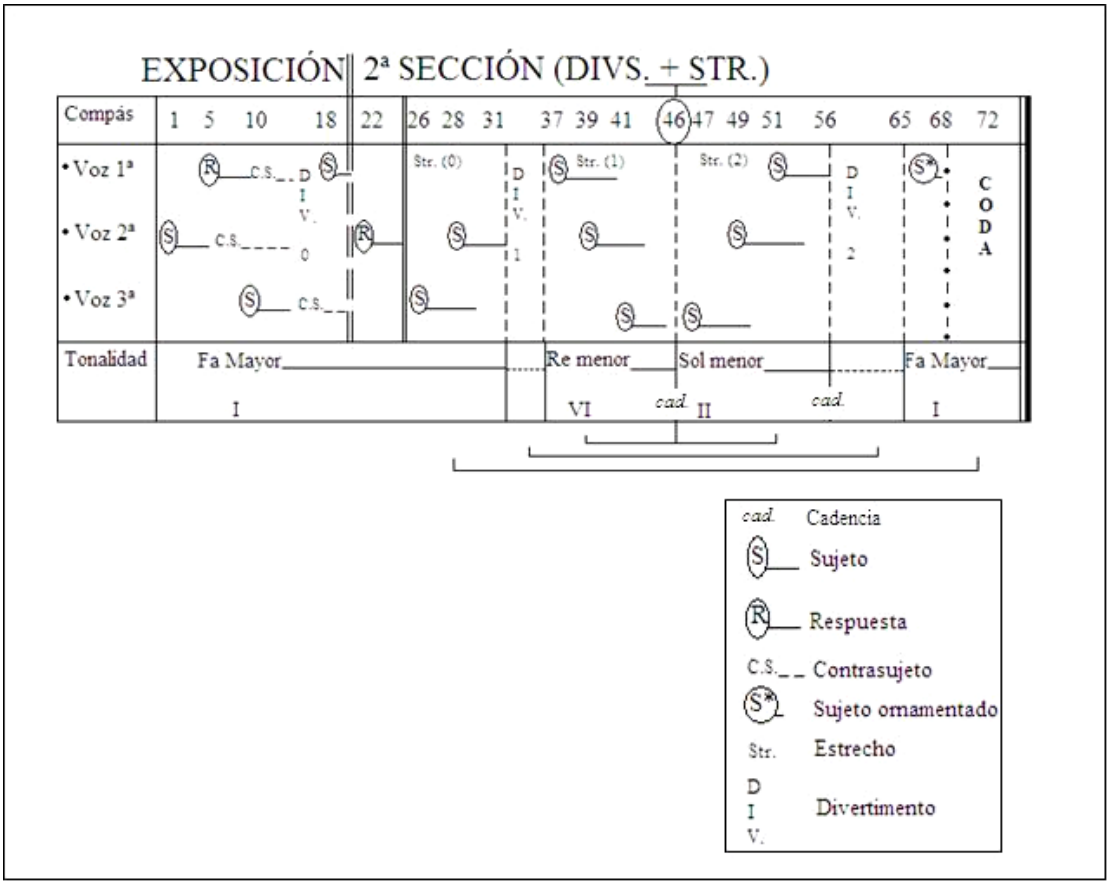
- Organiza la fuga en dos partes: una de exposición y una segunda de divertimentos, donde no elimina los estrechos sino que funde algo de la segunda con algo de la tercera en un solo bloque escrito en el tono principal. Ésta es la forma más común en Bach, estando presente por ejemplo en las fugas 2 y 21 del libro I, y 19 del II.

ISSN: 1988-3927
Revista de Humanidades y ciencias sociales
Nº 3, septiembre de 2008

- Fugas en las que tras la exposición vienen directamente los estrechos pero éstos tienen carácter modulante. El ejemplo más característico es la fuga 1 del libro I.

Forma

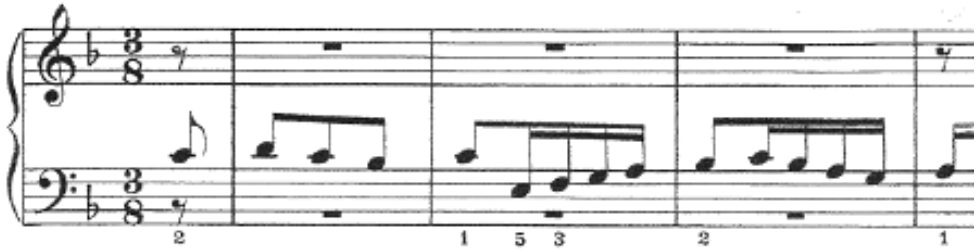
Para realizar el complejo análisis formal que requiere la fuga 11 del libro I, utilizaré el siguiente esquema como guía principal, y lo iré desglosando a continuación.



ISSN: 1988-3927
Revista de Humanidades y ciencias sociales
Nº 3, septiembre de 2008

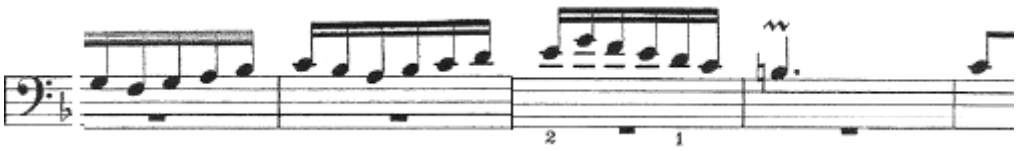
Exposición

El *sujeto* de la fuga ocupa cuatro compases, con un ritmo marcadamente regular (*vid*. Ejemplo 1).



Ej.1.-*Fuga BWV 856*, J.S. Bach, cc. 0-4

La voz media (de alto) que antes había expuesto el sujeto, pasa a dibujar el *contrasujeto*, que ocupa prácticamente cinco compases (*vid*. Ejemplo 2).

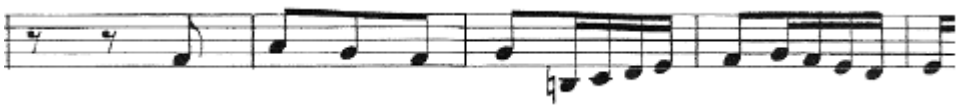


Ej. 2.-*Fuga BWV 856*, J.S. Bach, cc. 4-8

Una vez expuesto el sujeto y tras unas notas de enlace que, como hemos visto, correspondían al contrasujeto, comienza la *respuesta*. Ésta es tonal, pues cambia la cabeza para ajustarla a la tonalidad, dándose una mutación en la interválica de la respuesta para mejorar la armonización con mayor unidad tonal (si fuera real, al final del sujeto nos iríamos a Do Mayor. Se queda de este modo en Fa Mayor para estar más próxima al tono inicial), alterando su característico comienzo sobre el quinto grado (*vid*. Ejemplo 3). La

ISSN: 1988-3927
Revista de Humanidades y ciencias sociales
Nº 3, septiembre de 2008

voz media hace un pequeño desahogo que sirve de enlace con una parte más libre mientras que la voz grave presenta la tercera entrada del sujeto y la superior el contrasujeto.



Ej.3.-Fuga BWV 856, J.S. Bach, cc. 4-8

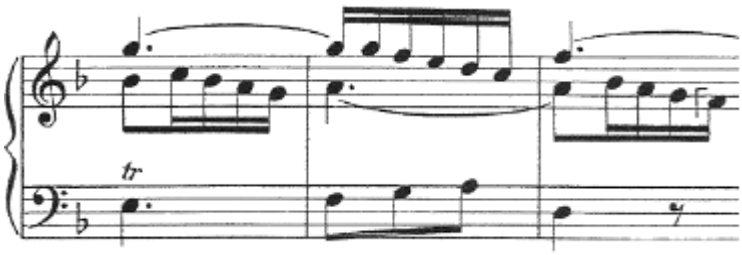
Del compás 13 al 17 aparece lo que hemos denominado *divertimento 0*, pues aunque nos encontremos aún en la exposición, tal y como dijimos antes, a menudo pueden darse divertimentos para conseguir un mayor desahogo contrapuntístico. Además hay una ausencia de sujeto, aunque la tercera voz sí expone el contrasujeto. Dicho divertimento está construido como una progresión casi modulante, con elementos melódicos ya presentados. Las otras dos voces hacen una falsa polifonía con un contrapunto nada riguroso que parece querer imitar la cabeza del sujeto en corcheas. En la anacrusa del compás 18 asistimos a la cuarta entrada del sujeto que además tendrá su respuesta en el compás 22. Entre ésta y la quinta de la respuesta podría situarse el final de la exposición, aunque más adelante veremos que es más difícil de señalar de lo que podría parecer a priori.

Segunda sección: divertimentos y estrechos

Otra cuestión "fuera de lugar" (según la *fuga de escuela*) es el *estrecho* (denominado en el esquema str. 0) que aparece en los compases 26 a 28, con dos entradas del sujeto en las voces grave y media.

A partir del compás 30 asistimos al *divertimento 1*, donde la voz aguda y la media (soprano y alto) hacen una progresión descendente imitando

alternativamente el motivo de semicorcheas que sirve de cierre al sujeto y al contrasujeto. La voz grave (el bajo) interviene con un motivo ascendente que podría justificarse como la cabeza del sujeto invertido. Esta progresión modulante nos conduce a Re menor (*vid*. Ejemplo 4).



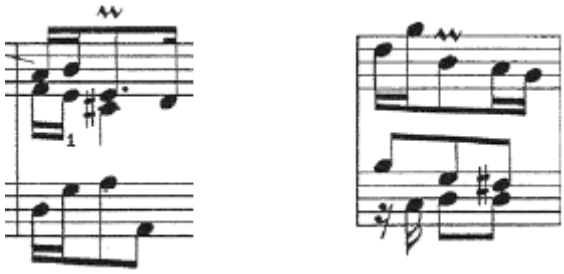
Ej.4.-Fuga BWV 856, J.S. Bach, cc. 30-32

En el compás 37 aparece un primer *triple estrecho* libre (str. 1), que nos da las entradas necesarias tras el primer divertimento para confirmar el Re menor. Éstas se dan en los compases 37, 39 y 41 en orden descendente (IMPORTANTE: *vid*. esquema para comprobar el orden de las distintas entradas). La tonalidad aparecerá reforzada con una *cadencia* muy clara que se produce en los compases 44-45. A partir de este punto se produce un *eje de simetría* a modo de espejo (como un reflejo de lo que acaba de ocurrir) a partir del cual entramos en una segunda parte dentro de la segunda sección (*vid*. esquema, compás 46).

En los compases 47, 49 y 50, se dan las entradas correspondientes al segundo *triple estrecho*, invirtiéndose el orden: si en el anterior se introducía primero la soprano, luego la contralto y después el bajo, ahora la primera entrada corresponde al bajo, luego a la contralto, y finalmente a la soprano (en orden ascendente). De ese Re menor anterior hemos pasado ahora un Sol menor bastante claro que concluye con una cadencia libre en el compás 55 adornada con un clásico mordente (éste también está presente una vez más, para no romper la simetría, en la cadencia citada anteriormente del compás 45)

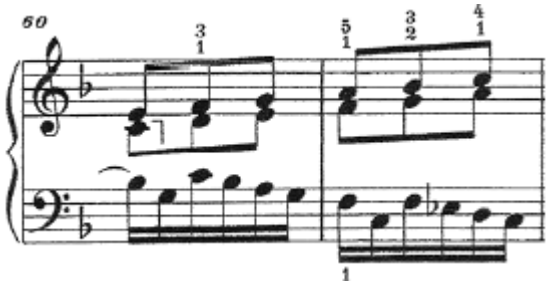
ISSN: 1988-3927
Revista de Humanidades y ciencias sociales
Nº 3, septiembre de 2008

(*vid*. Ejemplo 5).



Ej.5.-*Fuga BWV 856*, J.S. Bach, cc. 45 y 55 (cadencias)

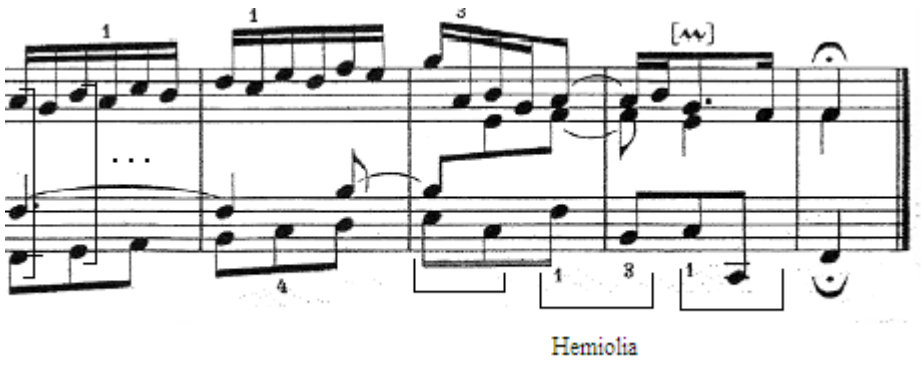
A partir del compás 56 encontramos el *divertimento 2*, de unos diez compases de duración, con un motivo modulante que recuerda a la progresión del primero, igualmente descendente que a partir del compás 60 se intensifica a raíz de sus propios elementos (corcheas en las dos voces superiores y el motivo de semicorcheas en el bajo que proviene claramente del final del contrasujeto) (*vid*. Ejemplo 6 y ejemplo 2 -correspondiente al contrasujeto- para comparar ambos motivos).



Ej.6.-*Fuga BWV 856*, J.S. Bach, cc. 60 y 61

Finalmente en el compás 65 se da una última entrada libre del *sujeto ornamentado*, que enlaza con los últimos compases que constituyen la *coda*. Ésta se produce plenamente a partir del compás 68 con la típica hemiolia cadencial en el bajo con mordente (compás 71), tal vez un rasgo "preclásico" (ornamentar las cadencias será una característica típica del preclasicismo y

más aún del clasicismo). Toda la coda pierde rigor contrapuntístico, haciendo la soprano terceras con el bajo ornamentándolas con escapadas, quedando la contralto más parada melódica y contrapuntísticamente (*vid*. Ejemplo 7).



Ej.7.-*Fuga BWV 856*, J.S. Bach, cc. 68-72

Estructura

Podríamos decir que la *exposición* abarca desde la anacrusa del primer compás hasta el compás 26, aunque en realidad también puede concluir en el compás 21. Estos compases que quedan comprendidos entre el 21 y el 26 forman una sección algo peculiar que se corresponde con la que se crea a partir del compás 65 gracias a la simetría general que impera en la fuga desde el 46. La sección que queda entre la respuesta suelta de 22 y el estrecho 0 puede entenderse como una ampliación de la exposición, pero una vez estudiadas las proporciones de la obra, se aprecia que es más bien una parte de la segunda sección. Aunque la entrada suelta de la respuesta que se da en 22 también tiene su relación directa con la entrada suelta del sujeto libre y ornamentado que se da en el compás 65.

Tal vez el aspecto más interesante a señalar en esta fuga es la simetría anteriormente citada que se produce en la *segunda sección*: la parte irregular

(compases 21 a 26 con una respuesta y un estrecho -el 0- fuera de sitio), el primer divertimento y el primer estrecho triple tienen su reflejo casi exacto a partir del compás 46 con el segundo triple estrecho, el segundo divertimento y la coda. En un plano casi esotérico, es curioso citar que este eje de simetría coincide casi con el compás que correspondería a la proporción áurea [3]. Esta utilización de la proporción de oro se ve amplificada pues el compás 26 (donde tal vez podría situarse el comienzo de la segunda sección con el estrecho 0) coincide a su vez con la inversión de la proporción. En realidad, resumiendo, hablamos de tres secciones de unos 25 compases cada una (21 de exposición; 25 en la primera parte de la segunda sección -eje- y 26 en la segunda parte).

Finalmente podríamos decir que, desde el punto de vista escolástico, el desarrollo de la segunda sección, corresponde al segundo tipo de soluciones propuestas anteriormente (en las que organiza la fuga en dos partes: una de exposición y una segunda de divertimentos, donde no elimina los estrechos sino que funde algo de la segunda con algo de la tercera en un solo bloque escrito en el tono principal). Es pues una fuga de construcción libre en la que, aparentemente, no diferencia las partes, aunque goza de gran solidez por el propio equilibrio de éstas.

Melodía

Los aspectos melódicos en una composición de este tipo pasan a un plano secundario. No obstante puede señalarse el perfil vocal (especialmente del sujeto y la respuesta), heredado del propio origen del género vinculado a una pieza tan vocal como es el motete. La obra goza de una gran cohesión melódica generada por los propios procedimientos imitativos consustanciales a ella.

ISSN: 1988-3927
Revista de Humanidades y ciencias sociales
Nº 3, septiembre de 2008

Ritmo

El aspecto rítmico es típicamente barroco, sin combinaciones complejas y complementarias unas de otras. Hay pues una gran uniformidad buscando la unidad de los afectos (ha de recordarse que según la Teoría de los Afectos, cada obra solamente podía transmitir una inclinación). Dicha uniformidad se opone a la concepción estilística posterior (el Clasicismo) donde cada frase tenía una respuesta contrastante, tanto melódica como rítmicamente. En toda la obra puede escucharse un incesante pulso de semicorcheas propio del *horror vacui* barroco. Como aspectos peculiares he de destacar las cadencias ya citadas (compases 45 y 55) así como la hemiolia del final.

Armonía - Textura

Se trata de una obra plenamente tonal, con cadencias fáciles de percibir y de rápidas modulaciones (muy seguidas, a veces poco asentadas), con una fluidez típicamente barroca (en ocasiones casi de una armonía por corchea). Éstas no son alejadas sino que se modula a tonalidades "vecinas", pasando fundamentalmente por Fa Mayor, Re menor y Sol menor, con algunas inflexiones en la dominante (Do Mayor) de la tonalidad principal (Fa Mayor), provocadas por la propia naturaleza de la respuesta, así como al final del segundo divertimento un breve Si♭ como subdominante de Fa. La textura de la obra, como ya he dicho anteriormente, es contrapuntística con un uso intensivo de la imitación como elemento inherente a la fuga.

Conclusiones

Podríamos, para concluir, citar algunos aspectos como la solidez estructural sobre la que se construye la obra. La forma, aunque aparentemente difusa, como hemos visto tiene una enorme correspondencia basada tanto en los propios elementos de la fuga (sujeto, contrasujeto, respuesta…) como en la simetría creada por Bach. Es una composición arquetípica del Barroco tardío, que aúna el contrapunto y la armonía tonal (algo muy propio de esta etapa), conciliando plenamente el lenguaje vocal y el instrumental, con un marcado ritmo mecánico, y organizada bajo la sólida forma compositiva del procedimiento especulativo de Juan Sebastián Bach.

Notas

[1] Utilizaré para el análisis la edición publicada por Real Musical de *El clave bien temperado.* Puede consultarse la partitura completa en el apéndice.

[2] Bradley Lehman, Johann Sebastian Bach's temperament for harpsichords, organs, and clavichords, *Early Music*, Oxford University Press, 2005.

[3] $\phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1{,}618034\ldots$