

MODIFICACIONES EN LA CABEZA DEL SUJETO DE LAS FUGAS DE *EL CLAVE*¹ BIEN TEMPERADO² DE JOHANN SEBASTIAN BACH, LIBRO I BWV 846 A 869, KÖTHEN 1722, LIBRO II BWV 870 A 893, LEIPZIG 1744

MARIO MUSCIO

Resumen

En esta colección, Bach presenta recursos aplicados a algunas de las entradas del tema en el sector central y final de las fugas, ya sea en el rol de sujeto o respuesta, consistentes en producir variaciones en la cabeza, es decir dentro de los tres sonidos iniciales. No se consignan aquí los cambios aplicados a la totalidad del tema como el movimiento contrario, la aumentación, la disminución, cambios rítmicos, y las mutaciones iniciales y finales en la respuesta tonal, y el acortamiento del sector conclusivo y variaciones en el o los últimos sonidos. Estas modificaciones tienen por objeto resaltar u ocultar la aparición del tema y son clasificadas según aspectos rítmicos, de cambio de altura y registro, de variación ornamental y distribución de sonidos en distintas voces. Finalmente se relacionan estos cambios bajo la numerología y las proporciones utilizadas por el autor.

Abstract

In this collection, Bach presents resources applied to some of the theme entries in the central and the end of the fugues, either in the role of subject or response, consisting in producing variations in the head, ie within three sounds initials. No changes are reported here applied to the whole theme as contrary motion, augmentation, reduction, rhythmic changes, and mutations in the initial and final tonal response, and shortening of the conclusive sector and changes in the last sounds. These changes are intended to highlight or hide the appearance of the theme and are classified according to rhythmic aspects, change in height and registration, ornamental variation and distribution of sounds in different voices. Finally, these changes are listed under the numerology and the proportions used by the author.

* * *

¹ Teclado en general.

² Según la edición *The Well Tempered Clavier, 48 preludes and fugues vol. 1 & 2* edited by Hans Bischoff, translation by Alexander Lipsky, Belwin Mills, Melville (N.Y.)

En esta colección, Bach presenta recursos aplicados a algunas de las entradas del tema en el sector central y final de las fugas, ya sea en el rol de sujeto o respuesta, consistentes en producir variaciones en la cabeza, es decir dentro de los tres sonidos iniciales. No se consignan aquí los cambios aplicados a la totalidad del tema como el movimiento contrario, la aumentación, la disminución, cambios rítmicos, y las mutaciones iniciales y finales en la respuesta tonal, y el acortamiento del sector conclusivo y variaciones en el o los últimos sonidos. Las modificaciones de lo que podríamos definir como la ‘llamada’ del tema, el ‘arranque’ de la idea rectora fundamental, tienen como propósito resaltar la audición del tema o, por el contrario y en la mayoría de los casos, enmascarar la percepción del inicio para que el oyente sea sorprendido en transcurso del material temático. De esta manera se evita la excesiva reiteración del diseño inicial con el objeto de mantener el interés en una pieza monotemática basada en la imitación y la repetición. Pero, y en general como ocurre en las obras maestras del arte musical, podemos decir que no hay motivo o razón alguna, más allá de la intuición y el sentido común, que indique al creador cuándo, en qué medida o cómo aplicar variaciones al tema. Jean Philippe Rameau (1683-1764) en su *Tratado de Armonía* (1722)³ nos dice: “La Fuga es un adorno de la composición gobernado solamente por el buen gusto. Las reglas establecidas no conducen por sí mismas a la perfección.” Un franco testimonio de fatalismo creativo.

Las modificaciones que subrayan la audición del tema son las basadas en el ‘desplazamiento’ o la ‘anticipación’ del sonido inicial, es decir, una alteración de orden rítmico.

El ‘desplazamiento’, en estas fugas al menos, implica el acortamiento del sonido inicial a la mitad, convirtiendo en acéfalo un comienzo tético; dicho en términos de ‘especies’, el primer sonido deja de ocupar el rol de ‘*cantus firmus*’ para pasar a ser, en este caso, ‘comienzo de segunda especie binaria’: (IV-I)⁴ (7-3⁵/12-2/14-1, únicas modificaciones dentro de la exposición y no el sector central/19-4/25-3/29-5/32-3/35-4/38-3/44-2/51-4/54-2/95-2/97-5/112-2), (IX-II)(9-2/35-2/37-1), (VII-II)(31-4/53-3).

Los siguientes desplazamientos también reducen a la mitad la duración del primer sonido, pero pasan a ser comienzos de ‘contrapunto florido’ sobre la respuesta: (VIII-I)(12-3), y sobre el sujeto con el intervalo inicial de la respuesta (ver: Cambio

³ RAMEAU, 1971: 368.

⁴ Referencia en números romanos de número de fuga y libro entre paréntesis (x-x).

⁵ Referencia en números arábigos de compás y voz entre paréntesis (x-x). Más de una referencia en la misma fuga separada por barra (x-x/x-x). El número 1 corresponde a la voz superior.

de altura del primer sonido): (VIII-I)(57-1/61-2/69-1/en 77-2, se modifican rítmicamente los sonidos posteriores/77-3/80-2). Se dejan de lado en esta fuga las consideraciones sobre la aumentación del sujeto por no presentar novedades en la variación de la cabeza.

En el caso siguiente, el primer sonido y el tercero se desplazan reduciéndose a la mitad y configurando un ritmo punteado: (II-II) (8-1) y en (17-1) sólo el sonido inicial. Otros desplazamientos son hechos aparentemente con el fin de distinguir el antecedente del canon por movimiento directo, un comienzo de ‘contrapunto de tercera especie ternaria’: (XV-I)(51-1), y para distinguir el consecuente en el canon por movimiento contrario: (XV-I)(78-3).

Un caso atípico de desplazamiento, en una pieza no menos atípica, son las sínco-pas aplicadas a apariciones del tema con fuertes alteraciones posteriores. En lugar de abreviar la duración, la prolongan a negra con punto: (XIX-I)(22-2/36-1/48-3), pero, el comienzo original de corchea, de haberse sostenido, habría durado el equivalente a dos negras. En este caso, no sólo se busca el desplazamiento sino una articulación distinta del sonido inicial, de breve y tético a largo y sincopado, algo así como una ‘cuarta especie sobre el segundo sonido’ en orden ternario.

Como último caso, podemos citar una de las entradas del tema en (XXII-I)(46-4) que implica el desplazamiento de los dos primeros sonidos precediendo la primera batería de estrechos y una entrada acortada al cuádruple, con el fin de ocultar la cabeza o confundirla con el tercer elemento de la fuga, que ataca dos negras antes (IV-I)(85-3).

Cabe observar que en la mayoría de los casos de desplazamiento en las fugas de cuatro y cinco voces, la entrada del sujeto o respuesta están precedidas por una voz silenciada durante el divertimento previo, estrategia habitual para marcar la aparición del tema, o pertenecen a la exposición como en (IV-I)(7-3/12-2/14-1).

La ‘anticipación’, a la inversa del recurso precedente, implica, en esta colección de piezas, la prolongación de dimensión variable del sonido inicial para distinguir las entradas del tema en una voz no silenciada previamente con un comienzo acen-tual, en general como ‘cuarta especie’, es decir un rol sustituto de tiempo fuerte (VII-I)(10-1/25-3/28-1/33-2), (IV-II)(47-1/54-3). Otro objetivo del empleo de la anticipación es, contrariamente a lo señalado, ocultar el comienzo del tema (IV-II) (66-3, demasiado anticipado, casi pedal), (I-I)(17-4, elisión con final de frase precedente), (VIII-I)(26-1, final moroso de la entrada anterior y comienzo anticipado en la misma voz como elisión de la entrada siguiente) y algo más extravagante en (IX-I)(12-1, donde se anticipa y prolonga el primer sonido, se desplaza y acorta el segundo y se adelanta y alarga el tercero). Una modificación realmente ‘críptica’.

Otro aspecto de la modificación de la cabeza del tema, aplicada solo al primer sonido del tema, es el ‘cambio de altura’. Lo encontramos en los siguientes ejemplos aunando la cabeza de la respuesta al cuerpo del sujeto a la cuarta ascendente, es

decir casi plagal. Esto implica un cambio en el orden armónico entre la cabeza y la continuidad del tema (XVII-I)(18-2/28-3/29-2); combinada con el desplazamiento señalado más arriba (VIII-I)(57-1/61-2/69-1/77-2 y 3/80-2) y, como cuarta entrada anómala (IV-I)(12-2). Una aplicación distinta del cambio de altura que no implica entrada plagal se encuentra sobre el tercer elemento temático (XIV-II)(42-2), que dicho sea de paso, es prácticamente igual al segundo elemento de la (IV-I) escrito 22 años antes.

Otro recurso es el ‘cambio de registro’ del primer sonido (XIX-I)(13-3/27-2). También puede combinarse con el cambio de altura a distancia de sexta (XIX-I)(16-3/42-2 donde el ‘La 3’, reemplazado por el ‘Fa sostenido 4’, está contenido en la segunda corchea del bajo como ‘la 2’). Estos últimos cambios de altura y de registro al comienzo del tema van haciendo que el grado de audibilidad del comienzo de la idea musical decrezca.

Hasta aquí, dentro de las modificaciones citadas, podemos decir que en todos los casos no se altera la cantidad de sonidos del tema de la fuga.

Quedan por citar las modificaciones que tienen por finalidad indudable ocultar la cabeza del sujeto o la respuesta por medio de la ‘ornamentación’, es decir la incorporación de sonidos dentro del inicio de la idea musical conservando, el o los sonidos originales, en el orden dado (II-II)(18-2), (III-I)(10-1/51-1), (IV-I)(22-4/48-1), (VIII-I)(39-3, respuesta por movimiento contrario), (XI-I)(50-1/64,65-1/65,66-2, tema acortado en estrecho final), (XIV-I)(25-1), (XIV-II)(54-1/60-3/ y 43-1/47-1/55-3 correspondiente al tercer elemento temático), (XXIV-II)(69-2/70-3 en el estrecho interrumpido y en 97-3 en la cita final muy acertada) y (XV-II)(40-1). Una excepción donde no pueden encontrarse todos los sonidos del comienzo primitivo se encuentra en la segunda entrada del estrecho final interrumpido en (X-I)(40-2), donde se conserva el primero y el segundo sonido original en orden inverso y se suprime el tercero y, en (XIV-II)(44-3/45-1 en el tercer elemento temático), como única excepción, el sonido inicial no se encuentra contenido en la variación de la cabeza). Siguiendo el criterio ornamental pero reducido a la mínima expresión, es decir la incorporación de un solo sonido en el inicio del tema podemos citar la anteposición en (XIX-II)(9-1/12-2/16-3/20-1/23-2/27-1) y la nota de paso en (III-I)(44-2), (XVI-I)(23-2), (XX-II)(25-3).

Por último, y en la línea de la variación ‘críptica’ mencionada más arriba en (IX-I)(12-1), donde había anticipaciones y desplazamientos en los sonidos iniciales con el fin de ocultar la entrada del tema, podemos mencionar una técnica aún más severa que implica la aparición de los sonidos iniciales en distintas voces, con anticipación del primer sonido y cambio de registro del cuarto en (II-II) (12-2 y 4, respuesta directa, y en 19-1 y 2, respuesta contraria con cambio de registro del segundo y tercer sonido).

Si bien dijimos que la intuición solamente debería guiar la aplicación de estos diversos recursos para variar la cabeza del tema de la fuga, Bach ha dado un cierto orden y grado de proporcionalidad entre las piezas afectadas por estas particularidades, según números que afines a su consideración. Es conocido que el número surgido de la suma de los números de orden alfabético asignados a las letras de su apellido es 14 ($B=2+A=1+C=3+H=8$) y el de las iniciales de sus nombres más las letras de su apellido 41 ($I=9+S=18+B=2+A=1+C=3+H=8$) que es la inversión del número anterior conforme el alfabeto latino usual en esa época que carecía de las letras J, LL, Ñ, U y W.

Tanto 14 como 41 dan sumados 5, convirtiéndose éste en otro número de importancia que integrado a los de su apellido conforman los cinco primeros números sin el 0 de la sucesión de Leonardo de Pisa, 'Fibonacci', (c.1170-1250). Esta sucesión numérica, también conocida como 'proporción áurea' y observada en principio por los griegos de la antigüedad clásica, fue aplicada en diversas formas de la creación humana a través de siglos de cultura occidental en la arquitectura, la escultura, la pintura y la música. Vale recordar que los griegos creían que esta proporción, hallada espontáneamente en la naturaleza, conducía a la salud y a la belleza. Esta razón no podía menos que inspirar y dar sentido a gran parte de la obra de este músico de concepción netamente 'renacentista' que, a la vez, se convertiría en modelo de la sólida primera línea de compositores desde Mozart y Beethoven hasta Bartók y Messiaen.

Volviendo al número 14, Bach optó por variar cabezas de temas en 14 de las 24 fugas del primer libro y 10 de las 24 del segundo, quedando entonces en relación de 14-10 ambos volúmenes aproximándose a 13-8 que provienen de la proporción áurea y variando en consecuencia 24 de las 48 piezas. Al mismo tiempo realizó varias modificaciones en 8 fugas de cada libro (III, IV, VII, VIII, XI, XV, XVII y XIX-I y II, IV, VII, IX, XIII, XIV, XIX y XXIV-II) y solamente una modificación en 6 del primero (I, IX, X, XIV, XVI y XXII) y 2 del segundo (XV y XX). Sumadas, son ocho. La proporción de fugas con varias y una modificación en el libro I es ocho y seis que sumadas dan catorce, (proporción relacionada con 14 y 10). En el libro II es de ocho y dos que en suma es diez ($1+4$)+($1+4$). Hay seis fugas con modificaciones que cuentan con la misma numeración en ambos libros (IV, VII, IX, XIV, XV y XIX) quedando las restantes doce sin número común repartidas en ocho y cuatro respectivamente. En lo referente a tonalidades, hay ocho mayores y seis menores en el primer libro y cinco mayores y cinco menores en el segundo.

Luego, si sumamos los números de fugas con una sola variación en el libro I obtenemos 72, y $7 \times 2 = 14$, $1 + 4 = 5$. Si aplicamos el mismo procedimiento a las fugas con varias modificaciones obtenemos 84, y $8 \times 4 = 32$, $3 + 2 = 5$. Por otro lado, en este libro, se introdujeron modificaciones en el inicio del tema en 1 fuga a dos voces,

siete a tres voces, cuatro a cuatro voces y dos a cinco voces. Cabe aclarar que en estas veinticuatro hay sólo una a dos voces y sólo dos a cinco, todas alcanzadas por los cambios en el inicio del tema. Si se suman por separado la cantidad de fugas (1+7+4+2) y el número de voces de las mismas (2+3+4+5), siempre da 14. En el libro II, si procedemos a sumar los números de fugas con una sola variación obtenemos 35 y $3 \times 5 = 15$. Con el mismo procedimiento en las de varias modificaciones obtenemos 92 y $9 \times 2 = 18$. A diferencia de los números del primer libro, si sumamos $15 + 18$ nos da 33 en lugar de 5. Ahora, si procedemos a la suma del número de fugas de tres y cuatro voces afectadas por este tipo de modificaciones encontramos siete fugas de tres voces y tres de cuatro. Multiplicando estos dos pares de números ($7 \times 3 = 21$ y $3 \times 4 = 12$) ($21 + 12$), da también 33.

En conclusión, solo existe una simetría inversa en el número de fugas con y sin modificaciones entre ambos libros (14-10/10-14), los otros factores expuestos varían. Con modificaciones hay, dentro de las cuarenta y ocho, catorce fugas de tres voces de un total de veintiséis (restan doce), siete de cuatro de un total de diecinueve (restan doce), dos de cinco y uno de dos.

BIBLIOGRAFÍA

BACH, Johann Sebastián

2000 *The Well Tempered Clavier, 48 preludes and fugues vol. 1 & 2* edited by Hans Bischoff, translation by Alexander Lipsky, Belwin Mills, Melville (N.Y.) *Treatise on Harmony*, book three, page 368, translated by Philip Gossett, New York: Dover Publications, INC.

RAMEAU, Jean Philippe

1971 *Treatise on Harmony, book three vol. 1 & 2* edited by Hans Bischoff, translation by Alexander Lipsky, Melville: Belwin Mills.

* * *

Mario Muscio. Licenciado en Música, especialidad Composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, donde estudió Contrapunto con Marta Lambertini y Composición y Orquestación con Roberto Caamaño. Actualmente es profesor Titular de Contrapunto y Secretario Académico de la citada Facultad.