



Johann Sebastian Bach y las propiedades combinatorias de un sujeto tonal

Por: Pedro Segarra

“El jugador de combinación piensa hacia adelante; empieza desde la posición actual, e intenta en su mente las movidas forzadas.”

Emanuel Lasker-

Matemático, filósofo y Gran Maestro Internacional de Ajedrez

Introducción

En el año 1744, el ajedrecista francés, François-André Philidor, realizó en los memorables salones del Café de la Régence en París, una de las más sorprendentes proezas en la historia del ajedrez. A la edad de dieciocho años, el también compositor de óperas cómicas, se enfrentó simultáneamente a dos diestros jugadores con sus ojos vendados, siendo esta la primera ocasión en la que se registra semejante gesta en la historia de este juego. Philidor aseveraba que había desarrollado la destreza de visualizar mentalmente el tablero de juego en las noches en que confrontaba problemas para conciliar el sueño. A raíz del extraordinario talento y la creciente popularidad de Philidor, Federico II el Grande, rey de Prusia, le extendió una cordial invitación a su palacio en Potsdam, para presenciar las habilidades mentales de uno de los más extraordinarios jugadores de ajedrez del siglo XVIII.

Incidentalmente, en el mismo año en que Philidor realizó su primera demostración con los ojos vendados, otro conocido huésped de la corte prusiana, el Kapellmeister Johann Sebastian Bach, completó su segunda colección de preludios y fugas en las 24 tonalidades de la gama cromática: colección que por su similitud estructural y didáctica con la primera serie de preludios y fugas (El clave bien temperado, 1722), es considerada tradicionalmente como la segunda entrega del mencionado ciclo. Debido a su naturaleza enciclopédica, su diversidad estilística, y su exquisito lenguaje armónico, este compendio es considerado por músicos, teóricos y compositores como la quintaesencia de la escritura contrapuntística. Es precisamente en esta colección en donde J. S. Bach -figura que tradicionalmente guarda una relación casi metonímica con el término "contrapunto"- emplea una amplia diversidad de ingeniosos artificios contrapuntísticos; esto, como demostraremos en nuestra discusión, por medio de su habilidad para visualizar por adelantado las cualidades combinatorias en el sujeto de sus fugas: un talento que guarda estrecha relación con las habilidades mentales de su contemporáneo, Le Grand Maître François-André Philidor, en el tablero de juego.

Carl Philipp Emanuel Bach en una de sus cartas dirigidas a Johann Nikolaus Forkel -el primer biógrafo de Johann Sebastian Bach- nos brinda una clara descripción de la habilidad que poseía su padre para vislumbrar las posibilidades de desarrollo en un sujeto:

Cuando él escuchaba una fuga elocuente y de varias voces, él podía señalar inmediatamente, luego de las primeras entradas de los sujetos, qué elementos contrapuntísticos sería posible aplicar, y en tales ocasiones, cuando estaba de pie junto a él, luego de haberme expresado sus conjeturas, alegremente solía darme un pequeño codazo cuando sus expectativas estuviesen cumplidas (Mann 1987: 158).[±]

El procedimiento de composición de una fuga en la que se utilicen mecanismos contrapuntísticos complejos (stretto, aumentación, disminución, inversión y cánones internos), al igual que la mecánica de juego en el ajedrez, comparten el objetivo principal de delinear una plan organizado a largo plazo a través de una concienzuda estrategia inicial. Este estudio tiene el propósito de examinar y explorar la correlación intrínseca que existe entre las propiedades estructurales del sujeto de una fuga y el uso posterior de los mecanismos contrapuntísticos antes mencionados. En el contexto de nuestro análisis teórico, utilizaremos la fuga en do menor, BWV 871, del segundo libro de El clave bien temperado de J. S. Bach como paradigma para ilustrar algunas de estas propiedades.

Las propiedades

(1) Prolongación armónica

Una de las formas más simples y efectivas de entrelazar las voces en una fuga es a través de la construcción de un sujeto que esté fundamentalmente establecido en una armonía simple. La lógica de este mecanismo de prolongación armónica descansa en la reducción, y casi virtual eliminación, de cambios súbitos de armonía, disonancias y paralelismos al momento de introducir entradas en stretti, imitaciones parciales y cánones internos. En estos casos, todas las notas que no representen un componente funcional de la ‘armonía fija’ constituirán notas de adorno. Un ejemplo que ilustra este mecanismo puede ser visto en la Invención a dos voces para teclado núm. 8 en Fa mayor de J. S Bach (Ejemplo 1.1). Si analizamos, por ejemplo, los primeros cuatro compases de la pieza --en los que se prolonga la armonía de tónica, fa mayor-- podemos observar como Bach minimiza la posibilidad de un choque disonante entre ambas voces.

Ej. 1.1 - Invención a dos voces para teclado núm. 8 en fa mayor, BWV 779

The image displays a musical score for the first four measures of the Invention for two voices, BWV 779, by J.S. Bach. The score is written for two staves, treble and bass clef, in 3/4 time and F major (one flat). The first two measures show the right hand playing a simple melody while the left hand plays a simple bass line. The last two measures show the right hand playing a more complex melody with many sixteenth notes, while the left hand continues with a simple bass line. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

[±] Todas las citas han sido traducidas del inglés por el autor de este artículo.

La transparencia y simplicidad de este tipo de construcción, en el marco del sujeto de una fuga, se torna extraordinariamente práctica si visualizamos el potencial de superposición de voces que esta prolongación armónica permite. Por ejemplo, si un segmento considerable del sujeto está asentado en una ‘armonía fija’, este segmento tendrá la capacidad de poder funcionar más fácilmente con una entrada superpuesta en el mismo centro tonal (Ejemplo. Un *stretto* a la 8va). J. S. Bach, en varias de sus fugas utiliza este recurso para crear secciones en *stretto* y movimiento contrario: por ejemplo, en el Contrapunctus V del *El arte de la fuga*, BWV 1080; la Fuga en re sostenido menor del primer libro de *El clave bien temperado*, BWV 853 y la Fuga en sol menor, BWV 541.

(2) Propiedades canónicas

Otro procedimiento combinatorio que puede generar mecanismos contrapuntísticos complejos en una fuga es la integración de elementos canónicos en la estructura del sujeto. A pesar de compartir ciertas similitudes con el principio de prolongación armónica, esta propiedad está más relacionada con las implicaciones *individuales* de combinar, en *stretto*, dos o más notas del sujeto en diferentes voces. Por ejemplo, en la Fuga núm. 22 en si bemol mayor, BWV 867, del primer libro de *El clave bien temperado*, Bach expone los méritos canónicos del sujeto, al crear un *stretto* de cinco voces en la sección final de la fuga (Ejemplo 1.2 y 1.3).

Ej. 1.2 - Sujeto de la Fuga en si bemol mayor, BWV 867



Ej. 1.3 - Fuga en si bemol mayor (mm.67- 71)

Al escuchar esta dramática superposición del sujeto no podemos evitar preguntarnos cómo Bach logra este singular diseño. La respuesta a esta pregunta estriba en el efectivo posicionamiento de las notas en el sujeto. En este caso, Bach diseña un masivo *stretto* sobreponiendo, a distancias de 2 tiempos, el sujeto y la respuesta: es decir, advirtiendo por adelantado la posibilidad de que el sujeto y la respuesta, por su deliberada estructura canónica, se “acompañasen” a sí mismos. Los siguientes ejemplos son prototipos demostrativos perfilados para revelar las posibilidades de combinación que presenta este sujeto canónico cuando se “acompaña” a sí mismo y es desplazado rítmicamente a 2, 4, 6 y 8 tiempos (Ejemplo 1.4). En esencia, Bach emplea una práctica muy parecida a la que utilizó anteriormente en su primera fuga del primer libro de *El clave bien temperado*, en donde desarrolló gran parte de sus *stretti* a base de sobreponer aquella porción del sujeto de construcción escalonada en grados conjuntos (una especie de escala segmentada), a razón de ciertos desplazamientos equidistantes entre voz y voz.

Ej. 1.4 - Fuga en si bemol mayor: Prototipos de "Cánones potenciales"

Aunque no todas estas combinaciones canónicas son utilizadas por Bach en esta fuga, es un hecho notable que una gran parte de sus entradas en *stretto* - mayormente a la octava y a la quinta-- están construidas sobre la amplia gama de posibilidades que presenta el diseño de “previsión canónica” del sujeto. Más aún, si tomamos en cuenta que una sección típica de *stretto* puede ser modificada cromáticamente y diseñada para funcionar en canon con la respuesta y con un sujeto armonizado en cualquier grado de la escala, entonces es evidente que las posibilidades combinatorias de este tipo de sujeto son virtualmente exponenciales.

(3) La brevedad del sujeto

Nuestra atención se concentra ahora en un elemento frecuentemente omitido en el análisis del sujeto de una fuga: la extensión del sujeto. Aunque a primera vista el mencionado elemento podría parecer combinatoriamente inconsecuente, éste, sin embargo, está directamente ligado con el uso de técnicas imitativas en el cuerpo de una fuga. La eficacia de un diseño reducido se encuentra en su sencillez, pues un sujeto corto, que se compone de una frase clara, indivisible y de armonía simple, es más adaptable a un tejido contrapuntístico denso. En cambio, un sujeto prolongado tiene la tendencia a presentar un esquema armónico más variado y una estructura de frase compuesta (Por ejemplo, la fuga núm. 10 del segundo libro de *El clave bien temperado*).

Un ejemplo de este principio de brevedad es evidente en el sujeto de la fuga en Do sostenido mayor del segundo libro de *El clave bien temperado*, BWV 872. Bach, a través del diseño breve, simple y maleable de su sujeto, expone, desde los primeros compases, las virtudes de su arquitectura al introducir las primeras tres entradas del sujeto en *stretto* --una de éstas

en movimiento contrario. Como veremos más detalladamente en nuestro análisis, varias de las fugas más densas compuestas por Bach (como, por ejemplo, las que constan de cinco voces y presentan múltiples *stretti*) germinan desde la popular premisa de que “menos es más.”

Ej. 1.5 - Fuga en do sostenido menor, BWV 872

The image shows a musical score for a fugue in D major, BWV 872. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The subject (Subj.) is introduced in the bass staff, starting with a quarter rest followed by a quarter note D5, then a half note E5, and a quarter note F#5. The answer (Ans.) is introduced in the treble staff, starting with a quarter rest followed by a quarter note G5, then a half note A5, and a quarter note B5. The subject is then repeated in the treble staff, labeled 'Subj. (inv)'. Brackets indicate the correspondence between the subject and answer.

(4) La evasión de la sensible

Cualquiera que haya afrontado la tarea de componer un canon a la quinta, conoce las consecuencias de colocar la sensible al final del sujeto. En esta modalidad de canon, al igual que en la relación sujeto-respuesta de una fuga, el uso de la sensible al final del sujeto acrecienta el riesgo de desarrollar un indeseado circuito perpetuo de quintas. De modo que, a la luz de las estrictas condiciones que gobiernan la arquitectura de una fuga, nos parecería lógico y favorable evadir las consecuencias adicionales de la nota sensible. Por ejemplo, en la fuga núm. 8 en re sostenido menor, BWV 851, de *El clave bien temperado*, la evasión de esta nota emerge como una de las herramientas por las cuales Bach es capaz de introducir un *stretto* en movimiento contrario. Más aún, es necesario señalar que ninguna de las fugas de *El clave bien temperado* en las que Bach desarrolla secciones de *stretti* masivos, presentan la sensible al final del sujeto. No obstante, más adelante en nuestro análisis estudiaremos detenidamente este principio y su aplicación.

(5) La evasión de un contrasujeto

Aunque la falta de un contrasujeto en una fuga no parecería ser, desde un punto de vista estructural, un hecho que merezca mucha discusión, la consecuencia de esta decisión en el proceso de composición es que cada entrada del sujeto estará acompañada de contrapunto libre. El contrapunto libre -un distintivo de la tradición del contrapunto imitativo en el siglo XVII- es tradicionalmente considerado como un “acompañante” más versátil y menos arbitrario del sujeto. A la luz de las complejidades estructurales presentes en ciertas fugas, la presencia de un contrasujeto predeterminado significaría la inclusión de un elemento fijo, que tiene pocas posibilidades de modificación a la hora de combinarlo con mecanismos contrapuntísticos complejos. Si analizamos algunas de las fugas de los dos libros de *El clave bien temperado*, en donde Bach desarrolla secciones densas de *stretto*, veremos que en estos casos -con la excepción de la colosal fuga núm. 22 del segundo libro, BWV 891- él evita establecer un contrasujeto como acompañante fijo del sujeto a través de todo el cuerpo de la fuga. Ejemplos de esta mencionada evasión del contrasujeto son perceptibles en las fugas 1, 8, 20, 22 del primer libro y las fugas 2, 5 y 7 del segundo libro. Tomando en cuenta el punto anterior, podemos al menos inferir que el compositor alemán no consideraba el contrapunto libre como una mera técnica convencional de la composición, sino más bien como un elemento combinatorio, ideal en el diseño de una fuga compleja.

La fuga en do menor (BWV 871)

Es una verdad axiomática y casi universal que, en materia de elocución, la brevedad y la concisión son cualidades siempre bienvenidas. No obstante, el conocido apotegma de Baltasar Gracián “Lo bueno, si breve, dos veces bueno” adquiere, en el contexto del sujeto de esta fuga, una nueva valoración. Si bien es cierto que este principio es sólo uno de los procedimientos estructurales utilizados por Bach para desarrollar mecanismos contrapuntísticos complejos en sus fugas, no es menos cierto que desde muy temprano en su carrera el ilustre compositor vislumbró el estrecho vínculo que existe entre el uso de un sujeto corto y la intensificación de la densidad contrapuntística. Ejemplos de esta correlación son evidentes en algunas de sus fugas más tempranas para instrumentos de teclado, como lo son las fugas a cinco voces para órgano en do mayor, BWV 547 y re menor, BWV 539 (Ejemplos 2.1 y 2.2). En ambas fugas, Bach es capaz de presentar mecanismos de aumentación, inversión y *stretto* en el esquema estructural de la exposición, gracias a la brevedad del sujeto; esto a pesar del consabido desafío contrapuntístico que supone el ‘entretrejer’ una fuga a cinco voces.

Ej. 2.1 - Fuga en do mayor, BWV 547/2

Ej. 2.2 - Fuga en re menor, BWV 539/2

Del mismo modo, el conciso, pero ingenioso, esquema de la fuga en do menor, BWV 871, se origina, embrionariamente, tan sólo en el primer compás de la fuga. Sin embargo, no debe ser la brevedad del sujeto el único motivo de admiración, sino también el posicionamiento específico de cada nota, lo que hace de esta primera idea, una excepcional. A través de un detallado estudio de los factores antes descritos, veremos que este sujeto fue, deliberada y casi matemáticamente, diseñado para crear una depurada demostración de contrapunto imitativo.

El diseño del sujeto

Ej. 2.3 - Sujeto de la fuga en Do menor, BWV 871



De las 48 fugas que componen los dos libros de *El clave bien temperado*, esta fuga posiblemente exhibe --con la excepción de su vecina inmediata, la fuga en Do sostenido mayor-- el más rudimentario uso de la armonía en su sujeto. Principalmente debido a la sucinta naturaleza del sujeto, sólo la progresión armónica fundamental I-V7-I se materializa. El breve esquema de este sujeto, como observa el musicólogo David Ledbetter en su estudio sobre los 48 preludios y fugas (Ledbetter 2002: 204), pertenece estilísticamente a la tradición sur alemana del verset. Sobre la influencia y el propósito de estas piezas contrapuntísticas del siglo XVII en la obra de Bach, Ledbetter añade:

Su concisa demostración de mecanismos y afectos las hacen particularmente adecuadas como modelos de composición.... Una comparación de las fugas [de J. S. Bach] que se edifican en la tradición del verset con sus prototipos es muy instructiva en demostrar una de las principales intenciones de Bach en sus 48: revelar cómo materiales tradicionales pueden todavía tener vida y posibilidades aún no exploradas (Ledbetter 2002: 97-98).

En efecto, es en gran medida a través de esta “concisa demostración” (no solamente estructural, sino, como acabamos de observar, también armónica) que Bach logra desdoblarse una notable cantidad y diversidad de mecanismos contrapuntísticos complejos en esta fuga.

Ej. 2.4 - Sujeto de la fuga en do menor



No obstante, la brevedad del esquema y la simplicidad armónica en el lenguaje armónico de este sujeto no deben opacar la absoluta claridad de su línea melódica. Una ligera inspección del sujeto muestra que el diseño de la línea melódica es tan escueto como el plano armónico. Esta economía estructural queda aún más evidenciada, si observamos que seis de las nueve notas que comprenden el sujeto, como lo demuestra el ejemplo 2.4, pertenecen a la tríada de tónica. Como resultado, al menos 66.6% del sujeto está fundamentado por notas que tienen el potencial de funcionar en *stretto* entre ellas mismas. Y debido a que no existe otra combinación de tres notas en la cual todos los intervalos sean consonantes entre sí, esta forma de “construcción triádica” propicia (más particularmente en sujetos con pocos cambios armónicos, como el que tenemos ante nuestra consideración) la creación de pasajes que envuelvan una estratificación masiva del sujeto. Bach, a través de esta construcción canónica, (como discutimos anteriormente: la posibilidad de combinar dos o más notas del sujeto en diferentes voces) edifica una efectiva imbricación del sujeto a diferentes distancias. Más aún, una comparación

de seis sujetos del segundo libro del *Clave Bien Temperado* (tres fugas con *stretto* y tres sin *stretto*) muestra la existencia de una relación proporcional entre la creación de episodios de *stretti* y el número de notas que pertenecen a la tríada de tónica (ver tablas 2.5 y 2.6).

Tabla 2.5 - Fugas con *stretto*

Fuga	Proporción (componentes triádicos: total de notas)	Porcentaje
Núm. 3, do# mayor (BWV 872)	5/6	83.33%
Núm. 5, re mayor (BWV 874)	6/9	66.66%
Núm. 7, mi mayor (BWV 876)	11/20	55%
Total	22/35	62.85%

Tabla 2.6 - Fugas sin *stretto*

Fuga	Proporción (componentes triádicos: total de notas)	Porcentaje
Núm. 20, la menor (BWV 889)	4/8	50%
Núm. 23, si mayor (BWV 892)	5/12	41.66%
Núm. 13, fa# mayor (BWV 882)	7/21	33.33%
Total	16/41	39.02%

Luego de inspeccionar las tablas podemos concluir que el porcentaje de las notas correspondientes a la tríada de tónica en un sujeto es considerablemente mayor (en este caso, 23 por ciento más alto, en promedio) en fugas con *stretto* que en fugas sin *stretto*. Este hecho podría indicar que no sólo el esquema armónico tiene un papel decisivo en el potencial combinatorio del sujeto de una fuga, sino también la selección individual de cada nota que lo compone. Curiosamente, si el mismo procedimiento cuantitativo es realizado en el combinatoriamente versátil tema del *El arte de la fuga* de J. S. Bach, (Ejemplo 2.7) el porcentaje de notas que pertenecen a la tríada de tónica es exactamente el mismo al de la fuga en discusión: $8:12 = 66.6\%$. Sin embargo, debe ser evidente que esta proporción (componentes triádicos : *stretto*) será variable en cada caso analizado. Aun así, basados en el análisis de múltiples fugas de *El clave bien temperado*, la tendencia observada favorece marcadamente a las tendencias porcentuales presentadas en este estudio.

Ej. 2.7 - Sujeto del *El arte de la fuga*



Entre números, símbolos y muñecas

Ej. 2.8

The image shows a musical score for a fugue in D minor, BWV 846. It features three staves: the top staff for the treble clef and the bottom two for the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures. The first measure contains the original subject in the treble clef, labeled "[Subj.]", and the augmented subject in the bass clef, labeled "[Augm. Subj.]", which consists of a single note per measure. The second measure contains the inverted subject in the bass clef, labeled "[Inv Subj.]", and the original subject in the treble clef. The augmented subject is also present in the bass clef in the second measure, continuing from the first measure.

Cualquiera que haya estudiado la obra de J. S. Bach, especialmente sus últimos trabajos contrapuntísticos, seguramente conocerá su peculiar fijación con los acertijos musicales, simbolismos y equivalencias numerológicas. Por ejemplo, entre esta gama de simbolismos, el número catorce es utilizado por Bach como una especie de autógrafo o sello personal en varias de sus obras ($B=2 + A=1 + C=3 + H=8 = BACH=14$).¹ Como símbolo, este número aparece en momentos estratégicamente importantes en algunas de sus fugas de *El clave bien temperado* (Por ejemplo, la fuga en do mayor, BWV 846; la fuga en re menor, BWV 875 y la fuga en si mayor, BWV 892). Incidentalmente, en la fuga en do menor que está ante nuestra consideración, Bach comienza un monumental *stretto* en el decimocuarto compás (exactamente el punto medio de toda la pieza); en el cual combina el tema original con el sujeto en aumentación en el tenor y con una entrada en movimiento contrario en el bajo (Ejemplo 2.8). Sin embargo, si tomamos en cuenta, primero, la brevedad del sujeto, segundo, el hecho de que el 2/3 partes del sujeto está construido con elementos de la tríada de tónica, y, tercero, la evasión de un contrasujeto fijo, podemos inferir que este característico triple *stretto* no constituyó un problema de composición para Bach.

Ej.2.9 - Las primeras cuatro notas del sujeto

The image shows a musical score for the first four notes of the subject in D minor. It features two staves: the top for the treble clef and the bottom for the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures. The first measure contains the subject in the treble clef, and the second measure contains the subject in the bass clef. The notes are connected by lines, and the bass clef notes are marked with fingerings: 'i' for the first and fourth notes, and 'V' for the second and third notes.

El diseño del *stretto* en aumentación en el compás 14 tiene cierta correlación metafórica con la estructura anidada de una “matrioska” o muñeca rusa. La “matrioska” es una muñeca pintada que, cuando se abre, alberga dentro de ella otra muñeca más pequeña, que a su vez alberga otra colección de muñecas cada vez más diminutas (algo muy parecido a las cajas chinas). Similarmente, la versión aumentada de este sujeto podría ser considerada como la “muñeca madre” de donde emanan todos los demás sujetos. Si observamos detenidamente las primeras cuatro notas del sujeto aumentado [sol--mib--fa--sol] veremos que éstas resultan análogas no solamente con la línea melódica del sujeto en su forma original, sino

¹ “Bach era también conocido por el uso de diversas palabras y juegos numéricos de referencia propia dentro de sus piezas. Por ejemplo, el último sujeto de la fuga final del *El arte de la fuga* tiene como su tema de cuatro notas, BACH (en la antigua notación alemana la “B” equivalía a Si bemol y la “H” a Si natural). Bach utilizó el tema BACH en otras piezas también. Entre sus números favoritos se encuentran el 14 (=Bach utilizando B = 2, A = 1, C = 3, H = 8) y 41 (=JS BACH -en antigua notación alemana, como en el latín, la “I” y la “J” correspondían a la misma letra.” Altschuler 2001: 30.

también con su contexto armónico [i-i-V7-i] (Ejemplo 2.9). Tomando en cuenta la consabida exactitud con la que Bach trabaja cada detalle en sus obras, nos resulta difícil pensar que estas incidencias sean el resultado de un casual y fortuito “Big Bang contrapuntístico”. Notemos que el diseño del tema original facilita la integración del sujeto en aumentación, principalmente porque la concentración de notas relacionadas a la armonía de tónica es considerablemente alta.

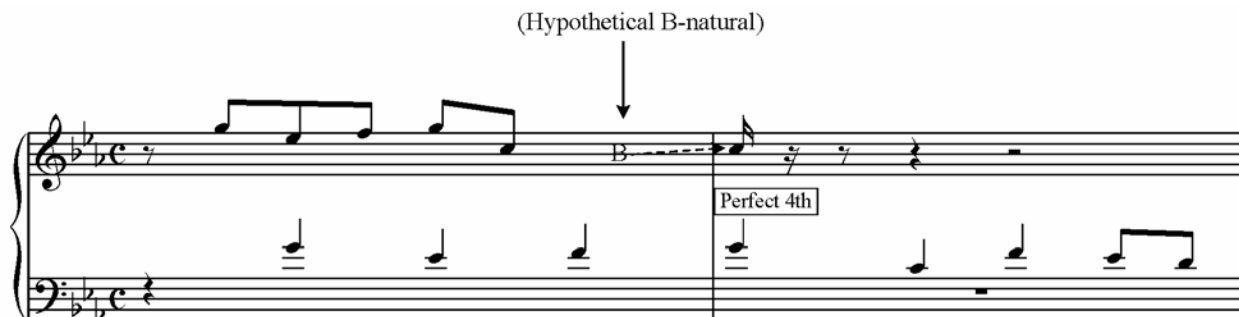
Además, existe otro factor en este sujeto que es frecuentemente omitido en materia de análisis: una inspección más profunda del sujeto revela no solamente que Bach elaboró un esquema armónicamente simple, sino que omitió la sensible tanto al final del sujeto como de la respuesta. Como mencionáramos anteriormente, debido a las consecuencias de colocar la sensible al final del sujeto, Bach parecería evitar la propensión funcional a resolver en la tónica de dicha nota. Esto basado en el ya mencionado hecho de que ninguna de las fugas con episodios masivos de *stretto* en *El clave bien temperado* presentan la sensible al final del sujeto. Bach, en vez de introducir un si natural al final del sujeto, coloca los grados de la escala 4, 3 y 2 (en función de dominante): fa (4[^]), la subtónica del acorde de dominante, resuelve descendiendo hacia Mi bemol (3[^]) (Ejemplo 2.10). Aunque este esquema *fundamental* descendente (5[^], 4[^], 3[^]) favorece, como ya mencionamos, a la sobreposición de voces, Bach hace evidente la virtud combinatoria de esta omisión en la entrada en aumentación del compás 14. Si Bach hubiese colocado un si natural en la armonía de dominante sugerida (cuarto tiempo del primer compás), el resultado hubiese sido un ineludible do natural al final del sujeto, eliminando de este modo la posibilidad de introducir el sujeto aumentado en el *stretto* del compás 14. Ese hipotético do natural al final del tema hubiese creado, en conjunción con la cuarta nota del sujeto aumentado, una disonante cuarta perfecta en tiempo fuerte (Ejemplo 2.11).

Una vez más, como en tantas otras fugas, Bach ha tomado un detalle aparentemente trivial y lo ha convertido en piedra angular de su estructura; en este caso parte de los elementos que hacen posible el colosal punto climático en el medio de la fuga: la tinta que inscribe su nombre en el justo lugar (Bach = 14).

Ej. 2.10 - Sujeto de la fuga en do menor



Ej. 2.11 - Nota sensible “hipotética”



Conclusión

Este análisis no afirma haber realizado una absoluta y completa exploración de cada sujeto desde la era de J. S. Bach, mucho menos ser la panacea de cada operación contrapuntística compleja durante el período de práctica común. Más bien, el propósito de este estudio ha sido explorar una serie de propiedades específicas --frecuentemente ignoradas-- por las cuales la apreciación y el discernimiento de esta forma pueden ser considerablemente ampliadas. En este sentido, es

importante señalar que aunque una gran cantidad de estudios y tratados sobre contrapunto reconocen el estrecho vínculo que existe entre el diseño del sujeto y el posterior desarrollo de mecanismos contrapuntísticos complejos en el cuerpo de la fuga, muy pocos de estos estudios (realmente sólo uno, Renwick 1995) profundizan sobre cuáles son los elementos estructurales en esta relación simbiótica.² Algunos estudios sobre obras particulares van más allá, y afirman que los artilugios presentados en una fuga son producto de la casualidad. Por ejemplo, el musicólogo David Ledbetter en su análisis del *Clave Bien Temperado* hace referencia de los episodios de *stretto* en la fuga recién analizada (BWV 871) como una exhibición de “casualidad improvisatoria”, argumentando subsecuentemente que “la esencia de este improvisado tipo de fuga descansa en un efecto general más que en uno elaborado detalladamente” (2002: 244-245). Por supuesto, es razonablemente posible que esta fuera la intención estilística de Bach, pero aseverar que el diseño de estas secciones es consecuencia de la “casualidad improvisatoria” sería ciertamente omitir la exactitud casi matemática de cada elemento en esta fuga. A la vista de esta precisión, es evidente que la posibilidad de crear tan elaborado y simétrico diseño sin vaticinar y calcular el potencial combinatorio de esa idea inicial son tan remotas, que la posibilidad de tal ocurrencia, como observa Douglas R. Hofstadter en relación a las ingeniosidades contrapuntísticas de Bach en la Ofrenda musical, sería el equivalente a “jugar simultáneamente sesenta juegos de ajedrez con los ojos vendados y ganarlos todos” (Hofstadter 1999: 7).

Bibliografía

- Altschuler, Eric Lewin. 2001. “J.S. Bach and the Reiche Portrait.” *The Musical Times*, Vol. 142, No. 1876. London, England: The Musical Times Publications.
- Hofstadter, Douglas. 1979. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. New York, NY: Basic Books.
- Kennan, Kent. 1987. *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice*. Upper Saddle, NJ: Prentice Hall.
- Lasker, Emmanuel. 1960. *Lasker’s Manual of Chess*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Ledbetter, David. 2002. *Bach’s Well-Tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Mann, Alfred. 1987. *The Study of Fugue*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Renwick, William. 1995. *Analyzing Fugue: a Schenkerian Approach*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

² Kent Kennan en su conocido libro *Contrapunto* nos brinda una exigua declaración de la reciprocidad que existe entre un sujeto elaborado y una sección de *stretto*: “Un sujeto que puede ser usado en *stretto* obviamente presenta posibilidades para un desarrollo interesante” (Kennan 1987: 204).