

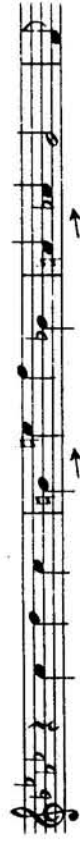
4.º Las notas directrices deben ser «inducidas» a proceder en dirección contraria; siguen siendo con ello notas directrices, sólo que con la dirección de destino cambiada:



Veamos, como ejemplo de ello, el tema real de la *Ofrenda musical* y un tema de fuga de *El clave bien temperado*:

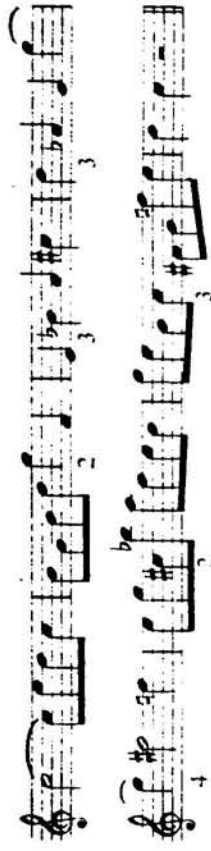


(En do menor, *Fa#* es la sensible de la dominante y *Mi* lo es de la subdominante.)



(En fa menor, *Si* es la sensible de la dominante y *La* lo es de la subdominante.)

Debemos tomar conciencia de los enfoques tratados en los puntos 2, 3 y 4 mediante un estudio específico de la línea melódica. Lo mejor es numerar las licencias utilizadas en cada caso. Mi intento de solución:



Quien desee componer piezas a una voz utilizando el instrumental adquirido puede aceptar la siguiente propuesta: gavota o *bourrée* para instrumento melódico. (¡Plantear de antemano la extensión!) Paso modelo para la gavota:  $\frac{3}{4}$  J J | J J | J ; paso modelo para la *bourrée*:  $\frac{3}{4}$  J | J, o J | J ; son danzas con dos secciones principales, con cesura repetida en la segunda sección, que es la más larga en la mayor parte de los casos. Las grandes líneas armónicas discurren muy a menudo de este modo:



Al comienzo de cada sección se producen pasos modelo muy claros; es decir, una construcción anacrúsica claramente reconocible. En el curso posterior se da en cada caso la transición a un movimiento fluido.

*Advertencia final.* Nuestra aproximación al lenguaje musical de Bach mediante el intento de comprender su concepción lineal a partir de regularidades armónico-funcionales sólo es admisible si nos mantenemos conscientes de los límites de estas posibilidades. Tal como yo lo veo, estos últimos se dan en dos direcciones: allí donde el muy barroco arte de la línea se hace demasiado complejo y en los casos en que una melodía interválicamente angosta resulta demasiado cercana al espíritu de la antigua polifonía vocal, demasiado «simple». En el tema de la fuga en si menor del primer volumen de *El clave bien temperado*, una de dos, o es un retardo la primera nota de los continuos grupos de dos que forman el intervalo de segunda menor, o a ambas notas les corresponden funciones distintas. Pero también puede ser, igualmente, que las dos notas que forman séptimas disminuidas en el segundo compás pertenezcan a una armonía. No hay nada armónicamente inequívoco en cromatismos emancipados hasta ese punto. Y en el extremo opuesto de las posibilidades compositivas de Bach, ¿quién se atrevería a lastrar el

sencillo tema que abre la *canzona* para órgano con una carga armónica? En consecuencia, no limitemos el lenguaje de Bach con el intento infructuoso de oír una funcionalidad armónica también en los lugares en los que no se ofrece tal interpretación.




Análisis de una composición a una voz, de Bach

1 2 3  
4 5 6  
9 10 11 12 13  
14 15 16  
1 2 3  
4 5 6  
9 10 11

12 13 14  
15 16 17  
18 19 20

La segunda sección de esta *bourrée* de la *partita* para violín en Mi mayor es cuatro compases más larga que la primera y contiene menos repeticiones; es, por tanto, más rica en acontecimientos. I = 4 + 12 compases, II = 4 + 8 + 8 compases. Después de cuatro estables compases de tónica sin desviaciones, la primera parte pasa a la tonalidad de la dominante. Signo: *La#*. En el compás 9, *do#* menor, rT de la tonalidad principal, es al mismo tiempo rS de la nueva tonalidad. La segunda sección principal es también bastante más activa armónicamente. El signo *La* (compás 3) extingue Si mayor y el signo *Si#* introduce la rT de la tonalidad principal, *do#* menor. El *Si* del compás 5 extingue el *Si#* y, con ello *do#* menor; la nota *Re* señala la tonalidad de la subdominante, La mayor; *Mi#* (compás 9) introduce muy brevemente la rS, *fa#* menor, que es confirmada acto seguido por una amplia cadencia. *Mi* (compás 13) anula el *Mi#* y, con ello, la tonalidad de *fa#* menor. La tónica se convierte, mediante la nota *Re* (compás 14), en dominante de su propia subdominante. Sigue una semicadencia a la dominante y una estable cadencia conclusiva [perfecta]. En la segunda parte se hacen notar significativamente, mediante la detención del movimiento, los siguientes objetivos: *do#* menor (compás 4), *fa#* menor (compás 12) y la dominante, Si mayor (compás 16). Hay un retardo acentuado y una bordadura acentuada en el compás 4 de ambas secciones. Se da un salto de tritono en la sensible del compás 14 de la primera parte. También, estirado linealmente hasta el máximo, al final de la primera parte. Encontramos varias veces un enfoque a dos voces. Llama la atención el que se utilice delante de todas las conclusiones cadenciales: al final de la primera parte y ante los compases 4, 12 y 20 de la segunda sección.

Un ritmo de danza anacrúsico no entorpece el curso armónico

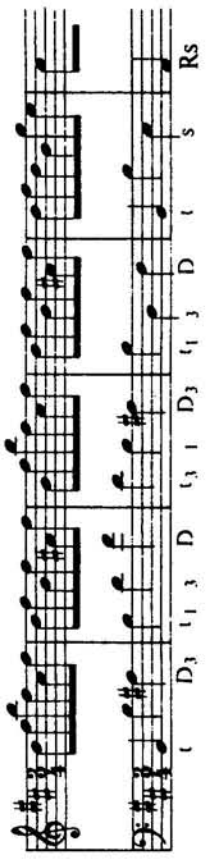
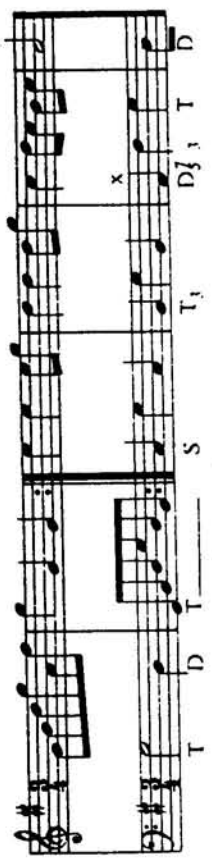
por compases completos. En esta *bourrée* el compositor utiliza el ritmo de baile más raramente de lo habitual, a saber, sólo en los arranques en general (compases 1 y 4 de la primera sección y compases 1, 4, 12 y 16 de la segunda). Es característica en las composiciones en suite de Bach la neutralización del esquema de pasos mediante un movimiento fluido. Pero resulta «pecado» (es decir, una rara excepción en la técnica bachiana) que el desconcertante ritmo tético , contrario a la *bourrée* y verdadera protesta contra ella, se utilice ya en el segundo compás.

A DOS VOCES

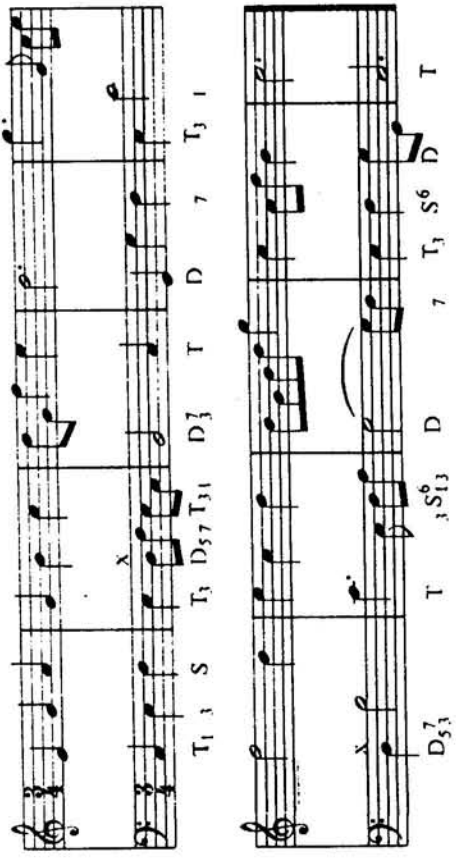
El tratamiento armónico a dos voces es, en principio, más fácil que a una voz, pues la tarea de aclarar la correspondiente situación armónica puede distribuirse entre dos personas. Es decir, que ya no se cuenta con «notas demasiado escasas». La cosa sólo se complica cuando las voces trabajan una contra otra, cuando una de ellas cuestiona la otra con notas acentuadas ajenas al acorde. Vamos a proceder de nuevo paso a paso, aunque no es necesario repetir todas las etapas de aprendizaje vistas a una voz.

*Ejercicio 1. Sólo notas propias del acorde.* (Son notas propias 5 y 6 en S, y 7 en D.) Usaremos sólo las funciones principales. Una vez más, a dos voces hay una voz soporte y una voz soportada. Por consiguiente, encontramos otra vez el problema del acorde de cuarta y sexta de la armonía, que había sido eliminado en el tratamiento a una voz. Se recomienda entonces, nuevamente, una cuidadosa atención a las inversiones. Recordemos que sólo excepcionalmente representa Bach los acordes mediante 1 y 5.

He aquí, como ejemplo, unos comienzos de minuetos de Bach:

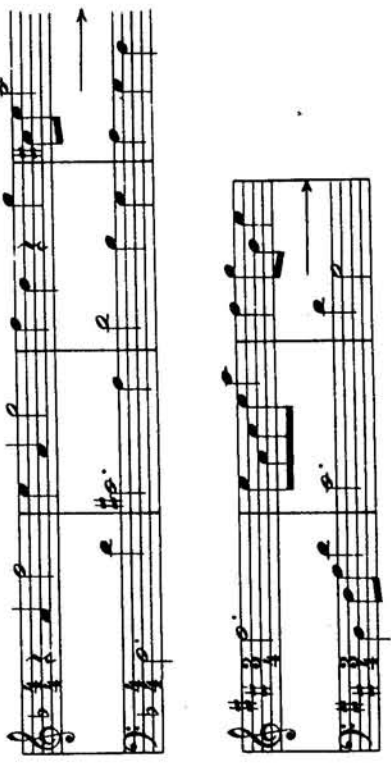



Mi propuesta de solución:



× Naturalmente, las quintas son impensables en el bajo, salvo que la voz superior evite la nota fundamental de la triada, pues se formaría la disonancia de cuarta.

Continúense ahora los comienzos dados o invéntense composiciones propias:



Ejercicio 2. Notas ajenas al acorde en una voz, con estabilidad funcional de la otra voz. En los cuatro fragmentos que siguen encontramos notas de paso débiles y acentuadas, retardos y bordaduras:

Menuett

Menuett

Ducto III

Menuett

Seguro que aprenderemos a conocer mejor las posibilidades que se nos ofrecen cuando lleguemos a acostumbrarnos a cada una de ellas.

Continúense los comienzos dados. Tenemos en el primero notas de paso débiles; en el segundo, notas de paso acentuadas; en el tercero, retardos (los retardos por salto no son raros en la composición a dos voces), y en el último, bordaduras y escapadas:



Puede que en el ejercicio de retardos se haya producido algún *desconcierto*; y si no es así, tendremos que provocarlo necesariamente ahora. En el contrapunto de Josquin (v. p. 76) señalábamos las disonancias efectivas con 7 6 o 4 3 en la voz superior y con 2 3 en la voz inferior. Ahora no es este el caso: las indicaciones de nueva armonía nombran los intervalos con referencia a la nota fundamental de función. Representemos en un ejemplo ambos tipos de señalización:

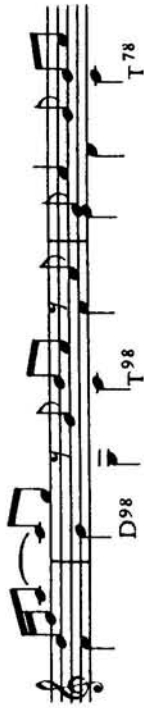
La disonancia real 2 3 es oída armónicamente por nosotros como 4 3 (a), y la 7 6 como 9 8 (d). La situación se vuelve ahora completamente loca: interpretamos la quinta consonante (b) como séptima que demanda resolución, mientras que, en otro contexto, hay una quinta (c) que anda necesitada de resolución descendente y que resuelve... ¡en un tritono! Y también sucede lo contrario: al final de nuestro ejemplo suena una disonancia real de cuarta que, sin embargo, nos parece extraordinariamente suave, entendida como retardo de sexta en la tónica (y la sexta no es disonante).

Demos un paso más en este desconcierto. Dos lugares de nuevo ejemplo pueden adquirir sentidos distintos mediante las otras notas que les siguen:

Sobre (b): ahora la quinta *Mi Si* ya no es un retardo, sino marco de *rD*, lo cual reconocemos, a más tardar, con la entrada de la *rT* que sigue. Sobre (e): la cuarta *Mi La* constituye el retardo disonante 4 ante 3, cosa que se pone de manifiesto con la entrada de la nota de resolución *Sol#*.

El valor del acorde y el grado de tensión de intervalos y acordes era algo muy claro en la música anterior a Bach. La música podía comprenderse en el momento mismo de ser escuchada. Con la música de Bach tuvo que desarrollarse una nueva forma de audición. Si al oír un intervalo o un giro armónico sólo posteriormente captamos lo que significaba lo anterior, lo que representaba en cuanto a tensión, entonces es que ya no nos limitamos a escuchar una nota tras otra a lo largo del discurso de sonidos. Tiene que operar al mismo tiempo una escucha comprensiva, lo escuchado ha de mantenerse en la memoria durante un momento hasta que se le adjudica posteriormente un sentido. Se exige del oyente una actividad (nosotros la realizamos sobre la marcha, por costumbre, sin ser conscientes de ello) que reclama de modo similar la música del período clásico. Sólo en la música romántica se pedirá al oyente que se entregue, que desista de una actividad propia y que transfiera su particular intensidad de comprensión al ámbito de las vivencias.

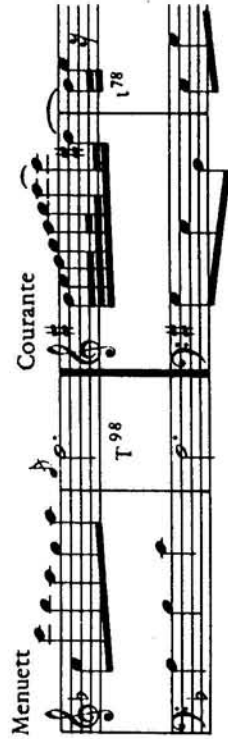
Regresemos de nuevo al retardo: recordemos, de la armonía, que en los retardos 4-3- y 6-5- la nota de resolución ya no debe sonar en otra voz, pero que sí puede hacerlo en retardos ante una nota fundamental de función, porque la fundamental de la triada se va a duplicar. Por eso, en la música de Bach, un retardo ante la octava (9-8 o 7-8) sólo ser permite allí donde se da una fundamental de función. Resulta posible, por tanto:



Por el contrario, es opuesto al estilo un retardo delante de una tercera duplicada:



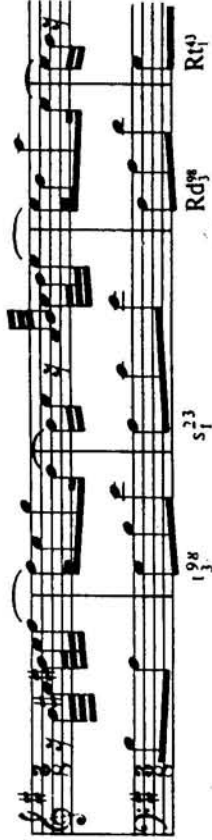
Ejemplos de Bach en relación con esto:



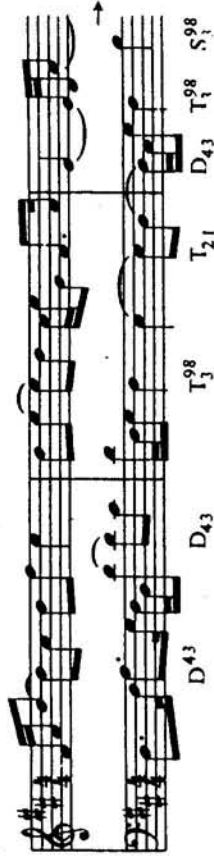
Pero la mayor parte de los retardos de Bach resuelven en los intervalos consonantes «biensonantes» de tercera o de sexta (es decir, no en las consonancias «vacías» de quinta y octava), a saber, en  $\frac{3}{1}$  o en  $\frac{1}{3}$ , así como, más raramente, en  $\frac{5}{3}$ . Las constelaciones intervalo-retardo más frecuentes son, por tanto,

$$\begin{array}{c} 4\ 3\ 3- \\ 1- \end{array} \begin{array}{c} 2\ 3 \\ 1- \end{array} \begin{array}{c} 9\ 8 \\ 3- \end{array} \begin{array}{c} 7\ 8 \\ 3- \end{array} \begin{array}{c} 5- \\ 4\ 3 \end{array}$$

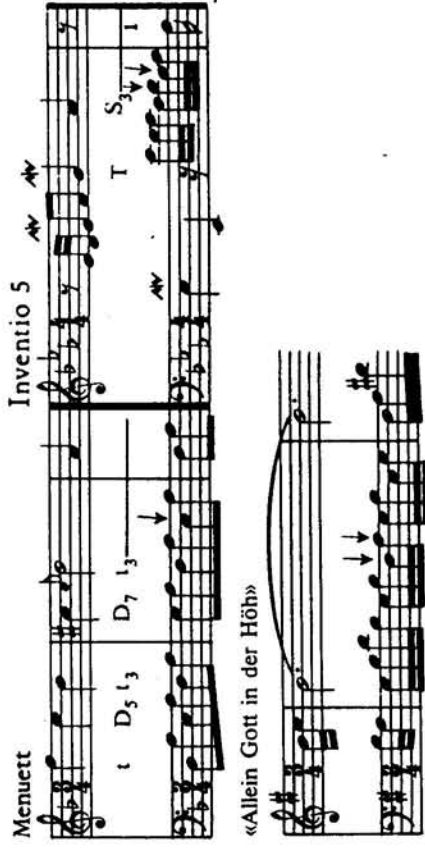
He aquí un ejemplo característico de Bach:



Vamos a dedicar otro ejercicio más a este tipo de retardos parados. Continúese el siguiente comienzo:



**Ejercicio 3. Notas extrañas al acorde en ambas voces (análisis).** Propongo restringirnos al análisis en este punto, porque es casi imposible definir con claridad los límites no sobrepasados por Bach. Los pasajes «caóticos» se hacen inteligibles por el contexto, pero si se manifestasen como base compositiva de toda una obra darían lugar a un estilo entre Max Reger y la Nueva Música. Podemos, no obstante, hablar sólo de determinados pasajes sueltos y no de su posición formal.



La disonancia *Mi*, tomada y dejada por salto en el minueto, debe entenderse como inocente bordadura, *Fa Mi Fa*: la mano izquierda salta arriba y abajo entre dos voces. En la invención en *Mib* mayor aparece en la mano izquierda el adorno, tipo floreio, de una escala descendente. (Ya hemos conocido en el *Stylus luxurians* del capitulo sobre Schütz —véase la página 221— ornamentos de la línea melódica muy similares.) Ningún oyente se percató de que se ha saltado de disonancia a disonancia en la armonía de subdominante. En

el prelude al coral, la mano izquierda salta de nuevo entre dos voces. *Fa#* y *La* son, cada una en su voz, simples bordaduras.

Veamos ahora dos pasajes del prelude en mi menor de *El clave bien temperado*, volumen I. Tenemos en el primero de ellos dos escalas de paso en la armonía de la subdominante y, en el segundo, un giro de las voces en torno a las notas *Mi* y *Sol* del «acorde de séptima disminuida hacia la dominante» (*La# Do# Mi Sol*). Las cruces indican intervalos disonantes. Su multiplicidad deriva del hecho de que las notas propias del acorde no coinciden para formar puntos de reposo consonantes; las notas que realizan el giro son las extrañas al acorde:

*El clave bien temperado I*

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords: D7, G, and D. 'x' marks are placed above certain notes to indicate dissonances. The second system is similar but includes a 'D' chord symbol at the end of the phrase.

En el fragmento de fuga que sigue, las notas ajenas al acorde que serpentean al paso en la segunda voz se colocan una vez más de forma no simultánea, de tal modo que una disonancia puede seguir a otra y las consonancias quedan relegadas a los tiempos más débiles del compás. Nos gustaría manifestar algunas consideraciones de orden mayor sobre el fragmento del dueto del *Klavierübung III* [Cuaderno de ejercicios para clave III] (a partir del compás 12). La situación tonal al comienzo de nuestro pasaje es si menor. La nueva dirección de destino queda clara con la última nota del compás: *Sol# Re Si* son  $D_3^7$  hacia la tonalidad *La*. Además, la bordadura previa, *Do#*, nos permite reconocer que la única posibilidad es *La* mayor. ¡Pero ahora se produce el chocante salto sobre *Do!* Quien pueda, que cante esta serie de notas, *Re Do# Re Sol# Do*. Esto no suena a Bach. Nuevo compás: el retardo *Si* resuelve sólo después de una interrupción. *Si* y *Sol#*, las disonancias de ambas direcciones, cercan el objetivo. Suena, descortés, la cuarta nota de disonancia del compás, que declara persona *non grata* a la nota aún tenida del bajo:

*El clave bien temperado I*

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords: D7, G, and D. 'x' marks are placed above certain notes to indicate dissonances. The second system is similar but includes a 'D' chord symbol at the end of the phrase.

Por lo demás, *Do* es inequívocamente tercera de la menor. Hace un momento hemos manifestado que los retardos de novena de delante de notas distintas de las fundamentales de la triada no son bachianos. Aquí tenemos la prueba de lo contrario. (Porque, lógicamente, la nota del bajo debe ser «pensada con anticipación», pues el *Re* del disonante pretende ser escuchado como retardo de conformidad con el comienzo del compás.) *Re#*, última nota del compás, queda sin resolución. Justo un compás antes puede uno imaginarse el *Sol#* que salta en el bajo como resuelto, al menos subsidiariamente, en el soprano...

*Ejercicio 4. Dominantes intermedias/Modulación.* Después de superar el ejercicio correspondiente a una voz, la presentación a dos voces es un juego de niños. Continúese el comienzo dado. Hay que realizar todas las transiciones tan suaves, tan «creíbles» como sea posible, mediante introducción de las notas signo a través de segundas diatónicas o cromáticas. Váguese ahora durante un tiempo sin hacer pausas largas y aclárese la respectiva situación tonal con pocas notas como sea posible. La interpretación funcional exacta de tales sucesos se ha practicado en la armonía. Basta aquí —y esto supone una gran ayuda en el trabajo— con registrar los grados que ponen rumbo al modo mayor o al modo menor, tal como se ha explicado en compases anteriores. Que no hemos realizado un ejercicio preparatorio, sino que estamos metidos de lleno en la práctica de Bach, puede comprobarse con el final de un minuetto del *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* [Album de Ana Magdalena Bach]:

Menuett

do → Si → do → Fa → do →

Fa → Sol

re → Sol → Fa → la

→ Fa → Si

He aquí dos nuevos ejemplos de Bach (las bordaduras acentuadas del bajo complican bastante la situación en el primero de ellos) y otros tantos ejercicios para realizar:

«Christ lag in Todesbanden»

mi → la → Si → Do → Re → mi

Sonata para flauta

Re → mi → La → fa# → si → fa#

re → sol → Do →

Do → Fa → Sol

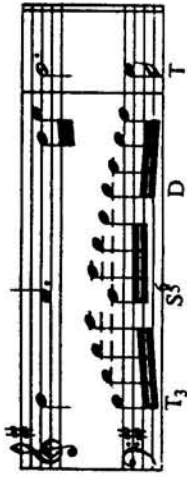
TRES TIPOS COMPOSITIVOS DE BACH

1. *Composición con cantus firmus.* Para nuestros ejercicios finales tomaremos como modelo los tipos compositivos más importantes de Bach. En los trabajos corales para órgano de este compositor son raros los tratamientos a dos voces. Pero dado que la elaboración a partir de un *cantus firmus* tiene un cometido fundamental en la producción bachiana, no queremos dejar al margen este asunto capital. Veamos en primer término unos cuantos compases de una composición de Bach (el S<sub>7</sub> del comienzo resulta de la situación previa de este fragmento; el Sol# del segundo compás introduce rS, la menor, que se transforma en D<sup>7</sup> —es difícil decir cuándo—):

«Allein Gott in der Höh»

S<sub>7</sub> D<sub>3</sub> T D<sub>3</sub> D<sup>7</sup> rS





El que la siguiente frase de bajo continuo de Bach no está concebida a dos voces se desprende de dos acordes acentuados de quintas vacías, nada bachianos (S en ambos casos). Nuestra indicación de función resulta de la numeración añadida por Bach. Colocamos debajo, como propuesta de solución del ejercicio que aquí se plantea, otras cuatro voces de bajo. Se evitan, en gran medida, las quintas vacías acentuadas (véase X). Me he esforzado en conseguir curtos armónicos distintos para cada caso. No obstante, tampoco hay que exagerar cuando se pretenda escribir diferentes tratamientos de una misma melodía: sin embargo, ¡en la mayor parte de los casos lo mejor es una seriación armónica! Con todo, hay muchos tipos posibles de movimiento. En *a* y *b* el movimiento deriva del tratamiento armónico planteado; en *c* y *d* me he propuesto un motivo fijo, de modo similar a como sucede muy frecuentemente en las elaboraciones corales de Bach. Podríamos llamar a esto «característica de estilo» o «fantasía limitada» del autor: tiene un importante cometido en *a*, *b* y *c*. El lector ideará, posiblemente, otros diseños. Un ejercicio magnífico para gente atrevida; ¡tocar el coral al piano e improvisar, cantando, la contravoz!



En las páginas 110-114 de la *Armonía*, pueden hallarse melodías corales apropiadas. Damos aquí tres melodías corales adecuadas. *Ade-cuado* significa que se configuraron en la época de Bach y que no se las debe interpretar fuera del mundo de la modalidad eclesiástica, en el esquema mayor-menor. Préstese atención a la letra del coral e inténtese corresponder al contenido expresivo del texto imaginando un tratamiento armónico y el tipo de movimiento de la contraparte (saltando alegremente, con muchos saltos; deslizando-se, con muchas disonancias de retardo, etc.). Las melodías se dupli-



Bach ha adornado aquí su reposada melodía de zarabanda, cuyo tranquilo flujo de corcheas percibe el oyente por entre la versión ornamentada; lo cierto es que la zarabanda se tocaba previamente.

«Les agréments de la Sarabande» (Suite inglesa II)

en Do mayor: S

T D<sub>3</sub>S<sub>3</sub> T<sub>5</sub>S<sup>6</sup>

D<sub>7</sub> (D<sub>3</sub>)

He aquí algunas ofertas de continuación. Naturalmente, también es posible desarrollar tratamientos propios. Idea formal en relación con el *ejercicio 1*: el bajo rellena las cesuras melódicas; puede acтуarse igual, posiblemente, en el compás 4, para seguir entonces, quizá, con un desarrollo melódico más largo de la voz superior y dejar que el bajo vuelva a estar activo en el compás 8... *Ejercicio 2*: me viene la tentación de colocar un *Mib* en el compás 5 y dejar como continuación algunas desviaciones tonales. Obsérvese (D<sub>5</sub> en el compás 3, al igual que el cuarto acorde del ejercicio 1) que las quintas no presentan inconveniente alguno en el bajo cuando la voz superior evita la fundamental del acorde, es decir, cuando no suena la disonancia de cuarta que hace del acorde de cuarta y sexta un problema de armonía. *Ejercicio 3*: *tempo* lento. Imagino un vio-

lín. Partiendo del tercer compás podría iniciarse una progresión a través de varias quintas...

Ejercicio 1

T<sub>1</sub> S D<sub>5</sub> T<sub>3</sub> T D<sub>3</sub> T<sub>3</sub> T<sub>3</sub> S<sup>6</sup> D<sub>5</sub> T D T<sub>3</sub>

Ejercicio 2

T D<sub>3</sub> T<sub>3</sub> S<sup>6</sup> D<sub>5</sub> T D T<sub>3</sub>

Ejercicio 3

T D<sub>3</sub> T<sub>3</sub> 2 1 D<sub>3</sub> T<sub>3</sub> D<sub>3</sub> 7 (D<sub>3</sub>)

3. *Igualdad imitativa*. De Bach hay muy pocas fugas a dos voces, pero sí numerosas composiciones imitativas a dos voces iguales, como las invenciones, los cuatro duetos, algunos pequeños preludios y determinados números de suite (preludios, gigas). Y en muchos trabajos corales a tres partes maneja del mismo modo las dos voces que se unen al coral y que en la mayoría de los casos ejecutan, ellas solas, amplios preludios e interludios. El tratamiento imitativo a dos voces está libre de la rígida regulación de la fuga y las composiciones arriba mencionadas se llevan a cabo de maneras tan distintas que hay que guardarse de erigir en modelo una cualquiera de ellas y desaprobar al mismo tiempo, a partir de ahí, la fantasía de Bach mediante la cual, por ejemplo, cada invención recibe una

configuración distinta. Como características comunes sólo nos es posible nombrar estas tres: a) comienzo imitativo (respuesta a la octava o a la quinta); b) en el curso posterior se hace referencia, en gran parte, al material motivico de los primeros compases; c) al menos una vez más, y en ocasiones varias veces, aparecen en la pieza los compases iniciales en el mismo o en otro grado, en forma original o variada, pero claramente reconocible como «reposición».

Veamos ahora el comienzo del coral de Schübler *Auf meinen lieben Gott* [En mi amado Dios]. Nuestro fragmento acaba en la entrada de la primera línea de coral en el pedal. El tema es imitado a la octava y, asimismo, presentado en inversión en ambas voces. A partir del tema se produce entonces un material de progresión descendente por quintas por el hecho de que la segunda parte del motivo está transportada respecto a la primera. (El grupo de cuatro notas *Do Re Mi Do* también podría colocarse como grado *Do*, pero en este caso queda definido como grado *La* por la voz inferior.) Al final de nuestro fragmento podría comenzar la segunda parte de una invención, con Rt, Sol mayor.

Progresión mi la Re Sol Do fa# Si

The image shows three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line and a figured bass line. The lyrics are: Progresión mi la Re Sol Do fa# Si. The first system shows the vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and the figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. The second system shows the vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and the figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. The third system shows the vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and the figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it.

× El *Fa#* de la voz superior resuelve con ayuda del *Mi* que sigue en la voz inferior.

La decisión sobre el grado de disonancia de la composición se desprende ya de la creación del tema. En nuestro caso, las primeras notas de éste colocan *Fa#* como disonancia de paso acentuada. Para eludirlo se debe o bien realizar una armonización enfrentada a la métrica, cosa que sucede rara vez (a), o hacer que la segunda voz evite cuidadosamente la disonancia realizando también ella un movimiento de paso (b):

The image shows two examples of dissonance resolution. Example (a) shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. Example (b) shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it.

Tóquese todo esto en temas ideados por uno mismo. Ejemplo: dos temas limpiamente consonantes y un tema de entusiasmo extremo por la disonancia (C = consonancia, D = disonancia, indicadas cada corchea).

The image shows three examples of dissonance resolution. Example 1 shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. Example 2 shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. Example 3 shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it.



Claro está que siempre es posible encontrar la situación (añadiendo disonancias acentuadas a la voz opuesta) o moderarla (haciendo que la voz contraria realice movimientos de paso allí donde el tema coloca notas de paso acentuadas †). He aquí el apacible tema 2 en versión excitada y el disonante tema 3 con un tratamiento suavizado de las dos voces:

No olvidemos, en la ideación melódica, el problema del acorde de cuarta y sexta. Si en la voz inferior se halla la fundamental o la tercera, en la voz superior puede ir cualquiera de las notas del acorde; pero si se encuentra la quinta, la fundamental del acorde es disonante en la voz superior, e incluso cuando no se da esta última nota queda siempre cierto efecto de acorde de cuarta y sexta:

posible, pero tiene cierto efecto de acorde de cuarta y sexta

Por sus disonancias características, S y D llevan ventaja frente a T, pues S<sub>6</sub> y D<sub>7</sub> son acordes estables y resultan representables y funcionalmente inteligibles en una composición a dos voces:

El problema tampoco se detiene ante un gran compositor. El tema de la primera invención está en la T, pero acaba con la quinta

acentuada. Esto originaría una T<sub>5</sub> acentuada en la entrada del bajo, que sería posible, desde luego, en el papel de retardo D<sup>43</sup>, pero no era esta continuación lo que se pretendía. Por tal motivo, la quinta de la tónica tiene que componerse en el bajo como armonía de dominante. Consecuencia: el tema, que en la voz superior reposa en una armonía, necesita un cambio de función cuando es colocado en la voz inferior:

Como ejemplo amedrentador, he aquí un tema con el que el trabajo se tomaría innecesariamente difícil por sus excesivas alegrías con las quintas:

Así pues, vayamos de nuevo a ello, a idear temas, y evitemos, sobre todo, la colocación de la quinta de la tónica en parte acentuada del compás. Recomendando dejar que los temas den comienzo en la voz más grave. Así nos obligaremos a tener presente desde el principio la «aptitud como bajo» del tema. Veamos mis propuestas de solución, realizadas ya con contraparte para la segunda entrada:

Inténtese jugar en ambos comienzos con el intercambio en la ubicación de las voces, es decir, colocando la primera entrada en la voz superior: las dos composiciones siguen siendo correctas desde el punto de vista de la técnica compositiva. Están compuestas «en contrapunto doble» —así es como se suele denominar—. Una quinta, que es tratada como consonancia, se convertiría en cuarta disonante con el intercambio de las partes; este es el único problema:

no compuesto en contrapunto doble

porque cambiando las voces resultaría

Las voces intercambiables se consiguen evitando lo más posible las quintas vacías (esta es, al fin y al cabo, nuestra intención) o trándolas como si fuesen disonancias: en movimientos de paso. Estos

dos compases sólo utilizan las quintas al paso. Por tanto, también ellos están «en contrapunto doble»:

× Cuartas legitimadas como notas de paso acentuadas.

Mis dos comienzos no han entrado, en absoluto, en este problema, pues colocan terceras y sextas en todos los tiempos fuertes. (Con el intercambio de voces, la tercera se convierte en sexta y la sexta en tercera.) Por consiguiente, ambas piezas pueden continuar de modo tal que, después de cierto trecho, aparezca la misma composición con las voces intercambiadas, como sucede a menudo en las invenciones de Bach.

Los dos comienzos están escritos casi, pero no del todo, en «*movimiento complementario*»: una de las voces siempre corre cuando la otra va paso a paso; una técnica, esta, típica de Bach. En los dos pasajes se produce sólo un punto de reposo común a ambas voces. (Así interrumpe también en ocasiones la invención en Fa mayor a dos voces, por ejemplo, el movimiento complementario, al que no hay que sujetarse como un esclavo.)

*Técnica de la progresión.* Las progresiones tienen un cometido decisivo en los fragmentos de desarrollo de la polifonía de Bach. Para aprender a conocer la gran cantidad de posibilidades de que dispone el estilo de Bach (discreto recurso de multiplicidad estilística, porque ¿qué oyente se percató ya de las diferencias de una secuencia a otra?) tendríamos que observarlo algo más meticolosamente de lo que lo hicimos al estudiarlo a una voz. En el núcleo del asunto hallamos *cuatro técnicas de concatenación*: intervalo de quinta descendente, intervalo de quinta ascendente, intervalo de segunda descendente e intervalo de segunda ascendente. Procedimiento: transpórtese a un diseño melódico el intervalo que se desee y pruébese entonces, en caso necesario, una buena conexión melódica entre los elementos. A modo de ejemplo, en el coral de Schubler derivan del intervalo de segunda las siguientes posibilidades (los corchetes indican el material sacado del modelo; el resto es de invención libre):

ascendente:

Four musical staves in G major. The first two staves show ascending melodic lines with brackets and fingerings (7, 7, 7). The last two staves show descending melodic lines with brackets.

Para el intervalo de segunda descendente basta un ejemplo. Tomado del modelo:

Two musical staves in G major. The top staff shows a descending second interval (G4 to F#4) with a bracket. The bottom staff shows a descending second interval (F#4 to E4) with a bracket.

A modo de ejemplo, tras la adición de notas de enlace resultan de ello los siguientes esquemas de progresión:

Two musical staves in G major. The top staff shows a melodic line with connecting notes and a sharp sign (#). The bottom staff shows a similar melodic line with connecting notes and a sharp sign (#).

Las progresiones pueden conformarse con notas de una sola tonalidad, pero también pueden modular. Tomemos una progresión desarrollada precisamente a partir del modelo de Bach, y llevémosla a diferentes objetivos tonales:

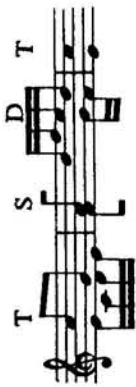
Four musical staves in G major. Each staff shows the same melodic progression with different accidentals and a final note. The first staff ends on 'mi' with an arrow pointing to 'Fa'. The second staff ends on 'mi' with an arrow pointing to 'fa #'. The third staff ends on 'mi' with an arrow pointing to 'Do'. The fourth staff ends on 'mi' with an arrow pointing to 'Re'.

Las «notas signo» que introducen las correspondientes tonalidades de destino van señaladas en los ejemplos. (Guardémosnos de ambigüedades equivocadas: es suficiente con modular uno o dos pasos en el círculo de quintas.)

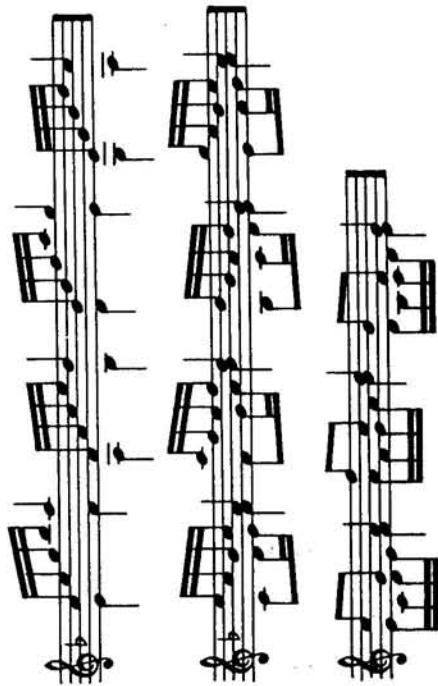
Si buscamos material adecuado para progresiones por quintas descendentes hemos de proceder de otra manera. Quintas descendentes son, en la cadencia, tanto la sucesión D T como T S. Busquemos, en los comienzos de invenciones propuestos en la página 285, recorridos melódicos que presenten estas series de acordes en un trecho muy corto. En el comienzo I hallamos:

Two musical staves in G major. The top staff shows a cadence with chords D and T. The bottom staff shows a cadence with chords T and S.

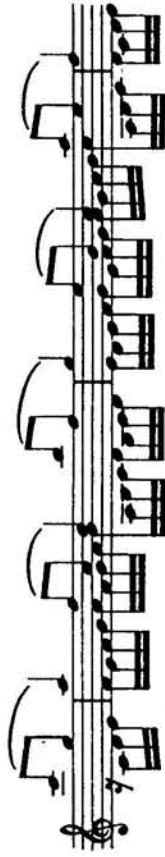
y en el comienzo II:



He aquí tres de estos modelos, dispuestos por quintas descendentes. Claro está que esto no puede ser ya la solución definitiva:



Los elementos tienen necesidad de conexión no sólo melódicamente, sino también desde el punto de vista del movimiento. O se consigue un movimiento complementario mediante un curso rápido (véanse los ejemplos 2 y 3) o se enlazan los elementos de la progresión sólo de dos en dos, como sucede a menudo en Bach (véase el ejemplo 1):



Las progresiones suelen saltar para permanecer en la zona media del instrumento; en las progresiones de quintas descendentes lo hacen alternativamente una quinta hacia abajo y una cuarta hacia arriba. De ello resultan a menudo, en la «voz que corre», saltos incantables (véase el ejemplo 3: novena y décima), pero que, no obstante, resultan familiares a los oyentes de Bach.

Las progresiones de quintas ascendentes no nos causan ahora ningún problema: buscamos en el material disponible intervalos de quintas ascendentes (S → T, o T → D; se excluye T → D<sup>7</sup> porque en este caso ¡D<sup>7</sup> tiende a volver a la tónica!) y en el comienzo de la invención de la página 285 encontramos:



A partir de aquí construimos una progresión con intercambio de voces, uno de los procedimientos predilectos de Bach. Las notas circundantes forman la conexión melódica entre los elementos. Dicho sea de paso, es más difícil hacer creíble un ascenso que un descenso por quintas; este último convence por sí mismo. Con la introducción de notas directrices hemos intentado aquí hacer creíbles los grados alcanzados:







cia y doble barra. Nuevo comienzo en la dominante, similar al inicio. (Aquí, quizá, intercambio de voces.) De nuevo un desarrollo con inclusión de progresiones. Una forma más corta enfila ahora otra vez hacia la tónica; en otro caso, puede intentarse antes una cadencia intermedia, en rT o rS.

*Análisis de mi composición a dos voces de Bach (gavota de la Suite francesa en Mib mayor):*

Gavota

15

19

No es este, en modo alguno, un modelo apropiado para las composiciones que pretendemos escribir nosotros mismos. (Encontraremos el modelo en las invenciones, demasiado conocidas como para imprimirlas aquí.) En la gavota el *motivo central* es omnipresente. No obstante, con sus saltos, es también más llamativo que cualquier otro tema de invención construido a partir de intervalos de segunda y del que pudieran resultar secciones de desarrollo que, aun siendo elaboraciones del tema, mostrasen su precedencia de forma menos clara. En los siete últimos compases el tema aparece reiteradamente variado en la inversión.

El segundo grupo de cuatro compases modula a la dominante; Sib mayor, con la nota signo *La*. Un compás después de la doble barra (la nota signo es de nuevo *Lab*, en vez de *La*) estamos otra vez en Mib mayor y, ya en el siguiente compás —señal *Si-*, en do menor, la tonalidad de la posterior cadencia intermedia. Aquí se ve claro: la modulación no es el problema, sino todo lo contrario; se modula tan rápidamente que el trabajo estriba en mantener con interés 22 compases, aunque el recorrido armónico consista tan sólo en T — D — rT — T. Compás 12: semicadencia a la dominante de do menor. En consecuencia, do menor gira por un momento hacia su subdominante, fa menor (*Mi-Reb* como señal del acorde de séptima disminuida) y bien podría tener su cadencia intermedia en el compás 16. Pero no se llega ya a un lugar de reposo; tras los ordenados 8 + 8 compases los grupos de compases acaban en completo desorden: el compás terminal 16 (cruzamiento de frases) se encuentra al mismo tiempo como «compás uno» de un fragmento asimé-

trico final de siete compases. Hallamos aquí el mayor incremento del movimiento: las dos voces marchan por corcheas durante dos compases, cuando por lo general, en un movimiento complementario ininterrumpido, sólo una de las voces va en corcheas. La desviación hacia la subdominante, *Lab* mayor, tres compases antes del final, se percibe casi como una imprudencia; a duras penas se afianza la tónica final.

La composición es extremadamente disonante. Mejor dicho: sus disonancias son muy llamativas, no están encubiertas en notas de paso: en el propio motivo principal destacan una y otra vez las escapadas. En las cuatro primeras notas se escucha T S. También la entrada del bajo pretende girar hacia S, pero tiene que empujar hacia arriba, hacia la resolución, el *Sol* de la voz superior (como retardo que es). El bajo descansa entonces en *Sol*, que es entendido como T<sub>3</sub>, mientras el segundo motivo de la voz superior pretende imponer la sucesión armónica D T, cosa que no consigue. Como consecuencia, el *Fa* de la voz superior queda, disonante, colgado en el aire. Son obvios los intentos de Bach, a lo largo de toda la pieza, de lograr una armonía que vaya cambiando cada medio compás. Por eso resulta tanto más sorprendente que se eligiese un motivo que pretenda caminar por negras y que ahora —exceptuando la anacrusa a una voz— icausa continuas sorpresas! He aquí un buen ejemplo de que puede uno equivocarse de plano cuando pretende exhibir las composiciones de Bach como prueba del cumplimiento de las reglas de la composición...

## 8. HAYDN Y BEETHOVEN: TRABAJO MOTÍVICO (1780-1825)

Durante treinta años compuso Joseph Haydn (1732-1809), como empleado del príncipe Eszterházy, música de baile y de entretenimiento, música nocturna para el aire libre, divertimentos, cantatas de homenaje, música de cámara, misas y sinfonías: todo lo que hiciera falta («Mi príncipe siempre ha estado satisfecho con mis trabajos»). Pero en 1790, el agente Salomon consigue comprometerlo como compositor y director de sus conciertos de abono en Londres, a cambio de una considerable suma; un éxito resonante para organizador y compositor. Haydn, que nunca hasta esa ocasión había salido de Austria y que hasta entonces sólo era «conocido», se hizo famoso por su éxito entre el público burgués de la metrópoli y en la prensa: el salto a una nueva época no requirió un cambio de generación, sino que fue consumado por el Haydn de 60 años.

Y también le salió bien otro salto, quizá el más discretamente revolucionario de la historia de la música. A partir de 1740, aproximadamente, el rígido y anticuado estilo contrapuntístico iba a desembocar en un lenguaje musical homofónico más complaciente y ligero. Lo que aún hasta 1750 escribiera el cantor de Santo Tomás de Leipzig, Bach, no tenía ya, por el momento, ningún papel en el desarrollo de la música. El contrapunto sólo siguió componiéndose como «estilo eclesiástico» y se enseñaba como «composición estricta» (por ejemplo, en el manual de Cherubini, de 1835). Con la *elaboración motívico-temática* por él inventada (hacia 1770-1780), Haydn consiguió desarrollar una *nueva polifonía* que no recordaba a la música antigua, como le sucedía al grave estilo eclesiástico (tal era su intención, al fin y al cabo), sino que evolucionó a partir del nuevo lenguaje de la sinfonía y el cuarteto de cuerda. Pero justamente en Haydn, «cuya inmensa popularidad entre sus contemporáneos no hace mermar, a la postre, su franqueza frente a las exigencias del amplio círculo de entendidos», y cuya música «es asequible de inmediato tanto al profano como al experto del más alto nivel» (Landon/Landon, en MGG), justo en Haydn tiene que sorprendernos la expresión *elaboración* temática, que hoy es común y corriente y que podemos remontar hasta el *Musikalisches Lexicon* [Enciclopedia musical] de H. Chr. Koch, de 1802; porque, precisamente en Haydn, la elaboración queda oculta por la facilidad de ejecución. Veámoslo en el Finale, Allegro con spirito, de la Sinfonía núm. 103, en Mib







trucción a partir de elementos motivicos. Los oyentes se ven forzados a escuchar esta construcción, la música no tiene ya un primer plano grato y confortable, como en Haydn. El oyente contempla a un ensablador en pleno trabajo. O un escalpelo. Los dos pasajes siguientes, del Scherzo-Presto del Cuarteto de cuerda en do# menor, op. 131, realizan, en todo caso, una disección. De una tríada-tema se extirpa la tercera; se emplea ésta con diversos valores al mismo tiempo (en blancas en la inversión, es decir, como sexta), e incluso una nota aislada de ella:

315

*p cresc.*  
*p cresc.*  
*p*

321

*f*  
*p*  
*f*

327

*p*  
*p*  
*p*

333

*p*  
*p*  
*p*

405

*p*  
*p*  
*dim.*

410

*p*  
*dim.*  
*dim.*

415

Tempo I

pp

pp

pp

più p

pp

419

se ensaya una praxis compositiva del siglo XX, en rigurosa anticipación y aun con el material tonal clásico. En todo caso, es asombroso que en los 17 primeros compases del scherzo del op. 132 no se utilice ni una sola nota ajena a los tres compases-motivo:

Allegro ma non tanto

p

El Allegro ma non tanto, segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en la menor, op. 132, muestra con su A B A lo que llamamos *forma scherzo*. Aunque aquí no se señale así, este movimiento pertenece claramente a los *scherzi* de Beethoven, y puede que el lector se sorprenda de que no pasemos inmediatamente a hablar de las fugas de Beethoven o, por lo menos, del trabajo motivico polifónico de sus exposiciones del movimiento de sonata, asuntos estos que hacen al caso. Pero es que el salto evolutivo mayor, al que nos referimos ahora, está dominado precisamente por los *scherzi* de Beethoven. Es difícil decir si el nuevo tono de este compositor llega a ser aquí un hecho que en modo alguno podemos dejar de escuchar, o si se deja atrás el estilo típico de Beethoven, o si es que ya

Cuatro veces se escucha el motivo 1 al unísono; acto seguido, seis veces el grupo de dos compases  $2^3_1$ , sólo que una de ellas interrumpido por las dos veces del compás suelto  $3^3_1$ . En los seis grupos de dos compases escuchamos —siguiendo el hilo de la nota más larga— *Do#*, *Re*, *Mi*, *Sol#* y *La*. ¡Una estructura abierta!; albañilería sin revocado. No hay nada en absoluto que reclame un acompañamiento al canto, pues no existe una voz principal melódica, predomi-

nante, digna de tal nombre (y esto es condición indispensable para que surja el deseo de unirse al canto).

Se exploran todas las posibilidades del material. En el ejemplo siguiente tenemos, en un doble pasaje de terceras, el motivo 2 sobre el 1, así como el 3 sobre el 2 y el 2 sobre el 3. En el fragmento que va a continuación se añade a esto el acoplamiento del motivo 2 con su inversión y el motivo 3. En el tercer ejemplo se introducen otras cuatro disposiciones más:

♯, ε 2 und 3  
2, 3 2

(♯ significa la mitad del motivo 2, en inversión).

El largo fragmento que sigue nos obliga además al lenguaje del análisis dodecatónico, porque no podemos referirnos a



de otro modo que como retrogradación de la inversión del motivo 1:



Motivo 1 en retrogradación (= comenzando por la última nota):



Motivo 1 en inversión de la retrogradación (ahora se invierte también la dirección de los intervalos):



No creo que nos estemos excediendo en la interpretación. En primer lugar, casi cada una de las notas se halla aquí legitimada motivicamente. Y obsérvese en segundo término, si quiera sea una vez, cómo se entromete en el discurso, en la voz de violonchelo, la inversión de la retrogradación; la parte del violonchelo ilustra correctamente la derivación de la nueva forma motivica:



Una muestra más del material, tomada del *Rondo-Finale* del mismo Cuarteto op. 132. Aquí tenemos el tema, cuyas dos partes se repiten:

Unido de inmediato a ello, se alude por tres veces a los dos últimos compases:

pero parecen quedar olvidados a continuación, hasta que el primer violín y el violonchelo avanzan de repente hasta el foco de los acontecimientos. Adquiere importancia un diseño de tres notas extraído del grupo de dos compases:

Tras otros cien compases, el violín trae de nuevo a colación este diseño de tres notas, en negras, e introduce también, además, la inversión de este elemento estructural:

A esta idea del primer violín le sigue un fragmento de concentración extrema. Vuelvo a verme obligado a pedir ayuda al instrumental analítico del siglo XX. Porque emergen las cuatro formas motícas:

Motivo original      Su inversión      Forma retrogradada del motivo      Inversión de la retrogradación

La utilización de estas cuatro disposiciones de un material melódico no sólo nos muestra técnicas del siglo XX en los citados pasajes del Beethoven tardío. Hay que añadir a ello lo siguiente: hasta Bach, la polifonía era concebida como «voz más voz». Pero aquí ya no podemos hablar de voces. Cántese de punta a cabo alguna de estas partes de cuerda; la de viola, por ejemplo. El conjunto lo es todo, ella sola no es nada, «carece de sentido». Es decir, el conjunto no es ya un encuentro de voces individuales con sentido en sí mismas, sino una *estructura hecha de elementos más pequeños* en la que los lugares de ensamble quedan audibles y dejan claro que sólo la estructura como un todo resulta inteligible. No se exige aquí ya la audición del canto en común, la experiencia de la voz individual. Y no queda mucho para una praxis compositiva de 1950 en la que tienen más que ver entre sí los sonidos de diferentes instrumentos que las series de sonidos de un mismo instrumento.

#### LAS FUGAS DE HAYDN Y BEETHOVEN

Si tomamos todo esto en consideración, se hace claro que las *fugas clásicas* (y este es el motivo por el que sólo ahora las traemos a colación) se dirigen más al pasado que al futuro, pues la noción de ellas, que tampoco se inserta en el período clásico, es la de una verdadera *conjunción de voces independientes*. Dejemos al margen el ámbito de lo sacro, más unido, por otra parte, a la música del barroco, y veamos sin más dilación la conquista de la fuga por Haydn en sus cuartetos de cuerda op. 20.

Fugas son los movimientos finales de los op. 20, núms. 2, 5 y 6. En los tres resulta reveladora la timidez del clásico ante el comienzo a una sola voz: ya para la exposición del primer tema se reclama la ayuda de un contrapunto, a fin de acabar con lo molesto de aquél. La construcción habitual de la fuga presenta la tendencia a incrementar, de entrada en entrada, el número de voces que suenan. He aquí el modelo de entrada de una fuga de Bach con dos contrapuntos mantenidos.

Número de voces:	1	2	3	4
	Tema...	Contrapunto 1....	Contrapunto 2....	Voz libre
		Tema....	Contrapunto 1....	Contrapunto 2
			Tema....	Contrapunto 1
				Tema....

En Haydn, por el contrario, el nivel de ocupación se mantiene sin cambios en la tercera entrada.

Número de voces: 2  
 Tema... 3  
 Contrapunto 1....Contrapunto 2....Voz libre 4  
 Tema... Contrapunto 1....Contrapunto 2  
 Contrapunto 1....Contrapunto 2....Tema....  
 Tema....  
 Tema....

Si omitiésemos las notas entre corchetes resultaría una fuga barroca:

op. 20, núm. 2

voz libre

Probablemente, Bach hubiese censurado el que al comienzo del tercer compás se suba la disonancia de segunda hacia el unísono. Por lo demás, la composición se acerca bastante a la práctica de Bach (si se compara con lo alejados que quedan, en general, los lenguajes de Haydn y de Bach). La fuga del op. 20, núm. 5, parece aún más bachiana. El tema complementaria magníficamente los que doy de Bach, en la página 78 de mi *Armonía*, comprobantes del estereotipo barroco de elaboración de temas en modo menor. Sólo que Bach no hubiese aceptado el giro del tercero al cuarto compás en un lugar tan expuesto. En el cruce de voces se producen necesariamente quintas ocultas-explicitas, que no estaban bien vistas. Por el contrario, el movimiento complementario de tema y contrapunto resulta otra vez muy bachiano:

El tema de la fuga del op. 20, núm. 6 (el contrapunto aparece ya en el primer compás!), se ideó, asimismo, con un dejo bachiano; son características las progresiones descendentes del tema. A efectos de comparación, ofrecemos aquí el tema de la fuga para órgano en sol menor, de Bach:

También las fugas del último Beethoven son música para voces; no están libres, por tanto, de evocaciones de la polifonía de Bach (porque las demás, es decir, las polifonías anteriores, como por ejemplo la de Josquin, no tenían ningún papel en la conciencia de los clásicos). Sin embargo, el que estas fugas no tengan casi nada que ver con la música de Bach, el que, además, su alejamiento del arte fugal de Haydn sea bastante grande, son cuestiones que tienen su origen en la *constitución formal* de estas composiciones. En la fuga de Bach (e incluso en la de Haydn) el tema se mantiene como factor de orden hasta alcanzar el último compás. En cada una de las múltiples apariciones del tema se confirma que ya había sido presentado en la exposición. Entre las entradas del tema se lleva a cabo, en episodios, una interpretación del material motivico del tema y de los contrapuntos —muchas veces en fragmentos a un número reducido de voces, es decir, en secciones de importancia menor—. El término *episodio* es acertado. Estos pasajes nunca alcanzan a ser cosa principal, quedan siempre en jugueteo y se localizan siempre

entre lo importante. Las progresiones, como modelo de una «música en curso libre», desempeñan el papel decisivo, y en muchas fugas de Bach varios episodios hacen exactamente el mismo juego. Justo esto es lo que ya no concierne a las fugas de Beethoven. Beethoven no acepta ya el tono de conversación grato y relajado del episodio. Sus fugas son graves, esforzadas, concentradas en cada compás, que saca siempre a relucir información nueva que el oyente no debe dejar de percibir. El antiguo «en medio de» alcanza el mismo rango que el antiguo asunto principal, la exposición del tema. Pero cuando aquello se convierte en importante, cosa que sucede con los elementos del tema que evolucionan hacia un objetivo en ese fragmento, en el que el tema ya no suena íntegro, ello tiene necesariamente unas consecuencias formales. El tema no puede seguir presentándose una y otra vez como si en el entretanto no hubiese sucedido nada. La consecuencia lógica de esto es que el número de apariciones íntegras del tema es extraordinariamente pequeño y que estas apariciones se hacen cada vez más raras en el transcurso de la pieza. Las fugas de Beethoven tampoco finalizan con unas últimas apariciones del tema que repiten la situación inicial a modo de reexposición y que son prueba de la indiscutible predominancia de aquél; bien al contrario, el desarrollo del material ha dejado atrás este punto desde hace un buen rato: está olvidado. Las fugas de Beethoven ya no dan vueltas en torno a una sola idea, sino que son vías de especulación, caminos llenos de acontecimientos y de decisiones que apuntan a un nuevo objetivo. Es este el motivo por el que tampoco nos apetece utilizar, para las vías especulativas de la fuga beethoveniana, el término *desarrollo*, tomado de la sonata, pues al desarrollo de la sonata le sigue una reexposición, mientras que las fugas de Beethoven son hostiles a la reexposición. Comienzan con un tema y lo llevan adelante rumbo a su propia liquidación final. Es la *música de la desintegración progresiva*. En este sentido, podemos referirnos a esta música como anticipación de la música del siglo XX.

El primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do# menor, op. 131, si se juzga tras los 16 primeros compases, está en la línea de la fuga de Bach. Hay un tema de cuatro compases y cada entrada sigue a la anterior sin compases de modulación retrospectiva. Sólo es inusual la serie armónica t s t s. El final de la exposición queda en el compás 16. Sin embargo, en los siguientes 105 compases del movimiento hallamos aún otras cuatro entradas: 1.º violín, así como viola, compases 63-67, y 1.º violín y violonchelo, entre los compases 93 y



107. Bien es verdad que en el movimiento no hay ningún compás en el que no se desarrollen células motivicas del tema. No obstante, el descollante motivo de las notas 1-3 sólo desempeña un papel secundario, y la tercera (notas 6-7) uno intermedio. Es el tramo por segundas descendentes de las notas 7-10, es decir, el elemento anónimo del tema, el que menos explícitamente manifiesta su origen, sobre todo cuando aparece en movimiento por corcheas a partir del compás 55, el que se convierte en material central.

Cadencia conclusiva del  
Largo - Allegro - Largo

17 ¿Comienzo del tema de la fuga?

20

23

25

La fuga de la sonata *Hammerklavier*, op. 106, se aleja desde el principio de la tradición de Bach. Después de un giro cadencial D-T de dos compases, que se repite, la mano derecha guarda silencio. ¿No debería uno suponer que sólo ahora, en el pasaje a una voz de la mano izquierda, comienza un tema de fuga? Pero es al continuar cuando queda de manifiesto hasta qué punto yerra uno si se plantea así las cosas, ¡porque es el segundo grupo cadencial de dos compases el que se revela como cabeza del tema! El final resulta tan poco claro como el comienzo, porque ¿cuánto dura el tema? Después de diez compases sigue la segunda entrada, y reza una ley fundamental de la fuga de Bach que un tema de fuga acaba cuando da comienzo la segunda entrada.

Sin embargo, en esta fuga nunca se mantienen los diez compases del tema; muy raramente se llega a siete, en la mayor parte de los casos sólo se dan seis y, con frecuencia, también cinco o incluso apenas tres y medio. El tema (en su versión acortada a seis compases) se presenta además en inversión e incluso en retrogradación (= comenzando por la última nota y, por tanto, yendo hacia atrás, precisamente en la mano izquierda, desde el compás 152); a partir del compás 294 se reúnen, asimismo, inversión (cinco compases) y tema (seis compases) en un estrecho. Es decir, que se movilizan todos los recursos del arte del contrapunto. Es precisamente un tema que se dispersa de este modo en un mecanismo motriz sin contornos, y cuyos compases 8-10 ningún oyente es capaz de memorizar, el que demuestra ser la base ideal para el planteamiento compositivo de Beethoven. Si un tema no se presenta al principio como forma íntegra, sino como *reserva de material que se despliega con fluidez*, no cabe entender la toma posterior de partes de ese material como destrucción del tema. En un tema que ya no es un tema no tenemos por qué hablar, como todavía hicimos anteriormente con el op. 131, de «disolución». Aquí no se destruye nada; aquí sólo se construye. Y la escucha puede concentrarse en la plenitud impresionante de los nuevos acontecimientos que se producen en la construcción, de cada pasaje al siguiente.

Sólo entenderemos lo que sucede realmente si consideramos lo que precede a estos «temas de fuga» de Beethoven. Donde más claramente se percibe esto es, quizá, en la Sonata para piano en La mayor, op. 101. Sólo el segundo movimiento, *Vivace alla Marcia*, con su esquema constructivo Scherzo-Trio-Scherzo, se corresponde con una forma musical común que deja escuchar un principio, una parte media y un final. El primer movimiento, un Allegretto que hay que tocar «con el más íntimo sentimiento», no comienza, sino que pretende llevar a su fin, en los primeros compases, una música anterior que no se oye (y que hay que imaginar comenzando en La mayor). Llega a ser audible con la dominante del compás 1 en un posterior estadio de desarrollo. Una evocadora melodía se disuelve y alcanza su paz en Mi mayor, tras múltiples conclusiones, equívocas y a medias, que se alargan e introducen digresiones varias. Sólo al final del movimiento se percata uno de que Mi mayor es la dominante que confirma finalmente La mayor, y no un centro tonal. Los modelos formales conocidos no dan resultado, con todo derecho, en el tercero y principal movimiento de la sonata, de 361 compases. Introducción-Adagio, cita evocadora del primer movimiento,

Allegro y Fuga constituirían una denominación provisional de las cuatro secciones que habría que rechazar muy pronto. Porque también este Adagio, que empieza a la dominante, oculta su principio; deja oír tan sólo el final en disolución de un canto anterior que ni siquiera coloca la tonalidad de la menor en tiempo fuerte, que conduce muy pronto a la tonalidad relativa de Do mayor y que, al final, queda en suspenso en un acorde de Mi mayor; de manera que la cita del primer movimiento que le sigue, la cual flota en la dominante durante ocho compases, sobre *Mi*, parece una continuación natural, y de ningún modo la inclusión de una cita de otro movimiento. Así de similares en gesto son ambas músicas de despedida. Vía libre hacia un Allegro cuyo principio sólo puede escucharse con asombro, por no decir con protestas. No hay el menor signo de una idea principal, importante, que merezca ser escuchada o que, al menos, se formule hasta el final. Es obvio que se ha omitido toda una parte más rápida y se escucha ya la stretta, que, en una apretada marcha progresiva por grados conjuntos descendentes, utiliza lo que parece material temático extraído de un tema que no ha llegado a los oídos de quien escucha:



Pocos compases después, el esquema progresivo acredita su eficacia en el contrapunto doble, con voces intercambiadas. Entonces, el curso descendente por grados conjuntos se reduce aún más a sus notas estructurales, cosa típica de una stretta:

