

Conservatorio Superior de les Illes Balears

Trabajo Final de Titulación.-

BACH Y EL RETO DEL VIOLÍN POLIFÓNICO

**Análisis del lenguaje y los recursos aplicados a las tres
fugas para violín solo, de Johann Sebastian Bach
(BWV 1001, 1003 y 1005)**

AUTOR: SCOTT ANDERSON GARCÍA

Tutor: Pedro Mateo González

Curso académico 2020-21

Convocatoria Ordinaria

RESUMEN

El presente trabajo de fin de titulación tiene por objetivo analizar comparativamente, en sus aspectos formales e interpretativos, las tres fugas para violín solo, extraídas de las sonatas BWV 1001, 1003 y 1005 de Johann Sebastian Bach, detallando los recursos utilizados por el compositor para conseguir una textura polifónica en el violín. La metodología utilizada se basa en un desarrollo temático a partir de fuentes especializadas, incluyendo la contextualización biográfica, conceptos sobre la fuga y su técnica, y el rol del violín como instrumento solista en la época previa al compositor. A pesar de las diferencias formales entre estas fugas, se extrae la conclusión de que existen numerosos elementos que el compositor utiliza para recrear el tejido polifónico en el violín, entre ellos, la imitación motivica, las dinámicas y articulación contrastantes, y la relativización de algunos valores, con la finalidad de "sugerir" la polifonía, engañando al oyente para que escuche voces que no son completamente ejecutadas, debido a las limitaciones técnicas. Todo esto constituye una información práctica que el intérprete debe verter en una propuesta interpretativa.

Palabras clave: fuga, polifonía, contrapunto.

ABSTRACT

The objective of this final degree project is to comparatively analyze, in their formal and interpretative aspects, the three fugues for solo violin, extracted from the BWV 1001, 1003 and 1005 sonatas by Johann Sebastian Bach, detailing the resources used by the composer to get a polyphonic texture on the violin. The methodology used is based on a thematic development from specialized sources, including biographical contextualization, concepts about fugue and its technique, and the role of the violin as a solo instrument in the time before the composer. Despite the formal differences between these fugues, there are numerous elements that the composer uses to recreate the polyphonic texture on the violin, among them, motivic imitation, contrasting dynamics and articulation, and the relativization of some figures, in order to "suggest" polyphony, tricking the listener into hearing voices that are not fully executed, due to technical limitations. All this constitutes practical information that the interpreter must pour into an interpretative proposal.

Keywords: fugue, polyphony, counterpoint.

ESQUEMA

Introducción. Contextualización histórica y musical.

pág.4

1) Apuntes biográficos pertinentes sobre Johann Sebastian Bach

pág.8

1.1. El pequeño Johann Sebastian y los primeros estudios en Lüneburg (1685-1703)

1.2. Primeros logros profesionales en Weimar, Arnstadt y Mühlhausen (1703–1708)

1.3. Regreso a Weimar (1708-1717)

1.4. Los años en Köthen (1717-1723)

1.5. Leipzig y los últimos años (1723-1750)

2. La Fuga: fundamentos y caracterización

pág.18

2.1. Partes formales de una fuga

2.1.1. Exposición

2.1.2. Sección media

2.1.3. Sección final

2.2. La fuga y Johann Sebastian Bach

3. La polifonía en el violín: fundamentos conceptuales y recursos aplicados

pág.33

4. El violín como instrumento solista en la época previa a Bach. Corpus de obras compuestas relevantes para este instrumento.

Pág. 41

5. Análisis de las fugas para violín solo de Johann Sebastian Bach (BWV 1001, 1003, 1005)

Pág. 48

- 5.1. Análisis de la fuga de la Sonata Nº 1 para violín solo en sol menor, BWV 1001

- 5.1.1. Breve análisis formal

- 5.1.2. Análisis de los elementos polifónicos aplicados al violín

- 5.2. Análisis de la fuga de la Sonata Nº 2 para violín solo en la menor, BWV 1003

- 5.2.1. Breve análisis formal

- 5.2.2. Análisis de los elementos polifónicos aplicados al violín

- 5.3. Análisis de la fuga (*Alla breve*) de la Sonata Nº 3 para violín solo en Do mayor, BWV 1005

- 5.3.1. Breve análisis formal

- 5.3.2. Análisis de los elementos polifónicos aplicados al violín

Conclusiones

pág. 61

INTRODUCCIÓN

Las Sonatas y Partitas para violín solo, de Johann Sebastian Bach, constituyen desde su redescubrimiento en el siglo XIX, y seguramente, aunque en el *quasi* oscurantismo del desconocimiento colectivo, desde el mismo momento de su composición, todo un hito para el lenguaje instrumental de la música culta. De entre sus movimientos más célebres, las tres fugas suponen la cumbre de la complejidad compositiva, una auténtica labor de artesanía, y sin duda el préstamo más osado del ámbito de la polifonía a un instrumento con las características del violín.

El presente trabajo plantea un análisis comparativo, tanto formal como interpretativo, de las tres fugas para violín solo, extraídas de las sonatas BWV 1001, 1003 y 1005, respectivamente, de Johann Sebastian Bach, resaltando los recursos utilizados por el compositor para lograr la textura polifónica procedente de instrumentos como el órgano y el clave, en un instrumento tradicionalmente melódico y homofónico como el violín, así como los aspectos estéticos y técnicos destacables de las obras y su época de composición. El trabajo pretende ahondar en las características formales de las fugas para violín solo, descubrir los recursos estéticos y técnicos que las sustentan; y de esta forma, aportar al intérprete información valiosa que le permita tomar decisiones conscientes y coherentes al momento de encarar estas obras y hacer una propuesta interpretativa personal.

El objetivo principal del trabajo es analizar comparativamente, tanto en los aspectos formales (estructura y secciones, armonía) como en los interpretativos (realce de motivos, modos de ejecución técnica de distintos pasajes, rigor histórico), las tres fugas para violín solo, extraídas de las sonatas BWV 1001, 1003 y 1005, respectivamente, de Johann Sebastian Bach, detallando los recursos utilizados por el compositor para lograr la textura polifónica en el violín. Los objetivos secundarios comprenden: estudiar los aspectos más relevantes y pertinentes de la vida y obra de J. S. Bach, reafirmar conceptos teóricos sobre la

fuga y su técnica compositiva, situarnos estéticamente y técnicamente en el ámbito del estilo barroco y el violín de la época como instrumento solista.

La metodología utilizada se basa en un desarrollo temático de lo general a lo específico, empezando por un preámbulo que incluya la contextualización histórica y musical con los datos más relevantes y pertinentes de la vida y obra de J. S. Bach, seguido de la caracterización de la fuga como estructura y técnica compositiva, aspectos técnicos y estéticos de las fugas de Bach y su lenguaje polifónico, y el rol del violín como instrumento solista en el corpus de obras compuestas hasta la época de Bach. A continuación, se analizará cada una de las fugas para violín solo, extraídas del libro *Sonatas y partitas para violín solo*, específicamente de la edición de la sociedad *Bach-Gesellschaft* (procedente de los manuscritos disponibles de Bach o copistas de la época),¹ desglosando los aspectos formales y los interpretativos de cada una, con la intención de comparar los recursos comunes a las tres, así como sus peculiaridades.

Al tratarse de una obra de capital importancia en la historia del violín como instrumento solista, existen numerosos análisis de distintas épocas, pero según nuestro conocimiento actual el trabajo más pormenorizado, actualizado y que además del mero análisis de las Sonatas y Partitas de Bach recoge datos estilísticos y técnicos del violín barroco, es el de Jaap Schröder (2007), de la Universidad de Yale. Otra fuente que analiza el estilo, la estructura y la interpretación de estas obras de Bach es Joel Lester (1999), aunque se centra principalmente en la primera sonata (BWV 1001); también ofrece información sobre posibles influencias y antecedentes, estructuras formales, orientación interpretativa, arreglos y adaptaciones posteriores.

Para acotar su extensión, el trabajo se centrará en las tres fugas para violín solo, extraídas respectivamente de las sonatas número 1 en sol menor (BWV 1001), número 2 en la menor (BWV 1003), y número 3 en Do mayor (BWV 1005), de Johann Sebastian Bach. Para el análisis comparativo se estudiará la edición de

¹ Bach, Johann Sebastian. *Works for Violin* [música impresa]. *The complete Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violin* (from the Bach-Gesellschaft Edition). Dover Publications, Nueva York, 1978.

la sociedad *Bach-Gesellschaft* (tomada de los manuscritos disponibles de Bach o copistas de la época), sobre la que hará el estudio armónico y formal-estructural de las fugas citadas. De entre todas las Sonatas y Partitas para violín solo, las fugas constituyen un provechoso ejemplo de libertad creativa y filigrana compositiva por parte de su autor, y a la vez, de altísimas exigencias técnicas a sus intérpretes, lo cual se objetiva en los múltiples análisis musicales, discrepancias técnicas e incluso contradicciones interpretativas. A día de hoy, estas fugas siguen constituyendo, junto con la *Ciaccona*, algunos de los movimientos más ejecutados debido al reto que suponen y lo gratificante de su belleza.

1) APUNTES BIOGRÁFICOS PERTINENTES SOBRE JOHANN SEBASTIAN BACH

Siendo el caso que se trata de una de las figuras más elevadas de la música de todos los tiempos, el caudal de información sobre la vida y obra de Bach es, con toda franqueza, casi inabarcable, y no hay persona docta o profana que no haya escuchado al menos alguna de sus numerosísimas composiciones. Sin embargo, será probablemente de mayor utilidad el enfocarnos en períodos clave de su vida que rodean o determinan la composición de las Sonatas y Partitas para violín solo, para su mejor comprensión y mayor ilustración, y no quedarnos en la mecánica repetición de datos como que ha nacido en Eisenach, en 1685, y fallecido en Leipzig, en 1750.^{2,3} El primer relato póstumo auténtico de su vida, con un catálogo resumido de sus obras, fue elaborado por su hijo Carl Philipp Emanuel y su alumno J.F. Agricola poco después de su muerte y ciertamente antes de marzo de 1751 (publicado como obituario en 1754). J.N. Forkel planeó una biografía detallada de Bach a principios de la década de 1770 y recopiló información de primera mano sobre Bach, principalmente de sus dos hijos mayores; el libro apareció en 1802, cuando comenzó el renacimiento de Bach y se estaban llevando a cabo varias ediciones recopiladas proyectadas de las obras de Bach; estas dos fuentes, además de otros documentos del siglo XVIII, se consideran la base de la biografía de Bach.⁴

1.1. EL PEQUEÑO JOHANN SEBASTIAN Y LOS PRIMEROS ESTUDIOS EN LÜNEBURG (1685-1703)

La familia Bach ya contaba con varios compositores cuando Johann Sebastian nació como el último (octavo) hijo del director de los músicos de la ciudad, Johann Ambrosius Bach, y de María Elisabeth Lammerhirt, en Eisenach, la capital del ducado de Saxe-Eisenach, actual Alemania. Sus tíos eran todos músicos profesionales, entre los que se contaban organistas de iglesia, músicos

² C Wolff, W Emery. *Bach, Johann Sebastian*. [en línea].

³ O Alain. *Bach*, p. 9-11.

⁴ C Wolff, W Emery. *Loc. cit.*

de cámara de la corte y compositores. Un tío, Johann Christoph Bach (1645–1693), le presentó el órgano, y un primo segundo mayor, Johann Ludwig Bach (1677–1731), fue un conocido compositor y violinista.

La madre de Bach murió en 1694, y su padre murió ocho meses después. Bach, de 10 años, se mudó con su hermano mayor, Johann Christoph Bach (1671–1721), el organista de la Iglesia de San Miguel en Ohrdruf. Allí estudió, interpretó y copió música, incluida la de su propio hermano, a pesar de que se le prohibió hacerlo porque las partituras eran muy valiosas y privadas. Recibió valiosas enseñanzas de su hermano, quien lo instruyó en el clavicordio, y lo introdujo en las obras de los grandes compositores de la época, incluidos los compositores del sur de Alemania, como Johann Pachelbel (con quien Johann Christoph había estudiado) y Johann Jakob Froberger; compositores alemanes del norte; franceses, como Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais; y el clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi. También durante este tiempo, se le enseñó teología, latín, griego, francés e italiano en el gimnasio local.

Para el 3 de abril de 1700, Bach es matriculado en la prestigiosa Escuela de San Miguel en Lüneburg, a unas dos semanas de viaje al norte de Ohrdruf. Sus dos años allí fueron críticos al exponer a Bach a una cultura europea más amplia. Además de cantar en el coro, tocaba el órgano y los clavicordios de la escuela. Entró en contacto con hijos de aristócratas del norte de Alemania que fueron enviados a la misma escuela para prepararse en otras disciplinas.⁵

Debido a su talento musical, Bach tuvo un contacto significativo con el maestro de órgano Georg Böhm mientras estudiaba en Lüneburg. Stauffer informa el descubrimiento en 2005 de las tablaturas de órganos que Bach escribió, aún en su adolescencia, de obras de Reincken y Dieterich Buxtehude, que muestran "un adolescente disciplinado, metódico y bien entrenado, profundamente comprometido con el aprendizaje de su oficio".⁶

⁵ C Wolff, W Emery. *Loc. cit.*

⁶ G Stauffer. *Why Bach Moves Us*. [en línea]

1.2. PRIMEROS LOGROS PROFESIONALES EN WEIMAR, ARNSTADT Y MÜHLHAUSEN (1703–1708)

En enero de 1703, poco después de graduarse en la escuela de San Miguel en Lüneburg, y ser rechazado para el puesto de organista en Sangerhausen, Bach fue nombrado músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III en Weimar. Su papel allí no está claro, pero probablemente incluía deberes serviles y no musicales. Durante su permanencia de siete meses en Weimar, su reputación como tecladista se extendió tanto que fue invitado a inspeccionar el nuevo órgano y dar el recital inaugural en la Iglesia Nueva (ahora Iglesia Bach) en Arnstadt, ubicada a unos 30 kilómetros al suroeste de Weimar. En agosto de 1703, se convirtió en el organista de la Iglesia Nueva, con deberes ligeros y un salario relativamente generoso.

A pesar de las fuertes conexiones familiares y un empleador musicalmente entusiasta, la tensión se acumuló entre Bach y las autoridades después de varios años en el cargo. Bach no estaba satisfecho con el estándar de los cantantes en el coro, al punto de que calificó a uno de ellos, un fagotista llamado Geyersbach, de “cabra vieja”. Una noche, este estudiante fue tras Bach con un palo. Bach presentó una denuncia contra Geyersbach ante las autoridades. Absolvieron a Geyersbach con una pequeña reprimenda y ordenaron a Bach que fuera más moderado con respecto a las cualidades musicales que esperaba de sus alumnos. Algunos meses después, Bach molestó a su empleador por una prolongada ausencia de Arnstadt: después de obtener una licencia durante cuatro semanas, estuvo ausente durante unos cuatro meses en 1705-1706 para visitar al organista y compositor Dieterich Buxtehude en la ciudad nortea de Lübeck. La visita a Buxtehude implicó un viaje de 450 kilómetros en cada sentido, según se informa a pie.

En 1706, Bach solicitó un puesto como organista en la Iglesia Blasius en Mühlhausen. Como parte de su solicitud, presentó una cantata que fue interpretada en Pascua, el 24 de abril de 1707, probablemente una versión

temprana de *Christ lag in Todes Banden*. Un mes después, la solicitud de Bach fue aceptada y asumió el cargo en julio. El puesto incluía una remuneración significativamente más alta, mejores condiciones y un mejor coro. Cuatro meses después de llegar a Mühlhausen, Bach se casó con Maria Barbara Bach, su prima segunda. Bach pudo convencer a la iglesia y al gobierno de la ciudad de Mühlhausen para financiar una costosa renovación del órgano en la Iglesia Blasius. En 1708 Bach escribió *Gott ist mein König*, una cantata festiva para la inauguración del nuevo consejo, que se publicó a expensas del mismo.⁷

1.3. REGRESO A WEIMAR (1708-1717)

Bach dejó Mühlhausen en 1708, regresando a Weimar esta vez como organista y desde 1714 *Konzertmeister* (director de música) en la corte ducal, donde tuvo la oportunidad de trabajar con un gran contingente de músicos profesionales bien financiados. Bach y su esposa se mudaron a una casa cerca del palacio ducal. Más tarde, ese mismo año, nació su primera hija, Catharina Dorothea, y más adelante tres hijos más: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard. Johann Sebastian y Maria Barbara tuvieron otros tres hijos, que sin embargo no vivieron hasta su primer cumpleaños, incluidos unos gemelos nacidos en 1713.

El tiempo de Bach en Weimar fue el comienzo de un período sostenido de composición de teclado y obras orquestales. Logró el dominio y la confianza para extender las estructuras prevalecientes e incluir influencias del exterior. Aprendió a escribir aperturas dramáticas y a emplear los ritmos dinámicos y los esquemas armónicos que se encontraban en la música de italianos como Vivaldi, Corelli y Torelli. Bach absorbió estos aspectos estilísticos en parte al transcribir los conciertos de cuerda y viento de Vivaldi para clavecín y órgano; muchas de estas obras transcritas todavía se interpretan regularmente. Bach se sintió particularmente atraído por el estilo italiano, en el que uno o más instrumentos

⁷ M Sartorius, L Sartorius. *Johann Sebastian Bach: a detailed informative biography*. [en línea]

solistas se alternan sección por sección con la orquesta completa a lo largo de un movimiento.⁸

En Weimar, Bach continuó tocando y componiendo para el órgano y tocando música de concierto con el conjunto del duque. También comenzó a escribir los preludios y las fugas que luego se ensamblaron en su monumental obra *El Clave bien temperado*, que consta de dos libros, cada uno con 24 preludios y fugas en cada clave mayor y menor. Bach también comenzó a trabajar en Weimar en el *Pequeño libro para órgano (Orgelbüchlein)*, BWV 599–644, que contiene melodías de coro luteranas tradicionales en texturas complejas.

En la primavera de 1714, Bach fue ascendido a *Konzertmeister*, un honor que implicaba realizar una cantata mensualmente en la iglesia del castillo. Las primeras tres cantatas de la nueva serie que Bach compuso en Weimar fueron *Himmelskönig, sei willkommen*, BWV 182, para el domingo de ramos; *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV 12, para el domingo de júbilo; y *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!* BWV 172 para Pentecostés. La primera cantata navideña de Bach, *Christen, ätzt diesen Tag*, BWV 63, se estrenó en 1714 o 1715.⁹

1.4. LOS AÑOS EN KÖTHEN (1717-1723)

Leopold, Príncipe de Anhalt-Köthen, contrató a Bach para servir como su Kapellmeister (director de música) en 1717. El Príncipe Leopold apreció los talentos de Bach, le pagó bien y le dio considerable libertad para componer e interpretar, quizá por ser él mismo un músico de buen nivel: cantaba y sabía tocar el clave, el violín y la viola de gamba. El príncipe era calvinista y no usaba música elaborada o concertante en su adoración; en consecuencia, la mayor parte del trabajo de Bach de este período fue secular, incluyendo las suites

⁸ C Wolff, W Emery. *Loc. cit.*

⁹ M Sartorius, L Sartorius. *op. cit.*

orquestales, las suites para violonchelo, las sonatas y partitas para violín solo, y los conciertos de Brandenburgo. Bach también compuso cantatas seculares para la corte, como *Die Zeit, die Tag und Jahre macht*, BWV 134a.¹⁰

A pesar de haber nacido en el mismo año y a solo 130 kilómetros de distancia, Bach y Handel nunca se conocieron. En 1719, Bach hizo el viaje de 35 kilómetros desde Köthen a Halle con la intención de encontrarse con Handel; sin embargo, Handel había abandonado la ciudad. En 1730, el hijo mayor de Bach, Wilhelm Friedemann, viajó a Halle para invitar a Handel a visitar a la familia Bach en Leipzig, pero la visita no tuvo lugar.

El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba lejos en Carlsbad con el Príncipe Leopoldo, la esposa de Bach murió repentinamente. Al año siguiente, conoció a Anna Magdalena Wilcke, una joven y muy talentosa soprano de 16 años menor que él, que actuó en la corte de Köthen; se casaron el 3 de diciembre de 1721. Juntos tuvieron 13 hijos más, 6 de los cuales sobrevivieron hasta la edad adulta: Gottfried Heinrich; Elisabeth Juliane Friederica (1726–1781); Johann Christoph Friedrich y Johann Christian, quienes, especialmente Johann Christian, se convirtieron en músicos importantes; Johanna Carolina (1737–1781); y Regina Susanna (1742–1809).

1.5. LEIPZIG Y LOS ÚLTIMOS AÑOS (1723-1750)

En 1723, después de que Georg Philipp Telemann indicara que no estaría interesado en trasladarse a Leipzig, Bach fue nombrado *Thomaskantor*, Cantor de la *Thomasschule* en la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig, que proporcionó música para cuatro iglesias de la ciudad: la *Thomaskirche* y *Nikolaikirche* (Iglesia de San Nicolás) y, en menor medida, la *Neue Kirche* (Iglesia Nueva) y *Peterskirche* (Iglesia de San Pedro). Otras de las actividades del cargo incluían la instrucción de los estudiantes de *Thomasschule* en el canto. Este fue "el cantorato líder en la

¹⁰ C Wolff, W Emery. *op.cit.*

Alemania protestante", ubicado en la ciudad mercantil del Electorado de Sajonia, que mantuvo durante 27 años hasta su muerte.^{11 12}

Bach usualmente dirigió actuaciones de sus cantatas, la mayoría de las cuales fueron compuestas los primeros años de su traslado a Leipzig. Bach coleccionaba sus cantatas en ciclos anuales. De las más de 300 cantatas que Bach compuso en Leipzig, más de 100 se han perdido para la posteridad. La mayoría de estas obras exponen las lecturas del Evangelio prescritas para cada domingo y día festivo del año luterano.¹³ Bach amplió su composición e interpretación más allá de la liturgia al asumir, en marzo de 1729, la dirección del *Collegium Musicum*, un conjunto de actuación secular iniciado por Telemann. Esta fue una de las docenas de sociedades privadas en las principales ciudades de habla alemana que fueron establecidas por estudiantes universitarios musicalmente activos. Estas sociedades se habían vuelto cada vez más importantes en la vida musical pública y generalmente estaban dirigidas por los profesionales más destacados de una ciudad. En 1733, Bach compuso una Misa *Kyrie-Gloria* en si menor que luego incorporó en su Misa en si menor. Presentó el manuscrito al Elector en un intento, finalmente exitoso, de persuadir al príncipe para que le diera el título de Compositor de la Corte. El nombramiento de Bach como compositor de la corte fue un elemento de su lucha a largo plazo para lograr un mayor poder de negociación con el consejo de Leipzig. Alrededor de 1739 comenzó a compilar y componer el conjunto de preludios y fugas para clavecín que se convertiría en su segundo libro de "El Clave bien temperado".¹⁴

El estilo propio de Bach cambió en la última década de su vida, mostrando una mayor integración de estructuras polifónicas y cánones y otros elementos del estilo antiguo, debido a la influencia que recibió al transcribir, ampliar y/o programar obras de compositores como Palestrina, Kerll, Torri, Bassani, Gasparini y Caldara. Su cuarto y último volumen de *Klavier-Übung*, las

¹¹ P Spitta. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750* (Volume 2), p.192-193.

¹² C Wolff. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. p.253.

¹³ C Wolff. *The World of the Bach Cantatas: Johann Sebastian Bach's Early Sacred Cantatas*, p.5.

¹⁴ Baroque Music Site, The. "Bach Mass in B Minor BWV 232". [en línea]

Variaciones *Goldberg*, contenía nueve cánones y fue publicado en 1741. A lo largo de este período, Bach también continuó adoptando música de contemporáneos como Handel y Stölzel, y realizó las revisiones finales a muchas de sus propias composiciones anteriores, como las pasiones de San Mateo y San Juan, y los Dieciocho Grandes Preludios Corales. También programó y adaptó música de compositores de una generación más joven, incluyendo Pergolesi y sus propios estudiantes como Goldberg.¹⁵

En mayo de 1747, Bach visitó la corte del rey Federico II de Prusia en Potsdam. El rey interpretó un tema para Bach y lo retó a improvisar una fuga basada en su tema. Bach obedeció, tocando una fuga de tres partes en uno de los fortepianos de la corte, que era un nuevo tipo de instrumento en ese momento. A su regreso a Leipzig compuso un conjunto de fugas y cánones, y una sonata trío, basada en el tema del rey. En pocas semanas, esta música fue publicada como *Ofrenda musical, BWV 1079*, y dedicada a Federico.

Dos composiciones a gran escala ocuparon un lugar central en los últimos años de Bach. Desde alrededor de 1742 escribió y revisó los diversos cánones y fugas de *El arte de la fuga*, que continuó preparando para su publicación hasta poco antes de su muerte. La otra gran obra del período es su *Misa en si menor*, compuesta en los últimos años de su vida, como una ampliación de su misa Kyrie-Gloria de 1733 para la corte de Dresde. Stauffer lo describe como "la obra eclesiástica más universal de Bach. Estructurada principalmente en movimientos reciclados de cantatas escritas durante un período de treinta y cinco años". Aunque la misa completa nunca se realizó durante la vida del compositor, se considera una de las obras corales más grandes de la historia.¹⁶

A principios de 1749, la salud de Bach se deteriora. Su único problema físico importante parece haber sido su visión. Era miope, y es probable que haya desarrollado cataratas a una edad más avanzada. Además de las cataratas, su empeoramiento de la visión puede haberse debido a algún otro problema ocular.

¹⁵ C Wolff, W Emery. *op.cit*

¹⁶ G Stauffer. *op. cit.*

Durante el último año de su vida, la visión de Bach se volvió tan pobre que decidió operar sus ojos. Dos operaciones fueron realizadas en 1750 por el cirujano itinerante inglés John Taylor, un hombre ampliamente conocido hoy como un charlatán y que se cree dejó ciegos a cientos de personas. Lo más probable es que la primera operación fuera el procedimiento estándar de Taylor: el "*couching*" (depresión del cristalino), el cual es uno de los procedimientos quirúrgicos más antiguos. La técnica implica el uso de un instrumento afilado para empujar la catarata hacia la parte inferior del ojo. Quizás este procedimiento es el que se menciona en los artículos del Código de Hammurabi (ca. 1792-1750 a.C.). Sin embargo, Maharshi Sushruta, un antiguo cirujano indio, describió por primera vez el procedimiento unos 800 años a.C. Aproximadamente una semana después de la primera operación, Bach tuvo que ser operado nuevamente debido a la reaparición de la catarata. Estas operaciones intraoculares podrían haber inducido muchas complicaciones dolorosas y/o reductoras de la visión: uveítis o endoftalmitis, glaucoma secundario, hemorragia, desprendimiento de retina e incluso oftalmia simpática. Bach estaba "completamente ciego" después de las operaciones, y murió menos de 4 meses después de la operación final, el 28 de julio de 1750, por complicaciones del tratamiento fallido. Un inventario elaborado unos meses después de la muerte de Bach muestra que su patrimonio incluía cinco clavecines, dos clavecines de laúd, tres violines, tres violas, dos violonchelos, una viola da gamba, un laúd y una espineta, junto con 52 "libros sagrados", incluyendo obras de Martin Luther y Josephus. El hijo del compositor, Carl Philipp Emanuel Bach, se ocupó de que *El arte de la fuga*, aunque inacabada, se publicara en 1751. Junto con uno de los antiguos alumnos del compositor, Johann Friedrich Agricola, Carl Phillip también escribió el obituario ("*Nekrolog*"), que se publicó en la *Musikalische Bibliothek* de Lorenz Christoph Mizler, el órgano divulgativo de la Sociedad de Ciencias Musicales, en 1754.^{17 18 19 20}

¹⁷ R Zegers. *The Eyes of Johann Sebastian Bach*. p.1427–1430.

¹⁸ C Wolff. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, p.442.

¹⁹ P Spitta. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750* (Volume 3), p.274.

²⁰ H David, A Mendel, C Wolff. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, p.299.

2) LA FUGA: FUNDAMENTOS Y CARACTERIZACIÓN

Era ya un término en uso continuo entre los músicos desde el siglo XIV, cuando se introdujo, junto con sus equivalentes vernáculos *chace* y *caccia*, para designar una pieza musical basada en la imitación canónica (es decir, una voz 'persigue' a otra; el latín 'fuga' está relacionado a su vez con *fugere*: 'huir' y *fugare*: 'perseguir'). Por definición, se trata de un procedimiento musical en el cual se superponen ideas musicales llamadas sujetos. Su composición consiste en el uso de la polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias voces o líneas instrumentales (de igual importancia) basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos. Cuando esta técnica se usa como parte de una pieza más grande, se dice que es una sección fugada o un *fugato*. Al igual que el "canon", la fuga ha servido desde entonces como una designación de género para una pieza musical y como una técnica de composición para ser introducida en una pieza musical. El contrapunto imitativo de alguna manera ha sido el único factor unificador en la historia de la fuga, pero a medida que cambiaron los enfoques compositivos de la imitación, también cambiaron los significados y usos de la palabra "fuga". En la Edad Media, el término tenía una gran variedad de significados y se empleó en muchos contextos, generalmente para denotar cualquier obra en estilo canónico; en el Renacimiento, había llegado a denotar obras específicamente imitativas. Desde el siglo XVII, el término fuga ha descrito lo que comúnmente se considera el procedimiento más desarrollado de contrapunto imitativo. A principios del siglo XVIII, los músicos habían llegado a preferir su uso como designación de género, y en cuanto a lo formal la fuga había evolucionado a partir de varios tipos anteriores de composiciones contrapuntísticas, como *ricercari* imitativos, *capriccios*, canciones y fantasías. Los orígenes antiguos e imprecisos de la fuga, y su nombre confundido con el canon la hacen reaparecer con la técnica politemática del *ricercare*. Pero los *ricercari* del siglo XVI son monótonos, vengan de manos tan expertas como Adrián Willaert, Girolamo Cavazzoni, Andrea y Giovanni Gabrieli, Orlando Gibbons, o Roland de Lassus (en sus piezas instrumentales). En virtud de su constante cambio temático y a pesar de las

tímidas incursiones en un relativo virtuosismo, son pobres porque permanecen armónicamente estáticos. Lo estático se sostiene cuando la pluralidad de textos aporta un elemento de variedad, pero no en el género instrumental en que la sensación de que las composiciones podrían haber sido voluntariamente más largas o más cortas no deja sentir su estricta proporción.

La fuga, hija del *ricercare* y proliferación armónica de su primer tema, adquiere fisonomía desde Frescobaldi y en Italia se desarrolla con ella un sentido justo de la medida y hasta de la forma. Los alemanes, en cambio, se entregan al contrapunto, a la fantasía y a la improvisación. De esas dos corrientes nace el estilo de Bach que es el de Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Bohm, junto a las enseñanzas de Corelli; por eso Schweitzer ha dicho que las fugas de Bach llegan a su perfección y a su madurez cuando las influencias italianas y alemanas se equilibran, es decir, cuando lo complejo y lo abstracto, que venía de las fuentes flamencas de Ockeghem y de Sweelinck se hace flexible y ponderado con la proporción clásica de allende los Alpes.²¹

De este modo, casi natural, Johann Sebastian Bach dio forma a sus propias obras según las de Johann Jakob Froberger (1616–1667), Johann Pachelbel (1653–1706), Girolamo Frescobaldi (1583–1643), Dieterich Buxtehude (c. 1637 – 1707) y otros. Con el declive de los estilos sofisticados al final del período barroco, el papel central de la fuga se desvaneció, dando paso a la forma sonata, y la orquesta sinfónica se elevó a una posición prominente. Sin embargo, los compositores continuaron escribiendo y estudiando fugas para varios propósitos; aparecen en las obras de Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) y Ludwig van Beethoven (1770–1827), así como en compositores modernos como Dmitri Shostakovich (1906–1975). Aunque a través de la evolución histórica las fronteras formales de la fuga pueden no estar perfectamente delimitadas, se distingue, por un lado, del canon, que implica el más estricto contrapunto imitativo, y por otro, de la mera imitación, que implica el menos estricto.²²

²¹ D Santa Cruz. *La Fuga en la obra de Bach*, p. 21-30.

²² P Walker. "Fugue." [en línea]

A pesar de la exaltación de la fuga en la historia de la música occidental y su cultivo prácticamente continuo de una forma u otra desde finales de la Edad Media hasta hoy, no existe un acuerdo generalizado entre los académicos actuales sobre cuáles deberían ser sus características definitorias. Varios factores contribuyen a esta falta de consenso: (1) entre finales de la Edad Media y el Barroco tardío, una gran variedad de designaciones de género: *ricercare*, *canzona*, capriccio, fantasía, fuga, incluso motete, emplearon técnicas de contrapunto imitativo. Por lo tanto, la historia de la fuga no puede explicarse adecuadamente si sólo se estudian las piezas llamadas fuga. (2) Si todas las piezas llamadas fuga fueran reunidas y comparadas, no se descubriría ninguna característica común más allá de la imitación en el sentido más amplio. (3) Desde principios del siglo XIX, las designaciones de género se han definido en gran medida, si no exclusivamente, por sus estructuras formales. Sin embargo, la estructura formal no es al final una característica definitoria de la fuga. Como resultado, ha habido una discusión prolongada sobre si la fuga es una forma (y, por extensión, si es un género), así como si algún modelo formal en particular debe considerarse necesario (lo más recomendado en este contexto es un modelo ternario que recuerda vagamente la forma de sonata). (4) Se desarrolló, a partir de mediados del siglo XVII, un modelo teórico de libros de texto para la fuga, asociado con mayor frecuencia con el *Gradus ad Parnassum* de Fux y, gracias en gran parte a Cherubini, con la enseñanza del Conservatorio de París. La adecuación de este modelo como estándar, y de sus características como necesarias y suficientes para el género, ha sido un tema de debate considerable. La alternativa más recomendada a este modelo han sido las fugas de J.S. Bach, especialmente los de *Das wohltemperirte Clavier*.²³

2.1. PARTES FORMALES DE UNA FUGA

Una fuga generalmente tiene tres secciones principales: una exposición, un desarrollo y una entrada final que contiene el retorno del tema en la tónica de la

²³ P Walker. "Fugue." *op.cit.*

fuga. Algunas fugas tienen una recapitulación. A grandes rasgos, la mayoría de las fugas se abren con un tema principal breve, el *sujeto*, que luego suena sucesivamente en cada voz (después de que la primera voz termina de indicar el tema, una segunda voz repite el tema en un tono diferente, y otras voces se repiten de la misma manera); cuando cada voz ha completado el sujeto, la exposición está completa. A menudo, esto es seguido por un pasaje o episodio de conexión (*entradas*), desarrollado a partir de material previamente escuchado; otras entradas del tema se escuchan en tonalidades relacionadas. Los episodios (si corresponde) y las entradas generalmente se alternan hasta la "entrada final" del tema, momento en el cual la música ha vuelto al tono de apertura, o tónica, que a menudo es seguida por el material de cierre, la *coda*. En este sentido, una fuga es un estilo de composición, más que una estructura fija.²⁴

2.1.1. EXPOSICIÓN

Una fuga comienza con la exposición de su sujeto en una de las voces en la tonalidad de la tónica. Después de la presentación del sujeto, entra una segunda voz y presenta el sujeto transpuesto (generalmente a la dominante o subdominante), que se conoce como la *respuesta*. Para que la música se ejecute sin problemas, es posible que ésta deba modificarse ligeramente. Cuando la respuesta es una copia exacta del sujeto en la nueva tonalidad, con intervalos idénticos, se clasifica como una *respuesta real*; si los intervalos se alteran para mantener la tonalidad, se habla de una *respuesta tonal*. Mientras se establece la respuesta, la voz en la que se escuchó previamente el tema continúa con nuevo material. Si este nuevo material se reutiliza en declaraciones posteriores del tema, se llama *contrasujeto*; si este material de acompañamiento solo se escucha una vez, simplemente se denomina contrapunto libre.²⁵

El contrasujeto es un tema secundario que complementa armónica, melódica y rítmicamente al sujeto. Suele presentarse a partir de la segunda

²⁴ M DeVoto. "Fugue". [en línea]

²⁵ GM Tucker, A Jones. "Fugue". [en línea]

entrada del tema principal de la fuga, que aparece en forma de respuesta, y su tesitura es contraria a la del propio sujeto. Es decir, después de exponerse el sujeto entra la respuesta, pero el sujeto no calla, sino que continúa sonando simultáneamente con la respuesta en contrapunto. En principio, el contrasujeto no debe imitar al sujeto, sino complementarlo dentro de una unidad de estilo. Cuando el sujeto está formado por valores lentos, el contrasujeto suele presentar mayor movimiento rítmico, y viceversa. Suele estar escrito en contrapunto invertible en la octava o decimoquinta, y, si suena al mismo tiempo que la respuesta, se transpone al tono de la respuesta.

Cuando se usa una respuesta tonal, es habitual que la exposición alterne sujetos con respuestas, sin embargo, en algunas fugas este orden puede variar. A menudo se escucha una breve *codetta* que conecta las diversas presentaciones del sujeto y la respuesta, lo cual sirve para desarrollar el material escuchado hasta el momento y aumentar el impacto de la reentrada del sujeto en otra voz, así como la modulación de regreso a la tónica. La *codetta*, al igual que las otras partes de la exposición, puede usarse en el resto de la fuga.²⁶

La exposición generalmente concluye cuando todas las voces han presentado el sujeto o una respuesta. En algunas fugas, la exposición finalizará con una entrada redundante o una presentación adicional del tema.²⁷

2.1.2. SECCIÓN MEDIA

Sigue a la exposición y en ella se introducen uno o más episodios de gran riqueza moduladora: tonalidad relativa, subdominante o dominante. Es frecuente el uso de pausas o silencios de larga duración en esta segunda sección, con el propósito de que cuando aparezca nuevamente el tema, adquiera más relieve e interés. No es en modo alguno una sección de estructura fija o rígida, más bien es la parte más libre y donde se deja brillar el genio del compositor del

²⁶ A Gedalge. *Traité de la fugue*, p.71-72.

modo más personal, ya que puede jugar con la experimentación armónica, con la extensión y combinación de los distintos períodos, etc.

EPISODIOS

Se trata de secciones de transición entre dos presentaciones del tema principal de la fuga que se hallan en diferentes tonalidades. Su finalidad es doble: por una parte, romper la insistencia sobre el tema principal, abriendo la posibilidad de una transformación motivica contrastante; y por otra, crear una conducción lógica, que por medio de uno o varios procesos moduladores prepara la entrada del tema principal en una nueva tonalidad. Suele contener uno o varios fragmentos motivicos derivados del sujeto o del contrasujeto, que se combinan entre sí mediante el empleo del contrapunto invertible, para reaparecer alternándose entre las distintas voces. Algunos teóricos utilizan indistintamente los conceptos de "episodio" y "divertimento", pero puede establecerse una sutil distinción entre ellos, ya que el episodio denota genéricamente un pasaje transicional, mientras que el divertimento suele estar asociado a una progresión melódica o secuencia. André Gedalge afirma que el episodio de la fuga generalmente se basa en una serie de imitaciones del sujeto que han sido fragmentadas.²⁸

ENTRADAS INTERMEDIAS

Otras entradas del tema, o entradas intermedias, se producen a lo largo de la fuga. Deben indicar el sujeto o la respuesta al menos una vez en su totalidad, y también se pueden escuchar en combinación con los contrasujetos de la exposición, nuevos contrasujetos, contrapunto libre o cualquiera de estas combinaciones. Es poco común que el sujeto ingrese solo con una sola voz en las

²⁷ GM Tucker, A Jones. *op.cit.*

²⁸ A Gedalge. *op.cit.*

entradas intermedias como en la exposición; más bien, generalmente se escucha con al menos uno de los contrasujetos u otros contrapuntos libres.

Las entradas intermedias tienden a ocurrir en tonos distintos al inicial, a menudo estrechamente relacionados, como la dominante y la subdominante, aunque puede ser muy variable. En las fugas de J.S. Bach, la primera entrada intermedia ocurre con mayor frecuencia en la relativa mayor o menor de la tonalidad principal, y es seguida por una entrada en la dominante de la relativa mayor o menor, cuando el sujeto de la fuga requiere una respuesta tonal. En las fugas de compositores anteriores (en particular, Buxtehude y Pachelbel), las entradas intermedias en tonos distintos de la tónica y la dominante tienden a ser la excepción, y la no modulación es la norma. Uno de los ejemplos famosos de tal fuga no moduladora ocurre en el *Praeludium* de Buxtehude (Fuga y Chaconne) en C, BuxWV 137.

Cuando no hay entrada del sujeto ni de la respuesta, el compositor puede desarrollar el tema alterándolo de diversas formas, haciendo un episodio, a menudo seguido por una segunda entrada media. También puede exponer sujetos completamente nuevos, como en una fuga doble. En cualquiera de las entradas dentro de una fuga, el sujeto puede ser alterado, por inversión, retrógrado (una forma menos común en la que todo el sujeto se escucha de atrás hacia adelante), por disminución (la reducción de los valores rítmicos del sujeto por un cierto factor), por aumento (el aumento de los valores rítmicos del sujeto en un determinado factor), o cualquier combinación de ellos.^{29 30}

ENTRADAS FALSAS

En cualquier punto de la fuga puede haber "entradas falsas" del tema, que incluyen el inicio del tema pero no se completan. Las entradas falsas a menudo

²⁹ P Walker. "Counter-exposition". [en línea]

³⁰ GM Tucker, A Jones. *op.cit.*

se abrevian a la cabeza del sujeto, y anticipan la entrada verdadera del sujeto, aumentando el impacto del sujeto propiamente dicho.³¹

CONTRAEXPOSICIÓN

La contraexposición es una segunda exposición. Sin embargo, solo hay dos entradas, y las entradas ocurren en orden inverso. La contraexposición en una fuga está separada de la exposición por un episodio y está en la misma tonalidad que la exposición original.

2.1.3. SECCIÓN FINAL

Generalmente empieza cuando el sujeto vuelve a la tonalidad inicial de la fuga y de aquí a la culminación de la obra. La sección de cierre de una fuga a menudo incluye una o dos contraexposiciones, y posiblemente un *stretto* en la tónica, a veces sobre una nota pedal. Cualquier material que sigue a la entrada final del tema se considera la coda final y normalmente es de carácter cadencial.

STRETTO

El *stretto* aparece en episodios posteriores a la exposición, preferentemente en la última sección de la fuga, y consiste en la entrada de la respuesta poco antes de completar el tema, superponiéndose de este modo al él. Estas respuestas suelen darse a distancia de quinta u octava, y menos frecuentemente a otros intervalos. El interés y la emoción aumentan con la entrada en *stretto* de todas las voces. El *stretto* crea intensidad y pompa, y por

³¹ J Verrall. *Fugue and Invention in Theory and Practice*. p.12

ello suele usarse previo a la coda final; no obstante, no es un recurso obligado de la forma fuga.³²

2.2 LA FUGA Y JOHANN SEBASTIAN BACH

La técnica fugada era para Bach el medio de expresión más natural, de ahí que habló “en fuga” a cada paso y seguramente sin ni siquiera proponérselo. Por todo esto, enumerar las fugas de Bach es imposible, a menos que se cuenten como tales sólo las que específicamente están individualizadas por su propia mano. Bach hizo de la fuga su lenguaje habitual, aplicó su técnica a las más variadas composiciones, a obras de naturaleza atemática, como muchas melodías de corales y a creaciones poli temáticas, emparentadas con la tradición del motete. La fuga es en Bach, y a partir de allí en muchos, la esencia de innumerables movimientos de suites y sonatas, de obras instrumentales de todo género y de trozos para canto, arias en que la voz humana es simplemente una de las partes reales de fuga. Por lo tanto puede considerarse la técnica fugada como un efectivo recurso dramático. A groso modo, pueden resumirse las características fundamentales del aporte de Bach a la fuga: su sentido de las proporciones, el equilibrio entre lo contrapuntístico y lo armónico, la sabia lógica con que construye cada obra como si fuera la única en su género y, por último, la economía de recursos con que restringe la riqueza de su imaginación, para evitar que ésta acumule un exceso de elementos que pudieran obscurecer la claridad del discurso. El recuento de las fugas individualizadas como tales por Bach es fácil. No sólo se hallan en él las muy conocidas del *Clave bien temperado*, las fugas para órgano, las numerosas que dejó diseminadas fuera de colecciones, las para violín solo, sino que existen numerosas en la música de cámara y en obras tan particulares como la *Ofrenda Musical*, para llegar a la cumbre de su técnica que son los “*contrapuncti*” del Arte de la Fuga. Hay que mencionar también los movimientos finales de los conciertos brandenbúrgueses 2° y 4°, el final del concierto para tres claves en re menor, el del concierto para dos claves en Do

³² P Walker. “*Stretto (i)*”. [en línea]

mayor, las fugas incluidas en las partitas en do menor, en re mayor y en mi menor, y muchos corales variados que encierran verdaderas fugas. En este mismo grupo deben estudiarse todos los coros que son fugas auténticas y completas, tales como los *kyries* de la Misa en Si Menor, partes de las misas breves y de los motetes y los muchísimos coros iniciales y finales de cantatas que, con el nombre de «*concerti*» escribe Bach en el estilo severo de las fugas dobladas con instrumentos. También es posible hacer el inventario de las fugas incluidas en otras composiciones, tales como las que forman las partes centrales de las Oberturas que inician las Suites 2ª y 3ª para orquesta. El establecer dónde están las fugas incorporadas a otras composiciones es mucho más difícil; es aquí en donde puede entrarse a una diversidad de criterio sin fin según sea lo que cada cual considere que es una fuga auténtica y completa diferente del empleo de la técnica fugada en general.³³

El sabio maestro francés André Gédalge observa con razón que en ningún tipo de composición ha existido un divorcio más grande entre la teoría y la práctica que al tratarse de la fuga. La fuga de escuela fue un ejercicio de retórica musical que Gédalge define como «una forma arbitraria, convencional, que en la práctica no encuentra su aplicación absoluta», y frente a la cual las obras de Bach, Haendel, Mozart y Beethoven resultan llenas de peregrinas licencias que los grandes maestros se habrían tomado frente a un género imaginario.³⁴

Bach hablaba de una regla para la fuga, pero era más que una regla, más bien un principio de estética: “hacer la fuga del sujeto”; es decir que a cada sujeto correspondía su fuga, la que mejor se avenía con las posibilidades que el tema presentaba y la que el compositor tenía en mente dadas las finalidades que la obra perseguía en cuanto a su destinación y medios de ejecución. Antes de componer una fuga, es menester hacer un estudio previo sobre el tema y sus particularidades; cada sujeto tiene su riqueza contenida y saber encontrarla es la marca del verdadero talento polifónico. Pero estos hallazgos han de estar

³³ D Santa Cruz. *La Fuga en la obra de Bach*, p. 21-30.

³⁴A Gedalge. *Traité de la fugue*, op. cit

encuadrados dentro de una proporción adecuada a la naturaleza de la obra. Esto es lo que Bach supo hacer en forma insuperable.

Las fugas, como toda composición, son divisibles en partes, pero estas partes, no siempre las mismas, aparecen invariablemente equilibradas. Este equilibrio no es simetría matemática, las secciones no son formas estróficas sino segmentos equivalentes en esencia y trayectoria. La proporción en las fugas de Bach depende del sujeto mismo, de su extensión, y de la destinación de la obra. El sujeto indicará el tipo de fuga posible y de aquí saldrá el largo de la composición y el medio a que está destinada dará margen a más o menos desarrollo. Dentro del concepto que Bach tenía del estilo instrumental y del vocal, tan próximos, no se puede decir que determinada destinación influyera esencialmente en la naturaleza de los temas. Temas auténticamente corales se encuentran a cada paso en la música instrumental y temas instrumentales en la música vocal. Fueron los temas, más que los medios, los que gobernaron la mano del maestro; pero esta mano supo siempre modelar con proporción. En las fugas de Bach parece haber siempre una “sección áurea” musical, una ecuación de exactitud en que tema, posibilidades y finalidad llegan siempre a una fórmula de perfecto equilibrio. Hay fugas esquemáticas, pobres, fugas trabajadas, desarrolladas, fugas complejas y complicadísimas, todas dan la misma impresión de tener sólo lo que era justo y adecuado al objeto. Sujeto y objeto determinan este primer principio de perfección que no puede ser reducido a reglas.

Otra observación que fluye de todo lo anterior, es la del admirable sentido de compensación con que Bach distribuía lo polifónico y lo armónico en sus fugas. Los tres tipos de fuga en que suelen estudiarse las de Bach: constructivas, de desarrollo y armónico-constructivas, no son sino la exteriorización de este principio: si el contrapunto predomina, la armonía retrocede, si ésta avanza, aquél se aleja. En toda fuga hay un plan temático, cuando éste es muy intenso, basta para sostenerla, cuando se distribuye y se suelta, es la armonía la que entra a estructurarlo y a darle consistencia formal. Y he aquí un punto importante: el contenido formal de las fugas de Bach. Para él la fuga no es una forma, es un procedimiento, pero este procedimiento para concretarse, recurre

a la forma y en el hecho, siempre podemos descubrir alguna. Esto vendría a modificar en parte la afirmación en el sentido de que la fuga no es una forma, pero que se desenvuelve dentro de alguna forma. ¿Cuál?, la que venga al caso, la que el tema y sus desarrollos permitan, o la que la composición a la cual la fuga pertenece haya fijado, o la que los propósitos dramáticos de Bach necesiten. Esta es la anchura de procederes que nos asombra y en cierto modo desconcierta cuando miramos gran número de fugas de Bach. Son todas diferentes, pero semejantes en el equilibrio entre armonía y polifonía.

Conviene abordar también el asunto de la lógica constructiva. Bach dejó muy poca memoria de sí mismo, no sobreviven muchas cartas ni otros documentos suyos, pero indudablemente debió de ser un hombre de una inteligencia privilegiada y de una formidable disciplina mental. El resultado de sus meditaciones, de su cultura clásica, de sus preocupaciones teológicas, lo tenemos a la vista en cada obra. No sólo el *Arte de la Fuga* está pensado como una demostración silogística, en que cada modo de ser de cada fuga deriva en cierto sentido de la obra anterior, no sólo la *Ofrenda Musical* nos presenta la elaboración de un tema en todas sus posibilidades y aun en sus acertijos, sino que obras como las *Variaciones Goldberg*, están construídas con el método de una progresión desarrollada: treinta variaciones divididas en diez series de tres, rematadas cada serie en un canon, que va aumentando de intervalo, desde el unísono a la novena para concluir en un *quodlibet*. Bach no podía construir nada al azar y esto es lo que se evidencia en cada fuga que se analiza: todo se corresponde, todo se equilibra, como en las obras creadas por la naturaleza en que una cosa determina otra y ésta a una tercera.

A modo de guía, y siempre en términos generales, el tipo de fuga que Bach quiera componer, según la clasificación mencionada, dará la clave sobre el procedimiento que él seguirá: si el tema es rico en posibilidades y el medio de ejecución adecuado, la obra consistirá en un enjambre trabado de presentaciones temáticas y cánones, presentados en orden casi siempre de complejidad creciente. Los temas aumentados irán al final, los invertidos después de los directos. La presentación temática directa-invertida-aumentada,

dará a la fuga una organización ternaria ABA' y las proporciones de las partes serán más o menos análogas. Son las fugas que podríamos denominar *constructivas*, donde el interés total está concentrado en el sujeto, en sus combinaciones y presentaciones constantes; la trama armónica tiene una importancia secundaria y si existen desarrollos, ellos no tienen mayor papel en la estructura de la obra. Ejemplos de ellas serían la Nº 1 (Do mayor) y la Nº 8 (Mi bemol menor) de la primera parte del *Clave bien temperado*, y las Nº 2 (Do menor) y Nº 5 (Re mayor) de la segunda parte, el *contrapunctus 7º* del *Arte de la Fuga*, el *Confiteor* de la Misa en si menor, que corresponden estrictamente a un tipo de fuga polifónica pura.

Si se trata, ahora, de una *fuga de desarrollo*, en el polo opuesto, son piezas que están hechas como a lo largo, que son discursivas y no reflexivas, debido a que las presentaciones del tema, estructuradas por las modulaciones armónicas, se amarran a través de los desarrollos o episodios (*divertimenti*), que se corresponden entre sí y que forman una trabazón admirablemente dispuesta y equilibrada. Estos desarrollos invariablemente forman una cadena perfectamente construida y de variedad siempre renovada: o se corresponden de dos en dos, de tres en tres, o forman grupos equivalentes o se organizan alternativamente como en una especie de rondó, o tienen dentro de ellos algún elemento que se desenvuelve dándoles el sentido de ir desembocando uno en otro, de ir en gradación de complejidad o de simplificación. No son los desarrollos en Bach los *divertimenti* italianos, a veces ajenos a la fuga, lo que hace el maestro es una estructura de indestructible lógica, a la cual subraya con el transcurso de la armonía. Las exposiciones pasan casi a segundo término, son amarras estructurales de un proceso que las supedita en lógica. Este tipo de fuga es muy frecuente y aun característico de las obras instrumentales del maestro, corresponde a las extensas fugas para órgano, a las insertadas en los conciertos. En el *Clave bien temperado* hay numerosos ejemplos tales como las fugas Nº 3 (Do mayor), 12 (fa menor) y 24 (si menor) de la primera parte; las Nº 12 (fa menor), 16 (sol menor), y 21 (Si bemol mayor) de la segunda parte. Asimismo pueden estudiarse con gran interés los ejemplos únicos que ofrecen las dos

versiones de una misma fuga: la que ocupa el 2º movimiento de la primera sonata, en sol menor para violín solo (BWV 1001), transcrita por Bach en la fuga en re menor, Nº 9, para órgano.

La tercera manera de Bach para crear una fuga, las *fugas armónico-constructivas*, un género intermedio entre los dos previos, contiene todo lo anterior combinado: verdaderas formas subrayadas por todos los recursos. Aquí, Bach deja correr su pensamiento en forma ancha, pero sin olvidar que sus temas se prestan para tal o cual tratamiento canónico. Como toda clasificación intermedia, las fugas armónico-constructivas presentan una muy variada dosificación según que se acerquen más o menos al ideal de los otros dos tipos. Desde el punto de vista de lo completo, son tal vez las obras más ricas y mejor estructuradas y las que permiten comprender en toda su amplitud el vuelo de su capacidad creadora. Podrían colocarse en este tipo por lo general las fugas a varios sujetos o poli-temáticas, las fugas dobles o triples que casi siempre exigen extensas presentaciones y una espaciada distribución. Son buenos ejemplos las cantatas números 25 (*Es ist nicht gesundes an meinen Leibe*), la 31 (*Der Himmel lacht, die Erde jubiliert*) y los interesantes coros finales de las cantatas 39 (*Brich den Hungrigen dein Brot*) y 40 (*Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*). En el *Clave bien temperado*, pueden citarse dentro de esta clasificación la fuga Nº20 (la menor) de la primera parte y las Nº 7 (Mi bemol mayor), 14 (fa sostenido menor) y 22 (si bemol menor) de la segunda parte.

Otro aspecto, ya nombrado, a destacar en las fugas de Bach es el sentido de la economía de recursos. Nunca acumuló dificultad sobre dificultad ni hizo gala de destreza por hacerla. Si en una fuga ha encontrado un vehículo apropiado para el desarrollo, lo mantiene hasta el fin de la obra, le da vueltas, lo combina, y procura mantener la unidad con la mayor variedad posible. Para todo tema hay cien maneras de desarrollo, el genio está en escoger la mejor, y no hacer un muestrario. Para ello, Bach recurría a todas las argucias del contrapunto: inversión a diversos intervalos, cánones, alteraciones rítmicas, etc., el resultado es brillante, pese al sistema de las progresiones, tan en boga en tiempos de Bach, como desacreditado en nuestra inquieta época actual. Bach

sabía quedarse músico aun en medio de las mayores audacias y proezas; la técnica no fue en él un fin sino el medio en que plasmó la profunda expresividad de sus inigualadas fugas.³⁵

³⁵ D Santa Cruz. *La Fuga en la obra de Bach*, p. 21-30.

3. LA POLIFONÍA EN EL VIOLÍN: FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y RECURSOS APLICADOS

En relación con la técnica de composición, los términos latinos *polyphon(ic)us* y *polyphonia*, y sus derivados modernos, se utilizaron por primera vez para referirse a música en múltiples partes o voces. Un autor llamado 'Johannes' contrastó el cantus simplex de una parte con la polifonía de más de una (*Summa musicae*, circa año 1200, atribuida erróneamente a Johannes de Muris). Este autor describió la polifonía como diafonía, trifonía o tetrafonía, según el número de partes, y distinguió entre basilica (*organum* de nota sostenida) y organica (discanto). La polifonía se menciona en un tratado anónimo, probablemente de mediados del siglo XIV, no tanto como un término que abarca la diafonía, la trifonía y la tetrafonía, sino más bien como la alternativa a la diafonía. El tratado distingue entre música para una voz y música para más de una voz, describiendo la primera como monofonía y la segunda como *dyaphonia seu polyphonia*. La diafonía y la polifonía difieren tanto en el número de partes ('unio duarum' o 'plurium vocum') como en su configuración. La diafonía se considera un escenario esencialmente homorrítmico.³⁶

Quizás ya en autores tan tempranos como Kircher (1650), y ciertamente desde Marpurg (*Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, 1759), *polyphonicus* y sus equivalentes en el lenguaje moderno también se han utilizado en el sentido de una música 'que consta de varias partes de igual importancia'. Kircher indudablemente tenía en mente la escritura polifónica en este sentido cuando desafió la creencia de que la polifonía no puede mover las emociones. Sin embargo, nunca contrastó la polifonía y la homofonía. Hasta Bellermann (1862), para quien 'en muchas partes' era 'el significado real y natural' de 'polyphonus', el estilo 'homofónico' y el 'polifónico' se caracterizaron por la relación rítmica de las partes entre sí. En esto, Bellermann no siguió a Kircher, considerando que el uso "más moderno" databa

³⁶ Frobenius, W et al. (2001). "Polyphony" [en línea]. Grove Music Online.

de poco antes de 1800. Sin embargo, el contraste es claro en Marpurg, quien a su vez siguió la tradición de Printz.

El propio Printz había utilizado los términos *monodicus* y *polyodicus*, aplicando el primero a la música con una sola voz importante (la parte principal) y el último al contrapunto que consta de varias partes de igual importancia. Parece haber sido uno de los primeros en establecer una distinción terminológica entre monodia y polifonía (en el sentido utilizado aquí), aunque no utilizó esos términos. Su distinción fue adoptada, a veces palabra por palabra, por Nichelmann (*Die Melodie*, 1755), aunque este último veía la 'poliodía' determinada por la armonía; un siglo después, la polifonía se definió por la importancia secundaria que en ella tenía la armonía. Más específicamente, Nichelmann, al igual que Marpurg, tenía en mente el contraste entre las melodías creadas junto con sus armonías y las creadas independientemente de las consideraciones armónicas. Marpurg, sin embargo, y esto debe haber sido un factor decisivo en el uso lingüístico futuro, prefirió los términos 'polifónico' y 'homofónico' (*polyphonisch* y *homophonisch*) a 'poliódico' y 'monódico' (*polyodisch* y *monodisch*), que él asociaba con términos como la monodia de la antigüedad clásica (*Kritische Einleitung*, 1759).³⁷

Desde el *Musikalisches Lexikon* de Koch (1802), el desarrollo completo de las partes separadas, la investidura de varias partes con el carácter de una voz principal y la elevación de las voces acompañantes al estado de contravoces, se ha considerado como una característica definitoria de polifonía. Incluso los autores que distinguen entre polifonía y homofonía principalmente sobre la base de la función compositiva de la armonía consideran que este es un criterio válido para definir 'la composición polifónica más genuina' o 'la verdadera polifonía'. Además de la definición de Koch de esta característica técnica de la polifonía (es decir, que varias partes pueden reclamar el carácter de una parte principal), su observación de que "los sentimientos de varias personas se expresan simultáneamente" también merece énfasis. Esta no es simplemente una descripción de la forma en que se experimenta la música en general. Forkel,

Sulzer y Koch sintieron que incluso géneros como la fuga conllevaban una mayor expresión de sentimiento (aunque más adelante, en el transcurso del siglo XIX llegaron a ser pronunciados en general como “objetivos”, es decir, emocionalmente neutrales). La observación de Koch se aplica más específicamente a los tipos de música que citó como ejemplos de polifonía en aquel momento: conjuntos de ópera, dúos, tríos y cuartetos. Sin embargo, la comprensión de la polifonía como expresión simultánea de diferentes sentimientos fue disminuyendo poco a poco. Típico de la tendencia a etiquetar la polifonía como objetiva o neutra es el artículo de A.B. Marx sobre J.S. Bach en la segunda edición de la enciclopedia de Schilling, que enfatizaba el carácter distante, grave, objetivo y universal de la música polifónica, oponiéndola a la mayor subjetividad de la homofonía. Marx consideró la polifonía de Bach como su ideal técnico, pero vio la polifonía como parte del estilo "estricto".

Algunos musicólogos también han utilizado el término "polifónico" para designar un período histórico (aunque de manera menos convincente, ya que la polifonía ha llegado a suplantar cada vez más la armonía en la música contemporánea). Una de las primeras de estas referencias se encuentra en Helmholtz, quien distinguió entre "tres fases principales de desarrollo" en la música (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 1863): "(1) la música homofónica (de una parte) de la antigüedad, con la que se vincula la música que ahora producen los pueblos de las tierras orientales y asiáticas; (2) la música polifónica de la Edad Media, en muchas partes, pero aún sin referencia al significado musical independiente de los sonidos simultáneos, que se extiende desde el siglo X al XVII cuando pasa a (3) música armónica o moderna, caracterizada por el significado independiente otorgado a la armonía como tal. Sus orígenes se remontan al siglo XVI."

Muchos autores toman la función de la armonía como un criterio tan en serio que describen incluso la polifonía para órgano de Bach como secundaria e ilusoria, o consideran sus armonías como un producto de la escritura de las distintas partes. Otros autores posteriores, por otro lado, consideraron la

³⁷ Frobenius, W et al. (2001). "Polyphony" [en línea]. Grove Music Online.

polifonía de Bach como una transición entre (o una unificación de) la polifonía y la armonía funcional (A. Berg, 1930, citado en W. Reich, *Gespräche mit Komponisten*, 1964,).

Tras este recuento histórico, se pone en evidencia que los diferentes enfoques y significados con que se ha empleado el término "polifonía" reflejan diferentes conceptos del ideal polifónico. Marx, que valoraba la polifonía de Bach sobre todo, estimó la escritura polifónica del Beethoven más tardío como el estándar. La armonía, consideró, aunque sólo fue un factor contingente en Bach, era el fundamento mismo y el punto de partida en Beethoven (y la razón por la que su polifonía seguía arraigada en la homofonía); las partes que se unieron en Bach luchaban por la libertad en Beethoven y el doble contrapunto que era un principio rector y un propósito en Bach era solo un medio para Beethoven y, por lo tanto, era menos perfecto.³⁸

Una vez hechas todas estas explicaciones de carácter teórico y su devenir histórico, debemos circunscribir el ejercicio polifónico en quien es sin duda alguna uno de los exponentes más brillantes, Johann Sebastian Bach. Un componente esencial del estilo de Bach se puede ver en su combinación de sólida artesanía compositiva con un virtuosismo instrumental y vocal. Las exigencias técnicas de su música reflejan su propia destreza como instrumentista. La propia versatilidad de Bach, su temprana participación en el canto (no se sabe si más tarde estuvo activo como cantante) y su experiencia como organista, violinista y viola, fue en parte responsable del hecho de que las altas exigencias técnicas se convirtieran en la norma para cada tipo de composición que escribió. Esto llevó a la famosa crítica de Scheibe: *"Dado que juzga de acuerdo con sus propios dedos, sus piezas son extremadamente difíciles de tocar; porque exige que los cantantes e instrumentistas sean capaces de hacer con sus gargantas e instrumentos todo lo que él puede tocar en el teclado. Pero esto es imposible"*. En todos los sentidos se puede afirmar que los requisitos de Bach son la antítesis de la simplicidad convencional. Sin embargo, el virtuosismo

³⁸ G Schilling. *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (I), p. 518.

técnico nunca predomina; se convierte en un elemento funcional dentro de la composición en su conjunto.³⁹

El violín es un instrumento incapaz de ejecutar una fuga en tres o cuatro partes sin un poco de creatividad e imaginación, e incluso sin “engañar” un poco el oído del oyente. En una fuga, se tiene en consideración un número determinado de voces que se mueven independientemente, y aunque la mano izquierda en el violín pueda ejecutar sin mayor problema acordes de tres o cuatro notas, el arco no puede dar continuidad o simultaneidad a líneas rítmicamente distintas. Si estas voces discurren siguiendo un mismo ritmo (escritura homofónica, como en los himnos), el arco puede ejecutarlas tal como están escritas, pero cuando alguna de ellas empieza a apartarse rítmicamente de la homofonía coral, aparecen los problemas y las limitaciones propias de un instrumento con las características del violín. Y es precisamente aquí cuando entran en juego la creatividad y maestría del compositor para “sugerir” voces que pueden no estar completamente escritas, o si lo están, resultar parcialmente ejecutadas, y la imaginación auditiva del oyente para asociar ideas musicales e integrarlas como voces totalmente independientes. Por supuesto, todo esto sin desmerecer el importantísimo papel del intérprete, quien tiene la enorme responsabilidad de dilucidar las intenciones del compositor, poner en realce los recursos utilizados para el ejercicio polifónico y en última instancia convencer al oyente de que se está en presencia de un instrumento auténticamente polifónico.

Centrándonos en el papel del compositor como iniciador de la ilusión polifónica en obras para violín solo, se dispone de un puñado de efectivos recursos. La imitación, la sugestión, las dinámicas, la articulación y la duración de las notas son algunas de las herramientas con que más frecuentemente el músico engaña al oyente para que escuche voces que no están del todo manifiestas, sino muchas veces sólo sugeridas.

³⁹ C Wolff, W Emery. *op.cit.*

Cuando las voces de una fuga adquieren independencia rítmica, uno de los recursos mencionados, e históricamente más utilizados, como se demuestra en obras como un Preludio de Thomas Baltzer de mediados del siglo XVII, es la *imitación*. Se trata de un recurso fácilmente reconocible que enmascara la omisión de determinadas notas problemáticas de ejecutar, pero que la imaginación del oyente al reconocer un fragmento las suple. De otro modo, la ejecución de las voces con la corrección debida solo sería posible si fuesen no más de dos voces y si se tratara de un *legato* para el arco, ya que la mano izquierda ejecutaría los ritmos. Si se quiere otro golpe de arco, o más de dos voces implicadas, se suele colocar una nota larga al menos en una de las voces y la duración de la misma se abrevia mientras se tocan los ritmos de las otras voces. Esto crea, sin embargo, una ilusión de continuidad en todas las voces. Es lo que se llama la noción de *sugestión*, lo cual es un ingrediente fundamental en todo el arte barroco, muy evidente en la arquitectura y el teatro. En el campo musical, la sugestión viene dada por hacer creer al oyente que tres o cuatro partes son percibidas simultáneamente, siendo independientes entre ellas, incluso con matices y caracteres distintos, como si de un coro o agrupación instrumental se tratara, pero procedentes del mismo instrumento. Estos pequeños trucos encuentran un campo fértil en la notación musical de la época, que si por algo se caracteriza en el barroco es por no ser precisa, sino más bien aproximada: el inicio o ataque de cada nota es lo que más importa, pero la duración escrita queda abierta a las decisiones interpretativas.⁴⁰

El tipo de composición que nos atañe, el *contrapunto lineal* o polifonía a una voz según el autor Ernst Kurth, requiere como se ha dicho una interpretación cuidadosa que despliegue el arte de la sugestión y logre destacar la polifonía escondida entre sus líneas. Es aquí donde el intérprete cuenta con recursos como la *diferenciación dinámica*, la *articulación* cuidada (y justificada) y un planteamiento claro sobre la *duración* ideal de cada nota (al margen de la duración escrita), para así crear la ilusión de una estructura a varias voces, pero ejecutadas con un solo arco. Son estos recursos difícilmente separables, ya que

⁴⁰ J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.34.

suelen coexistir durante toda la interpretación y forman parte de las mismas decisiones interpretativas del músico para encarar la obra, incluso su finalidad es la misma: crear llamativos contrastes que permitan escuchar voces diferenciadas aunque procedan del mismo instrumento. El gran error en esta música es que dos o más voces simultáneas suenen como una mera sucesión de acordes, y esto se puede evitar dando distinto carácter o personalidad a cada una de las entradas, por medio del uso de determinadas dinámicas, articulaciones, golpes de arco, entre otras técnicas, que las haga perceptibles. Por ejemplo, para destacar una determinada voz el intérprete puede escoger según su criterio y conocimiento de la obra, una determinada dinámica (*piano*), una articulación (*marcato*) y un golpe de arco coherente a la misma (*spiccato*), así como una duración determinada de las notas con respecto a los valores escritos por el compositor; todo esto caracterizará esa voz en concreto y le dará coherencia interna, y es este el punto de partida para el reconocimiento auditivo de una segunda voz que al entrar en acción tendrá recursos propios, contrastantes y diferenciables. Aunque no existen verdades absolutas, una recomendación generalmente válida para las texturas a varias voces, es acortar las notas de la línea del bajo, para marcar mejor sus movimientos y aclarar la armonía, mientras se mantiene la voz superior ligeramente más horizontal en la duración de sus valores.

La polifonía a una voz de Bach supone un equilibrio de fuerzas horizontales y verticales, o mejor dicho, las líneas melódicas están enmarcadas por las armonías de los acordes. Esto puede resultar obvio y arcaico hoy en día, pero para la época representaba el máximo esplendor de la técnica tonal. Poco antes, en el contrapunto del siglo dieciséis, la armonía era un producto secundario de líneas horizontales sonando juntas. Por el contrario, el contrapunto de Bach está fuertemente enraizado en la armonía tonal, y es ésta, indirectamente, también un recurso polifónico en un instrumento como el violín, de nuevo por su potente poder de sugestión. Se puede hablar entonces de una música lineal armónicamente concebida. En la época de Bach, la tonalidad estaba consolidada en la idiosincrasia musical de la sociedad, y había unas crecientes conciencia y

familiaridad con el sistema tonal basado en escalas mayores y menores. De ahí que fuera relativamente sencillo sugerir o completar voces por medio de las armonías implícitas. En estas composiciones existe un *fundamento*, o bajo figurado, bajo las voces más horizontales, el cual proporciona un marco para indicar la armonía por medio de una simple nota. Los contrasujetos de Bach son muchas veces una sucesión de notas cortas que puntualizan una progresión armónica a la vez que construyen una voz horizontal. La progresión de acordes insinuada por las distintas voces, las cuales son más independientes que en ejercicios de contrapunto más tempranos, hace posible al violinista abarcar las armonías verticales con un solo arco. Esta base tonal de la fuga, a diferencia del sistema armónico pre-barroco, permite por otra parte una mayor elaboración en la composición polifónica. La técnica de la fuga ya no estará limitada a la combinación de secciones más cortas, como en la *canzona* o el *ricercare*, sino que permitirá al compositor crear una estructura unitaria basada en un plan armónico global. Estas composiciones más largas y coherentes tienen un poder retórico mayor así como una creciente tensión direccional, pero también suponen un enorme reto musical y técnico para el violinista con su instrumento esencialmente melódico. ⁴¹

⁴¹ J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.37.

4. EL VIOLÍN COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LA ÉPOCA PREVIA A BACH. CORPUS DE OBRAS COMPUESTAS RELEVANTES PARA ESTE INSTRUMENTO.

Si bien es cierto que la composición de las Sonatas y Partitas para violín solo, de Johann Sebastian Bach, supone un hito inconmensurable tanto de la música escrita antes y después (incluso hoy en día) para este instrumento como para la música polifónica en general, existen algunos ejemplos destacables que incluso pudieron haber sido influencias claras en el propio Bach. En primer lugar, debe recordarse que él fue un autodidacta; todos sus biógrafos insisten en que, pese a la tradición familiar y a los organistas que frecuentó, se formó sólo y únicamente por el estudio de la música misma; por la paciente observación y el análisis de las composiciones ajenas, muy a menudo pobres de significación frente a las suyas y que él copió, sin embargo, de su puño y letra. Seguramente, por esa formación libre y porque supo conducirla con método es que llegó a sortear el peligro mayor del autodidacta, que es la dispersión.⁴²

En los países de habla germánica, donde la popularidad de la forma de variación favoreció la exploración de técnicas de mano izquierda, se escribieron con frecuencia pasajes de dobles (y más) cuerdas para el violín. Las piezas para violín sin acompañamiento, en la tradición del norte de Alemania de la primera mitad del siglo XVII, tomaron la forma de preludios, danzas y variaciones. **Thomas Baltzer** (o Baltzar) (1630-1663), uno de los más grandes virtuosos de la época, dejó impresionantes ejemplos de su imaginación polifónica. Compuso un *Preludio* para violín solo, publicado en Londres en 1684 como parte de *Division Violin*, una colección de variaciones y solos de distintos compositores, en el que ilustra sus imitaciones de nota contra nota, dejando entrever recursos pseudo-polifónicos que veremos en Bach, como la supresión de notas por motivos técnicos pero sugeridas en el oído del oyente por medio del reconocimiento de los pasajes imitativos. También las voces adquieren cierta independencia rítmica, lo cual rompe el ritmo homofónico que se espera de un instrumento como el violín. Es probable que esta obra no llegara a ser conocida por Bach, sin

⁴² D Santa Cruz. *La Fuga en la obra de Bach*, p. 21-30.

embargo, el alto y depurado nivel técnico de Baltzer recuerda las obras de música de cámara de **Johann Adam Reincken** (1643-1722) y **Dieterich Buxtehude** (1637-1707), contemporáneos y coterráneos de Baltzer, ambos muy admirados por Bach.

El violinista y pedagogo más influyente en Alemania central durante la segunda mitad del siglo XVII fue **Johann Jakob Walther** (1650-1717) nacido cerca de Erfurt. Todos los hechos conocidos de su vida y actividad son del *Musikalischen Lexikon* de Johann Gottfried Walther (primo de Johann Sebastian Bach), un diccionario que apareció por primera vez en 1732. Walther fue violinista en la orquesta de Cosimo III de Medici en Florencia, entre 1670 y 1674. Desde 1674 fue concertino de la corte de Dresde. Después de la muerte de su patrón en 1680, se convirtió en secretario italiano en la corte de electores en Mainz y fue ordenado canónigo. Se hizo célebre por su técnica virtuosa que incluía dobles cuerdas y arpeggios, sus obras muestran una gran cantidad de recursos formales, especialmente en el tratamiento de las variaciones del ostinato. Hoy en día se le conocen 40 composiciones, contenidas en dos volúmenes. El primero contiene los *Scherzi da Violino solo con il basso continuo*, publicado en 1676; este ciclo anticipa la técnica de Paganini porque contiene pizzicatos con imitación de arpa mientras que el arco imita el canto del ruiseñor. Posteriormente, en 1688, publicó una colección de sonatas para violín con acompañamiento de bajo, llamadas *Hortus Chelicus* (en la segunda edición de 1694 aparecen con el nuevo título *Wohlgepflanzter Violinischer Lustgarten*). que llegaron a ser ampliamente conocidas y ejecutadas como material de estudio por generaciones de violinistas en formación. Contiene 28 piezas y es más variada que la otra colección. Es muy probable que el joven Bach las haya estudiado también.

Otro virtuoso de la época, quizá más dotado e inspirado para componer, es **Heinrich Ignaz Franz von Biber** (1644-1704), quien tuvo una exitosa carrera en Salzburgo, siendo entre otras cosas Maestro de capilla, Caballero de la corte, decano de la escuela del coro de la catedral, y Gran Senescal de la corte del arzobispo, y predilecto del emperador Leopoldo I de Habsburgo. Sus prolíficas

obras muestran predilección por el canon y por la técnica de la *scordatura* (afinación de las cuerdas del violín diferente a los intervalos de quintas justas). Su obra más relevante son sus *Rosenkranzsonaten* ("Sonatas del Rosario") para violín y bajo continuo. Esta notable serie comprende 15 sonatas, una por cada misterio del Rosario, lo que justifica que en inglés sean llamadas *Mystery Sonatas*. Cada sonata emplea una afinación distinta del violín. Este uso de la *scordatura* hace que el violín vaya desde el placer de los cinco misterios gozosos (la Anunciación, etc.) al trauma de los cinco misterios dolorosos (la Crucifixión, etc.), pasando por lo etéreo de los cinco misterios gloriosos (la Resurrección, etc.). También es simbólica la reconfiguración del violín: por ejemplo, las dos cuerdas centrales del violín están intercambiadas en la sonata de la Resurrección. Con respecto a la práctica de imitaciones polifónicas, es de resaltar su sonata XVII, titulada "*Gara di due violini in uno*" (competencia entre dos violines, en uno), la cual ejemplifica el entusiasmo con que los violinistas de la época querían entretener e impresionar a la audiencia. La partitura está escrita como una sonata a trío, con dos partes separadas para violín, pero que deben ser interpretadas por uno solo. Esta ilusión de dos violines se ve reforzada por la inserción de dos secciones de solo, una para cada violinista. La solución a este aparente problema de ejecución es simple: la duración real de las notas largas debe ser mucho más corta de lo que está escrito. El intérprete ha de cambiar constantemente de una voz a la otra, por tanto, se sobreentiende que éste deba potenciar la ilusión de dos violines usando diferentes cualidades de sonido para cada voz. En otras sonatas de este volumen, la mayoría suites de danzas, es siempre la giga conclusiva la que empieza con motivos imitativos. Esto llegó a ser un rasgo típico de la giga barroca, adoptado con frecuencia por Bach.

Es también digno de mencionar el virtuoso alemán **Johann Paul von Westhoff** (1656-1707), cuyas composiciones para violín solo fueron olvidadas después de su muerte. Nacido en Dresde, Westhoff fue toda una celebridad que viajó por casi toda Europa antes de asentarse en Weimar en 1699, donde fallecería posteriormente. Es más que probable que el joven Bach, quien en 1703 ejerció algunos meses como violinista en la orquesta de la corte de Weimar,

podiera conocer a Westhoff e incluso estudiar sus obras para violín. De entre sus obras, vale citar una *Suite para violín solo* (1683), publicada en un número del *Mercure galant* de Dresde, y seis *partitas a solo* (1696). Se cree que la suite es la primera pieza de múltiples movimientos conocida para violín solo. Aunque su cohesión tonal planteada como un ciclo es destacable, una idea que Bach siguió en sus propios ciclos de composiciones, en términos de virtuosismo para el violín, técnica de acordes e invención de varias voces, estas suites no tienen precedentes. Nunca antes se había escrito algo de estas características para el violín sin acompañamiento, excepción hecha, quizás, del *Passacaglia* de Biber. Por otra parte, las gigas de Westhoff también se inician con motivos imitativos, como ocurre en Walther; y en la primera suite, la segunda mitad de la giga presenta el sujeto invertido, un rasgo que también utiliza Bach, por ejemplo en la giga de la Partita en re menor e incluso en alguna de las fugas para violín solo. Westhoff compuso, además, otras obras para violín, entre ellas:

- *Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigen Violino Solo sonder Basso Continuo* (Dresden, 1682), lost
- Sonata for violin y bajo continuo (1682, publicada en el *Mercure galant*)
- Suite for violin solo (1683), ya mencionada
- Sonate a Violino solo con basso continuo (Dresden, 1694)
- *Seis partitas para violín solo* (Dresden, 1696; posiblemente sea una reimpresión parcial del *Erstes Dutzend*).

La colección de seis partitas fue descubierta a finales del siglo XX por el musicólogo Peter P. Várnai. Anunció su descubrimiento en un artículo de 1971, *Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff* ("Una obra desconocida de Johann Paul von Westhoff"), publicado en *Die Musikforschung*, volumen 24. La copia existente está fechada en 1696, pero puede ser una reimpresión (parcial o total) de una publicación mucho anterior de Westhoff, *Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigen Violino Solo sonder Basso*

Continuo ("Primera docena de Allemandes, Courantes, Sarabandes y Giges para violín solo sin bajo continuo"). Esta colección se publicó en Dresde en 1682 y se considera perdida. La primera edición moderna de las partitas apareció en 1974. No se sabe nada sobre cómo o cuándo se compusieron las partitas. Las seis partitas supervivientes son obras de importancia histórica, ya que son una de las primeras músicas publicadas para violín solo, y probablemente fueron la inspiración para la obra de Bach, Sonatas y Partitas para violín solo, las cuales se iniciaron durante los años de Bach en Weimar y terminaron unos 24 años después de la primera impresión conocida de las partitas de Westhoff. Las características musicales parecen mostrar que el trabajo de Bach estaba, al menos conceptualmente, en deuda con el de Westhoff. La escritura para el violín de Westhoff es muy avanzada, con dobles cuerdas hasta la cuarta posición. La música para violín solo de Westhoff es claramente alemana, con polifonía densa y temas robustos, pero las sonatas para violín con continuo muestran una marcada influencia italiana.

Las partitas constan de cuatro danzas, dispuestas en el orden estándar del barroco tardío, es decir, *allemande-courante-sarabande-gigue*. El orden de las partitas en la colección es el siguiente:

- Partita No. 1 en la menor
- Partita No. 2 en La mayor
- Partita No. 3 en Si bemol mayor
- Partita No. 4 en Do mayor
- Partita n. ° 5 en re menor
- Partita No. 6 en Re mayor

Normalmente, para la música barroca, se dan pocas indicaciones dinámicas o de tempo. En algunos casos, Westhoff indica un efecto de eco mediante las marcas *p* y *f*. Los únicos adornos presentes en la partitura son los trinos. La música es técnicamente exigente: completamente polifónica con casos frecuentes de complicadas dobles cuerdas.⁴³

⁴³ F Göthel & P Wollny. *Westhoff, Johann Paul von*. [en línea].

Pasando al ámbito geográfico del sur de los Alpes, la música se caracterizaba por un *bel canto* expresivo y una deslumbrante exhibición de velocidad. En Italia, la música para violín sin bajo acompañante era una rareza en el siglo XVII, pero recientes hallazgos de manuscritos para violín de la segunda mitad del XVII, los del compositor y violinista modenés **Giuseppe Colombi** (1635-1694) arrojan nuevas luces sobre los antecesores de las famosas sonatas de Corelli, y por lo tanto, de la polifonía de Bach. Colombi trabajó en la corte de Módena, donde nació en 1635, y llegó a ser maestro de capilla de la corte y luego maestro de la catedral de Módena, donde sucedió a Bononcini. Dejó un legado de varias sonatas, sinfonías, ballets, etc. Entre sus colecciones se encuentran una serie de danzas para violín solo, algunas escritas con *scordatura*. Algo que llama la atención es que en sus sonatas con acompañamiento de bajo, que anticipan las de Corelli, aparecen secciones fugadas con temas idénticos al de las antiguas canzonas, como hace Bach en su primera fuga para violín. El bajo aún no participa en el diálogo polifónico, como en Corelli, sino que estructuralmente se asemeja a las sonatas a trío tempranas con una línea de bajo acompañante. Otra curiosidad en la producción de Colombi es su sonata en La Mayor, por su asombroso parecido con el tema de la fuga en sol menor, de Bach, aunque sin estar todavía tan afianzada en el lenguaje tonal.

Dejando de lado a Colombi, otro cultor de la música para violín sin acompañamiento fue el virtuoso napolitano **Nicola Matteis** (1650-1714?), aunque pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra. No se sabe a ciencia cierta cuándo se instaló allí, el año más apuntado es el de 1672. Se tiene la certeza de que vivía en Londres en 1687. En cualquier caso, fue en el país anglosajón donde desarrolló su carrera como intérprete de violín y guitarra, y a partir de 1672 escribió cuatro libros con sus composiciones, los dos primeros para violín y continuo, y los restantes para dos violines (*Ayres for the Violin*), publicados respectivamente en 1676 y en 1685. Tuvo dos hijos, Nicholas Matteis y John-Nicola Matteis, también dedicados y destacados en el campo musical.

Pero indudablemente la mayor influencia del ámbito italiano para Bach es la obra de **Arcangelo Corelli** (1653-1713), considerado como uno de los más grandes precursores de la sonata preclásica y el representante por excelencia del concerto grosso, técnica que adquirió debido a las innovaciones de Alessandro Stradella. La música de Corelli ejerció una influencia directa en los compositores alemanes, especialmente en Bach y Händel. Son dignos de mención sus *concerti grossi*, sus numerosas sonatas a trío (dos violines y violonchelo, bajo continuo), que ocupan del opus 1 al 4, y sus doce sonatas para violín y continuo, opus 5. En cuestiones formales, a Corelli se le atribuye a menudo la exposición más clara de la diferencia entre las variedades de sonata de "iglesia" y de "cámara", y el establecimiento de cuatro movimientos como norma en ambos. Existe evidencia del estudio que hizo el joven Bach de muchas de estas obras y la utilización que hizo de ellas como fuente de inspiración, en especial durante los años de organista en Weimar (1707-1714), tomando prestado material temático de otros compositores (Corelli, Albinoni...) para ejercitarse en el arte del contrapunto. Un ejemplo, la fuga para órgano en si menor BWV 579, que está basada en una fuga de Corelli procedente de la sonata a trío op. 3, número 4 (publicada en Módena en 1689), la cual Bach transformó de una fuga doble a tres partes en una composición tres veces más extensa, a cuatro voces, por medio de la inserción de más exposiciones y de un *stretto* final.^{44 45}

⁴⁴ M Talbot. *Corelli, Arcangelo*. [en línea]

⁴⁵ J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.41-44.

5. ANÁLISIS DE LAS FUGAS PARA VIOLÍN SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH (BWV 1001, 1003, 1005)

Cada una de las tres sonatas para violín solo consta de cuatro movimientos en el orden lento-rápido-lento-rápido, siguiendo la tradición establecida por Arcangelo Corelli (1653-1713). Esta es una efectiva disposición, porque el contraste entre movimientos adyacentes fue crucial en la época barroca. Sin embargo, dado que el segundo movimiento de cada sonata es una fuga completamente desarrollada en la que no se puede pasar por alto la máxima intensidad compositiva y musical, el esquema de tempo aparece para indicar más que una mera alternancia de movimientos contrastantes.

En la época de Bach, la fuga era uno de los géneros más serios y complicados, y a menudo un preludio lo precedía con el fin de preparar a los oyentes para un muy sofisticado trabajo de contrapunto. En cuanto al peso musical del género, presentar una fuga dentro de un formato de sonata de cuatro movimientos da cierta función a cada movimiento, así como a la propia fuga. Como afirmó Joel Lester en su análisis de la Sonata en sol menor, el primer movimiento lento sirve de preludio a la fuga, el otro lento relaja la tensión construida a través de la fuga, y el último movimiento rápido funciona como un final brillante.^{46 47}

A modo de descripción general, puede decirse que la primera fuga (sol menor) tiene una inspiración temática de *canzona* antigua, la segunda (la menor) es puramente corelliana en su fuerza cadencial y la tercera (Do mayor) pertenece a la tradición germánica de la fuga coral. Si se intenta establecer comparaciones entre las tres fugas, guardan semejanza en que los temas son breves y simples. Incluso las longitudes son exactamente las mismas, ocupando cinco tiempos comenzando con un silencio de corchea. Sin embargo, la fuga en la menor es de estructura más complicada e imprecisa, con un desarrollo más secuencial; Además del elaborado esquema de modulación, presenta una versión invertida

⁴⁶ W Newman. *The Sonata in the Baroque Era*, p. 73.

⁴⁷ E Kim, *Formal coherence in J.S. Bach's three sonatas for solo violin, BWV 1001, 1003 y 1005*.

del tema junto con el original, los cuales están ausentes en la compacta fuga en sol menor. La fuga en Do mayor se distingue por su control de tensión. En la Sonata en sol menor el punto culminante se sugiere en una entrada temática dramática con un registro en expansión y textura alrededor de la mitad del movimiento (compases 58-59); en la menor, aunque no hay un clímax llamativo, el rango de las secciones de entrada del sujeto es generalmente más alto. Por el contrario, los momentos dramáticos de Do mayor están en los episodios con efectos en una amplia gama (compases 186-201 y 263-78). La entrada se combina al final para un énfasis adicional que impulsa la energía hacia la cadencia dominante.

5.1 ANÁLISIS DE LA FUGA DE LA SONATA Nº 1 PARA VIOLÍN SOLO EN SOL MENOR, BWV 1001

5.1.1 BREVE ANÁLISIS FORMAL

Nos encontramos ante una de las páginas más célebres de todo el libro de *Sonatas y Partitas*, la fuga en sol menor, obra de 94 compases donde Bach hace gala de numerosos recursos polifónicos obviamente trasladados desde el mundo del órgano a la escritura más horizontal del violín. La fuga se inicia con un tema o sujeto melódico de carácter marcado, en el cual se entrevé un deje arcaico: sus notas repetidas, tesitura estrecha (una cuarta) y falta de definición tonal, lo que recuerda a la *canzona* del siglo diecisiete.⁴⁸ El violín continúa la exposición presentando sucesivamente cuatro entradas de este sujeto (a modo de cuatro voces independientes) antes de llegar al primer episodio (compás 6): la 2ª y 3ª entradas son a la quinta descendente y su octava, respectivamente, y la 4ª entrada es a la misma altura que la primera.

En lo que respecta a la armonía, la exposición y los episodios que componen las distintas secciones de la pieza, se mueven del sol menor al re menor (compás 24), do menor (compás 55), Si bemol mayor (compás 64), y de

regreso a la tonalidad original. Este esqueleto armónico proporciona a la fuga un fuerte sustento: sus centros tonales se encuentran también en el *Presto* final de la primera sonata, aunque en diferente orden. Otro elemento de potente cohesión, melódica pero armónica también, es la escala, diatónica o cromática, ascendente o descendente, como materia prima en secuencias episódicas, como fórmula predecible utilizada como contrapunto a su sujeto (ejemplos en compases 3, 24 y 82).⁴⁹ El tetracordio descendente y su variante cromática han sido empleadas históricamente por su inmensa importancia expresiva desde que Monteverdi usó textos para transmitir el contenido emocional de las notas.

Un comentario aparte merece el episodio del los compases 35 al 41, el cual al parecer no fue incluido sino en la versión definitiva de la fuga, y que está escrito como un ‘bosquejo’ de acordes sobre notas pedales. La mayoría de estudiosos sostienen que se trata de una sección donde se sobreentiende una ejecución arpegiada, al uso de la época, pero que por la rapidez con que fue escrito no se especificó. Carl Flesch y otros han sugerido otros golpes de arco, muchas veces haciendo gala de virtuosismo. En todo caso este episodio se construye con una textura a tres partes en toda su extensión, cadenciando a re menor en el compás 37 y a partir del 38 con un largo pedal sobre esa nota.

En el compás 87 se presenta la coda, de carácter improvisatorio, que conduce a la cadencia final. Como dato curioso, que revela la trascendencia de esta obra incluso para su propio autor, existen dos arreglos para otros instrumentos: para órgano (BWV 539) y para laúd (BWV 1000), los cuales difieren muy poco de la versión para violín.

5.1.2 ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS POLIFÓNICOS APLICADOS AL VIOLÍN

Como resulta evidente, Bach en toda su obra instrumental echa mano de numerosos recursos provenientes de su magistral dominio de la polifonía y su instrumento rey, el órgano, para impregnar sus composiciones con este carácter de tanta variedad sonora, erudición y brillante artesanía. Quizá uno de los

⁴⁸ J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.62.

⁴⁹ J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.63.

elementos más básicos, pero no por ello menos importante, es la armonía tonal, que da cohesión y permite al oído del oyente una familiaridad con los paisajes armónicos y melódicos que dibuja en esta fuga. Esto le permite al violín realizar pasajes con lo que podría llamarse “*polifonía del acorde*”, es decir, una escritura a varias voces con un pulso rítmico marcado que evita (o imposibilita, por las propias características del instrumento) la ejecución de líneas horizontales simultáneas, y que sin embargo sugiere al oído uno o más notas que no necesariamente están escritas, pero que pueden ser sobreentendidas en el contexto de la armonía. El poder de insinuar, por medio de la lógica tonal y la memoria del sujeto ya expuesto y repetido, aporta lo que el instrumento no toca. Por ejemplo, una nota del sujeto falta en el compás 53, sin embargo el tema está claramente presente.

Dentro de esta misma lógica de insinuación sonora, otro elemento que potencia el aspecto polifónico son las *escalas*, ya comentadas en el apartado anterior, que con frecuencia aparecen como contrasujeto o contrapunto libre dentro de las columnas de acordes, y que siendo un elemento fácilmente reconocible para el oyente, resalta la presencia de otra voz que discurre junto al sujeto.

El *arpeggiato*, por ejemplo en el episodio de los compases 35 al 41, una técnica obvia en la época aunque no esté escrita expresamente, permite entretener y dar continuidad a tres o cuatro voces en el violín, por medio de la ilusión de simultaneidad, es decir, la resonancia de cada cuerda después de que el arco pasa rápidamente por cada una (en este pasaje la duración del contacto de cada cuerda es una fusa) engaña al oído y nos da a entender que escuchamos todas las voces sin interrupciones. El mismo efecto se obtiene con la vasta sucesión de acordes, en su mayoría de tres y cuatro notas, todavía más evidente cuando se tiene la resonancia de alguna cuerda al aire, que permite entrelazar la ejecución del sujeto por encima o por debajo (a veces entre medias) de verdaderas columnas armónicas que lo sustentan y complementan. La resonancia de las voces ajenas al sujeto, además de servir de contexto armónico

y rítmico, realizan el contrapunto y de esta manera constituyen también el contrasujeto.

5.2. ANÁLISIS DE LA FUGA DE LA SONATA Nº 2 PARA VIOLÍN SOLO EN LA MENOR, BWV 1003

5.2.1. BREVE ANÁLISIS FORMAL

La fuga en la menor se basa en cortos materiales motivicos arreglados como si se tratase de un caleidoscopio, en una configuración armónica constantemente cambiante. Para su realización, Bach inserta pequeñas quasi exposiciones entre los períodos de episodios. De las tres fugas para violín solo, esta en la menor es la más “idiomática” para el violín: el mordente inicial, seguido por una fórmula cadencial típicamente corelliana, conforman un sujeto conciso (sólo dos compases), que guarda parecido con el sujeto de la fuga anterior en cuanto a su longitud breve y posición métrica (acefalia), y que ambos comienzan con la quinta del acorde de tónica y acaban con su tercera; sin embargo, el sujeto de esta fuga tiene un mayor rango (una octava), y se mueve por saltos principalmente. El mordente inicial es un gesto no articulado, es decir, sin separación entre las notas, seguido de seis corcheas muy articuladas por medio de la natural diferencia de peso entre el arco abajo y el arco arriba, lo cual era más evidente con los arcos de la época que con los modernos. También nos remiten a la fuga en sol menor los pasajes de corcheas y parejas de semicorcheas durante los sujetos, que contrastan con los compases enteros de semicorcheas durante los episodios, y sus ocasionales grandes cadencias que articulan el discurso armónico. Sin embargo es más de un 50% más larga que la primera fuga (289 compases de 2/4 contra los 94 compases de 4/4 en la sol menor), siendo así una de las fugas más largas de todas las escritas por Bach.^{50 51}

⁵⁰ J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.101-105.

⁵¹ J Lester. *Bach's Works for solo violin*. p.84.

En los primeros compases, Bach introduce tres ideas bien diferenciadas: el sujeto tal como se ha comentado, las figuras de los episodios (semicorcheas) y el contrapunto en escala cromática (descendente, compases 5-6). Estas ideas son las que desarrolla e interrelaciona de maneras cada vez más complejas, y cada idea aparece invertida después del compás 125, haciendo referencias frecuentes a pasajes anteriores. El cromatismo está presente durante toda la obra desde el inicio, muy frecuente en las progresiones armónicas, y cumple la función de conducción hacia lo siguiente, combinando dirección y sustento armónico (bajo). La primera línea cromática aparece en la secuencia descendente de los compases 5 y 6, con la preparación de la alteración cromática del sol en sol sostenido. Estos dos compases conforman el primer episodio corto (o más bien entradas intermedias o falsas, ya que no se expone el sujeto completo), y todos los subsecuentes tendrán la misma base cromática. En el compás 64, esta línea cromática aparece por primera vez como una contravoz al sujeto mismo, y esta vez situado por encima en su altura.

Un rasgo característico de esta obra es la dificultad para establecer divisiones claras entre las diferentes secciones. En general, se ha empleado el término de *concerto fuga* para describir el paralelismo entre un movimiento de un concierto barroco para instrumento solista con sus *ritornelli (tutti)* y los solos, y la arquitectura de una fuga con sus secciones de exposición y sus episodios. Pero incluso esta separación es difícil de señalar porque muchas entradas del sujeto no cumplen los criterios de una exposición regular o completa, que sin embargo se disuelven rápidamente en los períodos episódicos.

Se pueden identificar cinco entradas intermedias o falsas (por incompletas) basadas en la primera parte del sujeto, que discurren como secuencias. La primera es la ya mencionada de los compases 5 y 6. La segunda es entre compases 18 y 29, donde la misma unidad de dos compases se repite seis veces, con una intersección de las voces a mitad del pasaje. Entre el 73 y el 80 está la tercera entrada, con intercambio de rol en las voces cada dos compases. La cuarta entrada está entre el 149 y el 156. La entrada más larga es la quinta, de 16 compases a partir del 232, que presenta un intercambio de voces cada dos

compases, y estructurado en una primera mitad con un movimiento descendente, y una segunda mitad en que ambas voces ascienden progresivamente. Además de estos particulares, encontramos episodios más extensos, donde el material está tan transformado que es difícil reconocer elementos del sujeto o contrasujeto, tales como los de los compases 45-60, 95-125 (ésta incluye entradas falsas), 167-174, 179-189, 205-221, y una cadencia final en el 287.

A lo largo de la obra, Bach juega con la variación de pequeños elementos que sin embargo conducen a cambios significativos: uno de ellos es el intervalo de segunda menor del inicio del sujeto. Este intervalo es claramente una declaración de intención tonal muy diferenciada, asienta y refuerza la tonalidad principal, pero un pequeño cambio, como que el intervalo se convierta en segunda mayor o su dirección se invierta (segunda ascendente, por primera vez en el compás 125) dando una inversión o imagen en espejo, puede encaminar el desarrollo de la fuga a un centro tonal totalmente distinto. Es lo que podríamos llamar “flexibilidad armónica del sujeto”, que en parte explica la inusual extensión de la fuga.

En cuanto a su armonía, esta fuga pasa por varias tonalidades: de la menor a mi menor (confirmada en el compás 73), a Do mayor (compás 103, y de nuevo en el 133), seguida rápidamente por mi menor (137), luego a Sol mayor (166), de vuelta a mi menor (189), re menor (232) y finalmente, tras varios devaneos armónicos, de regreso a la tonalidad inicial en el compás 180.

5.2.2. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS POLIFÓNICOS APLICADOS AL VIOLÍN

Como en la Sonata en sol menor, la fuga tiene un tema simple y corto con alternancia armónica de grado I y V. Su contratema incluso toma un breve respiro a través de la primera mitad de la respuesta. La nota mi del inicio se ve influenciada por la armonía final del movimiento anterior, V de La menor, por lo tanto, considerada como un comienzo dentro de la dominante (Mi mayor). Esto

es notable por la similitud y, al mismo tiempo, la diferencia con el comienzo de la Fuga en sol menor. Ambas Fugas comienzan con la repetición de la quinta nota de la escala, pero las armonías sugeridas son diferentes: mientras el acorde de tónica se estableció antes del comienzo de la Fuga en sol menor, es la dominante la que anticipa fuertemente la Fuga en la menor. Para ayudar a la atmósfera de dominante hay una inserción de un re sostenido entre las repeticiones de mi. Cuando se enfatiza por un movimiento vecino, una nota se vuelve más seguro al oído que cuando se repite solo. Con esta seguridad, es más probable que el mi inicial sea la fundamental de algún acorde, aquí, V de La menor, que la quinta de un acorde de La menor.

La bordadura del gesto inicial ya anticipa la abundancia de movimientos cromáticos a lo largo del movimiento. El contrasujeto es prácticamente la misma figura (mi-mi-re#-mi) en la voz superior de los compases 4-5. Entonces, el puente entre la primera y la segunda respuesta (compases 5-7) se basa en una línea cromática descendente a través de más de dos medidas. Aunque esta figura es solo material subsidiario, su impacto para los oyentes sigue siendo fuerte porque pertenece a la exposición y es uno de los primeros motivos en ser escuchado. De hecho, este motivo pronto recibe un tratamiento especial con un proceso de desarrollo: la línea cromática descendente se repite persistentemente seis veces seguidas como secuencias a través de trece compases (18 al 30). Aunque el proceso es simple, la tensión musical crece excepcionalmente debido a la intensa naturaleza del cromatismo y la repetición.

A diferencia de la fuga en sol menor, las cadencias de este movimiento no siempre generan nuevas entradas de sujetos. Sin el apoyo del sujeto la seccionalización pierde claridad y, por lo tanto, sugiere cierto nivel de borrosidad y complejidad que determina el carácter de toda la sonata.

Uno de los aspectos más intrigantes de esta fuga es que la inversión del sujeto se presenta a la mitad del movimiento. Más interesante aún, se cuela en la fuga, sin ningún movimiento de presagio, como una puntuación de sección clara. Además, pasa mientras la voz alta continúa el descenso cromático.

La entrada del sujeto y la respuesta en el IV (compases 221 y 223) son la última aparición de la figura del sujeto original. Después de eso, solo la inversión entra, tres veces, una en el mitad de la modulación final a tónica (compás 258) y las otras dos al principio de la coda (280 y 282). La falta del sujeto original en la última parte de la fuga causa menos sensación de cierre, dejando así cierto nivel de vaguedad hacia el final. Teniendo en cuenta que una fuga se cierra convencionalmente con al menos una repetición del sujeto cerca del final (como en la Fuga en sol menor), este fuga pierde la sensación de finalización. Sin embargo, la figura del final es una reminiscencia del contrasujeto.

En términos de clímax, no es fácil definir un momento de mayor interés, todo el movimiento comprende secuencias de aumento de tensión y relajación. El rango es consistente sin ninguna expansión enfática; la textura va y viene entre tres y cuatro voces sin mucha atención; no hay *stretto* o a lo sumo sólo un indicio de uno; y por otra parte la inserción de la entrada del sujeto invertida no está adecuadamente articulada. El resultado es una falta de unidad general como una forma.

La fuga en la menor muestra complejidad y oscuridad hasta cierto punto. Uno puede dibujar el carácter de este movimiento a partir de su complicado esquema tonal, cromatismo, procedimiento de cuasi-doble fuga, sin retorno del sujeto en la sección tónica final, y sin sentido de un momento culminante. A diferencia de la fuga en sol menor, compacta, la fuga en la menor es bastante narrativa y redundante, todo curiosamente desarrollado a partir de un breve tema.

Con toda certeza, estos recursos discursivos son los que elige Bach con la finalidad de aportar sentido global al carácter sinuoso de esta pieza, no obstante esto, nuevamente redundante en recursos pseudo-polifónicos para generar la impresión de voces diferenciadas en el violín, tales como los contrastes de dinámicas y carácter, los cambios de registro, la imitación como elemento unificador y asociativo en el oyente, entre otros ya mencionados.

5.3. ANÁLISIS DE LA FUGA DE LA SONATA Nº 3 PARA VIOLÍN SOLO EN DO MAYOR, BWV 1005

5.3.1. BREVE ANÁLISIS FORMAL

Se le conoce como la fuga “coral” ya que se basa en las primeras notas de una antigua secuencia de Pentecostés, cuyo texto, “*Veni Sancte Spiritus*” fue escrito en el siglo XII por el papa Inocencio III y Stephen Langton. La traducción alemana (“*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*”) data del siglo XV y fue prolongada en varias estrofas por Martín Lutero en el XVI. Bach utilizó también este coral en sus cantatas de Pentecostés (BWV 59 y 175), y en uno de sus motetes, *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* (BWV 226).⁵²

La fuga en Do mayor pudo haber estado relacionada con una fuga para órgano, hoy en día extraviada, que Bach ejecutó públicamente en Hamburgo para aplicar por un puesto de trabajo en diciembre de 1720, el mismo año en que están firmados sus trabajos para violín solo. El reconocimiento de la audiencia en esta ocasión, se recoge según varios autores como uno de los más apoteósicos de toda su carrera, incluyendo el del organista y compositor Johann Adam Reinken (1623-1722), quien con sus 97 años de edad, estaba presente en la sala, y de quien el propio Bach había sido gran admirador. En el curso de su audición, el maestro improvisó de innumerables maneras sobre la melodía coral de *An Wasserflüssen Babylon*, cuyas primeras siete notas son idénticas a las del citado coral. La fuga para violín, después de esas primeras siete notas, combina elementos de ambos corales, como resulta evidente tras su análisis, en un complejo entramado que se extiende hasta los 354 compases. Se trata de una fuga de admirable complejidad: una doble fuga sobre dos temas, incluyendo una contrafuga.⁵³

Además de este origen coral, la fuga en Do mayor difiere de las otras dos en varios aspectos: un sujeto considerablemente más largo, al igual que su

⁵² J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.150-1.

⁵³ J Schröder. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. p.156.

extensión general, su diseño con la incorporación de una sección donde se invierte el sujeto (*al riverso*), y un *da capo* final.

La fuga se inicia con una **primera exposición** (compases 1 al 66), donde se introducen la tonalidad principal (Do mayor) y los tres materiales o motivos con sus respectivos ritmos: redonda, blanca y negra. Estas tres figuras, junto con las corcheas, representan los cuatro ritmos que construyen y movilizan la fuga, muchas veces con dos o tres ritmos concurrentes. Las notas largas del inicio (la, sol, fa, mi), que encontramos en la cabeza de cada compás, aunque escritas con valores de negra, son realmente notas largas (formando un característico tetracordio descendente) camufladas u ornamentadas por notas más cortas que ayudan a construir el sujeto. El ritmo de las blancas aparece en el compás 4, mientras que el de corcheas adorna la cola del sujeto en el compás 7 y se mantiene posteriormente para movilizar rítmicamente la fuga. En el compás 38 se presenta un ritmo más movido, de persistentes corcheas, que se generaliza en el 59, y dominará más adelante los tres episodios.

Entre los compases 66 y 92 se encuentra el **primer episodio**, que se caracteriza por un pulso constante de corcheas y alguna ornamentación regular de dos semicorcheas en el primer tiempo, se organiza en unidades de dos compases, y armónicamente conduce del Do mayor al la menor. También son de destacar los arpeggios ascendentes (compás 84) y la nota pedal de dominante (desde el 88).

La **segunda exposición** la tenemos a partir del compás 92, en la menor, con la anacrusa después del pedal de dominante (mi). Se presenta un *stretto* en el compás 94, y otro posteriormente en el 148, lo cual aporta complejidad rítmica y polifónica. Este segmento modula a Do mayor (106) y mi menor (156).

A continuación, un **segundo episodio** aparece en el compás 165, en mi menor, pulso de corcheas nuevamente, con una primera parte caracterizada por un pasaje de arpeggios y saltos, y una segunda parte (desde el 186) con entradas del sujeto sobre un pedal en re, que lentamente conduce una cadencia a Sol mayor.

En el compás 201 llega la **tercera exposición (contrafuga)**, con el sujeto invertido (*al reverso*) tal como aparece indicado en el manuscrito por el propio autor. Esta inversión ocasiona ciertos problemas de contrapunto (y por lo tanto de aceptabilidad armónica), que Bach resuelve alterando ligeramente el ritmo del tema (204). Armónicamente, esta sección discurre por varios centros tonales, para finalmente volver al Do mayor. En el 245 empieza el **tercer episodio** con pasajes serpenteantes cada vez más ascendentes, hasta llegar a un excepcional sol agudo (sol₆), seguidos de varias entradas del sujeto sobre un pedal en sol, que afianza progresivamente su función de dominante.

La última sección de la obra es un **Da capo** de la primera exposición (desde el compás 288), levemente modificado hasta el compás 296: el contrasujeto entra directamente junto con la primera voz, con lo cual la textura pasa a ser de tres partes con la entrada de la segunda voz (292). También hay alteraciones cromáticas con respecto a la primera exposición, con la finalidad de reforzar la tonalidad base de Do mayor: por ejemplo, el primer acorde del 293 no tiene un sol sostenido y le agrega un bajo; el do es natural y no sostenido en el último tiempo del 293. El acorde final de la fuga (354) tiene un sol añadido arriba, el cual es el tercer armónico del do grave, y puede que con esto Bach buscase el efecto de una mayor resonancia final. Esta sección dentro del diseño de la fuga está ausente en las otras fugas para violín así como en el *Clave bien temperado*, pero presente en los preludios fugados de las *Suites inglesas* (Nº 2-6).⁵⁴

5.3.1. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS POLIFÓNICOS APLICADOS AL VIOLÍN

Quizá más en esta fuga que en las anteriores, Bach saca partido de la familiaridad auditiva que tiene el oyente hacia el sujeto, el cual procede como se ha dicho de la tradición coral de la época, incluso de décadas anteriores. Un tema conocido es mucho más fácil de exponer y de recordar, aunque sólo esté insinuado o quizá camuflado por las otras voces de la pieza o entre densos acordes.

Nuevamente echa mano de los tetracordios, como fórmula fácilmente reconocible y anticipable por el oyente, el cual suele utilizar como contrasujetos, en escala cromática, y también aparecen invertidos cuando se inicia la inversión del sujeto.

La Fuga en Do mayor está excepcionalmente elaborada, y resulta dramática en muchos aspectos. Su longitud es abrumadora, 344 compases. Este es un número sorprendente al ver que la fuga en sol menor tiene solo 94 compases, y la de La menor tiene 288.

A diferencia de las dos fugas anteriores, aquí la textura de cuatro voces ya aparece desde la exposición. La amplia gama de acordes de cuatro voces crea un efecto de sonido amplificado. Otro rasgo distintivo de esta fuga, es el orden de las entradas de los sujetos, primero en la voz de fondo, luego en voces medias y finalmente en la voz superior, de modo que un tema entra en un tono más alto que el anterior. Los acordes de cuatro voces enfatizan efectivamente la entrada final de la voz superior, lo cual es también un recurso de marcado dramatismo cuando se quiere enfatizar un motivo temático hacia los momentos climáticos de la pieza, además de jugar con la ilusión polifónica de continuidad entre las líneas que componen estos acordes.

Por otra parte, la inserción de toda una sección *da capo*, a modo de gran reexposición, vuelve a traer el sujeto con sus contrasujetos, como siempre ornamentados y confrontados con la inagotable variedad del compositor, remarcando esta vez más que en la primera exposición la tonalidad principal incluso en las notas accesorias, lo cual guarda aún más parecido con la reexposición de sonata. Tonalidad clara, reiteración obstinada del sujeto, en un entramado polifónico cada vez más complejo y denso, facilita el reconocimiento de las partes diferenciadas y sus funciones, ya expuestas y desarrolladas con anterioridad, pero ahora conducidas con un carácter conclusivo.

⁵⁴ J Lester. *Bach's Works for solo violin*. p.84.

CONCLUSIONES

El hombre y el genio que era Bach, encuentran en la fuga una forma de expresión natural, un lenguaje en que no sólo habla, sino que también enseña, se divierte, se pierde, se encuentra y se lega a la posteridad. La fuga es al mismo tiempo, y visto en perspectiva, el ejercicio concienzudo del joven Bach, y la artesanía dorada del maestro maduro. Parece darle absolutamente igual el instrumento y sus particularidades sonoras e interpretativas, siempre se las arregla para hacer la más diáfana polifonía con el instrumento que tenga a mano. Como afirma Domingo Santa Cruz, Bach ha pasado a la categoría de Biblia polifónica. En el caso del violín, Bach reluce como nunca en la inconmensurable obra de las Sonatas y Partitas para violín solo, y en su interior nos deja las tres joyas, únicas y distintas entre sí, que son sus fugas. Tiene por delante el reto no menor de hacer el camino apenas transitado de la música preexistente para el violín sin acompañamiento, y además, lo hace asumiendo la aventura de sacar polifonía de un instrumento tradicionalmente melódico y homofónico. Nada más y nada menos que polifonía, con sus voces diferenciadas e independientes, contrapuntos imitativos, preguntas y contestaciones musicales, cambios rítmicos, etc., pero a partir de un intérprete único al violín.

Tras el análisis detallado y comparado de las tres fugas para violín solo de Johann Sebastian Bach, BWV 1001, 1003 y 1005, se evidencia que cada una tiene una fuente de inspiración distinta, por ejemplo, la sol menor se basa en un tema de *canzona*, la Do Mayor en un coral; tienen distinta estructura y extensión, incluso podría afirmarse que no son el mismo tipo de fuga por sus características particulares; sin embargo, encontramos numerosos elementos que el compositor utiliza hábilmente para recrear ese tejido polifónico, por el que es tan conocido, en el violín. Entre ellos, la imitación motívica, las dinámicas contrastantes para cada una de las voces, la articulación diferenciada en cada parte según la función, y la duración de algunos valores, todo esto con la finalidad de “sugerir” la polifonía con varios instrumentos, engañando al oyente para que escuche

voces que no están del todo manifiestas, lo cual sería técnicamente imposible en este instrumento, sino muchas veces sólo sugeridas.

El estudio analítico de estas fugas va más allá del hecho intelectual musicológico, ya que constituye una fuente necesaria, quizá casi imprescindible, de información práctica que el intérprete debe verter en una propuesta interpretativa. El tipo de composición de estas fugas, el contrapunto lineal o polifonía a una voz, requiere una interpretación cuidadosa que despliegue el arte de la sugestión y logre destacar la polifonía escondida entre sus líneas. Es aquí donde el intérprete cuenta con recursos como la diferenciación dinámica, la articulación cuidada (y justificada) y un planteamiento claro sobre la duración ideal de cada nota (al margen de la duración escrita), que ha de haber identificado previamente en la forma en que Bach escribe su obra, y así crear llamativos contrastes que den la ilusión de una estructura a varias voces, pero ejecutadas con un solo arco. Son estos recursos difícilmente separables, ya que suelen coexistir durante toda la interpretación y forman parte de las mismas decisiones interpretativas del músico para encarar la obra. Es imperdonable en esta música que dos o más voces simultáneas suenen como una mera sucesión de acordes, las voces que pretendidamente se han concebido como independientes, deben ser dotadas de distinto carácter o personalidad que las haga perceptibles en el oyente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alain, Olivier. *Bach*. 6ª edición. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1985.
- Bach, Johann Sebastian. *Works for Violin* [música impresa]: *The complete Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violin (from the Bach-Gesellschaft Edition)*. Nueva York: Dover Publications, 1978.
- Baroque Music Site, The. "*Bach Mass in B Minor BWV 232*" [en línea]. [Consulta: 7 de marzo de 2020]. <http://www.barquemusic.org/bminormass.html>.
- David, Hans; Mendel, Arthur; Wolff, Christoph. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1998. ISBN 0-393-31956-3.
- DeVoto, Mark. "*Fugue*". Encyclopaedia Britannica, 2012. [Consulta: 7 de junio de 2020]. <https://www.britannica.com/art/fugue>.
- Frobenius, W; Cooke, P; Bithell, C; & Zemtsovsky, I. (2001). "Polyphony" [en línea]. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. [Consulta: 12 de mayo de 2021] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042927>.
- Gedalge, André. *Traité de la fugue [Treatise on Fugue]*. Traducción: A. Levin. Mattapan: Gamut Music Company, 1964 [1901].
- Göthel, F. & Wollny, P. *Westhoff, Johann Paul von*. [en línea] Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. [Consulta: 18 de Mayo 2021] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030176>
- Korhonen, Timo. *Comentario sobre Sonatas y Partitas para violín solo de Juan Sebastian Bach* [en línea]. Espoo, 2011. [Consulta: 7 de junio de 2020]. https://timokorhonen.com/bach_comentario/.
- Lester, Joel. *Bach's Works for solo Violin: style, structure, performance*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

- Newman, William. *The Sonata in the Baroque Era*. 4th ed. New York: W. W. Norton, 1983.
- Rathey, Markus. *Johann Sebastian Bach's Mass in B Minor: The Greatest Artwork of All Times and All People*. The Tangeman Lecture [en línea]. New Haven, 2003. [Consulta: 7 de junio de 2020]. <https://ism.yale.edu/sites/default/files/files/Johann%20Sebastian%20Bach.pdf>
- Santa Cruz, Domingo. *La Fuga en la obra de Bach*. Revista Musical Chilena, 6(38), 1950. p. 16-55. [Consulta: 13 de mayo de 2021]. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11884/12247>
- Sartorius, Michael; Sartorius, Lawrence. *Johann Sebastian Bach: a detailed informative biography* [en línea]. The Baroque Music Site, 1996 [Consulta: 7 de marzo de 2020]. <http://www.baroquemusic.org/biojsbach.html>
- Schilling, G. *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (I). Stuttgart: F.H. Köhler, 1840.
- Schröder, Jaap. *Bach's Solo Violin Works: a performer's guide*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2007.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750* (Volume 2). Londres: Novello & Co., 1899a.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750* (Volume 3). Londres: Novello & Co., 1899b.
- Stauffer, George B. *Why Bach Moves Us* [en línea]. The New York Review of Books. Nueva York, 2014. [Consulta: 8 de marzo de 2020]. <https://www.nybooks.com/articles/2014/02/20/why-bach-moves-us/>
- Talbot, M. *Corelli, Arcangelo* [en línea]. Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. [Consulta 19 Mayo 2021] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006478>.
- Tucker, G.M.; Jones, Andrew, "Fugue" [en línea]. The Oxford Companion to Music, editor Alison Latham. Oxford/New York: Oxford

University Press, 2011. [Consulta 16 de marzo de 2020].
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037>

- Verrall, John W. *Fugue and Invention in Theory and Practice*. Palo Alto: Pacific Books, 1966.
- Walker, Paul. "Counter-exposition" [en línea]. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. [Consulta 10 de junio de 2020].
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006688>.
- Walker, Paul. "Fugue" [en línea]. Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. [Consulta: 7 de junio de 2020].
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678>
- Walker, Paul. "Stretto (i)" [en línea]. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026948>.
- Wolff, Christoph; Emery, Walter. *Bach, Johann Sebastian* [en línea]. Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. [Consulta: 7 de marzo de 2020].
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician.*, Segunda edición. Nueva York/Londres: W. W. Norton, 2013. ISBN 0-393-32256-4.
- Wolff, Christoph. *The World of the Bach Cantatas: Johann Sebastian Bach's Early Sacred Cantatas*. New York: W. W. Norton & Company, 1997. ISBN 978-0-393-33674-0.
- Zegers, Richard. The Eyes of Johann Sebastian Bach. *Arch Ophthalmol*. 2005;123(10):1427–1430.