

Capítulo 1. Johann Sebastian Bach. *Preludio y Fuga*, del *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998, “Para el Laúd. O Cembalo” (c1740).*

En este capítulo se hará una pequeña semblanza del origen del *Preludio y Fuga* como formas musicales, con el fin de hacer notar los elementos que conforman a estas, y la importancia en la obra de Johann Sebastián Bach. Se procederá a analizar la obra mediante los siguientes puntos: Clasificación, elementos motivicos, estructura de la obra y su funcionamiento.

1.1 Pequeña reseña del origen del *Preludio y la Fuga*.

De acuerdo con el *New Grove Dictionary of Music* la palabra Preludio proviene del latín *Praeludium, Praeambulum*. En la música el Preludio es un movimiento instrumental que precede a otro similar, grupo de movimientos o a una obra de larga escala. Su forma no es predecible, aunque generalmente es autónoma.

Los Preludios evolucionaron de las cortas improvisaciones hechas por los Lauderos al cotejar la afinación de sus instrumentos, de los tecladistas al probar su toque o tono, los organistas al establecer la nota y el modo en el que se cantarían el oficio religioso.

Existen tres tipos de preludios: *Unattached prelude*, que no tiene un esquema preescrito, pero puede preceder a alguna pieza o grupo de piezas; *Attached prelude*, que tiene un esquema específico; e, *Independent prelude*, que no tiene esquema. (Ferguson, 1980)

El concepto de Fuga viene del Latín *Fuga*, también del francés y del italiano *Chase* y *Cacci*, respectivamente. Todos ellos provenientes de una forma medieval de polifonía. Estos términos describen la ‘huida’ o ‘seguimiento’ de voces.

Esta técnica de composición tiene secciones establecidas por convenio. La primera es la exposición, en la cual se presenta el *tema* o *sujeto*, ambos términos tomados de la retórica (Schulenberg, 1995). Acto seguido se presenta la *respuesta*, que es normalmente al intervalo de 4° o 5°, que es acompañada de un *contra-sujeto*, (continuación del *sujeto*). Ocasionalmente se puede hacer uso de un ‘puente’ o *codetta* para unir las entradas ya sea del *sujeto* o *respuesta*. Una vez hecha la exposición se presentan los *episodios*, que contendrán el *sujeto*, *respuesta*, *contra-sujeto* en una textura polifónica. La culminación de la fuga se da en el *stretto*, en la cual aparece el *sujeto* dos o más veces en espacios temporales más cortos a los de la exposición.

Jacob Praetorius fue el primero en hacer ejemplos rudimentarios de parejas de preludios y fugas, las cuales llegarían a ser una de las formas mas importantes para teclado en el periodo Barroco Alemán. (Ferguson, 1980)

La mayoría de las fugas de Johann Pachelbel están separadas, pero algunas tienen un *attached prelude*. La idea de ‘*Preludio y fuga*’ (‘*toccata y fuga*’, ‘*fantasia y fuga*’) se originó con el propósito de incluir un fragmento de Fuga en pasajes de la *Tocata*. En algunos casos se llamaron simplemente *tocata*. (Bullivant, 1980)

1.2. Preludio y Fuga en la obra de Johann Sebastian Bach.

Con respecto a la música de teclado, muchos documentos que conciernen a la enseñanza y práctica de Bach no relacionaban a la composición como tal, sino a la composición e improvisación como dos aspectos de una misma actividad. Bach, así

como otros organistas de su tiempo, completaban sus obligaciones profesionales incluyendo mucha improvisación: elaborando y tocando *basso continuo*, tocando preludios durante el servicio religioso, etc. Las obras escritas estaban dirigidas al estudio y enseñanza. Bach, así como de otros organistas, se esperaba que tuvieran la habilidad de improvisar fugas y fantasías corales para las audiciones en busca del puesto de organista. (Schelenberg, 1995)

La música para órgano, junto con las obras para clavecín son una parte de las obras que Bach escribió destinados a la enseñanza. Su escuela de clave consistía en preludios para principiantes, invenciones a dos y tres partes, y *El Clavecín Bien Temperado*. De los preludios para principiantes se tienen 18. Siete del *Klavierbüchlein*, seis más de *Six préludes 'a l'usage des Commencants composés par Jean Sébastien Bach*.(Schweitzer, 1966). Y por último esta la obra *Art of the Fugue*, que incluso después de la muerte de Bach fue conocida como una especie de libro de texto para el aprendizaje del contrapunto.

1.3. Preludio y Fuga del Preludio, Fuga y Allegro BWV 998, “Para el Laúd. O Cembalo” (C.1740).

Esta obra pertenece al catálogo de obras para el Laud, que comprenden *BWV 995 al 1000*, más la *Suite BWV 1006*^a. Solo la *Suite BWV 995* y la obra *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998* tienen la indicación para ser interpretadas en el Laud, ‘*Pour la Luth. O Cembal*’, en el caso de la segunda obra. (Leathwood, 2000)

Esta obra fue compuesta alrededor de 1740 en Leipzig. Michael Lorimer, guitarrista e investigador estadounidense, nos comenta en relación a Bach y el Laúd: “Bach figuraba como propietario de un laúd en la lista de instrumentos que hacían parte

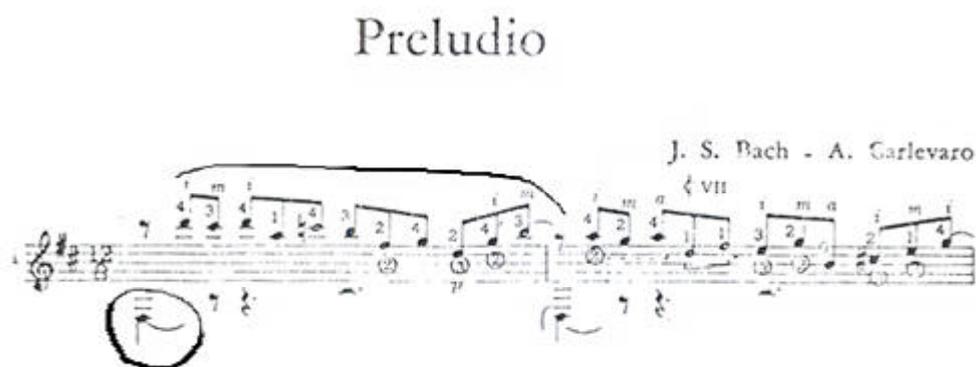
de sus posesiones en 1750, y él mismo conocía personalmente a muchos lautistas alemanes como Silvius Leopold Weiss, Johann Fropfgans, Johannn Christian Weyrauch, Luise Gottsched...es así como podemos asumir que Bach tenía un íntimo conocimiento tanto del laúd como de su aspecto técnico y de notación, incluso a pesar de que tal vez él mismo no haya sido un experto en la ejecución de dicho instrumento”.(Lorimer, 1976) Otro instrumento en posesión fue el *Lauten Werck* o *Lauten Clavicymbel*. El mecanismo de éste consistía en cuerdas dobles de tripa al unísono con un apagador, ello daba el perfecto efecto de un Laud. (Galpin, 1976)

Con estos datos se puede hacer una ubicación bastante cercana al periodo maduro de composición de Johann Sebastian Bach, puesto que en esos mismos años ya comenzaba la escritura de su obra *The Art of The Fugue*.

1.4. *Preludio*.

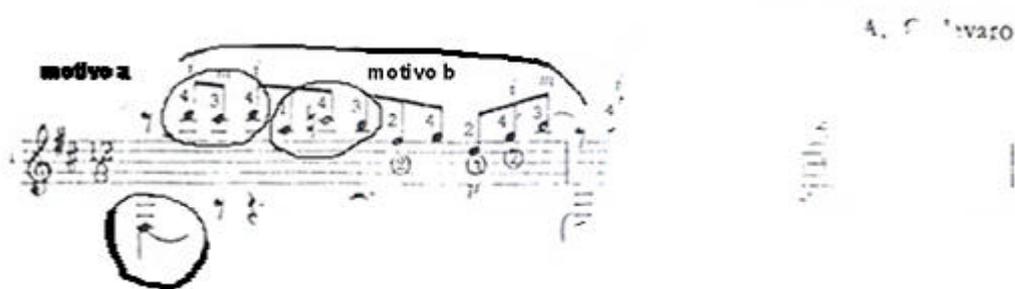
Del fraseo y motivos.

El *Preludio*, del *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998*, es tipo *Attached*. Está hecho a base de un gesto melódico que comprende un compás de 12/8, con una textura a dos voces, bajo y melodía. En la figura 1 se pueden apreciar los primeros dos compases:



Ejemplo 1-1.

En este ejemplo se puede apreciar el fraseo para este preludio, la melodía comenzando a partir del segundo sub-pulso del primer tiempo y finalizando en el primer tiempo del siguiente compás con el bajo indicando el final de frase. Así mismo en la siguiente imagen se pueden apreciar los dos motivos generadores de este preludio. El primero delineando D-C#-D (motivo *a*), y el segundo A-C-B (motivo *b*), el cual rompe con el contorno del motivo *a*.



Ejemplo 1-2.

El motivo *a* es de suma importancia por dos razones. La primera, se presenta al principio de la obra y en el registro más alto, lo cual lo hace quedar en la memoria del oyente; la segunda razón es que aparece en un total de 59 veces en la obra. La reiteración de este motivo no es lo más importante, es la presencia en los puntos clave de la obra: principio de compás, puentes y el *stretto*.

De aquí se desprenden un punto importante: la línea del bajo tiene silencios, de primera entrada pareciera no importante, pero mucho se discute sobre este punto en el hecho de que en el laúd esto quitaría fuerza en la fundamental, pero está probado que Bach era muy conciente de las texturas que quería, puesto que la escritura de los silencios aparece en la suite BWV 995, 997 y 1006^a. (Leathwood, 2000)

De la forma del Preludio y sus Stanzas.

Jonathan Leathwood ha hecho un análisis bastante detallado del cual se discutirán algunas ideas propuestas para la interpretación de este preludio. En el siguiente cuadro se puede apreciar la estructura general del preludio por *Stanzas*¹ (o secciones) y su proporción:

stanza	measure	proportions	harmonic movement
1	1	6 mm	I → V
2	6	9 mm	V → vi
3	14	12 mm	vi → IV
4	25	18 mm	IV → I
5	43	7 mm	I → I

Cuadro 1-1. (Leathwood, 2000)

En el cuadro dos Leathwood muestra el desarrollo de la línea del bajo que para un futuro resultará de gran importancia:

The image shows a musical score for the bass line of the Preludio, divided into five stanzas. Each stanza is labeled with a Roman numeral and a structural annotation:

- Stanza 1: *pedal & modulation (i, ii)*, labeled with **I**.
- Stanza 2: *sequence (iii)*, labeled with **V**.
- Stanza 3: *linear progression (iv)*, labeled with **vi**.
- Stanza 4: *cadence (v)*, labeled with **IV**.
- Stanza 5: **CODA**, labeled with **I**.

(Leathwood, 2000)

Cuadro 1-2.

¹ *Stanza*, del termino en el ingles a “párrafo”. Para el uso en el análisis del *Preludio* se refiere a la Sección.

A partir de aquí se irá analizando cada *Stanza* nombrándolas como aparecen en el cuadro anterior.

Stanza 1.

Esta *Stanza* esta conformada por pequeñas secciones: la primera de 3 compases en la que se hace la presentación del gesto con que se hizo el Preludio, así como los motivos.

Como ya se analizó anteriormente en esta *Stanza* se hace la presentación de los motivos *a* y *b*. En los próximos 3 compases se hace una modulación que llevará a V. Aquí cabe destacar que el bajo esta presente dos veces en los tiempos 1 y 3 de manera descendente, a diferencia de la presencia como ‘pedal’ en los primeros tres compases.



Ejemplo 1-3.

Stanza 2.

En esta segunda *Stanza* se procederá de la misma manera en los primeros cinco compases, pero ya en V. Aquí Bach añade una nueva sección en la que el movimiento del Bajo se intensifica haciendo un movimiento ascendente en los próximos tres compases, que hace una modulación a *vi*.



Ejemplo 1-4.

Stanza 3.

Es notorio como en cada una de las *Stanzas* el número de compases va aumentando, así como en la expansión de ciertas texturas en este caso hay una estrecha relación con la *Stanza 1* en el hecho que en ambas utilizan las mismas texturas, sólo que en la *Stanza 3* la textura que encontramos en el compás 4, aquí la expande de 3 compases a 9 compases. Esto es significativo, puesto que aquí se puede ver la intención de Bach de marcar un regreso, aunque en modo menor, y una preparación para la *Stanza 4* en la que se realizará el clímax de la obra.

Stanza 4. Stretto.

Se ha llamado *stretto* a esta *Stanza* por dos razones fundamentales:

1. El motivo *a*, aparece en un total de 27 veces.
2. El clímax de la obra es alcanzado en el compás 40 en un *fermata*.

Procederé a revisar los elementos que constituyen esta *Stanza* que da entrada a la *Stanza 5* o Coda.

La primera etapa comienza en el compás 28, en la que se pueden apreciar cuatro entradas fuertes del motivo *a*, mostrado en el ejemplo 4



Ejemplo 1-4.

Los siguientes compases 30-33 intensifican la textura a tres voces.

En el *ejemplo 5*, del compás 33 a 36 Bach realiza un puente que enfatiza los siguientes puntos:

1. La línea del bajo hace un movimiento ascendente que va de La-Re.
2. el motivo *a* aparece como constante en los tiempos 1 y 3 de cada compás.
3. la línea de la ‘soprano’ hace un movimiento descendente de La a Fa#.

En los siguientes tres compases (36-38) Bach rompe por primera vez el ritmo constante de tresillos, para hacer negra y corchea en una cadencia que llevará a *iv*, con la siguiente progresión: $I - iv6 - V43/iv - iv$.

Una vez que Bach aseguró su llegada a *iv*, regresa con el motivo *a* en descenso, para luego subir nuevamente y caer en el acorde $V43/V$ en el compás 40 haciendo *fermata*, la cual se resolverá con dieciseisavos y una progresión $V - I - ii - V - I$, que caerá en la coda.

Ejemplo 1-5.

Stanza 5, o Coda.

Los últimos siete compases del preludio serán una recapitulación de todo lo que pasó:

1. Los primeros dos compases de la *Stanza* son exactamente iguales a los dos primero del preludio.
2. Los compases 44 y 45 hacen uso exclusivo del los motivos *a* y *b*.
3. En los compases 44-48 se muestra tema *retrogrado* que apareció en el compás

30,

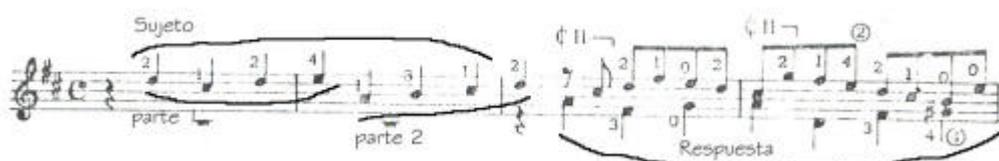
4. El compás 48 vuelve a presentar el mismo tema en su forma original, pero no lo resuelve puesto que dará la entrada a la Fuga.

Como se puede apreciar, Bach, va haciendo cada *Stanza* más larga por múltiplos de 3 (6, 9, 12 y 18) con el fin de llegar a un clímax que utilizará el motivo *a* como *stretto* en el compás 38, y la culminación en *fermata*, compás 40. En el estilo contrapuntístico la función de la forma era esencialmente un proceso de intensificación a través de la expansión. De todas las técnicas el *Stretto* ilustra mucho mejor esta expansión, puesto que en él se muestran todas las voces condensadas en un sólo compás. (Bukofzer, 1947)

1.5. Fuga.

De la relación entre el *Preludio* y la *Fuga*.

Anteriormente se ha comentado de cómo funciona la fuga. La *Fuga* del Preludio, Fuga y Allegro BWV 998, no sigue al pie de la letra algunos estándares de esta técnica de composición. Pero antes de pasar al análisis, se mostrará la relación entre el *Preludio* y la *Fuga* por medio del análisis del sujeto de la *Fuga*.



Ejemplo 1-6.

Como se puede apreciar se ha dividido el sujeto en dos partes: la primera delineando D-C#-D-E, en la cual encontramos nuestra primera relación con el motivo *a* del *Preludio*, ambos están hechos de las mismas notas y ambos empiezan en tiempo débil para caer al siguiente compás. Esta misma característica nos da una pista en cuanto a la relación de *Tempos* entre ambos movimientos por las siguientes razones:

1. La cadencia del último compás del preludio es realizada con una suspensión de la séptima de V, y resuelta en tiempo en el tercer sub-pulso del primer tiempo.
2. En ese mismo compás restan tres tiempos de silencios.
3. Ambos movimientos están en compás cuaternario, sólo que en el *Preludio* en *compás compuesto* y en la fuga en *compás simple*.
4. El *sujeto* de la *Fuga* comienza en el segundo tiempo.

Tomando en cuenta la audición de esta obra en dos versiones, la primera con el guitarrista Manuel Barrueco y la Segunda con el Laudista Luca Bianca, se puede apreciar que el primero decidió tomar un *Tempo* más lento en la *Fuga* en relación al *Preludio*, mientras que Luca Bianca mantiene el mismo *Tempo*, en cuanto a pulso. Este punto se queda pendiente, pues se tomará la decisión después de haber presentado el análisis de la *Fuga*.

La segunda parte del sujeto, A-B-C#-D, se puede encontrar en el preludio como bajo ascendente en el compás 11 del *Preludio*, sin embargo se puede encontrar como aparece en el tema de la *Fuga*, en la *Stanza 4*, en los compases 33-36, sólo que en el sujeto de la *Fuga*, ha sido contraído.

De la forma de la *Fuga del Preludio, Fuga y Allegro BWV 998.*

El presente análisis fue realizado por David R. Walter (2003), de él se tomarán los puntos más importantes y se complementará con aquellos otros que se consideren pertinentes.

Esta *fuga* es considerada como experimental: primero porque tiene una estructura ternaria ABA; segundo, lo normal como sucedió en el *Preludio*, es ir de lo simple a lo complejo, aquí sucede lo contrario: el contrapunto mas complejo aparece en la exposición, mientras que en la sección B se ve una desintegración gradual del material del sujeto, hasta llegar a la repetición literal de la sección A:

A	B	A
1-29	29-75	75-

Figure 1a. Overall formal structure.

Sección	A	B1	B2	B3	A ¹
N. Compás	1-29	29-45	45-63	63-75	75-
Tonalidad	Re mayor	Re mayor	Modulación a La Mayor	Re Mayor	Re Mayor.

(Walter,2003)

Figure 1b. Form with sub-sections of B section.

Sujeto y Respuesta.

A diferencia del *sujeto*, la *respuesta* en su primera parte tiene las notas A-F#-G-A, lo cual desde el principio, con el salto de tercera descendente hará que tenga un rol estructural importante en la sección B.

Exposición o Sección A.

La exposición comprende del compás 1 al 9. En los compases 9 y 10, Bach presenta un motivo cadencial a base de dieciseisavos de manera descendente, que es el *retrogrado y contracción* de la segunda parte del *sujeto*. En esta *Fuga* no hay un *contra-sujeto*, el contrapunto a la *respuesta* se introduce en figuras de *octavos* que van en reversa de la dirección del motivo de cuartas del *sujeto*.



Ejemplo 1-7.

Después de esta secuencia aparece otra usando el nuevo motivo de corcheas continuando la expansión de rango. Al llegar al compás 20 comienza un movimiento cadencial extendido en la que se incluye la entrada de la respuesta en el alto, compás 21, seguida de una entrada 'split' en el compás 23. Esta entrada comienza con la *respuesta* en la voz de en medio y termina con la parte dos del *sujeto* en el bajo. Dos secuencias más tarde llevan a la cadencia en la tónica en la que culmina la sección A.

Sección B.

Esta sección introduce una nueva textura, en la cual los motivos del *sujeto* están tejidos. La sección B comienza con una figura arpegiada que establece un contraste inmediato, aunque permanece en la tónica. La voz superior presenta el tono bordado del sujeto, así como la 4^o ascendente (compases 29-30). El tono bordado comienza con B-C#-C, que era lo que faltaba en la respuesta. El tono bordado arpegiado y la dieciseisavos seguidos por el sujeto llevarán de la tónica a la dominante (compases 29-33), en donde el mismo patrón es repetido llevando de nuevo a la tónica (compases 33-37).

El mismo patrón de frases de cuatro compases con la presentación del sujeto continua hasta el compás 47. Aquí se presentan el movimiento presentado de cuartas ascendentes en el bajo en dos ocasiones, llevarán a la presentación del *sujeto* en el compás 39 que harán una modulación a IV en el compás 41. Aquí la figura cadencial llevará a presentar el tema en su relativa menor *vi*, formando un tono vecino en larga escala entre la nota B, la cual aparece en los compases 28 y regresa en el compás 63.

En el compás 45 vuelven a aparecer las figuras de dieciseisavos que marcarán la cadencia para entrar a la sección B-2. Esta sección presenta movimiento de cuartas en las voces extremas, similar a los compases 37-39. Esto conduce a una secuencia que va en movimiento conjunto descendente de G# a F# (compás 53).a una cadencia en D (compás 55). Esta cadencia no marca una sub-sección, y la siguiente secuencia regresa a F#-G#A (c. 61), antes de llevar a la tónica en el compás 63, en la que termina la sección B-2.

Esta pequeña sub-sección no utiliza una técnica complicada de contrapunto. La omisión del sujeto parece más evidente en éste, con la sola entrada que lleva al compás 63.

La última sub-sección comienza con el regreso de la tónica arpegiada como en el compás 29. De cualquier manera, cuando esperábamos oír el *sujeto*, Bach nos muestra el motivo hecho a base de suspensiones (mismo que aparece en el 10-11). Esto parece ser una especie de ‘doble omisión’ donde el motivo que reemplaza al *sujeto* es el que aparece como contrapunto. Esta omisión ocurre en ambos puntos donde el *sujeto* apareció tempranamente, y esto crea una gran expectación por oírlo nuevamente. Otra indicación de que los compases 63-71 es una variación de los compases 29-37 es que el movimiento de I-V en el primero es respondido en un movimiento real de V-ii en lugar de regresar a I. esto a una cadencia que lleva a V en el compás 75.

Retransición.

La cadencia que aparece en el compás 75, no es el final de esta sub-sección. En el compás 76 aparece el *sujeto* en la voz del tenor en figuras de dieciseisavos con las notas A-B-C#-D en el contorno superior, y en el compás 77 se presentara la sección A, sin la exposición del *sujeto*.

1.6 Conclusión.

La interpretación de la obra en el instrumento es inútil sin saber como dirigir las manos con una perspectiva histórica y analítica. Por eso es un paso obligatorio el análisis previo.

En este caso, el análisis nos ha dado herramientas para entender cada sección en la obra de Bach y la importancia de los motivos con los que está compuesta, pues el compositor crea toda una unidad con los pocos elementos que presenta desde un principio.

En referencia al *Tempo* entre el *Preludio* y la *Fuga*, se hizo una evaluación con el total de la obra, aunque el último movimiento no vaya a ser interpretado. El *tempo* entre los dos primeros movimientos debe ser el mismo en relación de negra con punto igual a negra, puesto que entre ellos dos Bach nos muestra tres tipos de texturas que en sí harán de cada sección algo nuevo que oír: la primera es en un compás compuesto, la segunda en un compás cuaternario simple en una textura de corcheas y la tercera en una textura de dieciseisavos. Ambos movimientos son contrastados por el *Allegro* el cual está escrito en un compás de 3/8, en donde el pulso será marcado a uno.