
SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer: un modelo para *El clave bien temperado

Daniel Montalto

Departamento de Artes Musicales y Sonoras,
Universidad Nacional de las Artes
montaltis@hotmail.com

Resumen

La influencia ejercida por *El clave bien temperado* de J. S. Bach puede rastrearse en la labor de importantes compositores, quienes al intentar emularla han generado un importante corpus que conforma un legado iniciado por la gran colección bachiana. Se ha escrito mucho sobre el impacto generado por esta obra maestra. Pero ¿Qué ocurrió antes? ¿Existen obras anteriores con el mismo plan formal? ¿Hubo antecedentes o modelos en el proceso de composición de *El clave bien temperado*? En este trabajo se elige, presenta, discute y propone la obra *Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer como modelo compositivo para *El clave bien temperado* y se comentan las principales líneas abiertas en recientes trabajos académicos, para finalizar con un estudio comparativo que sustenta la hipótesis planteada en el título.

Palabras clave: J. C. F. Fischer; *Ariadne Musica*; *El clave bien temperado*; J. S. Bach; preludio y fuga

Abstract

J. C. F. Fischer's Ariadne Musica: a Model for The Well-Tempered Clavier

The influence of J. S. Bach's Well-Tempered Clavier can be found in the work of many important composers, whose attempts to emulate the great Bachian collection have resulted in a vast musical legacy. Much has been written regarding the impact of this masterpiece on later works. But what about before? Are there any previous pieces following the same formal plan? Which models, if any, had an impact on the composition of The Well-Tempered Clavier? This article selects, introduces, discusses and proposes J. C. F. Fischer's Ariadne Musica as a compositional model for The Well-Tempered Clavier and comments on the main lines of research opened by recent scholarly works, to conclude with a comparative study that supports our hypothesis.

Keywords: J. C. F. Fischer; *Ariadne Musica*; The Well-Tempered Clavier; J. S. Bach; prelude and fugue

Recibido: 02/06/2020

Aceptado: 10/07/2020

Cita recomendada: Montalto, D. (2020). *Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer: un modelo para *El clave bien temperado*. *Revista 4'33"*. IX (18), pp. 24-41.

Introducción¹

El clave bien temperado (en adelante: *CBT*) de Johann Sebastian Bach (1685-1750) ha sido y continúa siendo hoy en día el principal modelo de la forma fuga seguido por compositores y docentes en el marco de la tradición académica occidental. Una obra con un plan compositivo de tal magnitud excede el plano de la creación musical para abarcar también cuestiones teóricas y pedagógicas, y a su vez extiende los límites alcanzados hasta el momento en cuanto a las formas y técnicas de escritura contrapuntística, iniciando un legado que puede rastrearse en los trabajos de diversos compositores posteriores² bastante diferentes entre sí. La importancia de esta obra maestra para la historia de la música es indiscutida y ha generado una amplia bibliografía específica: existen muchos trabajos académicos y análisis con diversas técnicas que nos dan un claro y amplio panorama sobre todo lo que ha generado su aparición. Podría decirse sin temor a exagerar que el *CBT* ha funcionado como un *Big Bang* para el mundo musical, opacando e incluso ocultando mucho de lo que había a su alrededor y generando la impresión de un surgimiento espontáneo.

Partiendo de dicho panorama surgieron las preguntas que motivan este trabajo: ¿qué pasó antes? ¿Existen obras anteriores al *CBT* con un plan compositivo similar? ¿Bach las conocía? ¿Puede haber materiales melódicos u otros recursos presentes en alguna de ellas que hayan sido reutilizados por Bach? ¿Puede hablarse de antecedentes del *CBT* con verdadero sustento musicológico? Antes de comenzar la búsqueda hay algo que resulta evidente: si bien el planteo no es nuevo, las posibles respuestas a estas preguntas no han sido investigadas en forma proporcional a los ríos de tinta que la obra produjo después de su publicación. Durante la presente investigación hemos podido constatar que muchos músicos profesionales rechazan la idea de pensar en un modelo para la forma fuga distinto al del *CBT*, sin reparar en que existen diversas obras con características muy similares de autores que fueron importantes en la formación de Bach como instrumentista y compositor, pero que luego cayeron prácticamente

¹ El presente artículo se desprende de mi proyecto de tesis doctoral titulado “Antecedentes del Clave Bien Temperado: estudio crítico, análisis comparativo y contribución a la pedagogía del contrapunto instrumental barroco” la cual se encuentra en curso en la Universidad Politécnica de Valencia bajo dirección de la Dra. Luisa Tolosa Robledo.

² Como ejemplos se podrían citar el Op. 28 de F. Chopin (24 preludios en todas las tonalidades), los 24 preludios y fugas de R. Schredín, y el ejemplo más evidente: el Op. 87 de D. Shostakovich (48 preludios y fugas en dos volúmenes) siendo el único hasta la fecha que logró replicar completamente el modelo bachiano. Sobre la influencia del *CBT* en los preludios rusos véase: Roy (2012).

en el olvido y que merecería la pena revisar para poder determinar qué grado de relación tienen con el *CBT* y que ideas ha tomado Bach de ellas. Esto contribuiría a comprender más profundamente el papel de la herencia en el proceso de gestación de esta obra maestra y brindaría un novedoso aporte a la enseñanza de la forma fuga, proponiendo modelos de trabajo alternativos que podrían funcionar en ciertas etapas de estudio complementándose con el tradicional modelo bachiano.

Con esa premisa se inicia este trabajo recurriendo a la búsqueda y elaboración de una lista de posibles antecedentes del *CBT*, para continuar con la selección, presentación y comentario crítico de la obra del título. Como lógico siguiente paso, el análisis musical de algunas fugas que la integran y su posterior comparación con las correspondientes fugas bachianas revela, como se ve más adelante, notables coincidencias entre materiales y procedimientos que permiten suponer que esa obra ha funcionado como antecedente o modelo para la elaboración del *CBT*. Esta hipótesis no pretende ser nueva ni original. De hecho, la búsqueda de bibliografía realizada durante la investigación demostró que ya había sido esbozada en algunos textos de historia y comentada en algunas tesis, artículos y ponencias recibiendo en principio dos tipos de tratamiento: o bien como eje central aunque partiendo desde otro enfoque, o bien en forma de comentarios aislados. Dentro de este panorama, el aporte que pretendemos brindar no pasa entonces por el anuncio de una revelación, sino más bien por la profundización de las líneas abiertas en esos trabajos (algunas de las cuales expondremos oportunamente) y aportarles mayor volumen y sustento merced a un análisis musical exhaustivo que contemple el uso de herramientas analíticas actualizadas.

1. Proceso de selección, lista de antecedentes y reseña bibliográfica

Como observa Manfred Bukofzer (1986) “las antologías de piezas para teclado ordenadas según la serie de los modos, se remontan al renacimiento y aparecen a lo largo de todo el siglo XVII [...] y en las antologías posteriores, las tonalidades ocuparon el lugar de los modos” (p. 371). No debería sorprender entonces que una búsqueda de obras anteriores al *CBT* que tengan un formato similar (en principio: colecciones de piezas breves en distintos tonos) haya arrojado diversos e interesantes resultados que podrían generar nuevas investigaciones. La lista conformada no pretende ser exhaustiva y está ajustada al siguiente criterio de selección: solo

incluye obras para teclado de autores alemanes compuestas o publicadas a partir de 1663 cuya existencia se haya podido constatar mediante la consulta de alguna edición comercial o facsimilar. Para ello, se acudió personalmente a la Biblioteca Central de la Academia de Música de Basilea donde se pudo revisar y extraer copias de las partituras encontradas.

A continuación se ofrece la lista conformada de posibles antecedentes del *CBT*, ordenados según el año de composición o edición, incluyendo una pequeña reseña de su contenido, junto a sus correspondientes códigos de identificación en el catálogo³ de dicha biblioteca (entre paréntesis):

a) Johann Speth (1664-1719): *Ars magna consoni et dissoni*

Colección de 10 tocatas escritas en los 8 modos antiguos y otras piezas sueltas publicada en 1663. Única obra que se conserva de este autor (B 3440 / 3441).

b) Johann Heinrich Kittel (1652–1682): [sin título]

Conjunto de 12 preludios en distintos tonos mayores y menores incluidos en una colección titulada *Brasov tablature* fechada en 1684 (W 237).

c) Johann Kuhnau (1660-1722): *Neuer Clavier Übung*

Colección de suites en 2 volúmenes. El primero contiene 7 suites en distintas tonalidades mayores y el segundo contiene 7 suites en distintas tonalidades menores. Fueron publicados en 1689 y 1692 respectivamente (A 11436).

d) Georg Muffat (1653-1704): *Apparatus Musico Organisticus*

Colección de 12 tocatas compuestas en los 8 modos antiguos y otras piezas sueltas publicada en 1690 (B 3242 / 3243 / 3244 / 3245 / Q 268 / O 1255 / 3085).

e) Johann Pachelbel (1653-1706): *Magnificat fugues*

Colección de 95 fugas compuestas en los 8 modos antiguos y distribuidas como sigue: 23 *primi toni*, 10 *secundi toni*, 11 *terti toni*, 8 *quarti toni*, 12 *quinti toni*, 10 *sexti toni*, 8 *septimi toni*, 13 *octavi toni*.⁴ Fueron compuestas entre 1695 y 1706 y publicadas como integral recién en 1901 (A 10425 / 10427).

³ http://aleph.unibas.ch/F/ELGYF9MPUIXKDLLB1REBD4JAIA2296DR3QGYA1PAIR9EL35E5T-01909?func=find-b-o&CON_LNG=ENG (catálogo on line consultado el 23/06/2019).

⁴ La música eclesiástica conservaba el uso de la nomenclatura antigua tomada del antiguo sistema modal, donde los tonos impares corresponden a los modos auténticos y los pares a los plagales. En la práctica muchas de estas piezas son tonales y no modales.

f) Franz Xaver Murschhauser (1663-1738): *Octi-tonium Novum Organicum*

Colección de preludios y fugas escritos en los 8 modos antiguos como lo indica su título, publicada en 1696 (O 1257).

g) Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746): *Ariadne Musica*

Colección de 20 preludios y fugas en distintas tonalidades mayores y menores más 5 *ricercara*, publicada en 1702 y re publicada en 1715 (O 2892).

h) Christoph Graupner (1683–1760): *Partien auf das Clavier*

Colección de 8 partitas en distintas tonalidades mayores y menores publicada en 1718 (O 2778/9).

i) Johann Mattheson (1681-1764): *Exemplarische Organisten Probe*

Ejercicios para la práctica del bajo continuo en todas las tonalidades mayores y menores. Obra didáctica utilizada aún en la actualidad, publicada en 1719 (E 2915 / 3503).

j) Friedrich Suppig (¿?-¿?): *Labyrinthus Musicus*

Manuscrito fechado en 1722 que contiene un prefacio titulado *Calculus Musicus* y una extensa composición titulada *Fantasia* que recorre las 24 tonalidades. Única obra conocida de este compositor⁵ (SL 1390 - Sup 1).

Puede observarse que se trata de obras poco difundidas y/o interpretadas, por lo que algunas de ellas merecerían un estudio *ad hoc*. Para el presente trabajo hemos seleccionado la colección *Ariadne Musica* de Johann Caspar Ferdinand Fischer⁶ por las siguientes razones: combina un preludio con una fuga tal como el *CBT*, trabaja con tonalidades mayores y menores en lugar de los modos antiguos,⁷ los objetivos didácticos planteados en las correspondientes portadas son muy similares, y existen remarcables coincidencias entre los materiales melódicos utilizados.

Como se ha dicho, la hipótesis de *Ariadne Musica* como posible modelo para el *CBT* no es nueva y la revisión bibliográfica así lo confirma. Por ejemplo, Bukofzer (1986) se refiere a la obra de Fischer como “el documento más importante de la evolución del temperamento anterior a Bach...” y también como “modelo directo para el *Clave Bien Temperado*, no solo en

⁵ Sin duda es el ejemplo más extraño de toda la lista y reclama su propia investigación.

⁶ Para una semblanza del compositor véase: Walter (2001).

⁷ Hay una excepción: Fischer incluye un preludio y fuga en modo frigio incurriendo en un anacronismo.

lo relativo al orden de las tonalidades sino a veces incluso en lo referente al tema de las fugas” (p. 275). En su extensa tesis doctoral, Rafael Estévez González (2011) dedica un párrafo a los antecedentes del *CBT*, considerando “importantísima” la influencia de *Ariadne Musica* en este sentido, mientras Richard Jones (2000) asegura que fue un “modelo clave en la concepción del Clave Bien Temperado” (p. 160).

Profundizando la línea de estos breves comentarios, uno de los trabajos académicos que dedica un poco más de lugar al tema es una tesis doctoral presentada por Misung Park (2000) en la Universidad de Texas en Austin. Allí encontramos algunos párrafos dedicados a *Ariadne Musica* donde el autor describe su forma, la considera históricamente muy importante y proporciona ejemplos de temas en las fugas de Fischer que Bach re utiliza en el *CBT*. Esta lista coincide mayormente con la aportada por Vivian Chiu (1994) en un artículo aparecido la revista *Clavier*, sugestivamente titulado “What Bach Borrowed from J. K. F. Fischer”. A diferencia de la tesis anterior, aquí se incluyen algunos fragmentos de partitura donde pueden compararse los temas de las fugas en cuestión. Sin embargo, al tratarse de un artículo de escasas páginas no hay mayores comentarios analíticos, confirmándose la necesidad de un estudio a mayor escala que compare las obras y piezas sus integrantes en forma más exhaustiva, en línea con el aporte que este artículo pretende realizar.

Por último se comenta la referencia más antigua y a su vez más importante y profunda para este estudio: una ponencia presentada por Ichiro Sumikura (1977) en un congreso sobre Bach en Leipzig. En general, aquí se tratan las mismas cuestiones que en los textos antes mencionados (de hecho, Jones y Chiu lo citan en sus escritos) pero además se abren poderosas líneas argumentales en el sentido musicológico que reclaman mayor desarrollo: el disertante parece absolutamente convencido de que *Ariadne Musica* fue el modelo principal para la composición del *CBT*, y relevando las fuentes bibliográficas traza una especie de recorrido histórico que muestra cómo esta idea fue ganando fuerza con el tiempo, a partir de la primera mención de J. C. F. Fischer en un tratado historia de la interpretación del órgano publicado en 1884. Esta línea cronológica termina en lo que, según su criterio, es la pregunta más importante, que el autor se limita a dejar esbozada y que podría resumirse como: “de qué manera absorbió Bach la influencia de Fischer y que hizo con ella”. En cuanto a las correspondencias entre los temas de las fugas, encontramos los mismos ejemplos dados por los otros autores pero con el agregado de una interesante y novedosa reflexión: el disertante

asegura que si bien Bach realizó cambios que “mejoran” los originales, los temas de fuga de Fischer suelen ser más cortos y concisos que los de otros compositores contemporáneos, y siendo estas dos cualidades muy características de los inolvidables temas bachianos, ya no se trataría únicamente de una correspondencia temática sino también de una similitud estilística entre Bach y Fischer relacionada con la manera de concebir motivos pregnantes. Esta profunda observación sería una constatación más de la influencia de Fischer sobre Bach, y ha sido una guía importante para nuestro estudio comparativo, como se verá más adelante.

2. Comentario crítico y primeras coincidencias formales

Ariadne Musica es una colección de piezas para órgano dividida en dos partes. La primera consta de los mencionados 20 preludios y fugas en distintas tonalidades y la segunda consta de 5 *ricercara* dedicados a cada uno de los ciclos y festividades del año litúrgico. Existe evidencia de una primera publicación en 1702 que hoy se considera perdida. La edición facsimilar que se conoce corresponde a su re publicación de 1715 y es la fuente primaria utilizada para este trabajo.⁸ El título de la obra sigue la costumbre de la época haciendo referencia a la mitología griega, en este caso a la leyenda de Teseo y el Minotauro. Según esta historia, Ariadna ayuda a Teseo entregándole un ovillo de hilo que éste habrá de ir desenrollando para poder guiarse hacia la salida del laberinto de Creta, donde debe ir para dar muerte al Minotauro. En el texto de la portada el autor justifica el título proponiendo una analogía: así como el hilo de Ariadna ayudó a Teseo a encontrar la salida del laberinto de Creta, Ariadna música guiará al estudioso a través del laberinto de las distintas tonalidades. Y comparando ambas portadas la primera similitud con en *CBT* salta a la vista: mientras que Fischer recomienda el estudio de su obra “a maestros y discípulos por su virtud y utilidad” Bach, en virtual paráfrasis, propone la suya “para el provecho de los jóvenes deseosos de aprender y para el entretenimiento de aquellos que ya conocen este arte”. Por otro lado, es sabido que en este tipo de colecciones el orden de presentación de las tonalidades no es casual y da lugar a ciertas observaciones.⁹ Los 20 preludios y fugas de *Ariadne Musica* están presentados de la siguiente manera:

⁸ Existe una edición de sus obras completas para teclado a cargo de Breitkopf & Härtel, citada en la bibliografía.

⁹ Existen obras cuyas piezas están ordenadas por tonos, por quintas, o incluso de manera aleatoria.

-
- I. Preludio y fuga en Do mayor
 - II. Preludio y fuga en do # menor
 - III. Preludio y fuga en re menor
 - IV. Preludio y fuga en Re mayor
 - V. Preludio y fuga en Mi b mayor
 - VI. Preludio y fuga en mi frigio
 - VII. Preludio y fuga en mi menor
 - VIII. Preludio y fuga en Mi mayor
 - IX. Preludio y fuga en fa menor
 - X. Preludio y fuga en Fa mayor
 - XI. Preludio y fuga en fa # menor
 - XII. Preludio y fuga en sol menor
 - XIII. Preludio y fuga en Sol mayor
 - XIV. Preludio y fuga en La b mayor
 - XV. Preludio y fuga en la menor
 - XVI. Preludio y fuga en La mayor
 - XVII. Preludio y fuga en Si b mayor
 - XVIII. Preludio y fuga en si menor
 - XIX. Preludio y fuga en Si mayor
 - XX. Preludio y fuga en do menor

Se observa un orden cromático ascendente que suele asociarse a la idea de ascenso gradual hacia el conocimiento.¹⁰ A diferencia del *CBT*, cuando se utilizan ambos modos de una misma tonalidad el menor aparece primero. La única excepción es la tonalidad de Do que abre y cierra la colección en el sentido inverso: el primer número está en Do mayor y último en do menor, lo cual aporta cierto carácter cíclico que no aparece en otras obras similares, incluido el *CBT*. Otros puntos que merecen comentarse son el uso del modo frigio y la omisión de algunas tonalidades, temas que al situarse mínimamente en el contexto de la época se comprenderán rápidamente. Durante el siglo XVII se produce la transición entre la práctica modal y la

¹⁰ Idea presente en las obras pedagógicas tituladas *Gradus ad Parnassum*.

práctica tonal y esto no ocurre de la noche a la mañana. Por el contrario, merced a la música ficta los 8 modos antiguos van decantando en los modernos modos mayor y menor, en un lento proceso que aparece en la práctica y luego la teoría va aceptando de manera muy paulatina y hasta caótica. Y precisamente el modo frigio parece ser el más resistente a este proceso, reapareciendo muchas veces como recurso en la práctica tonal hasta en épocas muy avanzadas.¹¹ Según Bukofzer (1986) “el único modo que sobrevivió fue el frigio. La independencia de este modo es incluso evidente en época tan tardía como la de J. C. F. Fischer, quien en su *Ariadne Musica* presentó tres preludios y fugas en modo frigio, mi y Mi sucesivamente” (390). El concepto de “época tan tardía como la de J. C. F. Fischer” da la idea de que la inclusión del modo frigio en esta colección representa un anacronismo que refleja el momento de transición. Y siempre resulta interesante observar que los buenos compositores pertenecientes a esta u otras épocas similares eran perfectamente conscientes de estos cambios y podían trabajar dentro de ambas prácticas según las necesidades del momento. El enigma de las tonalidades omitidas tampoco es tal, como ya se dijo. Cuando se habla de una colección como *Ariadne Musica* las primeras preguntas que surgen suelen ser por qué el compositor utiliza solo 19 tonalidades y no las 24, y por qué omite precisamente esas y no otras. Las respuestas tienen un sentido muy práctico: observando las tonalidades utilizadas salta a la vista que se omiten las que poseen mayor número de alteraciones (5, 6 y 7). Esto se debe a que los temperamentos utilizados en la época, conocidos bajo la categoría general de “mesotónicos” contenían un intervalo impracticable conocido como “quinta del lobo” (generalmente ubicada entre Sol # y Mi b) que restringía el uso de las tonalidades con mayor número de alteraciones, donde ese intervalo tiene mayores posibilidades de aparecer. Esto puede observarse a nivel general en el acotado rango modulatorio de la música barroca (normalmente una quinta de distancia como máximo) y en la utilización casi exclusiva de tonalidades de hasta 4 alteraciones. Más tarde, la adopción del temperamento igual corregiría este intervalo “defectuoso” y permitiría las modulaciones más lejanas y la utilización de todas las tonalidades que se observan con creciente frecuencia en los períodos siguientes, aunque esta evolución del lenguaje armónico se consigue “a precio de eliminar las características diferenciales entre las distintas tonalidades” (Goldáraz Gainza, 2004: p. 259) tan apreciadas en el pasado.

¹¹ Un ejemplo de esto es el recurso armónico conocido como semicadencia frigia.

Otro aspecto digno de mención y muy relacionado con lo anterior es que algunas de las armaduras de clave empleadas no se corresponden con la tonalidad del preludio y fuga en cuestión, generando una ambigüedad que merece aclararse. A continuación, la lista completa de números con este tipo de excepciones:

Número	Tonalidad	Armadura	Excepción
III	re m	Sin alteraciones	Falta Si b
VII	mi m	Fa #-Do #	Añade Do #
IX	fa m	Si b-Mi b-La b	Falta Re b
XI	fa # m	Fa #-Do #-Sol #-Re #	Añade Re #
XII	sol m	Si b	Falta Mi b
XIV	La b M	Si b-Mi b-La b	Falta Re b
XVIII	si m	Fa #-Do #-Sol #	Añade Sol #
XX	do m	Si b-Mi b	Falta La b

Tabla 1: números con excepciones en la armadura de clave.

La observación de la tabla precedente aclara la situación: las excepciones producen la elevación el sexto grado en las escalas menores, llevándolas al modo dórico. Nuevamente aquí el compositor está siguiendo la tradición arcaizante que requería el respeto a la estructura modal, al menos en apariencia. Por ejemplo: en III la armadura de clave para re menor sin su alteración propia Si b corresponde al modo dórico aunque en el transcurso de la pieza se utilice el accidental Si b transportándose en la práctica al modo menor, y lo mismo vale para las demás tonalidades menores. El caso de La b Mayor (XIV) es más difícil de explicar: se trata de una escala mayor con el cuarto grado elevado, de acuerdo a la excepción aplicada, que la lleva al impracticable modo lidio. Como es de suponer, el accidental Re b es constantemente usado tanto en el preludio como en la fuga por lo que ambas piezas en la práctica suenan en La b Mayor, y los pocos pasajes donde aparece el Re natural (compases 8 al 10 del preludio, por ejemplo) corresponden a inflexiones armónicas que no cambian el contexto tonal. Es posible

entonces que esta excepción se deba a la misma causa que las otras: asociar la moderna escala mayor con alguno de los modos antiguos, aunque sea con el impracticable modo lidio, como también podría deberse a la convención tácita consistente en evitar el uso de armaduras de clave con más de 4 alteraciones propias. En cualquier caso es interesante observar que la colección de Fischer, con algunos aspectos modernos y otros arcaizantes, parece tener un pie en el pasado y el otro en el futuro, tal como observamos en diversas obras compuestas en períodos de transición.

3. Análisis comparativo de cuatro casos

3.1. Caso 1¹²

La fuga I en Do mayor de *Ariadne Musica* tiene 12 compases divididos en 2 secciones. Posee cadencias (una al V y otra al I grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 11 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 8) respuesta tonal (2, 4, 5) imitación en el V grado (6, 7) cabeza del sujeto (9, 10, 11). Utiliza entradas en estrecho por pares (1 y 2) (3 y 4) (5 y 6) (7 y 8) y su actividad armónica es baja ya que solo modula al V grado para regresar luego al I.

Por su lado, la fuga V en Re mayor del *CBT II* (BWV 874) posee 50 compases y 3 cadencias (dos al I y una al III grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 20 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 8, 15, 17, 20) respuesta real (2, 4, 7, 13, 14, 18) imitación en el II grado (5) imitación en el VI grado (6, 9, 11) imitación en el III grado (10, 12) imitación en el IV grado

¹² Este caso es un aporte original no presente en la bibliografía relevada hasta el momento.

(16). También utiliza entradas en estrecho (7, 8) (9, 10, 11) (13, 14) (15, 16) 19, 20) y su actividad armónica es media, merced a algunos cambios de centro tonal.

En conclusión, la comparación temática muestra ciertas similitudes: el comienzo acéfalo (silencio de corchea) y las tres corcheas repetidas seguidas de una figura más larga es igual en ambos sujetos, como así también la tendencia general al descenso hacia la tercera del I grado: partiendo desde la quinta en el primer caso y desde la fundamental en el segundo caso. Por otro lado, las semicorcheas del segundo compás en el sujeto de Fischer pueden pensarse como un típico ornamento barroco sobre la nota sol, que bien podría eliminarse si la intención fuera reducir el tema a sus notas fundamentales, pasando directamente a la nota mi del tercer compás, adonde las cuatro corcheas del segundo compás parecen dirigirse. Hecha esta operación, los sujetos se parecen aún más que antes y este razonamiento va en línea con la idea expuesta por Sumikura (1977) acerca de la mayor concisión en los sujetos de Bach respecto de los de sus contemporáneos. Por otro lado, observando los demás parámetros se advierte en la fuga de Bach un trabajo formal más voluminoso y ambicioso, con un mayor desarrollo de casi todos los elementos. Ya la diferencia en la cantidad de compases, o las 20 entradas del sujeto de Bach frente a 11 de Fischer dan una idea de las proporciones de cada obra, así como también la mayor actividad armónica y la incorporación del sujeto en otros grados de la escala en la fuga bachiana, además de los básicos sujeto en el I grado y respuesta en el V grado (ya sea tonal o real) que exclusivamente usa Fischer nos dan una idea del estadio mucho más avanzado de la técnica de escritura. No obstante, puede señalarse otra coincidencia en la alta cantidad de entradas en estrecho utilizada en ambas fugas, para lo cual los correspondientes sujetos parecen prestarse de manera idónea.

3.2. Caso 2¹³

La fuga V en Mi bemol Mayor de *Ariadne Musica* tiene solamente 11 compases divididos en 2 secciones. Posee 2 cadencias (una al V y otra al I grado) y presenta el siguiente sujeto:

¹³ Caso presentado en los trabajos de Chiu (1994) y Park (2000). El análisis es propio.



Este sujeto aparece un total de 10 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 5, 6, 10) respuesta tonal (2, 4) imitación en el V grado (7, 8, 9). Utiliza entradas en estrecho (5, 6) y (7, 8, 9) y su actividad armónica es baja ya que solo modula al V grado para regresar luego al I.

Por su lado, la fuga XVI en sol menor del *CBT I* (BWV 861) tiene 34 compases divididos en 3 secciones. Posee 3 cadencias (una al relativo mayor y dos al I grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 16 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 11, 12, 13, 14, 15, 16) respuesta tonal (2, 4) imitación en el III grado (5) respuesta tonal en el III grado (6, 7, 8) imitación en el IV grado (9, 10). Solo utiliza 3 entradas en estrecho (12, 13, 14) y su actividad armónica es media, merced a la modulación al III grado y a algunas inflexiones hacia otros grados.

En conclusión, la comparación temática muestra una similitud tan grande que puede hablarse del mismo tema con las siguientes modificaciones introducidas por Bach:

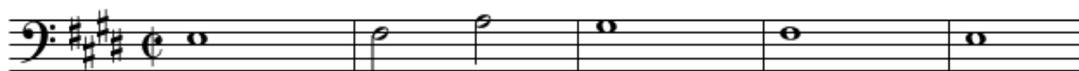
- a) El cambio de modo (mayor por menor)
- b) El agregado de la fundamental (sol) antes de la sensible (fa#)
- c) El cambio de figuras (negras por corcheas) en las dos notas anteriores
- d) La introducción de un silencio de corchea en el segundo compás

Siguiendo con la idea de “mejoras” propuesta por Sumikura (1977), estas modificaciones le confieren un mayor interés al tema aumentando su tensión y dramatismo. Tanto el cambio de modo como la detención producida por el ritmo de negras y por el silencio agregado son fundamentales en este sentido. Como en el caso anterior hay una escala de trabajo más grande y en la fuga de Bach: 34 compases frente a 11 de Fischer, 3 secciones frente a 2, y 16 entradas frente a 10 dan muestra suficiente de ello. En la misma línea se observa en la fuga de Bach una mayor actividad armónica y la aparición del sujeto en otros grados de la escala (además del

esquema básico *dux comes*, es decir: sujeto y respuesta tonal o real) sumados a la inclusión de un contra sujeto y sendos divertimentos, todos elementos ausentes en la fuga de Fischer. Nuevamente hay coincidencia en la cantidad de entradas en estrecho, siendo baja en ambos casos, aunque algo superior en la fuga de Fischer.

3.3. Caso 3¹⁴

La fuga VIII en Mi Mayor de *Ariadne Musica* tiene 50 compases divididos en 2 secciones. Posee 2 cadencias (una al V grado y otra al I grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 12 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 7, 8, 9, 10) respuesta real (2, 4, 5, 6, 11, 12). Utiliza muchas entradas en estrecho (4, 5) y (6, 7) (8, 9, 10) (11, 12) y su actividad armónica es baja ya que solo modula al V grado para regresar luego al I.

Por su lado, la fuga IX en Mi Mayor del *CBT II* (BWV 878) tiene 43 compases divididos en 3 secciones. Posee 6 cadencias (dos al V grado y una al VI, II, III, y I) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 17 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 6, 8, 9, 14, 16) respuesta real (2, 4, 5, 7, 10, 11, 13, 15, 17) imitación en el II grado (12). Utiliza muchas entradas en estrecho (5, 6, 7, 8) (9, 10) (11, 12) (13, 14, 15) y su actividad armónica es alta, merced a varias modulaciones e inflexiones tonales.

En conclusión, la comparación temática en este caso es lapidaria: como ha sido señalado en los trabajos comentados anteriormente, el sujeto es el mismo en ambas fugas, que también comparten la tonalidad. La única modificación introducida por Bach es un acortamiento rítmico de la tercera y la cuarta figura a la mitad del valor asignado por Fischer, lo cual aporta

¹⁴ Ídem.

En conclusión, la comparación temática vuelve a mostrar enormes similitudes comenzando por la tonalidad, el compás ternario y la anacrusa, y siguiendo por el diseño melódico descendente. Podría hablarse del mismo tema con el agregado de ornamentos: Bach utiliza las mismas notas introduciendo una escala en semicorcheas en los compases 2 y 3 evitando así la fórmula negra con puntillo-corchea y simplificando el ritmo, con lo cual, siguiendo el mismo criterio que en los otros casos el tema gana en concisión, variedad y dinamismo pero a costa de perder ese grácil impulso típico de la danza presente en el original de Fischer. La comparación formal vuelve a mostrar grandes diferencias de proporción y extensión: la fuga de Fischer, con sus 34 compases, sin modulaciones ni cambios de centro tonal de ningún tipo, con solo 8 entradas (ninguna en estrecho) y una única cadencia final, se encuentra entre las más básicas de toda su colección, mientras que la fuga de Bach, con sus 72 compases, inflexiones tonales a distintos grados que aportan variedad en la armonía, 13 entradas en total incluyendo algunas a grados más infrecuentes como el VI y el II, y varias de ellas en estrecho, responde a los altos estándares de equilibrio formal y desarrollo de los recursos técnicos habituales en otras piezas del *CBT*.

Conclusiones finales

Observando la lista de posibles antecedentes presentada al principio y teniendo en cuenta las fechas de composición y/o edición de las obras, se puede concluir que la creación del *CBT* no surge espontáneamente como un acontecimiento único en su especie, sino que es concomitante con los intentos en el mismo sentido de otros compositores que en mayor o menor medida pudieron servir de antecedentes y/o modelos a emular. A su vez, los resultados del análisis comparativo permiten conjeturar con bases sólidas que J. S. Bach compuso su colección habiendo conocido, asimilado como referencia, y utilizado materiales presentes en la *Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer. Las coincidencias melódicas de los sujetos (con mayor o menor grado de modificación) como también la similitud en el tratamiento de ciertos recursos técnicos (como las entradas en estrecho o el uso de la misma tonalidad en la mayoría de las fugas comparadas) son contundentes al respecto y parecen confirmar esta hipótesis, enunciada con anterioridad en algunos trabajos pero carente de un análisis musical más profundo que le aporte el sustento adecuado.

Por otro lado, las diferencias entre ambas colecciones tienen más que ver con la magnitud formal de cada fuga y el desarrollo de la armonía: comparando parámetros como la cantidad de compases, las entradas del sujeto o las diversas modulaciones y tonalizaciones, puede verse cómo Bach lleva hasta su límite (e incluso lo extiende) a las formas compositivas de su época creando un punto de inflexión en la historia de la música occidental, mientras que la colección de Fischer se encuentra anclada en un estadio más básico del desarrollo del sistema tonal y la armonía funcional. Sin embargo, esta comparación no implica necesariamente una subestimación: muy por el contrario, *Ariadne Musica* presenta la solidez técnica necesaria como para poder servir de antecedente y fuente de material para la composición del *CBT* incluyendo además, como rasgo en común con éste, esa característica concisión temática tan apreciada en las fugas bachianas.

Por último, es importante destacar que el presente artículo intenta generar líneas a futuro, pues sumado al interés musicológico intrínseco de la investigación sobre los antecedentes del *CBT*, el ejercicio de comparar una obra maestra con su modelo compositivo resulta de sumo interés práctico, ya que permite apreciar como un compositor tan importante trabajó un material preexistente y las modificaciones que introdujo. Asimismo, busca contribuir en el campo pedagógico proponiendo un modelo alternativo para la enseñanza de la fuga que resulte más sencillo y abordable sin resignar calidad técnica. La experiencia docente nos sugiere la utilidad de tales herramientas en el aprendizaje del contrapunto instrumental barroco, sobre todo en ciertas etapas del estudio.

Bibliografía

- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Chiu, V. (1994). What Bach Borrowed from J K F Fischer. *Clavier*, vol. 33, 28-32.
- Estévez González, R. (2011). *El Clave bien temperado. J. S. Bach. Análisis estructurales de las 48 fugas. Una propuesta metodológica para Centros Superiores Musicales de Educación* (tesis de doctorado). Universidad de la Laguna, Tenerife.
- Goldáraz Gaínza, J. (2004). *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza.

- Heinemann, E. y Tomita, Y. (ed.) (2007). [J. S. Bach:] *Das Wohltemperierte Klavier*. Munich: G. Henle Verlag.
- Jones, R. (2000). Las obras para clave: Bach como profesor y como virtuoso. En J. Butt, *Vida y obra de J. S. Bach* (pp. 158-161). Madrid: Akal.
- Park, M. (2000). *Chaconnes and Passacaglias in the Keyboard Music of François Couperin (1668-1733) and Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665-1746)* (tesis de doctorado). Universidad de Texas, Austin.
- Roy, M. (2012). *The genesis of the Soviet prelude set for piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz* (tesis de master). Universidad de Washington, Seattle.
- Sumikura, I. (1977). Johann Sebastian Bach und Johann Kaspar Ferdinand Fischer. En *III Internationalen Bach fest der DDR*. (pp. 228-233). Leipzig: W. Felix et al.
- Walter, R. (2001). Fischer, Johann Caspar Ferdinand. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8 (pp. 893-896). New York: Stanley Sadie.
- Werra, E. (ed.) (1901). *J. C. F. Fischer: Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

DANIEL MONTALTO es Licenciado en Artes Musicales por la UNA y Magister en Música por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular Ordinario de Contrapunto I y II y Profesor Adjunto de Armonía I y II en el DAMus – UNA. Ex docente del Conservatorio Superior de Música “Ástor Piazzolla” y del C.E.A.M.C. Pianista e investigador.