

## UN ACERCAMIENTO A *EL CLAVE BIEN TEMPERADO I* DE J. S. BACH

Bach es reconocido como el mayor contrapuntista de todos los tiempos. Supo crear un estilo propio compositivo asimilando las influencias italiana y francesa sin dejar de lado la tradición polifónica germana.

Es importante la labor didáctica que la obra de J. S. Bach ha realizado a lo largo de siglos, imperecedera, que no obstante, tuvo su época de rechazo de 100 años en la que sus composiciones fueron catalogadas de obsoletas (incluso por alguno de sus propios hijos) debido al estilo compositivo que utilizaba. No obstante, incluso en esa época, Bach era admirado y practicado en privado por los más grandes compositores posteriores como Mozart, Beethoven ó Schumann.

Será durante el romanticismo cuando la obra de Bach encuentre de nuevo el reconocimiento perdido, siendo recuperada e interpretada, incorporándose como parte indispensable del repertorio de estudio para completar la formación del intérprete de teclado. Dos muestras de la revalorización de la música de Bach durante el siglo XIX es la ejecución en Berlín en 1829 de *La Pasión según San Mateo* y la publicación en 1850 de la primera edición completa de sus obras.

### CONTEXTO EN EL QUE FUE COMPUESTO: BACH EN CÖTHEN

En el periodo en el que Bach compuso esta obra se estaba realizando una búsqueda, un esfuerzo por encontrar el sistema temperado que permitiera poder modular a cualquier tonalidad sin limitación alguna. Bach quiere demostrar con el sistema de temperamento igual que esto es posible.

Reflejo de esta búsqueda en la época es, por ejemplo, la obra *Ariadna Música* de Fischer. Es un conjunto de 20 preludios y fugas en 20 tonalidades diferentes que debían de servir de hilo conductor al músico en el laberinto de las tonalidades más alejadas. Debido al tipo de temperamento utilizado evitó en su composición determinadas tonalidades como sol# menor y todas las que utilizaban más de 5 bemoles o 6 sostenidos. Esta limitación en la tonalidad de la pieza es precisamente la que Bach quería evitar.

La composición de *El clave bien temperado I* se produjo durante el tercer período de la vida de Bach durante su empleo en la corte de Cöthen (1717-1723) en el que ejercía el puesto de maestro de capilla y director de música de cámara. Tal y como dice Bukofzer "supuso el punto más alto de prestigio mundano" de todos los puestos que Bach llegó a ejercer. En este periodo escribió la mayor parte de su música para clavicordio y clavicémbalo y para conjuntos de cámara puesto que aunque él mismo

prefería continuar con la composición de música religiosa, la corte pertenecía a la Iglesia Reformista, con lo cual, sus deberes ya nada tenían que ver con la música sacra. Por necesidad dejó de escribir cantatas de iglesia y dedicó todos sus esfuerzos a la música instrumental con la cual creó modelos y guías para sus alumnos.

## LA OBRA: EL CLAVE BIEN TEMPERADO I

“El clave bien temperado” se compone de dos ciclos de 24 preludios y fugas cada uno compuestos en todas las tonalidades mayores y menores organizados de forma cromática ascendente. El primer volumen aparece en Cöthen en 1722 (aunque no será impresa hasta 1801) y el segundo verá la luz en Leipzig alrededor de 1740. Ambos surgen de la necesidad no sólo de responder a los propósitos didácticos del compositor sino de demostrar la libertad que se obtiene con el empleo del temperamento igual para la afinación de los instrumentos de teclado.

De *El clave bien temperado* de Bach se ha conservado un único manuscrito autógrafo, la copia definitiva de 1722, conservada en la Deutsche Staatsbibliothek de Berlín. En ella, a pesar de las numerosas correcciones efectuadas de la propia mano de Bach se puede reconocer una versión final que representa la voluntad del compositor.<sup>1</sup>

La polémica está abierta al encontrarse diversas correcciones. Se cree que el motivo fundamental de las mismas es debido a razones de sonoridad por lo que puede plantearse el problema de seguir estas correcciones posteriores o ser fiel a la primera versión que obedece a la lógica interna de la composición tal y como asegura Walter Dehnhard en el prólogo a la edición Wiener Urtext editada por Real Musical en España.

Si traducimos las palabras del propio Bach en la portada de esta importantísima obra nos aclara bastante el propósito de la misma: “El clave bien temperado o Preludios y Fugas a través de todos los tonos y semitonos concerniendo tanto a modos mayores como a menores. Compuestos y terminados por J. S. Bach para el aprovechamiento y uso de los jóvenes estudiantes de música como para especial entretenimiento de los ya diestros en este arte”.

Su valor didáctico viene dado desde dos vías fundamentales:

Por un lado, esta obra se considera como un verdadero tratado de armonía por su complejidad pero a la vez perfección compositiva. Convencido estaba Bach de su utilidad para la enseñanza de los entresijos de la armonía tanto en la interpretación de las piezas como incluso, práctica que realizaban sus alumnos, en la copia manuscrita de los mismos.

Por otro lado, esta obra es considerada un pilar básico dentro del repertorio pianístico para la formación del pianista. Su labor didáctica es prácticamente insustituible por ninguna de las obras compuestas hasta nuestros días. El desarrollo de la independencia de los dedos, del oído polifónico y de la comprensión musical son unas de las capacidades que el alumno/a desarrolla durante su estudio y ejecución.

El prelude fue compuesto con una finalidad introductoria. Presenta tanto al ejecutante como al oyente la tonalidad de la pieza, despertando la soltura y atención

---

<sup>1</sup> Prólogo de Walter Dehnhard de la Wiener Urtext Edition de *El clave bien temperado*.

necesarias para la posterior interpretación del entramado contrapuntístico que construye en la fuga integrada por 2, 3, 4 o hasta 5 voces.

La obra quiere instruir, dar ejemplos, y por eso pone al instrumentista (no necesariamente un clavecinista, con la palabra “klavier” se refiere a todos los instrumentos de teclado de la época) frente a las situaciones más variadas, sin que se repitan nunca, renovando continuamente, además de la temática, también su modo de empleo y de desarrollo.

## **ESTRUCTURA DEL CLAVE BIEN TEMPERADO I**

El clave bien temperado tiene una inmensa variedad de formas y texturas: los preludios cuentan con un tratamiento motivico sólido que da unidad a cada preludio. Las fugas, la obra contrapuntística por excelencia, son variadas y diferentes, tanto que Bach dio un inventario de todos los tipos conocidos, dando un énfasis especial a la monotemática. Lo que hace únicas a éstas, según Bukofzer, es la excelente configuración de sus temas. El sello indeleble es la firmeza de los temas ( un ejemplo claro de esa energía desde el mismo comienzo es el inicio de la fuga BWV 854 en Mi Mayor que más adelante se analiza).

En función del estilo compositivo de los **preludios** se realiza esta clasificación:

- Estilo Arcaico: 8 piezas (núms.1, 2,3,5,6,7,15 y 21)
- Invenciones a dos voces: 4 piezas ( núms. 11,13,14 y 20)
- Invenciones a tres voces: 4 piezas ( núms. 9, 18, 19 y 23)
- Airosos: 6 piezas (núms. 4, 8, 10, 12, 16 y 22)
- “Allegro” de concierto: 1 pieza ( núm.17)
- Sonata bipartita: 1 pieza (núm. 24)

Atendiendo al número de voces de las **fugas** se hace esta clasificación:

- a dos voces: 1 ( núm. 10)
- a tres voces: 11 ( núms. 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 19 y 21)
- a cuatro voces: 10 ( núms. 1, 5, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 23 y 24)
- a cinco voces: 2 ( núms. 4 y 22)

A continuación se realiza un breve análisis de uno de los preludios y fugas de *El clave bien temperado I* pudiéndolo tomar como ejemplo para comprobar, con una pequeña muestra, la perfección y complejidad de la obra:

### **PRELUDIO 9 BWV 854**

# Praeludium IX



2

## ESTRUCTURA Y FORMA

Se puede considerar al preludio como una especie de invención a 3 voces por su semejanza con las mismas del propio J. S. Bach. Tiene carácter de danza pero su ritmo pertenece más bien al de una giga.

La estructura formal consta de 3 partes: Una exposición en la tonalidad principal, Mi Mayor con alguna enfatización en la dominante. El desarrollo comienza en la tercera parte del compás 8, y lo hace en la tonalidad de Si Mayor, enfatiza también la dominante (Fa M) en ocasiones y tras un puente que comienza en la última parte del compás 13 y llega hasta el 15, caracterizado por la figura de la semicorchea, aparece la reexposición, en el IV grado, La Mayor, hasta que en el compás 18 modula de nuevo a la tonalidad principal.

## TEXTURA

El preludio se construye sobre 3 voces. En los pasajes más elaborados contrapuntísticamente Bach introduce durante un breve periodo de tiempo otra voz (ver compases 11, 23 y 24) con la finalidad de dotar de mayor tensión en ese momento. En el compás 13 lo consigue con las notas tenidas en el soprano y bajo mientras que en el 23 y 24 además de ese recurso utiliza el motivo principal modificado que pasa de una voz a otra ayudando a acumular tensión para resolverla en el último compás.

## TRATAMIENTO DEL SUJETO

El motivo que genera el preludio consiste en seis corcheas, que constan de un acorde desplegado de tónica y un floreo inferior que regresa a la tónica. Éste motivo se varía continuamente, pasará a la dominante en el desarrollo y al IV grado en la reexposición. Se fragmenta utilizando sólo el acorde desplegado (primera y segunda parte del compás 3 en el bajo) o únicamente el floreo inferior (justo después del motivo inicial). Al final de la pieza se va alternando en las distintas voces en estrecho, algo variado.

La voz inferior realiza continuas imitaciones e incisos cuando la voz superior tiene valores largos (como por ejemplo en el compás 4).

<sup>2</sup> Extraído de la página “imslp.org” de la editorial Leipzig: Edition Peters, 1937. (Public Domain).

El sujeto del preludio corresponde a los dos primeros compases. De hecho, el preludio entero puede articularse de dos en dos compases. Veamos como ocurre en la exposición:

En los compases 1 y 2 el motivo se encuentra en la voz superior mientras que en el 3 y 4 se encuentra en el bajo a la vez que el soprano realiza una modificación del mismo. En el compás 6, la voz superior realiza una secuencia del 5 (exceptuando la primera parte del compás, que es una repetición). En 7 y 8 se resuelve con una escala cromática descendente y la caída en primer grado de la tonalidad del desarrollo, Si Mayor.

## **TEMPO**

Hablar del tempo correcto al interpretar una obra siempre es delicado. No obstante, el intérprete, para llegar a una conclusión acertada, debe pasar por el análisis y sentido estético de la obra para realizar la interpretación con un tempo coherente. A tal efecto se considera que el tempo del preludio se ajusta a una negra relativamente ligera ya que el ritmo armónico es lento, tiene poca ornamentación, y la que tiene se hace de forma sencilla y corta siendo la base rítmica la corchea, lo que permite, con el tempo adecuado, dar ese aire galante al preludio.

## **ARTICULACIÓN**

El preludio se basa en la figuración de 3 corcheas, éstas pueden interpretarse de diversos modos según las convenciones rítmicas e interpretativas de la época, una de ellas podría ser realizando un *legato* de las dos primeras corcheas y articulando suelta la última. Otro modo de verlo es realizar un toque “non legato” por igual en todas las corcheas en su realización. La articulación no ha de ser muy exagerada. De esta manera, las corcheas quedan más ligeras y se adecuan mejor al carácter de danza del preludio.

En algunas ocasiones aparece una figura larga ligada a una corchea (por ejemplo, compás 8 y 11 en la voz superior), sería conveniente hacer una separación pequeña a modo de respiración tras la misma porque normalmente coincide con el inicio del motivo.

En el puente es el único momento en el que se varía la figuración constante que hay en todo el preludio en la que aparece en alguna o varias voces las 3 corcheas mencionadas. Las semicorcheas deben ser ligeras y continuas, especial cuidado hay que prestar en el paso de una a otra mano, sin peso y manteniendo la pulsación. Se puede tomar una pequeña licencia de separación para la entrada de nuevo del sujeto en la nueva tonalidad.

## **ORNAMENTACIÓN**

Ya sabemos que la ornamentación en la época barroca era parte importantísima en la interpretación de una pieza. Era normal en la época no respetar de forma fiel el original, ornamentando, variando, o introduciendo motivos sin por ello “herir” la sensibilidad del compositor.

Aparecen muy pocas indicaciones de ornamentos (lo que no quiere decir que no se añadieran durante la interpretación) destacando el de principio del tema en la

exposición y reexposición. El más habitual es el que se interpreta batiendo sólo una vez, porque al ser ligera esta pieza la recargaría demasiado. No obstante, en la interpretación de los adornos siempre ha habido debate y controversia para lo cual lo común suele ser basarse en las fuentes y tablas de ornamentación barrocas combinado con el criterio del intérprete y análisis de la pieza.

En una sola ocasión, concretamente en el compás 4, aparece el símbolo “Doppelicadence” que comienza en la nota inferior y hace un batido superior que dura toda la blanca con puntillo sobre la que está escrito.

## Fuga 9 BWV 854

### Fuga IX

a 3 Voci



3

## ESTRUCTURA Y FORMA

La fuga consta de una exposición en la tonalidad principal, que es Mi Mayor. Se expone el sujeto en las 3 voces: En primer lugar en la segunda voz, a continuación en la superior (Lo hace en la tonalidad de la dominante, La Mayor, por lo tanto es respuesta) y a continuación lo hace el bajo.

Una característica de esta fuga es que al aparecer la cabeza del tema justo en la exposición, parecen escucharse mayor entrada de voces de las que en realidad hay (6 en lugar de 4).

Así mismo, encontramos un contrasujeto que se escucha a la vez que se interpreta la respuesta, y después cuando se escucha el sujeto en el bajo.

El desarrollo comienza en el compás 5. En él aparece el tema en las distintas voces en tonalidades diferentes por las que va pasando (La mayor, Do sostenido menor,...) e intercaladas entre ellas encontramos los divertimentos, que están contruidos sobre todo con cabeza de tema y con material del contrasujeto. Del compás 13 al 15, Bach compone un modelo que secuencia dos veces una segunda inferior tanto en la voz superior y la inferior mientras que la interior tiene valores largos, es curioso ya que el efecto producido en el oído de la combinación de la voz intermedia con el bajo es de la cabeza de sujeto.

<sup>3</sup> Extraído de la página “imslp.org” de la editorial Leipzig: Edition Peters, 1937. (Public Domain).

Después realiza una secuencia más hasta que llegan los estrechos, algo camuflados en esta fuga ya que tras exponer el sujeto en el bajo, la segunda voz realiza una imitación del bajo que puede confundirse con la entrada del sujeto, a continuación entran las demás voces.

De nuevo encontramos un divertimento con secuencias a distancia de segunda menor, para volver a entrar el tema en la tonalidad principal, y tras una cabeza de tema de la dominante termina la fuga.

## **TEXTURA**

La textura de la fuga, por supuesto, es contrapuntística. La fuga es la forma en la que Bach desarrolló al máximo sus habilidades contrapuntísticas.

## **TEMPO**

Para hacer notar el carácter rítmico de la cabeza del sujeto y por la pulsación de semicorchea que tiene la fuga, ésta necesita un tempo ágil y algo rápido.

## **ARTICULACIÓN**

El sujeto entra en escena de forma muy marcada y rítmica (corchea y negra) acentuado por el silencio de semicorchea que le sigue, después una escala de semicorcheas. Debe interpretarse por tanto de forma enérgica y respetando rigurosamente los silencios. Mientras que la corchea y la negra se separan (un toque portato) las semicorcheas se ligan. En algunos lugares con secuencias o cuando aparece el contrasujeto como material del divertimento las semicorcheas se pueden realizar con un toque menos ligado (por ejemplo en los compases 11 y 12) para hacer algo más notable su presencia.

A cada entrada del sujeto o respuesta es normal que se haga una pequeña respiración para que la entrada no pase desapercibida sin que ésta retrase el tempo.

## **CONCLUSIÓN E INFLUENCIAS**

El clave bien temperado ha tenido una gran influencia en compositores posteriores. Tanto la agrupación de los preludios en un ciclo como lo realiza Chopin, aunque en su caso los organiza atendiendo al orden del círculo de quintas, pasando por los preludios de Rachmaninov o los de Debussy.

Pero la pareja formada por preludios y fugas también ha tenido sus adeptos, entre los que podemos destacar principalmente los *Preludios y fugas op.35* de Felix Mendelssohn, *Los 24 preludios y fugas op.87* de Shostakovich y *el Ludus Tonalis* de Hindemith, todos ellos de influencia Bachiana.

La trascendencia de esta obra es conocida por todos. A nadie le pasa desapercibido la labor pedagógica realizada por Bach además de su brillantez, e incluso, la perfección compositiva rozando la altura celestial a la que él mismo aspiraba llegar con su música y que, sin duda, logró alcanzar.

## **BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA**

[http://es.wikipedia.org/wiki/Clave\\_bien\\_temperado](http://es.wikipedia.org/wiki/Clave_bien_temperado)  
[http://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina\\_principal](http://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina_principal)

- Basso, Alberto (1986). *Historia de la música: la época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner publicaciones.
- Bukofzer, Manfred F. (2009). *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Alianza Música.
- Ferguson, Howard (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Música.
- Real Musical(2001) *J.S.Bach. El clave bien temperado I*. Madrid: Autor.