



---

# La ofrenda musical de Bach– Webern “a través del espejo”.

---

Israel Sánchez López.

---

Espacio Sonoro. Nº 37. Septiembre 2015.

---

## La ofrenda musical de Bach–Webern “a través del espejo”.

### 1. Introducción.

Al escribir su *Ofrenda musical*, el sueño de la música sustituye en la mente de Bach a la música misma. Y le basta trazar el proyecto para escuchar, contemplar la catedral. Realícese luego como se quiera. La pura dinámica de las voces ha avanzado sin más ley que ella misma, sin la más mínima concesión a la comodidad o al halago de los dedos o de las gargantas, sin sombra siquiera de sensualidad de materia. Por eso, el órgano, el coro, la orquesta de cuerda cualquier combinación capaz de seis voces, puede vestir la ofrenda de su piel y su perfume sonoro sin menoscabo ni violencia. He aquí, pues, un ejemplo profundo y soberano de arte, de música abstracta en uno de los posibles sentidos de la palabra. (Gerardo Diego, ABC, 16 de marzo de 1950)<sup>1</sup>.

Difícilmente encontramos un texto que, con menos palabras y más bellas, recoja lo esencial del pensamiento, de las intenciones, objetivos y deseos encerrados por Bach en los pentagramas de su obra musical. Siguiendo al poeta en sus comentarios, la *Ofrenda musical* es música pura, real, concebida para su disfrute tanto en acto como en potencia pues la inexistencia de una plantilla instrumental prefijada por Bach (1685-1750), como recordaba el poeta, parece ofrecer dos opciones: que pueda ser interpretada por cualquier familia de instrumentos o que sea su objetivo germinar un placer intelectual en quien se aventure en su estudio. El amor y la devoción por estas notas musicales condujo a Anton Webern (1883-1945), el más renovador de los compositores de la primera mitad del siglo XX, a la culminación en 1935 de un nuevo diamante musical, uno más en su concentrada lista, al abrigar con su pensamiento estético el sublime, desnudo y contundente cuerpo modelado por Bach en la segunda *Fuga ricercata* a seis voces, incluida en su “Ars canonica”.

Son muchos los compositores y directores de orquesta que prestaron atención a las obras de Bach en el siglo XX e intentaron ofrecer una renovación de su lectura tímbrica a través de las posibilidades sinfónicas.

---

<sup>1</sup> DIEGO, Gerardo: *Prosa Musical I. Historia y crítica musical*. Biblioteca de clásicos contemporáneos, Editorial Pre-Texto, Valencia, 2014.

Quizás el más destacado de todos, aunque solo sea por el volumen de trabajo realizado en este sentido, sea Leopold Stokowsky, con un total de 37 transcripciones orquestales de obras compuestas para órgano. Amplían esta lista: Sergei Rachmaninoff, Edward Elgar, Alexander Siloti, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Luciano Berio, etc., que trabajaron para diferentes formaciones de muy variada configuración tímbrica. En nuestro estudio nos centraremos en la orquestación de Webern, estudiándola de forma completamente aislada, es decir, omitiendo cualquier tipo de comparación con las demás y abandonando toda suerte de apreciaciones en cualquier otro campo que no sea el de la propia instrumentación. Tras una referencia a la organización formal con que Bach dota a su obra, sus divisiones principales y planteamientos contrapuntísticos, nos sumergiremos en las premisas de trabajo del autor vienes intentando llegar a conocer algunos de los secretos incluidos en la maravilla de reflejos luminosos con la que Webern revistió el solemne pensamiento de Bach.

La obra se estrenó en Londres el 25 de abril de 1935 bajo la dirección del compositor situado al frente de la orquesta de la BBC. Trabajó en ella entre diciembre de 1934 y febrero de 1935, tres meses, el mismo tiempo que Bach tardó en componer la integridad de su “regalo musical”<sup>2</sup>.

## 2. La partitura de Bach.

De entre las obras que constituyen la Ofrenda Musical, el *ricercare* a seis voces se muestra como la más profunda y, conjuntamente con la *sonata en trío*, la de mayores dimensiones de todo el libro. Se entrelaza con el resto de partituras al mantener el famoso *Tema Real* que Bach, en la dedicatoria, atribuye al destinatario de la obra, Federico II el Grande (1718-1786), Rey de Prusia, Elector de Brandeburgo y uno de los

---

<sup>2</sup> Recomendamos al lector que siga el desarrollo del artículo con ambas partituras, la de Bach y la de Webern, fáciles de obtener. De la obra de Bach hay múltiples ediciones, la partitura de Webern está editada por: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien-London.

principales ejemplos del despotismo ilustrado del siglo XVIII. La calidad melódica del famoso tema y su propia construcción hace pensar que su creación se debe a la mano de Bach, contraviniendo la famosa anécdota que da pie a la gestación del cuaderno al completo, por todos conocida, aunque, como decíamos anteriormente, ese es otro tema suficientemente estudiado en muchos otros trabajos<sup>3</sup>.

Ejemplo 1: *Tema Real* <sup>4</sup>



El *Ricercare* a seis voces es una fuga tonal de organización libre y plena de fantasía, que posee elementos comunes a cualquier fuga y otros plenos de imaginación. Siendo la obra de mayor complejidad de todo el libro de contrapuntos, Bach quiso que fuera una pieza maestra en todos sus aspectos y de hecho es uno de sus mayores logros. Su calidad contrapuntística, equilibrio, expresividad y belleza sonora se muestra como una formidable representación del estilo de la última época compositiva de Bach. Nuestro objetivo se ciñe exclusivamente a apreciaciones formales y a aspectos contrapuntísticos, pues son éstos los que consideramos que Webern toma especialmente en cuenta para organizar su trabajo orquestal. Planteamos una aproximación breve y necesaria, breve porque es sólo un trámite para entender el trabajo

<sup>3</sup> Remitimos al lector al trabajo de H. T. David como principal referencia en este sentido: DAVID, Hans Theodore: *J. S. Bach's Musical Offering. History, interpretation and analysis*. Dover Publications, Inc. New York, 1972.

<sup>4</sup> La escritura rítmica del tema varía mucho dependiendo de la pieza que estudiemos de las trece que conforman el libro, no sólo en su presentación, más o menos adornada, sino también en la elección del compás dentro del cual se enmarca la obra. El *Ricercare* a 3, primera obra del libro presenta el *Tema Real* en compás de  $2/2$ , mientras que el *Ricercare* a 6 lo hace en  $4/2$ . Como veremos más adelante, esta diferencia será muy significativa. Remitimos al lector al libro de H. T. David (DAVID, Hans Theodore: *J. S. Bach's Musical Offering. History, interpretation and analysis*. Dover Publications, Inc. New York, 1972) en el que en sus páginas 16 a 20 encontrará un profundo estudio de este aspecto.

posterior y necesaria por idéntica razón, porque si no se entiende a Bach no se entenderán las especulaciones orquestales.

Merece una primera apreciación formal el tema principal, que actúa como generador de motivos melódicos. Como se ha indicado, hay un único *sujeto*, mostrado en el ejemplo 1, del que se obtienen muchos de los temas que darán pie a posteriores imitaciones. El arpeggio inicial y el descenso cromático están en la base de muchas de ellas. Además, Bach introduce otros elementos contrapuntísticos más que iremos estudiando conforme vayan surgiendo.

En total encontramos doce entradas del tema, seis de ellas en los primeros compases de la fuga, sucediéndose unas a otras de forma casi inmediata, y otras seis en el resto de la partitura. A lo largo de toda la obra se alternan las apariciones de *sujeto* y *respuesta*, la cual se reconoce por poseer una mínima mutación en su tercera nota. Se da una curiosa presencia de las entradas: cada voz lo interpreta en total dos veces, la primera de ellas en la exposición y la segunda en el resto de la obra. En la exposición el orden de aparición es el siguiente, voces<sup>5</sup>: III, II, V, IV, I y VI, alternando entradas en tónica y dominante, mientras que en el resto de la obra se suceden primero las voces impares: V, III y I, respectivamente en las tonalidades de *sol*, *fa*, y *Mi*<sup>6</sup> *bemol*, y finalmente las pares: IV, II y VI, en *si bemol*, *sol* y *do*. Las últimas seis entradas se espacian en el tiempo existiendo entre cada una de ellas importantes y elaborados episodios.

Por lo que vamos viendo, podemos constatar cómo la determinación formal del *ricercare* es compleja y elaborada. Con la intención de no complicar la lectura del artículo y conociendo, por los muchos estudios musicológicos que existen al respecto, la minuciosidad y perfección con la que Bach dota formalmente sus obras, hemos estudiado la partitura

<sup>5</sup> Con estos números indicamos la posición de la voz en el pentagrama, siendo la primera la más aguda y la sexta la más grave.

<sup>6</sup> Para facilitar la cita de las tonalidades indicamos con inicial mayúscula cuando la tonalidad es mayor (*Do*) y minúscula cuando es menor (*do*).

comparándola con las secciones típicas presentes en otras fugas del mismo autor para encontrar novedades y procedimientos arraigados en la tradición y, además, nos hemos detenido en el número: de entradas, de voces y, especialmente, de compases y las relaciones matemáticas que surgen, teniendo en cuenta, entre otras cosas, la sección aurea, y hemos observado que, al menos, en un plan muy general ésta aparece de forma muy relevante. En este sentido, podemos destacar con total seguridad, al menos dos divisiones fundamentales establecidas de acuerdo con estas cifras:

- La obra cuenta con 103 compases<sup>7</sup> (para estas cuentas citaré solo la numeración en compases de Bach). El resultado de dividir el total de compases por 1.6 (valor más sencillo de la sección áurea) genera las dos grandes secciones de la partitura:  $103/1.6=64.375$ , lo que en valores generales determina la existencia de dos secciones amplias, una de 39 compases y otra de 64. Constatamos que hasta la primera gran cadencia, que determina el fin de la exposición transcurren 39 compases, lo que nos reafirma en el uso de esta proporción;
- La división interna de la exposición también sigue estos elementos, pues  $39/1.6=24.375$  y el compás 25 es el que corresponde a la sexta y última entrada seguida del amplísimo episodio que permite la modulación y la cadencia final del compás 39.

De estos hechos matemáticos, y algunos otros deducimos algunos aspectos que, junto con los obtenidos desde la contemplación del proceso contrapuntístico, nos ayudarán en la determinación de la forma de la partitura. Son los siguientes:

---

<sup>7</sup> Nos interesa mucho recalcar que la partitura con la que hemos trabajado está en compás de  $4/2$ , somos conscientes que pueden darse otras ediciones en compás de  $2/2$  lo que llevará a unas consideraciones muy distintas. En futuras notas a pie de página se incidirá en este aspecto, trascendente a lo largo del presente estudio.

- Encontramos grandes cadencias auténticas y otras más leves, menos elaboradas, y consideramos que las primeras, provistas de grandes pedales de dominante, señalan los finales de los bloques más amplios, mientras que las segundas determinan los cierres de sub-secciones, insertas en las anteriores;
- Constatamos como Bach recurre a la repetición de procedimientos contrapuntísticos hacia el final de la obra, lo que nos lleva a establecer consideraciones formales apoyándonos también en estos elementos;
- Localizamos secciones que en su consideración más amplia cuentan con números de compases similares a los de otras, lo que también nos reafirma en el plan formal que ofrecemos;
- Se esclarece el por qué del tamaño de algunos episodios especialmente breves, y otros muy largos, refiriéndonos en concreto a los incluidos en los primeros 39 compases de la partitura; y
- A primera vista, y es que es motivo para un estudio específico del *ricercare* algo que no es el objeto del presente artículo, da la sensación de que Bach no se siente esclavizado por su propio sistema, es decir, el *Tema Real* cuenta con cuatro compases, un número alejado de los márgenes de la sección áurea utilizada, lo que nos muestra cómo, según su propio interés, en ocasiones parece tener la referencia matemática como un elemento fundamental y en ocasiones decide utilizar otros criterios distintos sin sentirse obligado a una única solución.

Antes de comenzar un estudio más detallado, queremos introducir una última reflexión sobre el número total de compases de la obra. Puesto que hemos encontrado la existencia de la sección áurea en la partitura, nos hemos planteado por qué la obra tiene 103 compases. Es decir, si el hecho de la composición se hubiera establecido de forma lineal y Bach hubiera ido avanzando en su trabajo sin establecer un plan previo hasta que hubiera considerado el momento más oportuno para terminar,

difícilmente habría podido construir el juego de proporciones ya citado. Por ello, consideramos que Bach escoge el número 103 antes de empezar a componer y, después, trabaja sus divisiones.

El número 103 no pertenece a la Sucesión de Fibonacci o a otras serializaciones comunes en las partituras de la época, por ello, hemos considerado que esta cifra es un número escogido previamente a la realización de la partitura y sus divisiones son fruto de la elaboración del mismo, entendemos que debe ser, en sí mismo, un símbolo y no un antojo o un azar. El desarrollo del pietismo luterano y su influencia en Bach, manifestada en tantísimas ocasiones, nos ha conducido como posible opción al Salmo 103 (quizás no lo sea pero soñemos un poco). Al examinar su texto e imaginando que nuestra opción fuera cierta estaríamos ante la posible existencia de una doble alabanza en la obra completa de Bach, por un lado la dedicatoria al rey prusiano, ya comentada y fundamentada en el *Tema Real* y por otro un nuevo canto de alabanza a Dios<sup>8</sup>, incluida en la inquietante cifra. A continuación, reproducimos el inicio y el final del salmo 103:

1. Bendice, alma mía, a Yahvé, el fondo de mi ser, a su santo nombre.
2. Bendice, alma mía, a Yahvé, nunca olvides sus beneficios.
3. Él, que tus culpas perdona, que cura todas tus dolencias;
4. rescata tu vida de la fosa, te corona de amor y ternura,
5. satura de bienes tu existencia, y tu juventud se renueva como la del águila.
6. Yahvé realiza obras de justicia y otorga el derecho al oprimido,
7. manifestó a Moisés sus caminos, a los hijos de Israel sus hazañas.

---

<sup>8</sup> Se da una circunstancia especial, existen dos numeraciones para los salmos, la de la *vulgata* y la hebrea y ocurre que el salmo 9 de la *vulgata* contiene los salmos 9 y 10 de la hebrea y, por lo tanto, a partir del salmo 10 de la *vulgata* se separan las numeraciones siendo siempre una unidad inferior la numeración de la *vulgata* con respecto a la numeración hebrea. Sin embargo, sabemos que Lutero decidió tener por apócrifos los libros añadidos que no se encuentran en el texto masorético, por ello, consideramos que Bach, pietista protestante, debió trabajar a partir de la numeración hebrea, siendo el texto que citamos las referencia a tomar en cuenta.



8. Yahvé es clemente y compasivo, lento a la cólera y lleno de amor.

[...]

21. Bendecid a Yahvé, todas sus huestes, servidores suyos que hacéis su voluntad.

22. Bendecid a Yavhé, todas sus obras, en cualquier lugar de su imperio.

¡Bendice, alma mía, a Yahvé!<sup>9</sup>

Proponemos, en función de todo lo expuesto anteriormente, la existencia de tres grandes secciones, las cuales se subdividen en otras más breves. Éstas son:

- Primera, determinada por la sección áurea de 39 compases (cc.1-39 Bach / 1-78 Webern)<sup>10</sup>, en la que, además, se dan las primeras seis entradas tres del *sujeto* y tres de la *respuesta* y se describe un camino armónico de *do* a *sol* (tónica-dominante);
- Segunda, de 44 compases (cc. 40-83 (primera parte) Bach / 79-165 Webern), determinada por la gran cadencia que culmina en el compás 83, que cierra un tipo muy diferenciado de música elaborado por diferentes tonalidades; y
- Tercera, de 20 compases (cc. 83 (segunda parte)-103 Bach / 166-205 Webern), con las dos últimas entradas en dominante y tónica: *sol* – *do*, que ofrece la reaparición de un motivo melódico ya

<sup>9</sup> *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer S.A., Bilbao, 1999 (pp. 754-755).

<sup>10</sup> Como exponíamos más arriba, el *Tema Real* no es siempre trabajado en compás de  $\frac{2}{2}$ , son muchas las variaciones que se dan y en el *Ricercare a 6*, el tema se expone en compás de  $\frac{4}{2}$ . Sin embargo, Webern utiliza el compás de  $\frac{2}{2}$  en su orquestación lo que nos genera un problema nominal en nuestro trabajo, teniendo además en cuenta que el lector que siga la partitura puede contar con una versión que reproduzca la partitura en uno u otro compás. Nuestra decisión, quizás algo molesta para el lector, ha sido incluir dobles indicaciones de compases, de forma que en muchas ocasiones nos referiremos a un mismo compás e indicaremos, a continuación de la cifra, la partitura a la que pertenece: Bach o Webern, siendo la cifra de Webern aproximadamente el doble de la de Bach. Si el lector trabajase con una edición de Bach que estuviera en compás de  $\frac{2}{2}$  entonces coincidirían las cifras con las de Webern y sólo tendría que prestar atención a estas últimas.

conocido además de muy complejas y nuevas especulaciones contrapuntísticas.

Estudiemos ahora todo esto con mayor detenimiento.

### Primera sección (cc. 1-39 Bach / 1-78 Webern).

La primera sección de la obra comienza con la exposición de la fuga. Acompañando al *sujeto* hallamos una línea melódica desarrollada a la manera de *contrasujeto*, presente en las entradas 2 a 5. Si bien esta melodía, que podemos ver en el ejemplo 2, no se mantiene de forma estricta, como en el caso de un *contrasujeto* tradicional, sí se repiten elementos distintivos de la misma que permiten detectar su presencia a lo largo de la exposición, exclusivamente.

Ejemplo 2: (cc. 1-8 Bach / 1-15 Webern): *Sujeto, respuesta y contrasujeto*



The musical score for Example 2 consists of three staves. The top staff, labeled 'Voz III', contains the 'Sujeto' (Subject) in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats. The middle staff, labeled 'V. II', contains the 'Respuesta' (Answer) in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats. The bottom staff, labeled 'V. III', contains the 'Contrasujeto' (Counter-Subject) in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats. The counter-subject is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Entre las entradas 4 y 5 (cc. 17-18 Bach / 33-36 Webern) se presenta un primer episodio muy breve, que mostramos en el ejemplo 3, dominado por una imitación entre las dos voces superiores (voces II y III) y las síncopas de la de la voz IV.

Ejemplo 3 (cc. 17-18 Bach / 33-36 Webern): *Episodio 1*

La *quinta entrada* (c. 19 Bach / 37 – Webern) es seguida de un segundo episodio también muy breve (cc. 23-24 Bach / 45-48 Webern), que podemos ver en el ejemplo 4.

Ejemplo 4 (cc. 23-24 Bach / 45-48 Webern): *Episodio 2*

A la *sexta entrada* (c. 25 Bach / 49 Webern) le sigue un muy elaborado episodio, que vemos en el ejemplo 5, que se puede dividir en dos secciones similares, caracterizadas ambas por un ascenso-descenso del bajo por grados continuos, el segundo de ellos de mayor calado (cc. 33 (segunda mitad)-39 Bach / 66-78 Webern) concluye con una determinante cadencia auténtica en *Mi bemol*. Los citados ascensos y descensos llevan a una organización de las seis voces muy definida en la que las tres voces inferiores (IV, V y VI) ejecutan una progresión ascendente del tipo 5-6, mientras que las voces superiores (voces I, II y

III) descienden por grados, diatónica o cromáticamente, elaborando un motivo contrapuntístico basado en el retardo, que va distribuyéndose libremente entre ellas. La primera de estas progresiones es menos elaborada y la segunda contiene un mayor adorno, especialmente en la voz V.

Ejemplo 5 (cc 29-39 Bach / 57-78 Webern): *Episodio 3*

The image displays two systems of musical notation for 'Episodio 3'. The first system, titled 'Episodio 3, primera parte', consists of six staves labeled 'Voz I' through 'Voz VI'. The second system, titled 'Episodio 3, segunda parte', consists of six staves labeled 'V. I' through 'V. VI'. Both systems are in 4/4 time and use a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

**Segunda sección (cc. 40-79 Bach / 79-158 Webern).**

En razón de las decisiones contrapuntísticas tomadas, creemos que la segunda sección se puede dividir en dos grandes partes, ambas de 22 compases<sup>11</sup> (la primera: cc. 40-61 Bach / 79-122 Webern y la segunda:

<sup>11</sup> De nuevo surgen más números interesantes como elemento organizador de la obra. Aunque sea fuera de contexto, el primer movimiento de la *Primera* de Beethoven tiene una organización similar con, la sección aurea por un lado, en la *exposición* y el total de la obra, y divisiones en partes iguales de amplias secciones, en concreto del desarrollo. Nuestro apasionamiento por el

cc. 62-83 Bach / 123-165 Webern), cada una de ellas con dos entradas. En la primera se trabajan en los episodios elementos contrapuntísticos extraídos del *sujeto*, mientras que en la segunda destaca el ritmo continuado de corcheas y la existencia de una casi *sonata a tres*.

El primer bloque de progresiones contiene dos realizaciones distintas, es un episodio que se divide en dos progresiones distintas (cc. 40-44 Bach / 79-88 Webern) al que sigue una entrada (c. 48 Bach / 95 Webern). La primera progresión destaca por un motivo descendente tomado del centro del *Tema Real* que aparece en cinco de las seis voces y un contramotivo por saltos de cuarta que lo acompaña, como vemos en el ejemplo 6 (rectángulos y óvalos señalan los diferentes motivos y su sucesión). La segunda está construida por las tres primeras notas del *Tema Real* y un contrapunto que tras un salto ascendente baja por grados conjuntos. La aparición del *Tema Real* en la voz V se cierra con una clara cadencia en *sol*.

---

tema nos impide resistirnos a señalar que el salmo 103 tiene 22 versos..., quizás sea una coincidencia pero el salmo 102 tiene: 29, el 104: 35, el 105: 45, el 106: 48...

Ejemplo 6 (cc. 40-47 Bach / 79-93 Webern): *Episodio 4*, primera parte

Episodio 4, primera parte

Episodio 4, segunda parte

El segundo bloque comienza con una nueva progresión (cc. 52-57 Bach / 103-114 Webern), que vemos en el ejemplo 7, construida sobre la inversión de la parte central del *sujeto* (indicada en recuadros) y sometida a una sucesión armónica de quintas descendentes a éste tema se opone un doble contrapunto formado por una sucesión cromática descendente en blancas (indicada en óvalos) y unas escalas descendentes de corcheas que van haciendo llegar la idea principal de la siguiente sección: el continuo de corcheas. El motivo se reparte en las seis voces y solo la sexta se sale de esa direccionalidad principal melódico-armónica que vemos claramente reflejada en el ejemplo 7. Una nueva entrada del *sujeto* en la voz III cierra el pasaje con una cadencia auténtica algo apresurada entre los compases 61 y 62.

Ejemplo 7 (cc. 52-57 Bach / 103-114 Webern): *Episodio 6*

The image shows a musical score for six voices, labeled Voz I through Voz VI. The score is in 4/4 time and features various melodic lines. Several notes and phrases are circled in red, highlighting specific musical elements. The notation includes treble and bass clefs, and the key signature has two flats. The score is presented in a standard musical notation format with stems and beams.

La segunda parte es, quizás, la más llamativa de todas por su cuestión rítmica e instrumental. En ella dominan las corcheas que se hacen ahora presentes de forma continua. Tiene dos bloques que siguen el mismo ritmo formal anterior: progresión – *Tema Real*. El primero de ellos combina en el episodio, el número 7, dos procedimientos: el primero mezcla la inversión de las primeras notas del *Tema Real* (en blancas y, por disminución en negras) en las tres voces superiores (I, II y III) con escalas de corcheas en las voces graves, compases 62 y 63 (123-126 Webern) y la segunda calla la voz más aguda, que después cantará el tema, e invierte las voces, las agudas (II, III y IV) cantan las escalas de corcheas mientras que las graves hacen el inicio del *Tema Real*, como vemos en el ejemplo 8.

Ejemplo 8 (cc. 62-65 Bach / 123-130 Webern): *Episodio 7*

The image shows a musical score for six voices (Voz I to Voz VI) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures. In the first measure, two notes in the Voz I staff are circled. The Voz I staff has a treble clef, while the other five staves have bass clefs. The music features various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests.

El sujeto, que aparece en el compás 66, no termina con una cadencia como en anteriores ocasiones sino que se prolonga sobre el segundo bloque que comienza con un nuevo episodio modulante con progresiones (cc 70-72 Bach / 139-144 Webern) al que sigue una presentación del *Tema Real* en la voz IV de cierta importancia, fruto de una gran pedal inicial (cc 73-76 Bach / 145-152 Webern) en la que de nuevo las voces graves se mueven en valores largos mientras que las corcheas se suceden y responden en las voces agudas. No acaba así esta segunda sección, la reaparición de la repartición en dos coros, agudo y grave, conduce a un gran procedimiento cadencial: el *episodio 8* (cc. 79-83 Bach / 137-165 Webern), similar al que sirvió para concluir la primera sección de la fuga (cc. 29-39 Bach / 47-78 Webern), en lo que se manifiesta como una nueva variación del procedimiento armónico basado en la sucesión 5-6, ahora más adornada, con más corcheas en las voces IV y V, como vemos en el ejemplo 9.



Ejemplo 9 (cc. 79-83 Bach / 157-166): *Episodio 8*, gran procedimiento de cierre de la segunda sección, similar al expuesto en el ejemplo 5.

### Tercera sección (cc. 83-103 Bach / 159-205 Webern).

La última sección de la obra, de 20 compases<sup>12</sup>, se divide, igual que en los casos anteriores, en dos partes de 6 y 14 compases<sup>13</sup>, concluyendo cada una de ellas cuando llega a su fin la interpretación del *Tema Real*. La primera parte comienza con una serie de entradas imitativas ya desde el compás 83, que actúa como compás de elisión, construidas sobre la reiteración de un tema sincopado (cc. 83-85 Bach / 165-170 Webern) que, lejanamente, recuerda a las síncopas presentes en la voz IV en el *episodio 2* (ver ejemplo 3), opuesto en este caso a pequeñas sucesiones de corcheas descendentes por grado conjunto. Este elemento genera unidad al entrelazarse con una nueva aparición del *Tema Real* que seguirá acompañado de estos motivos melódicos basados, más exactamente, en una nota larga, negra o blanca, ligada a una serie de corcheas descendentes. En numerosas ocasiones, como vemos en el ejemplo 10, la suma de varias voces produce la sensación de una única escala de amplio registro. Este motivo no se comporta como un

<sup>12</sup> El compás 83 es un compás de elisión porque encierra la tónica que culmina el pasaje anterior y se inicia, desde su segunda negra, el siguiente episodio. Por lo tanto, cabe especular sobre si son 20 o 21 los compases reales.

<sup>13</sup> De nuevo, la *sección aurea* vuelve a estar presente aunque con ciertas imperfecciones a explicar. 20 dividido entre 1.6 da 12.5 y las dos secciones son de 14, la más grande y 6 la menor. Si bien el resultado no es exacto, ciertamente las cifras están muy próximas.

*contrasujeto* en la medida que aparece sólo en esta ocasión, sin embargo, es el elemento primordial de oposición contrapuntística enfrentado a la *respuesta* y es quien recoge la mayor atención, fruto de su novedad. También, prolonga el continuo de corcheas, tan presente en la *Segunda sección*, superponiéndolo levemente sobre el contrapunto de la tercera sección y generando un final plácido del mismo. En definitiva, es un pasaje algo más relajado, con menor presencia de voces, que ayuda a que disminuya la tensión acumulada poco antes.

Ejemplo 10 (cc. 85-89 Bach / 169-178 Webern): Escalas descendentes como nuevo acompañamiento contrapuntístico al *Tema Real*

Undécima entrada en la Voz II

La segunda parte es muy compleja, lógica conclusión para una obra de esta envergadura. Se divide en dos partes, un elaboradísimo pasaje de superposición contrapuntística y progresiones de 9 compases (cc. 90-98 Bach / 179-196 Webern) y la última presentación del *sujeto* en *do*<sup>14</sup>, la tonalidad principal (cc. 99-103 Bach / 197-205 Webern), de 5 compases.

Desde el compás 90 aparecen tres elementos contrapuntísticos importantes, mostrados en el ejemplo 11 con las letras A, B y C. El primero es nuevo, Bach lo ha reservado por su fuerte carácter conclusivo para el final de la partitura; los otros dos ya aparecieron en el *episodio 6*

<sup>14</sup> Última cita numérica: 14 / 1.6 es 8,75, aproximadamente 9, y recordemos que dividimos el bloque en dos secciones de 9 y 5 compases.

(ver ejemplo 7). A partir del compás 94 la voz VI, el bajo, gana en tensión y significación dentro de todo el grupo, preparando la aparición ultima del *Tema Real*, de la que se hará cargo en los compases finales.

Ejemplo 11 (cc. 90-98 Bach / 179-196 Webern): Elementos contrapuntísticos conjugados en los últimos 15 compases de la obra.

La organización contrapuntística de los últimos cinco compases es muy densa debido a la superposición de imitaciones que se dan en tan poco espacio. Apoyados en la contemplación del ejemplo 12, veamos todo lo que ocurre:

- El bajo, como hemos dicho, interpreta el *Tema Real*;
- Las voces I y II, tras interpretar el motivo A, presentan una escritura en esencia descendente por grados conjuntos, muy interrelacionada;

- Las voces IV y V también juegan en imitaciones, primero con el motivo A original y, después (compás 100), con el mismo motivo pero invertido; y
- La voz III se reserva para concluir un último *crescendo* sonoro construido en razón del creciente número de voces que se van mezclando, aparece finalmente en el compás 101, comenzando por el motivo A.

Ejemplo 12 (cc 99-103 Bach / 197-205 Webern)

(Nota: hemos considerado que indicar todas las entradas en el ejemplo, con las múltiples líneas de relación que se establecen entre las voces, no ayudaría a comprender el ejemplo sino que lo complicaría más, por ello no anotamos nada esperando que las explicaciones dadas permitan encontrar los elementos a los que hacemos alusión).



The image shows a musical score for six voices, labeled Voz I through Voz VI. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. The voices are arranged vertically, with Voz I at the top and Voz VI at the bottom. The score illustrates the complex interplay between the original motifs from Bach and their inverted counterparts from Webern, as described in the text.

Una vez terminada la lectura contrapuntística de Bach, ¡Empecemos con Webern!

### 3. La orquestación de Webern.

En comparación con cualquiera de los otros trabajos de orquestación de obras de Bach, especialmente con las realizaciones de Schoenberg o Stokowski, el planteamiento orquestal de Webern resulta extraordinariamente renovador y genera una metamorfosis de la partitura que lleva incluso, en públicos no familiarizados con la obra o con el estilo del compositor, a una cierta desorientación y dificultad de comprensión de su base compositiva: la partitura de Bach. Es éste un punto de vista muy discutido defendido de forma radicalmente contraria en la introducción a la edición de la partitura, más aún, el propio Webern,

en una carta dirigida al famoso director de orquesta Hermann Schershen afirma lo siguiente: “mi instrumentación intenta [...] exponer las relaciones entre los *motivos*. Lo que no es siempre fácil. Obviamente, persigue también exponer mi visión de la partitura”<sup>15</sup>. A pesar de todo, insistimos en considerar que no es evidente la comprensión de la obra para cualquier público.

El pensamiento serial se manifiesta, como expondremos a continuación, en la organización de los timbres orquestales, en sus combinaciones y variaciones, llegando hasta una concentración motivica tan extrema, por la brevedad del material con el que trabaja, en ocasiones solo dos notas, que nos sumergimos con total delicia en un húmedo ambiente coloreado con mil fragancias en el que el puntillismo se desborda y nos envuelve desasiéndonos de las referencias formales. Mientras que en las obras pictóricas puntillistas de Paul Signac, Maximilien Luce o Georges Pierre Seurat somos capaces de comprender el marco en el que se desarrolla la técnica y apreciar la escena representada, en la música, de nuevo en palabras de Gerardo Diego, “arquitectura del tiempo”, al no poder apreciar la totalidad de la obra en un único instante, solo nos queda disfrutar de cada momento y dejarnos llevar dados de la medida y delicada mano del compositor austríaco.

### 3.1. Elementos de construcción

Propone Anton Webern la siguiente plantilla orquestal: una flauta (Fl)<sup>16</sup>, un oboe (Ob), un corno inglés (C ingl), un clarinete en *si bemol* (Cl),

<sup>15</sup> Joh. Seb. Bach, Anton Webern: *Fuga (ricercata)*. Philharmona 1963 (avant-propos, pp. V-VI). Esperamos que el lector que se haya podido cansar con la parte anterior del artículo entienda ahora la necesidad del mismo. Es preciso conocer los motivos.

<sup>16</sup> Si bien la partitura de Webern está editada en alemán y podríamos utilizar las abreviaturas que allí se proponen, creemos que dista mucho el término *Geige* de su traducción al español: *violín*. Adoptamos estas abreviaturas para referirnos a los instrumentos principalmente en listados complejos. Por resumir y facilitar las cosas, hemos creído conveniente eliminar los puntos posteriores a cada abreviatura, creemos que será así más sencilla la lectura del texto.

un clarinete bajo en *si bemol* (Cl bajo), un fagot (Fg), una trompa en *fa* (Tr), una trompeta en *do* (Trpt), un trombón (Trbn), un arpa, timbales (Timb) y orquesta de cuerda, dividida en las cinco familias tradicionales: violines primeros (VI I), violines segundos (VI II), violas (Vla), violonchelos (Vc) y contrabajos (Cb). Como se puede observar, es una orquestación alejada de cualquier intencionalidad historicista y eminentemente delicada.

Cada una de las familias de la orquesta de cuerda es tratada siguiendo muchas opciones tímbricas. A la alternancia clásica entre *tutti* y solo, hay que añadir que cada una de estas dos opciones puede aparecer con sonido en *arco* o *pizzicato* y con o sin sordina, lo que genera un total de ocho timbres distintos que, en ocasiones, se intercambian dentro de una única línea melódica. Por su parte, los instrumentos de viento madera y viento metal, todos ellos a uno (éstos últimos con o sin sordina), con ocasionales duplicidades que no son tales pues la suma del corno inglés y del clarinete bajo no debe ser entendida como un instrumento más de los oboes y los clarinetes sino como una sonoridad independiente de las otras, profundizan decisivamente en lo que se manifestará como una clara y preciosista búsqueda tímbrica, expuesta en un tejido casi siempre transparente.

Antes de avanzar, estudiemos la primera presentación del *Tema Real*, del *sujeto* fugado del *ricercare*, lo que nos permitirá comprender más cosas. Como vemos en el ejemplo 13, la melodía consta de un total de 20 notas distintas aunque la última de ellas siempre coincide con la primera del *contrasujeto* y, si bien, sobre la partitura de Bach es una realidad indiscutible, en una orquestación tan minuciosa y delicada, el autor opta por no tenerla en cuenta y no incluirla dentro del plan orquestal diseñado para las apariciones de la melodía. Por lo tanto, Webern trabaja con 19 notas y vemos cómo mediante la orquestación las organiza de la siguiente forma: 9 + 1 + 9. Observamos en el ejemplo que hay tres instrumentos que podríamos denominar principales: trombón, trompa y trompeta, que

se presentan en dos ocasiones en el mismo orden, en las nueve primeras y en las nueve últimas notas, a los que se añade el arpa que se superpone a la aparición extra de la trompa en la nota 10, en sonido armónico (una octava por encima de lo escrito) señalando el centro del tema, y junto con las dos últimas notas, *mi* bemol y *re*, en sonido natural, con lo que realza el final de la melodía. Entendemos la aparición del arpa como un hecho formal, independientemente de la belleza evidente que encierra y que no entramos a valorar. También, la presentación del primer *sujeto* a cargo del viento metal podría llevar a otro tipo de consideraciones retóricas debidas al timbre escogido que preferimos dejar para otro estudio y no desviar nuestro objetivo.

Ejemplo 13 (compases 1 a 8)<sup>17</sup>: Primera presentación del *Tema Real*,

(Nota: todos los instrumentos aparecerán siempre en do, sin transposición, en éste y en los posteriores ejemplos)

- Orquestación de Webern

- Línea melódica de Bach

El siguiente listado muestra las diferentes orquestaciones escogidas para las 12 presentaciones del *sujeto* o la *respuesta*. Indicamos

<sup>17</sup> Puesto que de ahora en adelante hablamos de la orquestación como principal referencia, en muchas ocasiones, sólo incluiremos los números de compás de la orquestación, regresando a dobles cifras allí donde lo entendamos necesario.

por orden: el compás en que aparecen, la voz contrapuntística a la que pertenece cada entrada, si es el *sujeto* o la *respuesta* y la instrumentación escogida:

Instrumentación de las 12 entradas del <i>Tema Real</i>			
Compás; voz en el contrapunto; <i>sujeto</i> o <i>respuesta</i> y tonalidad	Notas 1 a 9 del <i>Tema Real</i>	Nota 10	Notas 11 a 19
1. C. 1 (v.III), Sj. en <i>do</i>	Trbn(sord) – Tr(sord) – Trpt(sord)	Tr(sord)+Arpa(arm)	Trbn(sord) – Tr(sord) – Trpt(sord)+Arpa(nat)
2. C. 9 (v. II), R. en <i>sol</i>	Fl – Cl – Ob	Cl+ Arpa(arm)	Fl – Cl – Ob+ Arpa(nat)
3. C. 17 (v. V), Sj. en <i>do</i>	Cl Bajo – Trbn(sord) – Fg	Trbn(sord)+Hp	Cl Bajo – Trbn(sord) – Fg+ Arpa(nat)
4. C. 25, (v. IV), R. en <i>sol</i>	C ingl – Tr – Cl Bajo	Cor+ Arpa(arm)	C ingl – Tr – Cl Bajo+ Arpa(nat)
5. C. 37 (v. I), Sj. en <i>do</i>	Trpt(sord) – Ob – Cl	Ob+ Arpa(arm)	Trpt(sord) – Ob – Cl+ Arpa(nat)
6. C. 49 (v. VI), R. en <i>sol</i>	Cl Bajo+Cb(pizz y sord) – Fg – Vc	Fg+ Arpa(nat)+ Cb(pizz y sord))	Cl Bajo+Cb(pizz y sord) – Vc – Fg+Arpa(nat)
7. C. 95 (v. V), R. en <i>sol</i>	Fg – Cl Bajo – Trbn(sord)	Cl Bj+ Arpa(arm)	Fg – Cl Bajo – Trbn(sord)+ Arpa(nat)
8. C. 115 (v. III), Sj. en <i>fa</i>	Trpt(sord) – C ingl – Tr(sord)	C ing+ Arpa(nat)	Trpt – C ingl – Tr(sord)+Arpa(nat)
9. C. 131 (v. I) R. en <i>mi bemol</i>	Ob – Fl – Trpt(sord)	Fl+ Arpa(arm)	Ob – Fl – Trpt(sord)+ Arpa(nat)
10. C. 145 (v. IV), Sj. en <i>si bemol</i>	Tr(sord) – Trbn(sord) – Trpt (sord)	Trb(sord)+ Arpa(arm)	Tr(sord) – Trbn(sord) – Trpt(sord)+Arpa(nat)
11. C. 171 (v. II 2), R. en <i>sol</i>	Cl – Trpt(sord) – Tr(sord)	Tp(sord)+ Arpa(arm)	Cl – Trpt(sord) – Tr(sord)+Arpa(nat)
12. C. 197 (v. VI), Sj. en <i>do</i>	Cl Bajo + Fg + Vc + Cb.		

Vemos como el procedimiento descrito más arriba es una norma general para 11 de las 12 entradas, la última de ellas, por razones retóricas (fin de la obra, gran *tutti* orquestal, dinámica *fortissimo*, etc.) se sale del plan diseñado haciendo coincidir los instrumentos graves del viento madera y los graves de la cuerda en una mezcla entre unisonos y octavas. Excluida esta particularidad, en todos los demás casos los tres instrumentos escogidos para las primeras nueve notas reaparecen en el



mismo orden al final, el segundo de ellos toca la nota diez con la duplicación del arpa (que varía en sonido armónico o natural dependiendo de la dinámica del pasaje), que también aparece superpuesta al tercer instrumento en las notas 18 y 19 de la melodía (solo la sexta entrada presenta un cambio al alterar el orden en la tercera parte del tema, permuta los violonchelos con el fagot).

Llama la atención la predilección por instrumentos de viento, la cuerda sólo suena en las dos entradas finales de cada bloque, sexta y decimosegunda, probablemente debido al registro grave propuesto por Bach y a una intencionalidad formal de carácter expresivo y retórico. Consideramos que esta idea responde a la búsqueda de una melodía de timbres efectiva que desde este primer paso, la elección de los instrumentos que acompañan a cada presentación del tema, se muestra como una decisión fundamental que quizás formó parte de las primeras deliberaciones del compositor al comenzar su trabajo de orquestación, definiendo su planteamiento total para la orquestación de la partitura. Obviamente, los instrumentos tienen sus registros propios y sus particularidades tímbricas y dinámicas que influyen decisivamente fuera de cualquier concepto serial.

Como se puede ver, una cosa es la indicación de necesidades instrumentales expuesta en la partitura, como necesidades absolutas para la interpretación de la obra, y otra el partido final que Webern obtiene de todos los instrumentistas. La gama utilizada por Webern se amplía increíblemente en sutiles mezclas que responden en pocas ocasiones a necesidades técnicas (redoblamiento necesarios para que la voz, especialmente la más grave, no pierda presencia ante la actividad de las demás) y en casi todas las demás a una ansiedad puntillista que aporte variedad y pérdida de referencias en su casi inagotable número de combinaciones. A continuación, siguiendo el plan formal anteriormente expuesto, comenzamos con el estudio detallado de las decisiones orquestales tomadas por Webern.

### 3.2. Primera sección (cc. 1-78 Webern / 1-39 Bach)

Resumen formal (cc. 1-39 B / 1-78 W) <sup>18</sup>		Nº de compás	Hecho relevante
<b>Primera Sección</b> 39 compases	Primera parte 24 compases	1-16 B / 1-32 W	Entradas 1 a 4 (voces III, II, V y IV)
		17-18 B / 33-36 W	Episodio 1
		19-22 B / 37-44 W	5ª Entrada (voz I)
		23-24 B / 45-88 W	Episodio 2
	Segunda parte 15 compases	25-28 B / 89-56 W	6ª Entrada (voz VI)
		29-33 B / 57-66 W	Episodio 3 – 1ª parte (división en dos coros)
		33-39 B / 67-78 W	Episodio 3 – 2ª parte (variación de la realización anterior y Cadencia en <i>Mi bemo!</i> )

Comienza la fuga con la sección inicial típica de cualquier fuga, la exposición. Aunque repitamos la lista, a continuación expongo la secuencia de instrumentaciones seleccionadas para las seis primeras entradas del *sujeto* o la *respuesta* con la intención de compararla con la de los *contrasujetos*:

- Voz III, Sj. en *do* (c.1): Trbn (sord) – Tr (sord) – Trpt (sord) / Tr (sord)+Arpa (arm) / Trbn (sord) – Tr (sord) – Trpt (sord)+Arpa (nat);
- Voz II, R. en *sol* (c. 9 Webern/ 5 Bach): Fl - Cl - Ob / Cl+Arpa (arm) / Fl - Cl - Ob+Arpa (nat);
- Voz V, Sj en *Do* (c. 17 Webern / 9 Bach): Cl Bj – Trbn (sord) – Fg / Trb (sord)+Arpa (arm) / Cl Bj – Trbn (sord) – Fg+Arpa (nat);
- Voz IV, R. en *Sol* (c. 25 Webern / 13 Bach): C ingl – Tr – Cl Bajo / Trpt+Arpa / C ingl – Tr – Cl Bajo+Arpa (nat);
- Voz I, Sj. en *Do* (c. 37 Webern / 19 Bach): Trpt – Ob – Cl / Ob+Arpa (arm) / Trpt – Ob – Cl+Arpa (nat); y

<sup>18</sup> Con la intención de ayudar al lector, recurrimos a estos cuadros resumen de la estructura formal que esperamos que eviten pasar páginas hacia adelante y hacia atrás. El texto ya se complica suficientemente.

- Voz VI, R. en Sol (c. 49 Webern / 25 Bach): Cl Bajo+Cb (pizz) – Fg – Vc / Fg+Arpa (arm) (+Cb) / Cl Bajo+Cb – Vc – Fg+Arpa (nat).

Veamos ahora la lista de orquestaciones del *contrasujeto*, que sólo aparece en cuatro ocasiones acompañando las entradas segunda a quinta:

- Voz III, (c. 9 Webern / 5 Bach): Vl II (tutti/sord) – Vla (solo/sord) – Vl II (tutti/sord) – Vla (solo/pizz/sord) – Vl II (tutti/sord) – Vla (pizz/sord) – Vl II (solo/sord);
- Voz II, (c. 17 Webern / 9 Bach): Vla (tutti/sord/arco) – Vl I (solo/arco) – Vla (tutti/sord/arco) – Vl I (solo/pizz) – Vla (tutti/sord/arco) – Vl I (solo/arco);
- Voz V (c. 25 Webern / 13 Bach): Vc (solo/sord) – Trbn – Vc (solo/sord) – Trbn – Vc (solo/sord) – Trbn – Vc (solo/sord);
- Voz IV (c. 37 Webern / 19 Bach): Vl I (tutti/sord) – Vl II (pizz) – Vl I (tutti/sord) – Vl II (pizz) – Vl I (sord/sord) – Vl II (arco) – Trbn – Vl I (tutti/pizz) – Vl II (arco).

(Nota: Aparecen extrañamente el timbal y el trombón, creemos que lo hacen por problemas de ámbito: en el compás 43 hay que interpretar un *fa* grave del que carecen los violines. De todas formas, no creo que la aparición de estos instrumentos deba tenerse en cuenta como un hecho relevante, es casi más una opción de continuación como se da en tantas otras ocasiones.)

En el ejemplo 14 copiamos los compases 9 a 16 como ejemplo para la comprensión del trabajo con el *contrasujeto*.

Ejemplo 14 (cc. 9-16 Webern / 5-8 Bach): *Contrasujeto* (VI II y Vla)

- Realización de Webern

- Original de Bach:

Mientras que el *sujeto* presenta una alternancia entre tres instrumentos (ocasionalmente más por problemas de dinámica o registro) con una organización determinada ya expuesta, el *contrasujeto* se distribuye siempre siguiendo una sencilla y bella alternancia entre dos instrumentos, en el caso del ejemplo: violines segundos con sordina y viola solista con sordina, a veces en sonido *arco* y otras *pizzicato*. Constatamos, una vez revisada la lista completa de instrumentaciones, que la elección de instrumentos de viento para el *Tema Real* e instrumentos de cuerda para el *contrasujeto* se convierte en un elemento organizador de la escucha. Si se nos permite la licencia, creo que podemos, con emoción, imaginar a Webern durante sus momentos de trabajo y ver como escoge los timbres, diseña inicialmente la

construcción tímbrica del *Tema Real* y, después, estudia el *contrasujeto* y busca maneras de completar las sonoridades con combinaciones de dos instrumentos que varía internamente con gran agilidad para, así, conseguir esa masa sonora puntillista, reducida, comprensible y, también, inabarcable que caracteriza a su creación artística.

Nos queda por ver la organización de las voces libres de implicación contrapuntística que siguen el siguiente esquema:

- Combinaciones de tres instrumentos variados:
  - o Voz III (c. 17 Webern / 9 Bach): Vl II (tutti/pizz) – Vc (solo/sord) – Tr – Vl II (arco) – Tr;
  - o Voz II (c. 25 Webern / 13 Bach): Fl – Ob – Cl – Ob – Fl;
  - o Voz III (c. 25 Webern / 13 Bach): Vla (solo) – Fg – Trpt – Vla (solo) – Trpt – Fg+Vla (solo).
- Combinaciones de dos instrumentos (acompañando la entrada de la *respuesta* en el bajo, voz VI):
  - o Voz III (c. 37 Webern / 19 Bach): [Fl – Vla (solo)] x 4<sup>19</sup> – Fl;
  - o Voz I (c. 49 Webern / 25 Bach): [Vl I (solo) – Fl] x 3 – Vl(\*);
  - o Voz II (c. 49 Webern / 25 Bach): [Ob – Trpt] x 3 – Ob;
  - o Voz V (c. 49 Webern / 25 Bach): Fg – [Trbn – Vla] x 3;
  - o Voz IV (c. 49 Webern / 25 Bach): Timb – [C ingl – Tr] x 2 C ingl.
- Varios:
  - o Voz V (c. 37 Webern / 19 Bach): Vc (tutti) – Cl Bj – Vc (pizz) – Cor (tapado) – Fg – Cor (tapado) – Cl Bj – Vc (pizz);
  - o Voz III (c. 37 Webern / 19 Bach): Vl I (solo) – Vl II (pizz) – Vl I (solo) – Cor ing – Vl I (solo) – Vla (sord, tutti (-1));
  - o Voz III (c. 49 Webern / 25 Bach): Vl II – Tr – Vl II – Tr.

---

<sup>19</sup> Indica esta presentación que la alternancia de los instrumentos incluidos en el interior del corchete se lleva a cabo en un determinado número de veces, en este caso cuatro: “[Fl – Vla (solo)] x 4”

Observamos como el compositor establece unas zonas “más organizadas”, como en los compases que coinciden con la sexta entrada, que de nuevo parecen elaborados de forma independiente para así dotarlos de una organización tímbrica, mientras que las otras combinaciones parecen estar construidas con las posibilidades restantes aunque siempre siguiendo una gran unidad de criterio orquestal.

Nos queda por estudiar las progresiones y la cadencia final que concluyen la primera sección de la fuga. A partir del compás 57 (29 en Bach), y hasta el compás 78 (39 en Bach), comienza una progresión doblemente elaborada que divide, como ya dijimos, las seis voces del contrapunto en dos coros, el de voces agudas (voces I, II y III) y el de voces graves (voces IV, V y VI). En el de voces agudas, cada una de ellas tiene un instrumento principal que alterna con otros secundarios de la siguiente manera:

- Voz I, el clarinete, como instrumento principal, alterna con la trompeta (c. 57), la flauta (c. 66) y el oboe (c.74);
- Voz II, no hay instrumento principal y se producen cambios en el compás 58, VI I (solo) – Ob – Tr – Ob – Fl; y compás 65: (Ob – Trpt) x 3 – Fl – Trpt – F];
- Voz III, el corno inglés, como instrumento principal, no alterna al principio, en el compás 57 aparecen: Fl – Tr – C ingl – Fg – Trbn – Tr, pero sí lo hace después en el compás 64: (C ingl – Fg) x 4.

El coro de voces graves lo hace de la siguiente manera:

- Voz IV, compás 57: Trbn - VI I; compás 65: VI I (este instrumento canta todo el pasaje si alternar con nadie); y compás 72: (VI I - Cl Bajo) x 2;
- Voz V, compás 57: Cl Bajo+Arpa; compás 63: Vla+Arpa; y compás 71: Tr – Trbn+Arpa – Vla – Trbn;
- Voz VI, compases 57 a 65: Vc+Cb (*pizz*); y compases 66-78: Vc+Cb+Arpa y Timbal en los últimos tres compases.

Observamos que Webern realiza un cambio importante entre los compases 63 y 66, fruto de la aparición de la segunda parte del *episodio* 3, que comentamos anteriormente. Finalmente, en el entorno de la cadencia vuelven a surgir reorganizaciones de las voces, destacando muy evidentemente el redoble de timbal en dominante y la conclusión en tónica y una octavación de las dos últimas notas de la Voz I a cargo del solista de violines primeros. Esta idea, notablemente agrandada, se desarrollará en los últimos compases de la partitura.

Los dos coros se ven afectados en su instrumentación por su inmensa diferenciación melódica: la fuerza de su direccionalidad y continuidad. Webern se encuentra muy libre para variar la orquestación en el coro agudo, de acuerdo con su planteamiento inicial, donde las líneas melódicas tienen muchas posibilidades de generar pequeñas células que son aprovechadas inmediatamente. Sin embargo, el registro grave avanza de forma tan continuada en su sistema de progresión ascendente (5-6) que es traducido por una estabilidad tímbrica también muy pesante con colores mantenidos como ocurre en la Voz IV y, especialmente, en la voz VI.

### 3.3. Segunda sección (cc.79-165 Webern / 40-83 Bach)

Resumen formal (cc. 1-39 B / 1-78 W)		Nº de compás	Hecho relevante	
<b>Segunda sección</b> 44 compases	1ª Parte 22 cc.	1er Bloque	40-44 B / 79-88 W	Episodio 4 – 1ª parte (descenso cromático)
			45-47 B / 89-94 W	Episodio 4 – 2ª parte (inicio del <i>sujeto</i> )
			48-51 B / 95-102 W	7ª Entrada (voz V) y cadencia en <i>sol</i>
		2º Bloque	52-57 B / 103-114 W	Episodio 5 (gran ascenso melódico por cuartas)
			58-61 B / 115-122 W	8ª Entrada (voz III) y cadencia en <i>fa</i>
			2ª Parte 22 cc	1er Bloque
	64-65 B / 127-130 W	Episodio 6 – 2ª parte (gran ascenso de corcheas)		
	66-69 B / 131-138 W	9ª Entrada (voz I) (escritura en trío)		
	2º Bloque	70-72 B / 139-144 W		Episodio 7 (continuación de escritura en trío)
		73-76 B / 145-152 W		10ª Entrada (voz IV) <i>si bemol</i>
		77-78 B / 153-156 W		Episodio 8 – 1ª parte (preparación para el pasaje conclusivo, división en dos coros)
		79-83(1ª mitad) B / 157-165 W	Episodio 8 – 2ª parte (similar al Ep. 3 y cadencia en <i>La bemol</i> )	

La segunda sección, que se dividía en dos partes y cada una en dos bloques, comienza con el *episodio 4*, que también tiene dos partes las cuales se muestran claramente diferenciadas en la orquestación, la primera de ellas se distribuye en un modelo de melodía tímbrica que parte de un instrumento de viento madera, al que sigue uno de viento metal y uno de cuerda que da paso a la reaparición de los dos anteriores en orden inverso (metal y madera):

- Voz I (c. 81): Fl – Cl – Vl I (solo) – Cl;
- Voz II (c. 80): Ob – Trpt – Vla (solo) – Trpt – Ob;
- Voz III (c.79): Vla (solo) – Arpa – Ob – Arpa – Fl;



- Voz IV (c. 78): C. ingl – Tr – Vc (solo) – Tr – C. ingl – Tr – C. ingl;
- Voz V (c. 84): Fg – Trbn – Fg – Timb;
- Voz VI (c. 85): Cl Bajo – Fg – Cl Bajo.

La segunda parte, sin embargo, sigue un camino más estable, teniendo en muchos casos un único instrumento como referencia para todo el entramado tímbrico:

- Voz I (c. 89): VI I (solo);
- Voz II (c. 91): VI II (sord) – Fl – Ob;
- Voz III (c. 91): Trpt;
- Voz IV (C. 90): C. ingl;
- Voz V (c. 90): Vla (solo);
- Voz VI (C. 89): Vc+Cb (*pizz*).

Ya el contrapunto nos conduce hacia la *séptima entrada* que, como decíamos, cierra este primer bloque, sin poner de manifiesto un proceso cadencial especial. La orquestación de Webern también se funde con el discurso del final del *episodio 4*, continuando con timbres únicos para cada voz, los cuales contrastan muy especialmente con la *respuesta*, que repite, una vez más, su propia lógica, explicada más arriba.

- Voz I (c. 94): VI I;
- Voz II (c. 94): Ob – Trpt – Fl;
- Voz III (c. 99): Cl;
- Voz IV (c. 95): VI II y continua en Vla (solo) por razones de tesitura, al llegar a notas por debajo del sol grave (nota más graves del violín);
- Voz V(c. 95), *respuesta*: Fg – Cl Bajo – Trbn (sord) / Cl Bj+ Arpa(arm) / Fg – Cl Bajo – Trbn(sord)+ Arpa(nat);
- Voz VI (c. 94): Vc+Cb(*pizz*) y timbales para la cadencia final (*re – sol*).

El segundo bloque comenzaba con el *episodio 5*, del que señalamos como elemento muy característico una progresión por quintas

descendentes y una unidad melódica que se traslucía en una gran escala ascendente. Webern reacciona a esta idea y sitúa todo este contrapunto en la cuerda. En esta ocasión crea un único instrumento de amplitud desmedida, un amplio cordófono cuyo interés supera a la manifestación de voces distintas. Los motivos se suceden en: VI II (c. 104) – Vla (c. 106) – Vc (c. 108) – VI II (c. 110 – VI I (c. 112) y Cb+Vc (c. 114). Tampoco olvida el aspecto armónico y se preocupa por señalar las fundamentales de las quintas alcanzadas con breves apariciones de los diferentes instrumentos del viento metal. El resto de la polifonía es asignada a instrumentos de viento madera que describen las líneas completas asociadas a uno sólo de ellos: voz I – Fl (c. 104); voz II – Ob (c. 103); voz III – Fg (c. 106); voz IV – Cl (c. 108); voz V – Cl Bajo (c. 110), etc.

De nuevo concluimos con la *octava entrada*, en este caso situada en la voz III (c. 115: Trpt (sord) – C ingl – Tr (sord) / Cor ingl+ Arpa (nat) / Trpt – C ingl – Tr (sord)+Arpa (nat). El resto de las voces se distribuyen de la siguiente manera:

- Voz I (c. 114): Cl – Fl – VI II – Fl;
- Voz II (c. 116): VI I – Cl;
- Voz III (c. 115) *Tema Real*;
- Voz IV (c. 115): Vla – Trbn – Fg – VI I;
- Voz V (c. 117): Cl Bajo – Vla – Fg;
- Voz VI (c. 115): Vc+Cb – Trbn – Vc+Cb.

Vemos como Webern, después de un cierto estatismo y separación entre viento y cuerda, regresa a la melodía de timbres, a una combinación libre de instrumentos de las tres familias.

La segunda parte del segundo bloque comienza con el *episodio 7* que, como es costumbre, tiene dos partes. Preparando la ligereza de la escritura en trío posterior, Webern crea una orquestación muy transparente que propone alguna broma como la alternancia en el primer pasaje rápido de corcheas entre el fagot y el trombón (cc. 124 y 125),

completando las citas contrapuntísticas mediante asociaciones sencillas con un solo instrumento para cada línea melódica. A partir del compás 127, Webern decide dar respuesta al brillante pasaje anterior en el que mencionábamos la creación de un gran instrumento de cuerda con una sucesión de entradas de instrumentos de viento madera asociados en una única continuidad: Fg (c. 127) – Cl Bajo (c. 128) – Cl (c. 129) – C ingl (c. 130) – Fl+Fg (c. 131), que desemboca en el primer trío que cuenta con la *respuesta* en la voz I (Ob – Fl – Trpt...) y las otras dos voces situadas en la cuerda: solistas de violín I y contrabajo, algo jocoso este último. La segunda parte del trío se instrumenta con las dos voces graves en los dos clarinetes y la aguda repartida a partes iguales entre flauta y *concertino*.

El pasaje anterior culmina en la *novena entrada* (c. 145) situada en Tr – Trbn – Trpt..., a la que se oponen de nuevo combinaciones de instrumentos en las que muy tímidamente surgen pequeñas alternancias de color:

- Voz I (c. 143): Fl – Cl – Fl;
- Voz II (c. 145): VI I;
- Voz III: *tacet*;
- Voz IV: *Sujeto*;
- Voz V (c. 144): Trbn – Fg – C ingl – Vla;
- Voz VI (c. 144) Timb – Vc+Cb.

Concluye la segunda sección con la repetición variada del *episodio* 3 (c. 157) para el que Webern encuentra una nueva disposición en la que el coro grave repiten Vc+Cb y suplantán a las otras dos voces la trompa (voz IV) y el trombón (voz V). El coro agudo está interpretado, durante el ascenso (cc. 157-160), por la cuerda y en el descenso por el oboe, el clarinete y la trompeta, confeccionando un muy delicado trío camerístico.

En definitiva, vemos como Webern plantea una segunda sección más sobria en la que los instrumentos interpretan líneas melódicas más amplias y se abandona un poco el gesto extremadamente puntillista del

inicio. Leves toques humorísticos se conjugan con poderosas ideas orquestales supra-motivicas, que aportan un firme contraste al discurrir de la obra.

### 3.4. Tercera sección (cc 19-205 Webern / 83-103 Bach)

Resumen formal (cc.83-103 B / 1-78 W)		Nº de compás	Hecho relevante
Tercera sección 21 compases	1ª Parte 7 cc.	83 (2ª mitad)-85 B / 166-170 W	Episodio 9 (motivo en sincopas y serie de corcheas descendentes)
		86-89 B / 171-178 W	11ª Entrada (contrapunto de series de corcheas)
	2ª Parte 14 cc.	90-93 B / 179-186 W	Episodio 10, 1ª parte (combinación de 3 motivos: A, B y C)
		94-98 B / 187-196 W	Episodio 10, 2ª parte (progresión en el bajo con motivo B)
		99-103 B / 197-205 W	12ª Entrada

Como dijimos anteriormente, la tercera sección consta de dos partes. La primera de ellas comienza con el *episodio 9* que orquestalmente es un poco más inquieto, más colorista, que el pasaje anterior debido a que los propios motivos contrapuntísticos se suceden también con cierta agilidad. La utilización instrumental obvia los instrumentos de mayor peso para conseguir un pasaje más *legero*, tal y como vemos en el listado siguiente:

- Voz I (c. 166): Fl;
- Voz II: *tacet*;
- Voz III (c. 166): C ingl – Cl – Vl I (solo);
- Voz IV (c. 166): Vc (solo) – Tr – Vla (solo);
- Voz V (c. 166): Fg – Cl Bajo – Fg;
- Voz VI: *tacet*.

Ejemplo 15 (cc. 171 a 179): Escritura organizada en familias: “policoral”

wirden fließender werden

The musical score is organized into two main sections: CORO 1 (measures 171-179) and CORO 2 (measures 180-189). The woodwind section (Flauta, Oboe, Corno inglés, Clarinete, Clarinete Bajo, Fagot, Trompa, Trompeta, Trombón) plays the 'TEMA REAL' in measures 171-179. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, Contrabajo) and Harp (Arpa) provide accompaniment. Dynamics range from p (piano) to f (forte). Performance instructions include 'Solo espress.', 'Tutti', 'Con sord.', 'pizz.', and 'arco'.

La undécima presentación del *Tema Real* es, sin embargo, algo más inquieta, debida al motivo contrapuntístico, de escalas descendentes de corcheas en su mayoría, que lo acompaña. De nuevo, destaca como Webern busca líneas fuertes de continuidad tímbrica, especialmente puestas de manifiesto en los compases 173 a 177, en los que la serie de corcheas por grado conjunto, reales aunque repartidas entre varias voces, es orquestada sólo en viento madera (C ingl – Fg – Cl Bajo – Fg). Profundizando en esta idea, destaca el planteamiento en familias de instrumentos tan sumamente claro que lleva a cabo en esta ocasión. Por un lado el *Tema Real* que aparece con mayor presencia en la familia del

viento metal (Cl – Trpt(sord) – Tr(sord)...) y los motivos contrapuntísticos (el motivo basado en una nota larga y corcheas descendentes expuesto en el ejemplo 10) divididos en dos partes: la cuerda acompaña la primera mitad del *Tema Real* y el viento madera la segunda, recordando a la típica polifonía policoral barroca, como vemos en el ejemplo 15<sup>20</sup>. Solo al final, van apareciendo juntos los dos coros para generar una conclusión a gran escala en la que vemos como las dinámicas crecen hasta un *forte* raramente alcanzado con anterioridad, incluyendo también dobles cuerdas en violines primeros y violas que marcan el inicio del fin de la partitura.

El final de la partitura se orquesta con un concepto un poco distinto al de gran parte de lo hasta ahora realizado. Parece que Webern se deja llevar por un cierto apasionamiento que le conduce a un final brillante en *forte* poco después *fortissimo* e incluso triple *fortissimo* en el último compás. También encontramos planteamientos de mayor peso y menor transparencia que van en la misma dirección que el uso de las dinámicas, así como octavaciones o duplicaciones instrumentales más acusadas. Por ejemplo: a la octavación ya utilizada en muchas ocasiones, entre violonchelos y contrabajos, se une una fruto del *divissi* de los primeros violines a los que se suman la flauta en la octava aguda y el oboe y el clarinete en la octava grave (cc. 198 a 205) y la última presentación del *Tema Real* con todos los instrumentos graves volcados en su interpretación: clarinete bajo, fagot, violonchelos y contrabajos (cc. 197 a 205), además de muchas otras más breves como por ejemplo las realizadas por fagot – clarinete bajo y oboe – clarinete (cc. 192 a 194), etc.

El estudio detallado nos lleva a ver como Webern ha decidido cortar las grandes líneas melódicas que se entremezclan en este final extrayendo los motivos y diferenciándolos rítmicamente (en el ejemplo 11

---

<sup>20</sup> Sirva también la presentación de este ejemplo para que quien no conozca bien la partitura reflexione sobre el detalle con el que Webern anota sus intenciones en dinámicas, tempos y articulaciones, el mismo que utiliza para la elección de los instrumentos.

determinamos la existencia de tres ideas contrapuntísticas que denominamos con letras mayúsculas: A, B y C):

- La incisión y fuerte direccionalidad del motivo A suele estar interpretada por instrumentos de cuerda, normalmente en *pizzicato* y con *subrayado*;
- El motivo B, el descenso cromático, es interpretado normalmente por instrumentos de viento metal, en *forte* y con acentos para cada nota, es una idea pesante y dominadora;
- El motivo C se sitúa en el viento madera, también en dinámica *forte* y con *subrayado* para cada nota;
- Finalmente, para el resto de pequeños pasajes melódicos se solicita su interpretación de forma ligada, se suelen agrupar conjuntos amplios de notas todas incluidas en una ligadura expresiva, muy alejada de todo lo anterior.

#### 4. A modo de conclusión

Siempre es un placer estudiar una obra genial y ésta lo es doblemente pues se unen en ella Bach y Webern. A lo largo de los muchos compases de la partitura hemos podido descubrir el trabajo minucioso del orquestador que, en realidad, no es tal, pues, como si fuera un director teatral que recoge una obra de Lope de Vega y la pone en escena hoy, en 2015, obviando los criterios interpretativos del pasado y haciéndola suya, el maestro vienés lleva a cabo una labor de creación que hace que la partitura se parezca más a Webern que a Bach.

La imaginación, la solidez constructiva y formal, el conocimiento de las posibilidades instrumentales y de su relevancia tímbrica y de intensidad permiten a nuestro compositor crear un mundo bello y extremadamente atractivo. Al principio de nuestro artículo citábamos cómo hay muchos otros artistas (compositores y directores) que se aproximaron a la obra de Bach con la intención de orquestrarla, algunos de ellos contemporáneos de Webern (recordemos que el propio Bach también lo hizo con obras de maestros anteriores a él), pero lo hicieron desde un respeto por la partitura muy restringente en la medida que idearon soluciones tímbricas, aunque alejadas del original, próximas a su intencionalidad expresiva: buscaban ampliar su sonoridad leída desde un cierto romanticismo sinfónico. Webern, sin embargo, no se limita a releer la partitura sino que crea una obra musical distinta, cuyo resultado se parece más a cualquiera de sus partituras, aquellas que han surgido completamente de su capacidad creadora, que a las orquestaciones de Stokowsky.

Ejemplo 16: Primeros compases de las Variaciones Op. 27 para piano de A. Webern





Los primeros compases de las *Variaciones para piano* Op. 27 de Anton Webern, ponen de manifiesto la extrema proximidad del pensamiento creador, en este caso vertido en una obra que no permite colores instrumentales, pero que sí abunda en espejos y procedimientos intelectuales puestos al servicio del logro artístico, con las decisiones tomadas para la primera parte de la orquestación, la exposición de la fuga, la que en nuestra opinión es la más distinta, genial y personal de toda la obra. De alguna manera, Webern contempla a Bach y su acto nos devuelve una imagen de sí mismo.

**Bibliografía:**

- BACH, J. S.: *Musikalisches Opfer C-moll BWV 1079*. Barenreiter, 1974.
- DAVID, Hans Theodore: *J. S. Bach’s Musical Offering. History, interpretation and analysis*. Dover Publications, Ing. New York, 1972.
- DIEGO, Gerardo: *Prosa Musical I. Historia y crítica musical*. Biblioteca de clásicos contemporáneos, Editorial Pre-Texto, Valencia, 2014.
- WEBERN, Anton – J. S. Bach: *Fuga (ricercata)*. Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien-London. Austria, 1963.
- WEBERN, Anton: *Variationen für clavier, Op. 27*. Universal Edition, 1965.
- *Libro de los Salmos*. Biblia de Jerusalén. Desclée de Brouwer S.A., Bilbao, 1999.



**ISRAEL SÁNCHEZ LÓPEZ** realiza sus estudios de composición en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla y Conservatorio Nacional de Región de Rueil Malmaison (París) obteniendo Primeros Premios en las disciplinas de armonía, análisis, contrapunto, orquestación y composición.

Desde 1992, estudia dirección de orquesta con el maestro Juan Luis Pérez, siendo a partir del año 2000 director titular de la Orquesta “Manuel Castillo”, y director artístico y titular del Coro de la Sociedad Musical de Sevilla desde 2008 hasta 2012. En 2004 gana por oposición una plaza de profesor de Fundamentos de Composición, ocupando, desde ese momento, un puesto en comisión de servicio en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, donde imparte las asignaturas de Análisis, Análisis de Música Contemporánea, Teoría de la Forma y Práctica Armónico-Contrapuntística. Desde el año 2013 es el director del centro.

Es profesor del Aula de la Experiencia (Universidad Hispalense), ha participado en las tres ediciones hasta ahora realizadas del Máster en Educación Musical y en las tres últimas del Máster en Interpretación Orquestal del que fue su director en la tercera edición. Desde 2008 mantiene una estrecha colaboración con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla en diversos programas pedagógicos, siendo además invitado a redactar las notas al programa de las temporadas 2011/12, 2012/13 y 2013/14, también ha colaborado con el Festival de Música Antigua de Sevilla como conferenciante y como intérprete actuando en dos ocasiones como director del coro de la Sociedad Musical de Sevilla. Ha participado en proyectos de la Orquesta Barroca de Sevilla y de otras entidades nacionales, muy especialmente en Barcelona donde imparte clases en el Bachelor de Rítmica Jaques-Dalcroze. Es autor de diferentes artículos, todos ellos sobre análisis musical.