

A continuación trataremos en detalle un pasaje estructuralmente clave de esta obra, y a la vez, uno enormemente dramático (compás 63 y siguientes). Este trozo será considerado bajo la forma de un diálogo entre el motivo de la apoyatura, “dolor” (lo humano), y el motivo de los arpeggios, “serenidad” (lo divino). Trataremos este diálogo considerando cada una de las intervenciones de los interlocutores y analizando las implicaciones semánticas de cada una de ellas. El diálogo comienza con una reaparición modificada del motivo de los arpeggios:

Ejemplo 27:

La modificación consiste en la inversión del contrapunto, o sea, la voz superior pasa al centro y la central a la parte superior. Nótese que este motivo hace uso solamente de la segunda mitad del sujeto, la cual haría referencia a la fe, a la afirmación. Parece que Bach nos estuviera diciendo que en nosotros (sujeto) está también lo divino (2ª mitad del sujeto), y que nuestro dolor o compasión (el tema de la apoyatura) puede ser un reflejo algo distorsionado del amor divino (la mitad inicial del tema de los arpeggios, designado con A en el ejemplo 24). Esto es respondido por el tema de la apoyatura:

Ejemplo 28:

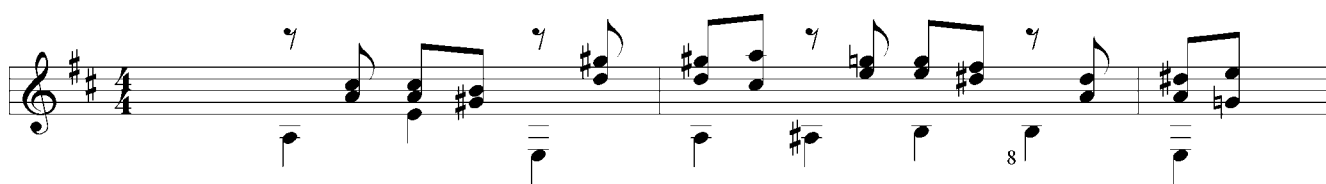
El motivo aparecerá casi siempre modulando, lo que implica una movilidad emocional que corresponde a lo humano; en este caso la modulación ocurre de tónica a dominante. El pasaje de tónica a dominante tiende a aumentar la tensión de la música, lo mismo que el salto de registro, y la segunda mitad del ejemplo debería ejecutarse teniendo esto en cuenta. Nótese cómo Bach hace aparecer este motivo prácticamente solo, mientras que en la primera sección de la fuga aparecía siempre acompañando a otros.

Podemos continuar nuestra contemplación semántica del diálogo, pensando que el dolor humano se dirige a lo divino, quizás implorando. La respuesta, dada por el motivo de los arpeggios, señala haber oído esa plegaria, respondiendo con la misma frase del ejemplo 27, y reconociendo la modulación a la dominante propuesta por el interlocutor humano. Este “reconocer”, aceptando la nueva tonalidad propuesta, es un recurso retórico de gran efecto semántico:

Ejemplo 29:

Pero el motivo de las apoyaturas responde de un modo extraordinario e imprevisible. Comienza reafirmando la dominante, diciendo algo como “sí, eso es cierto” (nótese el ascenso de registro, que hace que esta aceptación parezca casi un grito), y a esto le sucede una dolorosísima modulación a la subdominante menor (con descenso del registro). No parece haber un modo más claro de decir: “Señor, creo en tu perfección y en tu amor, pero tengo mucho dolor”:

Ejemplo 30:



La modulación a menor refuerza la expresión dolorosa inherente a este motivo.

La respuesta del motivo de los arpeggios es aún más extraordinaria. Comienza con la misma nota con la cual terminó el motivo de dolor, lo que como ya vimos implica un “haber oído el mensaje”, y desarrolla una secuencia en la cual puede advertirse el rastro del sujeto:

Ejemplo 31:

figura A (5 veces)

modificación del retrógrado de la segunda mitad del sujeto

2ª mitad del sujeto con intervalos modificados

3 notas repetidas

célula básica transportada

"fe", 2ª mitad sujeto en su forma original

"dolor"

célula básica D

"fe", 2ª mitad sujeto en su forma original

retrógrado de 2ª mitad del sujeto

En el pentagrama superior aparece el texto original del pasaje, y en el inferior los fragmentos motivicos extraídos del texto mismo. Nótese en A, la relación entre la figura secuencial y el sujeto. Los cinco tramos de la secuencia (marcados con corchetes punteados), corresponderían a lo humano, y el descenso de la secuencia simboliza la humanización de lo divino. En B comienza a citarse literalmente la segunda mitad del sujeto (“fe”). En C, el interlocutor divino expresa su compasión, citando literalmente el motivo de las apoyaturas. Quiero resaltar aquí el papel de las tres notas repetidas: primero, su significado no es sólo numerológico (clave en la cual significaría lo divino), segundo, Bach lo superpone al tema del “dolor”, considerado lo más humano imaginable, y tercero, las tres notas repetidas representan otro de los “lemas” preferidos de Bach: “Christus Coronabit Crucigeres”<sup>9</sup>. En el extraordinario fragmento (E), Bach se las arregla para incorporar a la vez, la segunda mitad del sujeto de la fuga, la “fe”, y además la célula básica (D)<sup>10</sup> transportada primero en el bajo, y luego dos veces en disminución en la voz superior.

Si siguiendo con nuestra interpretación, no se requeriría un gran esfuerzo imaginativo para ver en este pasaje una representación musical del misterio cristiano de la Encarnación de Cristo: casi ante nuestros oídos, lo “divino” se transforma en “humano”.

Lo que queda de la segunda sección es apenas una transición que utiliza la célula básica y su inversión, sugiriendo otra vez un diálogo de lo divino con lo humano.