

Inmanencia y metafísica en *El arte de la fuga* de J. S. Bach



Juan Ignacio Arias Krause¹

Instituto de Filosofía, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile
jarias@ucsh.cl

Recepción: abril 2024
Aceptación: junio 2024

Resumen

El Arte de la Fuga contiene elementos particulares definidos, que posibilitan establecer la hipótesis según la cual dentro de la obra de Johann Sebastian Bach se encuentra un fondo metafísico original. A partir de la estructura sistemática presente en la última gran composición del músico alemán, y del marcado acento circular que contiene, la originalidad metafísica analizada en este artículo es la consideración de una concepción inmanentista de la esencia divina. Partiendo de tal consideración, se analizarán las posibilidades que contiene la estructura formal de la obra para exponer cómo la totalidad de lo real se encontraría contenida en la esencia divina para luego desplegarse en lo otro de sí, en la misma realidad.

Palabras clave: Bach, fuga, *El Arte de la Fuga*, inmanencia

Imanência e metafísica em *A arte da fuga* de J. S. Bach

Resumo

A Arte da Fuga contém elementos particulares definidos, que permitem estabelecer a hipótese de que, dentro da obra de Johann Sebastian Bach, existe um pano de fundo metafísico original. Partindo da estrutura sistemática presente na última grande composição do músico alemão, e do marcado teor circular que ela contém, a originalidade metafísica analisada neste artigo é

¹ Este artículo forma parte del Proyecto ANID, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) Regular, n° 1220879.

a consideração de uma concepção imanentista da essência divina. A partir de tal consideração, serão analisadas as possibilidades que contém a estrutura formal da obra para expor como a totalidade do real estaria contida na essência divina para depois desdobrar-se no outro de si, na mesma realidade.

Palavras-chaves: Bach, Fuga, *A Arte da Fuga*, imanência

Immanence and Metaphysics in *The Art of Fugue* by J. S. Bach

Abstract

The Art of the Fugue contains defined elements which make it possible to establish the hypothesis that, within this work of Johann Sebastian Bach, there is an original metaphysical background. Starting from the systematic structure of the last great composition by the German musician, and from the circular accent that it contains, the metaphysical originality analyzed in this article is the consideration of an immanentist conception of the divine essence. From such consideration, the possibilities contained in the formal structure of the work will be analyzed to expose how the totality of what is real would be contained in the divine essence to unfold in the other of itself, in the same reality.

Key words: Bach, Fugue, *Art of Fugue*, immanence

Introducción

En la década de los 80 del siglo pasado, el teólogo chileno Juan Noemí Callejas terminaba un texto sobre Bach señalando: “Les debo confesar que por mi oficio de teólogo he tenido que leer muchas cristologías pero que no conozco ninguna más acabada que la de Juan Sebastian Bach” (1986, p. 29). El breve, pero hermoso artículo, comenta el desarrollo histórico del protestantismo –ortodoxo o pietista– y, desde esta distinción, la posición teológica adoptada por Bach, fundamentándola, mayoritariamente, a partir de los libretos y los textos que musicalizó. En efecto, el libro en el que se basa Noemí para desarrollar su artículo es el ya célebre *Bach, el músico poeta* (1955), escrito por el músico y teólogo –y también Nobel de la Paz– Albert Schweitzer. Este último también se basa sobre todo en las fuentes líricas –ya sea de los principales libretistas alemanes de la época (“Salomo Franck, Johann Christoph Gottsched, Christian Friedrich Henrici (Picander), Johann Oswald Knauer, Georg Christian Lehms, Erdmann Neumeister [y] Christiana Mariana von Ziegler” (Peters, 2017, p. 292)) o en las fuentes bíblicas–

para expresar ya no solo la teología de Bach, sino lo que, según su opinión, era su pensamiento místico (1955, p. 133). Misticismo, por cierto, criticado a su vez por Carl de Nys (1962, pp. 189-213).

La clave de esta comprensión, por tanto, para ambos teólogos, se encuentra en las letras utilizadas por Bach, y el modo en que estas son complementadas por la música.

Con todo, este criterio de investigación ha quedado numerosas veces en entredicho, no para criticarlo, ni mucho menos desmentirlo, sino para explorar la significación interna en la música del Cantor de Leipzig en sí misma y, desde esta, desprender lo que podría entenderse como su pensamiento fundamental. Es en este sentido que se hablará de metafísica en el pensamiento de Bach, y no de teología (y menos de cristología, como hace Noemí), puesto que el pensamiento sobre lo que refiere cuando se habla de Dios, en su carácter principal, no es sobre la representación de una deidad en específico, sino sobre el sentido y fundamento último de la realidad. Es lo que expresa Heidegger al señalar que “[t]oda filosofía es teología en el sentido originario y esencial, de que el conceptuar ($\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$) al ente en total pregunta por el fundamento del Ser y ese fundamento es llamado $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$, Dios.” (Heidegger, 1996, p. 61) Por otra parte, para G. W. F. Hegel, la teología es esencialmente filosofía en tanto se encuentra orientada hacia una especulación acerca la esencia divina (esto es, sobre la naturaleza de Dios y las relaciones entre Dios y los hombres (cf. Hegel, 2013, p. 106)). Se deja ver con claridad que, para este tipo de pensamiento, toda reflexión especulativa acerca de la esencia de Dios, sobre su actividad en el mundo, acerca de su despliegue y manifestación en las cosas y en los seres humanos, tiene una naturaleza filosófica, la que, en este caso concreto, tiene por objeto un contenido teológico.

Esto no obvia, por supuesto, que existen otras ramas de la teología que se encuentran orientadas hacia los contenidos de las representaciones religiosas, y que se concentrarían hacia preocupaciones sobre “el contenido histórico externo” de las religiones: “en el hecho, por ejemplo de que existan tantos o cuantos códigos del Nuevo testamento, en que estos códigos aparezcan escritos sobre pergamino, sobre tela o sobre papel [] y además en lo que se refiere a la historia de los judíos, a la historia de los papas, de los obispos y Padres de la Iglesia, a lo ocurrido en los concilios y asambleas cristianas, etc.” (Hegel, 2013, p. 106). La diferencia entre ambas formas de comprender la disciplina teológica estribaría en que, en esta última, su conocimiento es meramente positivo y externo, en tanto que,

en la primera a la que hemos aludido, el conocimiento conduciría hacia un saber especulativo de la esencia divina.

Y es en esta orientación que podemos sostener que el pensamiento de Bach no es un pensamiento teológico en el sentido positivo referido, sino que tiene un evidente aspecto filosófico, pues es la expresión musical sobre la esencia de Dios y, como se ha dicho, de su relación con la realidad. Con esta idea, al mismo tiempo, nos marginamos de la imagen de considerar a Bach como el “quinto evangelista”, mencionado por Söderblom, justamente por el tratamiento que le daba al texto en las Cantatas (Nys, 1962, p. 190).

La problematización y la pregunta por Dios, metafísicamente, se encuentran referidas a la pregunta por el fundamento y a su desenvolvimiento en la realidad. A su vez, la exposición de su desarrollo en las cosas corresponde a una construcción filosófica, aun cuando el material de exposición pueda estar constituido por diferentes elementos o texturas, como, por ejemplo, en nuestro contexto, musical. Podemos, además, aventurar que el pensamiento de Bach contiene en germen una posición metafísica en el sentido más pleno del término, en tanto que a través de él se manifiesta una comprensión ontológica, donde se describe la extensión del fundamento en lo fundado o, si se quiere utilizar lenguaje representativo de corte teológico, de Dios en las cosas. La novedad que se puede apreciar en la obra de Bach es que tal desenvolvimiento o tal manifestación de Dios en la realidad no acontecería siguiendo el credo ortodoxo de la Iglesia luterana, de carácter trascendente, sino que operaría de manera inmanente, razón por la cual nos hemos atrevido a utilizar un corpus conceptual diverso al que se podría ajustar a su época, ligada al pensamiento barroco y racionalista, tal como ha hecho, por ejemplo, Ramón Andrés (2005, pp. 134-144), Eugenio Trías (2007, pp. 90-96) o John Butt (2000, pp. 77-112). Pero incluso este último tiene que declarar, al final de uno de sus trabajos, que “no mantengo que haya una relación causal entre la filosofía de Spinoza y el pensamiento musical de Bach; antes bien, por utilizar una analogía favorita de Leibniz, los dos coinciden como dos relojes perfectamente montados, preordenados para dar la misma lectura por la implacable voluntad de Dios ¿o acaso es cultura?” (2000, p. 112).

En efecto, utilizar la carga conceptual racionalista, por ejemplo, de Leibniz o Spinoza, nos conduciría, irremediablemente, a ajustarnos a una terminología que daría cuenta de una concepción de mundo cultural específico. Pese a la riqueza de esta analogía, esto limitaría el alcance de la peculiaridad y originalidad del pensamiento metafísico que pretendemos exponer. Es por ello por lo que, al utilizar otro registro categorial, tomado de otros

contextos culturales, no se pretende ni romantizar ni idealizar a Bach, sino simplemente pensar hermenéuticamente su obra. Este desajuste temporal permitirá replantear el pensamiento por el fundamento, haciendo abstracción de una carga religiosa específica (en este caso luterana) y, con esto, entrever nuevas posibilidades de introducirnos al pensamiento de Johann Sebastian Bach.

I

Josep Soler, en su libro *J. S. Bach. Una estructura del dolor* (2004), al hablar sobre la obra póstuma de Bach señala, por una parte, la consecuencia de terminar su vida con este tipo de construcción musical y, por otra parte, plantea la interrogante sobre lo que significa el título de la obra: la consecuencia de porqué aquel hombre que siempre estuvo, y quiso estar, al margen de las modas musicales de su tiempo, “concluye su carrera con un volumen sobre el arte de escribir fugas –la más anticuada de las formas–”; para interrogar, luego, por el nombre mismo de la obra: “¿Por qué tuvo necesidad de acabar su vida musical y terrestre con un título, *Arte...* y con una obra semejante?”² Para luego, en una nota a pie de página, destacar el acento puesto en el término *Arte* del título de la obra: “no escribe *teoría* ni *intento* ni *consejo para componer...*; escribe *Arte...*” (Soler, 2004, p. 129).³ Estas preguntas ahondan en la conceptualización del nombre de

² Este cuestionamiento se complementa con la apreciación que hace Otterbach sobre la defensa que hiciera Bach del “estilo antiguo”: “Seguramente, Bach sabía que el estilo de obras tan artísticamente compuestas como la *Ofrenda musical* o el *Arte de la fuga* era un estilo antiguo incluso anticuado, ya que no era apreciado por la mayoría de sus contemporáneos, al menos los de la joven generación. “(1998, p. 204) Cuestión que ratifica Basomba, al sostener que “no hay en una obra como *El arte de la fuga*, una voluntad de ruptura sino, más bien, el deseo de mostrar la vigencia de un lenguaje considerado, ya en ese momento, obsoleto” (2014, p. 65).

³ La autenticidad del nombre de la obra ha sido materia de especulación históricamente, sin embargo, especialistas contemporáneos no dudan de que la autoría sea del propio Bach. Luis González Catalán (2015), tomando la tesis de Herbert Anton Kellner, defiende tal postura de una manera altamente compleja. Si bien la escritura manuscrita es del yerno de Bach, Johann Christoph Altnickol, no lo sería la idea de llamar la obra *Die Kunst der Fuga*, como reza el manuscrito original (véase: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN86332598X>). Esto, poniendo atención en la última palabra del título según la primera versión: no es *fuge*, como debería ser si el resto del título se encuentra en ese idioma y tal como se tituló en la primera edición impresa, sino *fuga*, tomando la palabra latina. Este detalle sería el plenamente bachiano, dada la sutileza y la importancia que representa para Bach el número 14, tal como detalla el autor en este y otro artículo (González Catalán, 2012). En efecto, para la numeración que le otorga Bach a las letras del alfabeto, su nombre suma el número 14, al igual que lo que suma el título, contemplando el latino *fuga*, cosa que no acontece si la suma se hiciera con el alemán *fuge*. Tal rigurosidad numérica hace sospechar que solo una mente con la rigurosidad de Bach podría tener en cuenta. Por su parte, Christoph Wolff tampoco duda de la autenticidad del título, el que habría sido formulado alrededor de 1747 (2008, p. 463). Para mayor profundización del valor que tiene la simbología numérica en Bach, véase: Reyes van Eweyk, 2021.

la que es la obra póstuma e inconclusa del maestro de Leipzig, en la que trabajaba cuando lo encontró la muerte el 28 de julio de 1750, al poco tiempo que introdujera su propio apellido en la obra, tal como habría comentado su hijo Carl Philip en el mismo manuscrito (B-A-C-H,⁴ en notación anglosajona, lo que correspondería a la latina: si bemol-la-dosi), como contrasujeto, podríamos decir, que dentro del conjunto total de la obra, aparece el sujeto que compone la obra dentro de ella, de manera reflejada, esto es, bajo la forma de la autoconciencia, como la posición de sí mismo al interior del despliegue de la creación del mundo objetivo.

En efecto, tal es la tesis del presente artículo: *El arte de la fuga* es la expresión del pensamiento metafísico fundamental de J. S. Bach, donde la tradición religiosa, con las convicciones internas del músico, cobra cuerpo en una obra de arte que es de suyo particular, pues en ella la *forma* musical (la fuga) se identifica con el *contenido* de la obra, convirtiéndola, de esta manera, en un arte en sí misma. Si nuestra propuesta tuviese cierto sustento, semejante identificación iría en la dirección de poder responder la pregunta de Soler expuesta más arriba: la necesidad de acabar la vida terrestre y musical de Bach con semejante obra, elevada a la categoría de un arte ensimismado, es porque en ella hay una expresión de *lo absoluto*, donde este no es solo el tema tratado en la obra (como en las obras religiosas, donde Dios es el objeto musical externo, aplicado a la música), sino que la misma forma es ya su manifestación, por lo tanto, donde forma y contenido coinciden.⁵

La propuesta, de entrada, se puede topar con un reparo evidente: la forma fugada no es, con mucho, una técnica inventada por Bach (si bien es su más alto cultivador) ni es la primera vez que la utilizaba (gran parte de su obra se encuentra compuesta por ella). Entonces, ¿por qué atribuirle tales dimensiones a esta obra en específico? La respuesta a ello se desprende del carácter arquitectónico con la que está construida esta obra en particular, y, con ello, hacemos referencia a la dimensión sistemática que contiene.

⁴ <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bach-unfinishedfugue.jpg>

⁵ Esta coincidencia pone de manifiesto el carácter inmanente que se quiere destacar en el artículo y también responde a una suerte de prejuicio sobre el sentido especulativo que puede encontrarse en la concepción musical, como algo otro a la dimensión práctica que caracterizó a Bach. La identidad en la obra entre forma y contenido hace de ella su propia determinidad, con la que pone de manifiesto el carácter concreto de la idea. En este sentido, se puede sostener que Bach sea un compositor especulativo, si se entiende esto correctamente, y no como meramente lo contrario a lo práctico. Lo especulativo concretiza la reflexión (en este caso expresándola en la obra de arte) siendo por ello, no lo otro de lo práctico, sino más bien su momento más alto. Separar lo especulativo de lo práctico solo puede acontecer si se les entiende de manera unilateral, con lo cual no se podría llegar a comprender adecuadamente el sentido de ninguno de ellos.

En efecto, por arquitectónica se entiende la ordenación de una totalidad a partir de principios (haciendo clara diferencia entre *totalidad* y *todo*: la primera debe ser comprendida como el desarrollo de la totalidad de las partes *en su movimiento* y *como* movimiento, en tanto que el todo sería una acumulación externa de las partes que lo componen), cuya unidad da como resultado la construcción de un sistema.⁶ Aplicado a *El arte de la fuga* esta idea se evidencia en el orden en que está compuesta a partir de un único sujeto, desde donde se despliega toda la obra, que consta de 14 fugas y 4 cánones (lo cual, temporalmente, se traduce, dependiendo de la versión, en una obra de aproximadamente una hora de duración). Por ello, metodológicamente, deberá siempre tenerse en cuenta que, si bien el objeto de este artículo hace referencia a la obra en total, lo que nos interesará, en primera instancia, es la forma en que Bach ha expresado su obra y los alcances que tiene dentro de esta unidad que, al ser una totalidad, contiene una diversidad que se expresa al interior de esa misma unidad y que procede de esta.

La unidad dentro de la diversidad hace referencia al juego dialéctico al interior de la fuga que expresa el propio Josep Soler en otro texto, al definir esta forma musical:

Podría definirse como una composición musical, en un solo tiempo, sobre un solo *tema*; de este se deriva el total de la obra siendo únicamente la unidad de su enunciado la que engendra y controla sus diversas ramificaciones, su forma, sus distintos períodos, etc. Es, pues, una composición monotemática con un empleo sistemático de la *imitación*. Se descarta, en principio, una organización sólo vertical o melódica; el evolucionar de las distintas tonalidades es secundario frente la dialéctica de las imitaciones y al diálogo cuidadosamente estructurado entre las diversas voces: la fuga expresa y patentiza una semántica horizontal, con una dinámica siempre pulsante, conteniendo una energía latente y potencial en su elemento básico, el *tema*. (Soler, 1998, p. 5).⁷

⁶ Tal como sostiene Christoph Wolff, no es tanto su extensión, sino esta dimensión sistemática lo que caracteriza la obra: “a pesar de su paleta de estilos notablemente extensa, se caracteriza por su sistematización, concentración y abstracción significativamente mayores que en ningún otro de los ciclos instrumentales sobre un mismo tema” (2008, p. 465).

⁷ Friedemann Otterbach describe y presenta de manera prolija el tema original de *El arte de la fuga* de la siguiente manera:

La tonalidad de la obra se ha fijado una vez en su inicio: re menor. El arpeggio quebrado, en re menor, va sonando en blancas siempre iguales que van progresando (C.[compas]1/2). A continuación, se sucede la nota do sostenido en medio del tema. En su calidad de nota conductora se dirige hacia el tono fundamental re para que la melodía, hasta cierto punto, se detenga en él. Bach sigue esta ley de la música, pero con una técnica de retardo: en primer lugar sólo roza la nota re (C.3) y sólo después de haber recorrido la tercera superior de re –fijada en la tonalidad fa (C.4)– en un pasaje

La definición de Soler transcrita presenta de manera general la estructura de la fuga, en tanto composición musical polifónica, donde las voces que la componen se desprenden desde un mismo tema, el cual comienza a ser expuesto de manera explícita, sin adornos y destacándose con claridad sobre todo el tejido musical, ya que es a partir de él desde donde se construirá la totalidad de la obra. Lo destacable de la definición de Soler es que entrega diversos elementos que dan cuenta del cruce categorial y la profundidad que contiene el solo inicio de la forma fugada: solo en el *tema* o *sujeto* de la fuga ya se encuentra concentrada la totalidad de la obra; totalidad, eso sí, que no ha sido expresada, pero que se encuentra potencialmente en ella. No en vano el propio Bach señalaba una identificación de una fuga en su totalidad con el tema de la misma. “«Hay que hacer la fuga del sujeto» enseñaba Bach y en esta sencilla pero difícil regla está toda su ciencia y la norma de su criterio. Es decir, que cada sujeto requiere *su fuga*” (Santa Cruz, 1950, p. 23).

Si se sigue lo dicho por Soler al inicio de la definición, en tanto que del tema se “deriva el total de la obra siendo únicamente la unidad de su enunciado la que engendra y controla sus diversas ramificaciones, su forma, sus distintos períodos, etc.”, y la relación hecha por Bach entre sujeto y fuga, podemos señalar una identidad entre una unidad compacta y originaria (el sujeto o tema) con la totalidad de su despliegue (“diversas ramificaciones, su forma, sus distintos períodos, etc.”). Con esto, se logra apreciar lo sostenido arriba: cada una de las diferentes formas de darse lo diverso acontece a partir de una unidad que, en sí misma, no es indiferente al proceso total del despliegue, sino que, en ella, en esa unidad, se encuentra la diversidad contenida.

La exposición del tema en la obra consiste en la aparición de todas las voces que compondrán la fuga, pero presentadas una por una y una después de otra, de modo que una voz *responde* a la otra, cuando esta ya hubo

de segundas ascendentes y descendentes, el tema se relaja en el tono fundamental re’ (C.5). Desde el punto de vista rítmico el impulso de movimiento surgido a partir de la nota do sostenido’ se ve intensificado al abrirse las figuras que siguen en esa nota (en lugar de blancas aparecen corcheas y luego semicorcheas), el tema presenta la siguiente apariencia originaria:



(1998, p. 203)

Por su parte, y de manera más general, Karl Geiringer la describe de manera más escueta:

A pesar de su carácter plano y modesto, o quizás por esto mismo, el breve tema del ‘Arte de la Fuga’ es muy apropiado para servir de cimiento a este monumental edificio. Es completamente regular y simétrico en su construcción; constituye una base excelente para las variaciones y se presta con facilidad a ser tratado en inversión o en strettos (1982, p. 355).

expuesto a su vez el tema inicial. Expresado gráficamente, como lo hace Aaron Coplan (2001),⁸ la aparición del sujeto (S) en una fuga (en este caso a 4 voces) se podría ver de la siguiente manera, donde la V hace referencia a cada una de las voces que expresan S bajo distinta tonalidad:

V1	S.....		
V2		S.....	
V3			S.....
V4			S.....

El esquema simplemente refleja la aparición ordenada del sujeto, pudiendo darse por supuesto en otro orden y entendiendo que, como señala el autor del esquema, en el caso señalado, V2 y V4 son respuestas a V1 y V3.

Una vez que una voz expone el tema, adviene un momento negativo del mismo tema en la misma voz con la incorporación de un *contrasujeto* (CS), el que presenta motivos propios, estableciendo el primer momento de distinción entre la unidad basal e inicial de la fuga y él. Así, siguiendo el esquema recién propuesto, se vería:

V1	S.....CS.....		
V2		S.....CS.....	
V3			S.....CS.....
V4			S.....CS.....

A partir del *contrasujeto*, cada voz se desarrolla libremente, según sean sus posibilidades musicales dadas a partir del sujeto y del *contrasujeto*. Este proceder libre recibe el nombre de *episodio*, el cual, por lo general, expone un momento del tema inicial o del *contrasujeto*.

⁸ La siguiente explicación se encuentra en Copland (2001, pp. 159-161), y se realiza teniendo en cuenta un posible futuro lector con mayor experiencia en filosofía que en música, por lo que se podrá apreciar una explicación básica de la estructura de la fuga, que pueda dar una idea general de su exposición formal y de la circularidad y libertad presente en ella. Por ello, aunque pueda resultar básica la explicación para un lector experto en música, la utilizamos por su valor pedagógico.

Dentro de este devenir musical, a partir del sujeto primero de la fuga, y cuando el despliegue de las voces se encuentra distanciadas de su inicio, hasta casi haberlo olvidado en el desgarramiento interno de su desarrollo, inusitadamente las voces giran sobre sí, dando una vuelta de campana y, sin darse cuenta, el auditor se encuentra nuevamente en el inicio, volviendo a aparecer el tema inicial, ahora fruto del despliegue de sí mismo en la fuga.

A partir de estos elementos, las distintas voces que componen una fuga tienen la posibilidad de desarrollar libremente *episodios* melódicos. De ahí en adelante, el sujeto de la fuga irá siendo presentado reiteradamente por las voces que vuelven sobre él, pero ya de una manera libre, por tanto, no expondrán el tema en el mismo orden que lo hicieron en un comienzo sino, alternándose, seguirán un orden que no contraría la belleza del conjunto polifónico.

Por lo tanto, el orden formal de una fuga –si puede decirse algo así– sería: “exposición - (reexposición) - episodio 1 - sujeto - episodio 2 - sujeto - episodio 3 - sujeto - etc.” (Copland, 2001, p. 161). Siguiendo este orden formal, aunque nunca determinable de una manera fija, se ve que siempre hay un retorno al sujeto o tema inicial, lo cual le otorga a la fuga un marcado carácter circular. A esto debe sumarse el tejido polifónico adonde se desarrollan las distintas voces, las que se entrecruzan atrayéndose y repeliéndose en un todo melódico.

El carácter circular señalado acontece a modo de circularidad abierta y en perpetua libertad en el desarrollo del movimiento interno (y no como un círculo cerrado), cuyas partes retornan con una carga de necesidad determinante a su origen. En este sentido, es interesante la concepción de “Bucles Extraños” desarrollada por Douglas R. Hofstadter (2007), con la que vincula la obra del músico alemán con el pensamiento matemático de Gödel y la obra pictórica de Escher. La descripción de estos bucles es la siguiente:

El fenómeno de “Bucle Extraño” ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida (Hofstadter, 2007, p. 12).

El bucle extraño, en este sentido, cumple con el movimiento descrito por la fuga, en específico en la última obra de Bach que nos encontramos revisando, dado el carácter sistemático de la misma. En estricto sentido, la

definición que acabamos de citar en esta obra adquiere ribetes colosales al dimensionar que este retorno al punto de partida acontece en las 14 fugas de las que se encuentra compuesta. Lo hermoso y preciso de la imagen del bucle propuesta por Hofstadter, es que da cuenta de la libertad con la que se mueven las voces fugadas pese a encontrarse insertas en un sistema específico.⁹ Libertad y sistema, en este sentido, operan de manera dependiente pero no determinante, cumpliendo cada voz fugada con su necesidad formal, pero sin mermar con ello su libre posibilidad de acción.

II

En esta dirección surge la interrogante sobre *El arte de la fuga* y, en primer lugar, sobre la construcción formal de la fuga recién revisada, para poder dar luces al porqué de la opción de realizar una obra de tales características y dejarla como testamento. En efecto, por mucho tiempo se ha especulado que Bach se habría dedicado de manera exclusiva a su creación, junto con la *Misa en Sí menor* y la *Ofrenda musical*, siendo este conjunto de obras su testamento musical, tal como las presenta Jordi Savall (2001, p. 25) en la versión que hiciera de estas obras. Para Joseph Kerman (2015, p. 30), en cambio, tal testamento sería exclusivamente *El arte de la fuga*. Su carácter póstumo ayuda a apoyar tal consideración y, además, el esfuerzo que significó su elaboración en los últimos años de Bach. Christoph Wolff (2008) da a entender que, si bien la obra mereció la atención especial de los últimos años de su vida, su idea habría abarcado toda la última década de 1740. *El arte de la fuga* sería, por ello, la culminación o último fruto de los esfuerzos e intenciones intelectuales del Cantor de Leipzig. En este sentido, este especialista sostiene que:

la obra es, no tanto la culminación de una serie de composiciones representativas de tema único (comenzando con las *Variaciones Goldberg* e incluyendo la *Ofrenda musical* y las *Variaciones «Vom Himmel hoch»*) como el trasfondo conceptual y el sustento teórico de muchas obras de Bach compuestas durante la década de 1740 (Wolff, 2008, pp. 464-465).

No es casualidad, por tanto, que la primera versión de la obra estuviera orientada a ser expuesta como tercer aporte en la *Correspondierende*

⁹ “pero cuidémonos de tener sus normas como un modelo rígido porque vendrá a cada paso a demostrarnos que su ley única fué la libertad y que estas fugas, que nosotros vemos tan claras, tan inteligentes y equilibradas, no son sino el medio, siempre renovado, de que se valió para expresar todo lo que su genio quiso dictarle” (Santa Cruz, 1950, p. 16).

Societät der musicalischen Wissenschaften (creada por su discípulo de Lorenz Christoph Mizler y donde, entre otros ilustres socios, se encontraba Telemann y Haendel), a la cual Bach ingresó en 1747 y que tenía como requisito que cada uno de sus integrantes debía presentar una obra erudita por año. Por cierto, y como dato anecdótico, se debe a esta misma sociedad el célebre retrato de Bach pintado por Elias Gottlieb-Haussmann, en el que porta la partitura del *Canon triple a seis voces*, pues otro requisito de la Sociedad era, justamente, proporcionar una imagen de cada miembro.

No hay que perder, por tanto, de vista esta consideración. Tanto motivos laborales como intelectuales condujeron que en la última década de vida de Bach –en la que, al decir de Gardiner (2016), había alcanzado el “hábito de la perfección”–, sus obras fueran condensándose. Frente a aquella incesante oleada de obras que en los años anteriores compuso, motivado por las exigencias del oficio de Cantor, así como en la exploración de todas las formas musicales de su tiempo, a partir de los años 40 de su siglo, la música de Bach comienza una exploración hacia adentro. Si se quiere, un retorno hacia lo uno, al fondo y fundamento desde donde emergió toda su obra, a ese motivo único desde donde su propia existencia había surgido, teniendo claro que tal retorno no significaba el silencio, sino la posibilidad de la escucha del motivo primero. La conciencia de su propia vida adquiría la forma de una fuga.

Como fue dicho, la fuga tiene como motivo principal un tema o sujeto desde donde se despliegan todas las voces con las que va a contar la obra en total. Tal tema, junto con ciertas características propias que debe tener para la elaboración de una fuga correcta, responde a un pensamiento fundamental –en su estricto sentido: como fundamento– que guarda relación con la concepción de una obra acabada y construida siguiendo un plan de sistema, teniendo que establecerse, por tanto, dicho tema o sujeto, como principio de las voces contrapuntísticas que surgen a partir de él y que posteriormente retornan.¹⁰

De tal principio, en una concepción como la de Bach, estrictamente religiosa, no cabría pensar sino únicamente a Dios y, en primera instancia,

¹⁰ Esta idea es sostenida por Guillermo Graetzer con suficiente claridad: “Lo grandioso no es el uso del contrapunto como meta en sí misma, sino su empleo como herramienta técnica que posibilita la máxima economía en el desarrollo de una única idea musical con la cual comienza la mayoría de las fugas, y la estructura de un complejo organismo de una duración de ejecución de aproximadamente una hora y media por un solo elemento. Este único elemento-germen, es el tema fundamental: en su forma original y en sus numerosas variantes constituye el pensamiento dominante que irradia su fuerza por todos los trozos que componen la obra y que nutre directa e indirectamente, todos los demás pensamientos que aparecen sucesivamente” (1986, p. 147).

al Dios cristiano. La música en Bach se encuentra destinada a expresar la creación y a exaltar la gloria de este Dios, tal como lo sostiene Carl de Nys, quien señala que cada nota de la música de Bach sería

[...] incomprendible sin las tres letras S. D. G.: *Soli Deo gloria*, que se encuentra en todas las partituras mayores. Todas las obras de Bach, aun aquellas cuyo destinatario es muy explícitamente profano, testimonian la unidad del mundo y parecen ser un comentario de esta frase de Santo Tomás de Aquino: 'El ordenamiento de los miembros del Todo, unos respecto de los otros, existe por la fuerza del orden del Todo con relación a Dios' (Nys, 1962, p. 193).

Si bien compartimos estas palabras, nos diferenciamos del ordenamiento expresado por Tomás de Aquino: no es ordenamiento de los miembros al Todo, sino despliegue del Todo en lo otro de sí, o de Dios en la realidad. Dicho brevemente: inmanencia.

En esto radica nuestra diferencia con las lecturas tradicionales y tradicionalistas de comprensión religiosa, en específico cristianas, dado que, bajo esta comprensión inmanentista, el principio, al tener que ser comprendido en relación con el todo musical, va tomando matices bastante particulares, otorgándole a tal concepción un movimiento que irá desvaneciendo los rasgos teológicos convencionales.

El tema o sujeto actúa en la fuga de una manera circular, no es principio estático, ni lejano comienzo que se pone como basamento de la obra en su totalidad, sino que su inicio se torna remontante pues, al ir desplegándose, las distintas voces de los contrapuntos vuelven sobre el tema inicial, no como vuelta al origen, sino como un momento del desarrollo del movimiento completo, ya que aparece ensimismadamente, para volver a salir fuera de sí (sobre esta circularidad remontante, véase: Hofstadter, 2007, p. 12).

Por tanto, lo que pareciera ser un tema inicial estático y fijo desde donde comienza todo el sistema llamado *El arte de la fuga*, no es sino el inicio al interior del mismo desarrollo en su totalidad y no un elemento externo, indiferente al posterior progreso de las diversas figuras musicales. Dado el carácter sistemático con el que se presenta la obra, esta manera de darse el primer elemento como el inicio de un todo, es semejante a lo que propone el filósofo alemán G. W. F. Hegel como el inicio de su sistema: "Lo esencial no es propiamente que un puro inmediato sea el inicio, sino que el todo sea una circulación dentro de sí mismo, en donde lo primero viene a ser también lo último, y lo último también lo primero" (Hegel, 2011, p. 217). La

circularidad que aparece entre lo primero y lo último esclarece la posición del inicio tanto del sistema filosófico como, en nuestro caso, de *El arte de la fuga*: no es un simple momento primero y externo al posterior desarrollo de la obra, sino una proposición o tema que contiene en sí la fuerza que impulsará las diversas figuras que se encuentran contenidas en él.

La relación realizada entre el sistema filosófico y el musical se esclarece comprendiéndola bajo este marcado acento circular en la que aparece, dotándola de un sentido cerrado en el inicio, no yendo a buscar en categorías o elementos externos lo que ya en su interior se encuentra. El carácter circular de dicho inicio, comprendido como sola unidad, dejando, aparentemente, marginadas las diferencias que puedan existir en su interior, cumple una función meramente formal dentro del sistema, pero en sí misma contiene su total estructura.

El tema inicial de *El arte de la fuga* toma caracteres semejantes al inicio filosófico, al sostener Hegel que tal estructuración del inicio no se plantea como comienzo, sino que supone ya el movimiento completo del sistema donde *lo primero viene a ser también lo último* y donde, además, “hay que admitir que es una consideración esencial el que el ir hacia delante sea un regreso al fundamento y hacia lo originario” (Hegel, 2011, p. 216).

Los sistemas que vinculamos aquí contienen a las categorías conformando un nivel estructural en el que se encuentran atravesadas completamente por todas las formas anteriores y donde el anterior primero asume, a su vez, el resultado último de la manifestación en su totalidad, siendo, por ello, en el orden ontológico el *principio* de todo el despliegue. “El inicio de la filosofía es el basamento que se hace presente y se mantiene en todos los desarrollos siguientes, *el concepto* de todo punto inmanente a sus determinaciones ulteriores” (Hegel, 2011, p. 216).

Este momento de inmanencia del inicio en el posterior desarrollo, al aplicarlo a la obra analizada de Bach, conlleva un problema fundamental por tratarse tal principio de una representación teológica y, más claramente, de la representación de Dios que tenía Bach. El problema teológico suscitado es claro, ya que si el Tema-principio de *El arte de la fuga* es inmanente al posterior desarrollo que deviene a partir de la salida de sí, se trataría de una inmanencia de Dios afuera de sí mismo, en lo otro de él.

Ahora bien, si se estableció una circularidad de la obra, donde el tema no era algo externo, sino interno, ¿qué sería entonces eso otro de él mismo?

En términos teológicos, ¿qué sería lo otro del tema-sujeto, del fundamento mismo en Bach?

Al no poder ser algo externo, no puede ser más que el mismo tema desdoblado y contener, a la vez, en su interior la fuerza autoimpulsora para salir de sí a otro, que en una primera instancia aparece como su negación simple, en el *contrasujeto*. Al aparecer esta negación surge la determinación de las figuras fugadas, ya que ahora las voces que componen la obra no exponen el tema cerrado en sí mismo, sino que, en tanto determinadas, cada cual se encuentra en referencia con algo otro que no son ellas mismas.

Al entrar a esta determinación de las figuras, la música alcanza una complejidad interna de mayor intensidad que la simple claridad del tema inicial, y es que en este punto la música ha perdido la luminosidad del inicio (que ahora aparece como simple), y ha ingresado al terreno de la finitud, y con él al dominio problemático de la íntima subjetividad en vinculación con lo *Infinito* y su relación con los otros entes en tanto finitos.

Dicha problemática tiene su raíz musical en el momento del encuentro de la música polifónica con el pensamiento religioso luterano, pues es este arte el que representa, quizás exclusivamente en cuanto arte, la interioridad y religiosidad protestante, en la que cada voz desarrollada intenta ser la expresión directa de la intimidad del alma en relación con la divinidad.

En la polifonía de la música eclesiástica cristiana y el estado de ánimo, del que es expresión, se mantiene una relación interior necesaria. La conciencia religioso-cristiana alza el sentimiento de Dios a una vivencia mística del infinito. Esta infinitud da su carácter a todas las partes integrantes de la conciencia cristiana, a la menesterosidad de la redención, al sufrimiento en la finitud, a la profundización de Jesús y el espectáculo de su dolor, a la alegre confianza de la redención. Todos estos estados existen en su relación para con el hombre. Están, por así decirlo, como teñidos, saturados, llenos de vivencia infinita. La expresión de esto es la polifonía (Dilthey, 1963, p. 32).

La música se convirtió en la expresión de la “interioridad religiosa subjetiva”, y se incorporó dentro del ritual protestante en la forma de la polifonía, pues en esta la comunidad de fieles se veía representada, no como una unidad indistinta, disueltas sus diferencias en orden al todo, sino que, simbolizado en el *choral* protestante, “la polifonía significa la conducción melódicamente autónoma de todas las voces en un todo musical. Ninguna de [las voces] es solo de acompañamiento, cada una de ellas es

melódicamente importante, ninguna está según ello subordinada a la otra” (Dilthey, 1963, pp. 32-33).

Siguiendo la idea de lo que significa la polifonía para el mundo protestante, cabe pensar que el despliegue de cada una de las voces que componen las fugas no son otra cosa que la expresión de un ser determinado, la salida del tema a una individualidad, que por lo pronto solo se caracteriza como un ente que se independiza de otros al negarlos, para determinarse como tal. En esta determinidad, que es su cualidad propia, cabe reconocer en el desarrollo de las voces a la realidad ya desplegada, ya que, si se sigue y se escucha solamente cada voz separada una de otra, no se podrá escuchar más que la inmediata manifestación unilateral de cada voz, independizada del movimiento total de la obra. Y, sin embargo, una audición contrapuntística formalmente correcta, (o, como dice el filósofo español Juan David García Bacca [1990], un escuchar con conciencia auditivo-mental) esto es, el poder escuchar la secuencia melódica de cada voz independiente, pero dentro del movimiento conjunto de la polifonía, hará brotar de esta realidad primera, de esta primera determinidad, una secuencia de categorías que se escapa al contemplar a cada voz aislada completamente de las otras.

Formalmente el diálogo contrapuntístico se presenta en una relación de voces simultáneas, que, en contraste con el tema inicial, expresan una realidad finitizada, y que, al tener esta característica, finitizan, a su vez, al tema, el cual se encuentra ahora con una determinación. Asumida esta, las voces se encuentran en un enfrentamiento a sí desde su mismidad; aisladas, en cambio, expresan su dimensión interna inmediata, su estar, determinadas como algo, pero enfrentadas con otro, que la determina. Esta violencia con la que se encuentran, como simple negatividad, es salvada al comprenderlas en referencia una con la otra: estrictamente, cada voz polifónica es lo mismo con respecto a lo otro, y en esta diferencia se afirman a sí mismas en su diferencia. Es, por tanto, en la referencia en que cada voz se entiende como un ser diferente del otro, pero, al mismo tiempo, en unidad vinculante.

Las determinaciones de respectividad con las que se enfrentan las voces que componen una fuga, se dan en tanto se manifiestan en oposición las unas con las otras, como expresión de un cuadro finito, que da cuenta del movimiento de la totalidad de lo real. Así, cada una de las voces que constituyen una fuga son en sí únicas, ensimismadas y al mismo tiempo otras, exponen su propia identidad y su diferencia con lo otro, en vínculo entre ellas. Lo que posibilita este doble movimiento es el límite que las

configura, operando de manera doble: separando y distinguiendo a cada una y vinculándolas.

Es claro que, si cada voz no se encontrara limitada, la materia musical no sería más que una masa auditiva, donde no se podría reconocer ninguna forma musical. La división por voces, fundamental en la arquitectura de una fuga, exige del compositor y, a la vez, del intérprete, esta labor: el poder destacar claramente cada uno de los límites de cada voz que se desplegará en la obra, pues depende justamente de esta claridad la excelencia de una fuga. Y es justamente este uno de los motivos por los que se destaca Bach como creador de este arte, según comenta Adolfo Salazar:

[...] la fuga en Bach gana tres cualidades que hacen superior esta forma al modo en que estaba tratada por todos sus contemporáneos, a saber: la claridad en la escritura contrapuntal y la facilidad en la conducción de cada voz aislada (que es cualidad propia de todo el contrapunto de Bach), mayor sencillez y lógica en su estructura formal, que permiten distinguir claramente la sucesión de reexposiciones y episodios (Salazar, 1985, pp. 82).

La complejidad de la fuga asciende en esta relación de las voces, donde, gracias al límite propio, cada una se afirma a sí misma, diferenciándose de las otras y, al mismo tiempo, relacionándose respectivamente con ellas. Sin embargo, la función del límite no es meramente “limitar”, poner distinción y diferencia entre cada una de las voces. La categoría de límite junto con contener, también alberga, como contraparte, una superación, un salir de sí mismo. Estrictamente, ahí donde hay un límite surge la “inquietud” de querer sobrepasarlo.

Como un solo momento de la música total, cada voz es finita en sí misma, por ello, cada vez que progresa, yendo más allá de sí, progresa hacia lo otro, a lo no-finito; de modo que sí lo finito finitizó lo in-finito, el movimiento ahora se vuelve contrario, surgiendo del mismo movimiento de lo finito, su más allá, lo *Infinito*. Y es que, como ya fue citado: “Hay que admitir que es una consideración esencial el que el ir hacia delante sea un regreso al fundamento y hacia lo originario” (Hegel, 2011, p. 216), y esta vuelta a lo más allá de sí es una vuelta a la primera figura de donde surgió, pero elevada por el proceso desde donde advino y, por ello, puesta en su verdad, como infinitud.

De este modo, el tema surge como momento inmediato de la conciencia, donde las determinaciones de cada voz han sido asumidas en el ser, pero esta vez en un ser que comprende todas esas determinaciones de las voces

y que, por ello, se torna absoluto, pues el tema vuelve a aparecer como la misma primera figura de todo el despliegue musical, pero ya habiendo asumido cada respectividad que habían surgido de ellas. De este modo, cada voz al salir de sí logra una superación, en tanto que ha sobrepasado la primera determinación simple, de manera que su despliegue ha sido un desarrollo que ha salido de la simple infinitud del tema inicial, para transitar a través de lo finito, con el fin de retornar a la infinitud inicial, pero ahora llena de determinaciones finitas y de contenido.

Con esto se ha llegado a puerto, a la verdad del sujeto que retorna a sí luego de haberse enajenado en las voces de la fuga, las cuales describían en la obra misma las figuras categoriales, creando, de este modo, una “música dialéctica” –como podemos sostener junto con Juan David García Bacca (1990, p. 95)–, en la que las categorías no describen un movimiento externo a la obra, sino que son realizadas y agotadas en ella misma.

De este modo, las fugas se han consumado internamente en un sistema musical cerrado, donde las propias figuras por ellas impuesta se despliegan en plena libertad, no debiendo pasar por el arduo momento de la enajenación de su ser en los diversos momentos de ida y vuelta de sí, al margen de la música, sino que, en la obra, aquel momento primero, el fundamento se ha desplegado y se ha manifestado musicalmente.

Conclusión

La última gran obra de Johann Sebastian Bach, inconclusa a la hora de su muerte, termina al momento que el propio compositor utilizó como contrasujeto su propio apellido, lo que ocurre precisamente en el Contrapunto XIV. También se ha mencionado brevemente que este número no era indiferente para el Cantor de Leipzig, y que tanto su apellido como el nombre de la obra estudiada, *Die Kunst der Fuga* (recuérdese, no *Fuge*), suman 14 (González, 2015, p. 61). Un halo de misterio envuelve esta obra y las intenciones que contiene. En este artículo se ha pretendido abrir una posible línea de interpretación, a través de lo que significa formalmente la fuga en esta obra, destacando que esta forma se encuentra cargada de contenido metafísico.

Mediante la hipótesis de que el tema fundacional y fundamental de *El arte de la fuga*, no solo es una expresión musical, sino que es la manifestación de aquello que Bach podía entender como su pensamiento sobre la esencia divina, se ha pretendido exponer cómo a partir de él se

ha desplegado libremente la compleja realidad, expresada en cada una de las voces que componen la fuga. Este despliegue, con todo, contiene una realidad especulativa: proviniendo del inicio, es la expresión de la totalidad contenida en germen en él y, al propio tiempo, lo diverso de sí: su otro. Identidad y otredad encontradas en la circularidad eternamente remontante que constituye la fuga.

Es por esto por lo que lo aquí dicho no puede ser sino una aproximación a la metafísica contenida en esta forma musical.

Que la forma se encuentre ligada al contenido nos conduce a un nivel de abstracción en el que la música se mueve libremente, pero que hace que este segundo elemento, el contenido, sea de difícil aprehensión. Captar la esencia de lo expresado puede conducir a un abismarse en la misma música, y es por ello que sumergirse en este abismo al mismo tiempo revela su parecer y manifiesta justamente eso, su esencia. Lo esencial de la música, expuesta a tal punto de sistematización, implica también la revelación de la esencia de lo divino en cada momento de la circularidad. Su despliegue, que va de lo más simple –el propio tema– a lo más complejo –la misma fuga cuádruple interrumpida por el nombre del autor que pone fin a la obra total–, es también una epifanía: revelación de lo oculto presente en la simpleza perfecta del inicio. La presencia del fundamento en el devenir, expresado en las voces que brotan de él y que revelan su actividad inmanente en lo otro de sí.

Bibliografía

- » Andrés, R. (2005). *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona: El Acantilado.
- » Basomba García, D. (2014). *El último Bach y el dodecafonismo como ideal musical: una lectura estética y sociológica*. (tesis de doctorado). Universidad Carlos III, Madrid, España. Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/18313>
- » Butt, J. (Ed.) (2000) *Vida de Bach*. Madrid: Cambridge University Press.
- » Copland, A. (2001). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Dilthey, W. (1963). *La gran música de Bach*. Madrid: Taurus.
- » García Bacca, J. D. (1990). *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos.
- » Gardiner, J. E. (2016). *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Barcelona: Acantilado.
- » Geiringer, K. (1982) *Johann Sebastian Bach. Culminación de una era*. Madrid: Altalena.
- » González Catalán, L. (2012) Intencionalidad en el uso del N° 14 en la obra de J. S. Bach. *Neuma (Talca)*, 2, 10-30. Recuperado de <https://neuma.atalca.cl/index.php/neuma/article/view/134>
- » González Catalán, L. (2015) El arte de la fuga de Johann Sebastian Bach (1685-1750). *Neuma (Talca)*, 1, 58-68. Recuperado de <https://neuma.atalca.cl/index.php/neuma/article/view/87>
- » Graetzer, G. (1986) El arte de la fuga: última obra de Johann Sebastian Bach: consideraciones generales. *Anales de la Universidad de Chile*, 11(5), 145-164.
- » Heidegger, M. (1996). *Schelling y la libertad humana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- » Hegel, G. W. F. (2011). *Ciencia de la lógica. Vol. 1*. Madrid: UAM Ediciones-Abada.
- » Hegel, G. W. F. (2013). *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Hofstadter, D. (2007). *Gödel, Escher y Bach. Un eterno y gracil bucle*. Barcelona: Tusquest Editores.
- » Kerman, J. (2015). *The Art of Fugue. Bach Fugues for Keyboard, 1715-1750*. California: University of California Press Oakland.
- » Noemí, J. (1986). Bach 'Digne Theologus Dicitur'. Una aproximación teológica a la obra de J.S. Bach. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 19, 23-29.
- » Nys, C. (Ed.) (1962). *Bach*. Buenos Aires: Fabril.
- » Otterbach, F. (1998). *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid: Alianza Editorial.

- » Peters, M. (2017). Vocal Music. En R. Leaver (Ed.). *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, pp. 267-294. New York: Routledge.
- » Reyes van Eweyk, A. (2021). Simbología numérica en la obra de Bach. *Neuma (Talca)*, 2, 51-65. Recuperado de <https://neuma.utralca.cl/index.php/neuma/article/view/152>
- » Salazar, A. (1985). *Juan Sebastián Bach*. Madrid: Alianza Música.
- » Santa Cruz, D. (1950). La fuga en la obra de Bach. *Revista Musical Chilena*, 6(38),16-55. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11884>
- » Savall, J. (2001). El testamento musical de J. S. Bach. En *Die Kunst der Fuge* [CD] (libreto). Alia Vox.
- » Schweitzer, A. (1955). *J. S. Bach. El músico-poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- » Soler, J. (1998). *Fuga. Técnica e historia*. Barcelona: Antoni Bosch.
- » Soler, J. (2004). *J. S. Bach. Una estructura del dolor*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- » Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- » Wolff, Ch. (2008). *Johann Sebastian Bach. El músico sabio*. Barcelona: Ma Non Troppo.



Biografía / Biografia / Biography

Juan Ignacio Arias Krause

Doctor en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
Máster en Filosofía de la Historia: Democracia y orden Mundial, Universidad Autónoma de Madrid, España. Licenciado en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.