

Rafael Estévez González

Tesis Doctoral

2016



ULL | Universidad
de La Laguna

El Clave bien temperado. J.S. Bach.

Análisis estructurales de las 48 fugas:

**Una propuesta metodológica para
Centros Superiores Musicales de Educación**



Autor: Rafael Estévez González

Directores: Juan Ramón Coello Martín y Teresa González Pérez

Tesis Doctoral

El Clave bien temperado. J.S. Bach.

Análisis estructurales de las 48 fugas:

Una propuesta metodológica para Centros Superiores

Musicales de Educación

TESIS que presenta Rafael Estévez González para la obtención del título del Doctor, bajo la dirección del Doctor D. Juan Ramón Coello Martín y la codirectora Dra. D^a Teresa González Pérez

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Facultad de Educación. Doctorado en educación

Línea de investigación 3

Enseñanza y aprendizaje en áreas de conocimiento específicas

V.B., el Director

V.B., la Codirectora

Dr. D. Juan Ramón Coello Martín

Dra. D^a.Teresa González Pérez

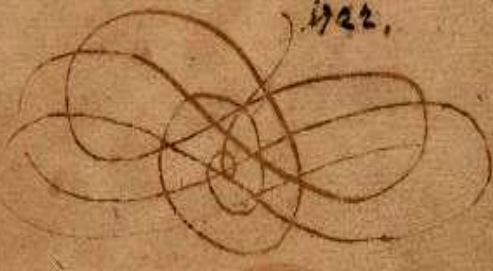
A Mavi y a Rafa; a mis padres y hermanos

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

Der Wohl temperirte Clavier.¹
in

Praeludia, ²

Fugen über alle Töne in Semitoria,
die erst tertiam majorem als 4te Re. als anfang,
mit ab bey tertiam minorem als 4e.
Alia Pa. Retrogrediat. ³
Neben dem Gebrauch dieser Lehrsätze in
Arithmetischen Fragen als Anfang der in einem
Clavier für Radix facimus. ⁴
Zweyter Theil alphabetisch
mit Propädeutik von
Johann Sebastian Bach.
in der ersten Ausgabe
bestimmter Lage.
Mitten in der
recte über
Lautstärke
fragen.
Anno
1722.



ÍNDICE

- 1. Introducción y justificación teórica del trabajo elegido / Pág.1**
 - 1.1 Consideraciones preliminares / Pág.1**
 - 1.1.1 Introducción reglada de la disciplina de Análisis Musical en los planes de estudio oficiales españoles de música / Pág.6**
 - 1.2 Importancia capital de la obra “El Clave bien Temperado” (Cuadernos I y II), de Juan Sebastián Bach / Pág.9**
 - 1.3 Estado actual del objeto de estudio / Pág.12**
 - 1.3.1 La fuga como modelo de forma compositiva para los estudiantes de Composición / Pág.12**
 - 1.3.2 La fuga desde el punto de vista analítico /Pág.16**
 - 1.4 Planteamiento del problema /Pág.17**
 - 1.5 Justificación, interés y originalidad del tema elegido /Pág.18**
- 2. Objetivos de este trabajo /Pág. 19**
 - 2.1 Objetivos generales /Pág. 20**
 - 2.2 Objetivos específicos /Pág. 20**
- 3. Hipótesis y cuestiones a resolver. Grado de innovación previsto /Pág. 22**
 - 3.1 Hipótesis y cuestiones a resolver /Pág. 22**
 - 3.2 Grado de innovación previsto /Pág. 25**
- 4. Estructura / guión de la investigación /Pág.26**
- 5. Metodología. Procedimientos, técnicas e instrumentos /Pág.28**
 - 5.1 Aplicación del método /Pág. 31**
 - 5.2 Pasos a seguir para la administración del método /Pág. 32**
 - 5.3 Redacción del proceso de investigación /Pág. 36**
 - 5.4 Documentos del trabajo de campo /Pág. 41**
 - 5.4.1 Cuestionario para el juicio de expertos y datos cuantitativos del mismo. Cuestionarios realizados por Daniel Roca, Leandro Martín y Roberto Pía /Pág. 42**

5.4.2 Cuestionario para el alumnado y datos cuantitativos del mismo

/Pág. 55

6. Análisis detallado de cada una de las fugas /Pág.70

- 6.1 Fuga 1. CBT 1 /Pág. 71**
- 6.2 Fuga 2. CBT 1 /Pág. 86**
- 6.3 Fuga 3. CBT 1 /Pág. 102**
- 6.4 Fuga 4. CBT 1 /Pág. 113**
- 6.5 Fuga 5. CBT 1 /Pág. 124**
- 6.6 Fuga 6. CBT 1 /Pág. 132**
- 6.7 Fuga 7. CBT 1 /Pág. 143**
- 6.8 Fuga 8. CBT 1 /Pág. 152**
- 6.9 Fuga 9. CBT 1 /Pág. 165**
- 6.10 Fuga 10. CBT 1 /Pág. 173**
- 6.11 Fuga 11. CBT 1 /Pág. 182**
- 6.12 Fuga 12. CBT 1 /Pág. 188**
- 6.13 Fuga 13. CBT 1 /Pág. 200**
- 6.14 Fuga 14. CBT 1 /Pág. 206**
- 6.15 Fuga 15. CBT 1 /Pág. 213**
- 6.16 Fuga 16. CBT 1 /Pág. 221**
- 6.17 Fuga 17. CBT 1 /Pág. 229**
- 6.18 Fuga 18. CBT 1 /Pág. 236**
- 6.19 Fuga 19. CBT 1 /Pág. 242**
- 6.20 Fuga 20. CBT 1 /Pág. 246**
- 6.21 Fuga 21. CBT 1 /Pág. 252**
- 6.22 Fuga 22. CBT 1 /Pág. 256**
- 6.23 Fuga 23. CBT 1 /Pág. 260**
- 6.24 Fuga 24. CBT 1 /Pág. 267**
- 6.25 Fuga 1. CBT 2 /Pág. 278**
- 6.26 Fuga 2. CBT 2 /Pág. 283**
- 6.27 Fuga 3. CBT 2 /Pág. 292**
- 6.28 Fuga 4. CBT 2 /Pág. 302**
- 6.29 Fuga 5. CBT 2 /Pág. 311**
- 6.30 Fuga 6. CBT 2 /Pág. 319**

- 6.31** Fuga 7. CBT 2 /**Pág. 327**
- 6.32** Fuga 8. CBT 2 /**Pág. 335**
- 6.33** Fuga 9. CBT 2 /**Pág. 342**
- 6.34** Fuga 10. CBT 2 /**Pág. 349**
- 6.35** Fuga 11. CBT 2 /**Pág. 354**
- 6.36** Fuga 12. CBT 2 /**Pág. 359**
- 6.37** Fuga 13. CBT 2 /**Pág. 363**
- 6.38** Fuga 14. CBT 2 /**Pág. 368**
- 6.39** Fuga 15. CBT 2 /**Pág. 373**
- 6.40** Fuga 16. CBT 2 /**Pág. 378**
- 6.41** Fuga 17. CBT 2 /**Pág. 386**
- 6.42** Fuga 18. CBT 2 /**Pág. 393**
- 6.43** Fuga 19. CBT 2 /**Pág. 400**
- 6.44** Fuga 20. CBT 2 /**Pág. 405**
- 6.45** Fuga 21. CBT 2 /**Pág. 411**
- 6.46** Fuga 22. CBT 2 /**Pág. 415**
- 6.47** Fuga 23. CBT 2 /**Pág. 421**
- 6.48** Fuga 24. CBT 2 /**Pág. 427**

7. Conclusiones finales con respecto al análisis de las fugas, teniendo en cuenta las hipótesis de partida /Pág. 433

8. Conclusiones finales con respecto a la parte estadística, de aplicación didáctica y metodológica /Pág. 438

8.1 Conclusiones referentes al juicio de expertos /**Pág. 438**

8.2 Conclusiones referentes al alumnado /**Pág. 439**

9. Nuevas líneas de investigación /Pág. 441

10. Bibliografía, legislación de referencia y recursos en la web /Pág. 443

1. Introducción y justificación teórica del trabajo elegido

1.1 Consideraciones preliminares

Antes de su impartición reglada en los planes de estudio oficiales, cuestión que abordaremos más adelante, la tarea y práctica de teorizar sobre la música, y por tanto analizarla y sistematizarla, ha estado presente casi desde los comienzos de este arte para la civilización occidental, y los diferentes compositores han fundamentado muchos de sus logros sobre las aportaciones hechas por sus antecesores. Como bien se sabe, cualquier rama artística no se construye de la nada en un momento, sino que hunde sus raíces en sus antecedentes inmediatos y a veces no tan inmediatos, recogiendo por tanto sus postulados de épocas mucho más lejanas en el tiempo. La música no es una excepción, y de esa forma los compositores han basado su técnica y arte en lo que han hecho sus predecesores, entre otras cosas por un hecho simple y obvio como es el que la figura del compositor como tal ha estado directamente vinculada a la práctica musical (instrumental o vocal), y es por ello que al crear música propia, heredan los presupuestos de la música que han ejecutado, estudiado y aprendido como intérpretes.

Pero dado el carácter pedagógico que conlleva este trabajo, y planteándonos como cuestión general la enseñanza de la música, lo primero que habría que tener en cuenta es como surge el fenómeno musical.

No creemos que esté presente la intención pedagógica (tal cual la entendemos hoy en día) en los pueblos primitivos, sino que la manifestación del hecho sonoro va ligada a cuestiones mitológicas y rituales, percusiones incidentales, etc.

Según Ulrich Michels¹, lo que ha dado en llamarse *patrimonio primigenio*, consiste en:

- percutores: golpeo rítmico de pies y palmadas sobre muslos, etc.
- sonajas: de piedras, maderas.
- tambores: troncos huecos.

Aunque si tenemos en cuenta que todo lo que es imitación es aprendizaje, ahí cabría encontrar un primitivo tipo de enseñanza musical basado en la imitación de conductas (rituales, de emisión de sonidos, etc.).

En civilizaciones avanzadas antiguas, como Mesopotamia, y citando de nuevo a Ulrich Michels: *“era corriente que en las conquistas se respetase a los músicos de los pueblos extranjeros, tomando a menudo posesión de la música,² a la cual se consideraba un bien precioso”*.

Curioso lo expresado en el párrafo anterior (podría haber incluso una incorrecta interpretación en la traducción), ya que para “tomar posesión de la música”, sólo cabría imitar lo que hacen los músicos del país conquistado: en definitiva, estudiar su música.

Dice también Ismael Fernández de la Cuesta³ en relación a este tema que:

«los músicos sumerios y babilónicos gozaban de una cierta consideración en la vida social de las ciudades cuya estructura urbanística estaba dominada por los zigurats. Ejercían una función destacada en el culto sagrado. Según los actos en los que intervenían, así eran considerados. En efecto, eran al menos dos las categorías de profesionales: los que cantaban y dirigían plegarias a Dios y a los reyes divinizados, y los que ejercían su actividad en los funerales interpretando lamentos. Aquéllos,

¹ Atlas de música, I. Alianza Atlas, 1982

² Citamos textualmente.

³ En *Historia de la Música I*. Colección “Conocer el Arte”. Historia 16.

constituían una especie de casta o corporación superior llamada “nar”⁴, en tanto éstos, de nivel algo inferior y reunidos asimismo en una suerte de colegio profesional, eran “gala” ».

Desde luego, debe haber un aprendizaje necesario para que los futuros profesionales realicen estas funciones.

Del mismo texto de Ismael Fernández, extraemos:

“Hans Hickmann (1958) intentó descubrir en los gestos de los personajes representados en la variada iconografía egipcia verdaderos signos notacionales de la música (notación quironímica, viejo precedente de la quironimia medieval). Sus intentos no fueron del todo baldíos. Con el gesto de la mano estos personajes indicarían a los cantores e instrumentistas no sólo los trechos o segmentos del fraseo musical, sino también los tonos o grados de la escala, llegando incluso a crear algún tipo de polifonía. Sea o no cierta la hipótesis de Hickman sobre este particular, la quironimia tonal en la historia de la música no es una quimera que sólo existe en la mente de algunos historiadores, sino una práctica que se usaba desde la Antigüedad y perduró en las escuelas medievales hasta el Renacimiento gracias a la mano guidoniana. Uno de los ejercicios más frecuentes del opositor a Maestro de capilla de las catedrales españolas consistía en improvisar una o dos voces señalando los sonidos con las falanges de los dedos, según la mano de Guido, mientras con su propia voz cantaba la melodía principal o cantus firmus”.

Interesantes textos que nos muestran aquello que se aprende de forma práctica. Y encontramos en Guido a un pedagogo que crea un sistema para aprender el naciente lenguaje musical.

⁴ Los entrecorridos son nuestros, para diferenciar lo que el autor escribe en cursiva.

Hemos comentado aspectos de la práctica musical en los pueblos primitivos y en algunas de las civilizaciones avanzadas de la antigüedad. Y dejamos para el final aquellas que consideramos definitivas para la música occidental (con todo lo que pudieran de tener de influencia de las ya nombradas), es decir, Palestina y Grecia.

En cuanto a Palestina, el pueblo hebreo, desde el punto de vista de la religión deja su huella en el mundo cristiano, y siguiendo nuevamente a Ismael Fernández de la Cuesta, en la obra citada:

“Si desandamos el camino de Occidente desde el día de hoy y nos encaminamos retrospectivamente hasta llegar al lugar del nacimiento de nuestra música nos encontraremos, al final del retroceso, una salmodia simple recitada con fervor por los primitivos cristianos”.

Y más adelante:

“Pero los propios textos de los poemas bíblicos poseen una métrica cuya estructura será el soporte principal de la declamación o, como se dice hoy, cantilación, y la primera célula de la forma musical en Occidente.”

Por tanto, sobra insistir en la relación del mundo religioso hebreo y cristiano con nuestra actual música occidental, y sobra insistir también en la actividad de enseñanza musical que se ha realizado desde las distintas órdenes religiosas, siempre con el fin de alabanza a Dios.

Y por último, sin el carácter estrictamente religioso que el cristianismo conlleva, y con un horizonte tal vez más amplio, hemos de citar a Grecia como la civilización que pondrá las bases teóricas y científicas que los teóricos medievales posteriores aplicarán a una práctica ancestral. Macrocosmos, el mundo griego, donde la filosofía, las matemáticas, la música, etc. encontrarán sus cimientos primeros e indiscutibles.

Acercándonos ya a la disciplina que nos ocupa, el *Análisis musical*, pero sin perder de vista ese carácter pedagógico de esta introducción, cualquier tratado teórico de los filósofos y matemáticos de la antigua Grecia, o de los tratadistas latinos (al amparo del Cristianismo y la civilización occidental, pero que siempre en música tuvieron a los tratadistas griegos como referente) puede ya considerarse como un intento de análisis teórico de los presupuestos prácticos de la ciencia/arte objeto de estudio. Así, dos tratados de referencia, como *Música práctica*, del baezano Bartolome Ramos de Pareja, o el *Gradus ad Parnassum*, de J.J Fux son en realidad intentos de analizar y sistematizar (para poder luego enseñar) la realidad práctica de la música del momento⁵. Y no hay que olvidar que el sistema que propone Pareja, en el cual se quiere ver un antecedente del sistema temperado, es una revisión de las doctrinas griegas y de Boecio, en el sentido de ampliar el número de sonidos (o intervalos) consonantes, y de acercarse al sistema temperado cuyo máximo exponente práctico son los dos libros de *El Clave bien temperado*, de J.S. Bach.

Otro paso adelante en la materia del *Análisis musical* lo constituyen los estudios sobre el repertorio concreto de un determinado autor, pero habrá que esperar al nacimiento de la disciplina de *Historia del Arte*, con J. Joachim Winckelmann, al calor del movimiento neoclásico, para que se instaure la práctica habitual de revisar, estudiar y catalogar las obras de arte del pasado. Siempre con el correspondiente retraso⁶ (discutible), la Música no va a ser menos, y repitiendo el comienzo de este párrafo, aparecerán los estudios analíticos específicos sobre una parte determinada de las obras de un compositor, o sobre la totalidad de la misma.

⁵ Es importante destacar la similitud de estos tratados, en cuanto a esa deuda ya comentada con el pasado griego, y también en cuanto a su similitud expositiva, teniendo en cuenta que el de Pareja se imprime en 1482 en Bolonia y el de Fux en Viena en 1725.

⁶ No debemos olvidar que en Música hablamos de Clasicismo, y no de Neoclasicismo.

Es tal vez durante el siglo XIX cuando se sistematiza esta forma de análisis⁷, y son precisamente las 48 fugas que comprenden los dos libros de *El Clave bien temperado*⁸ de J.S. Bach las que probablemente hayan sido objeto de mayor número de trabajos de este tipo. La forma de proceder es la de analizar tanto preludios como fugas, pero son las fugas las que mayor atención han despertado, además de ser las que siempre se han tomado como modelos compositivos para los estudiantes de Composición. Es esta forma uno de los más elevados peldaños de la composición instrumental⁹, y su versatilidad ha permitido que sea trabajada por los distintos compositores a lo largo de todos los tiempos. No sólo cuando se cierra su época de esplendor con J.S. Bach, sino como modelo para todas las generaciones posteriores hasta nuestros días, que han expresado bajo esta forma sus ideas musicales¹⁰.

1.1.1 Introducción reglada de la disciplina de Análisis Musical en los planes de estudio oficiales españoles de música

Hemos pretendido en las líneas anteriores explicar que la práctica del Análisis ha estado presente en las formas de proceder de los músicos (bien centrados en la práctica musical, o bien de forma teórica) de todos los tiempos. Pero también pretendemos destacar el momento en que esa práctica se sistematiza de forma regular, y se convierte en enseñanza reglada. Aunque este campo tampoco es sencillo, puesto que volviendo al

⁷ Aunque algunos autores que serán determinantes para nuestro estudio, como Ferruccio Busoni, se acercan al análisis de las obras de Bach desde un punto de vista sumamente interesante, y que tiene poco que ver con la sistematización a que dichas obras son sometidas, por ejemplo, por H. Riemann.

⁸ En adelante CBT.

⁹ También vocal, pero ya comentaremos el porqué de las bondades que a la fuga aporta la música instrumental, principalmente para teclado.

¹⁰ Véase el “*Ludus Tonalis*”, de Paul Hindemith, o las colecciones de preludios y fugas de Dimitri Shostakovich y Rodiom Schedrin, por citar sólo algunos ejemplos.

ejemplo mencionado de Ramos de Pareja, y tomando datos de un estudio crítico sobre su obra *Música Práctica*¹¹, leemos en la introducción que:

“Durante algunos años fue catedrático de música en Salamanca. Sobre los años 1482 a 1484 ejerce la docencia de la misma disciplina en Bolonia”.

Con este dato queremos significar que ni pretendemos, ni podemos, hacer un estudio detallado de en qué momento y de qué forma se produce la enseñanza “reglada” de la música, bien en monasterios, universidades, cortes, ámbitos eclesiásticos, domésticos, etc., por lo que nos limitaremos a esbozar de qué manera se ha introducido de manera oficial la práctica del *Análisis Musical* en nuestro pasado inmediato, y en nuestro país, España.

El *Análisis musical* ha tenido, hasta ahora, muy poca presencia en los planes de estudios oficiales españoles. Desde la fundación del primer Conservatorio español por parte de la Reina María Cristina, en 1830, como dice José Luis Turina¹² en su artículo *El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático*¹³ (cuya versión completa proporcionamos a pie de página), pasando por los planes de estudio musicales de 1942 y 1966, la primera referencia que encontramos a esta materia es en el plan de 1942, bajo la denominación de *Formas musicales*, de esta manera:

¹¹ *Música Práctica*, de Bartolomé Ramos de Pareja. (Traducida del latín por José Luis Moralejo; Introducción de Enrique Sánchez Pedrote).

¹² La Real Orden de 15 de julio de 1830, por la que se creaba el Conservatorio de Música María Cristina, fue complementada a lo largo del siglo con distintas disposiciones relativas a la organización de las diferentes enseñanzas, de una forma bastante circunstancial, que no se vio ultimada hasta el 30 de agosto de 1917, fecha en que se publicó en la Gaceta de Madrid el Real Decreto aprobando el reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación.

¹³ <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS9494110087A/6018>

*Artículo tercero*¹⁴. *Las enseñanzas que se cursarán en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid serán las siguientes*

A) Cátedras numerarias:

a) Música. Piano. Organo y armónium. Violín. Viola. Violoncello. Arpa.

*Armonía. Contrapunto y Fuga. **Composición y formas musicales.***

Es en el plan de estudios musicales español de 1966 cuando esta asignatura se separa de su adscripción a la enseñanza de la Composición y se convierte en una asignatura obligatoria para todo el alumnado, con la denominación de **Formas musicales**. También es verdad que, dependiendo de cada Conservatorio, pero ya casi como norma general, en los estudios de Composición del plan de 1966 se dedicaban horas de clase a la materia de *Análisis musical*.

Será con la llegada de los actuales planes de estudio, primero la LOGSE y luego la LOE cuando la asignatura de Análisis entre con fuerza en el currículo de todos los estudiantes, consagrándose a ella varios años en la especialidad de Composición¹⁵, y dos años obligatorios para todo el alumnado en general¹⁶. Con los actuales planes de la LOE, creemos que se ha producido una mejora en la adjudicación de los cursos correspondientes a cada nivel, ya que en la asignatura de *Análisis General*¹⁷ se ha incluido un curso más con respecto a la LOGSE¹⁸, mientras que en los cursos de *Análisis Específico*¹⁹ y *Análisis de la Música Contemporánea* se ha quitado un curso

¹⁴ Del citado plan de estudios musicales español de 1942.

¹⁵ Divididos en *Análisis específico I, II, III*; y *Análisis de la música contemporánea I, II*.

¹⁶ Divididos en *Análisis General I y II*.

¹⁷ Denominación que se da a la materia impartida en dos cursos para todo el alumnado del Conservatorio, excepto los de Composición.

¹⁸ Antes se impartía uno, y ahora dos.

¹⁹ Denominaciones que se dan a la materia cuando se aplica a los estudiantes de Composición.

en cada una de las denominaciones (específico y contemporánea), ya que lo que se impartía en LOGSE, aún entendiendo el análisis como fundamental para la formación del compositor, nos parecía excesivo (cuatro cursos de *Análisis específico* y tres de *Análisis de la Música Contemporánea*).

Hasta aquí una breve introducción a la trayectoria de estas enseñanzas en los Conservatorios españoles, que como ya hemos indicado, sólo pretende esbozar el devenir de la enseñanza en nuestro pasado reciente.

1.2 Importancia capital de la obra “El Clave bien Temperado” (Cuadernos I y II), de Juan Sebastián Bach

Dentro del inmenso abanico que representa la escritura fugada, son los dos cuadernos del CBT los que opinamos representan el máximo exponente de dicha forma musical. Porque hay muchos ingredientes puestos en juego para que ello sea así (véase nota al pie nº9). En primer lugar, la agilidad y versatilidad de la música instrumental, llena en las fugas de Bach de múltiples “abstracciones”²⁰, y siempre más arriesgada y osada en sus planteamientos que la vocal; y en segundo lugar, el reto que se plantea Bach de escribir una obra sobre cada uno de los niveles del sistema temperado. Supondrá la base musical de toda la evolución posterior en el Clasicismo y el Romanticismo, y sus formas de transitar por la tonalidad serán heredadas por sus continuadores²¹. Todo lo que se componga girará en torno a esa obra capital por los mecanismos de la imitación o de la reacción, con las consiguientes evoluciones en la

²⁰ Un término que usaremos en nuestra Tesis, sobre todo en los ejemplos musicales, y que definirá aquellos momentos en que parece que Bach no sigue las reglas del contrapunto. Repetimos: sólo lo parece.

²¹ Esto dicho con reservas, puesto que hay un proceso de simplificación en las estructuras clásicas que habría que ejemplificar para que se entienda de qué forma los procesos expuestos en la fuga están presentes en la música del Clasicismo.

técnica que cada estética proporciona. De hecho lo que se puede considerar como una de las rupturas del sistema tonal, preconizada por Arnold Schönberg, se podría entender como una nueva organización de ese sistema temperado, en el cual, por reacción, se cambian las reglas del sistema, pero donde la serie dodecafónica tiene todas las semejanzas con un sujeto de fuga, y las técnicas principales de construcción se basan en el contrapunto clásico²². Abundando en este aspecto, uno de los principios que sustentarán nuestra estructura formal de las fugas del CBT es precisamente la evolución tonal de Bach por los llamados tonos vecinos o relativos (para cada fuga en concreto, y relacionados con la tonalidad principal); Schönberg sólo amplía este concepto, y podrá situar, en una misma obra, su serie sobre cada uno de los niveles del sistema temperado.

Además, Bach en el CBT no se limita a un breve muestrario en cada tonalidad, sino que pareciendo que hace frente a un reto auto impuesto, desarrolla en las fugas con más alteraciones obras de una gran envergadura²³. Al lado de ambos cuadernos del CBT, las fugas que emplea J.J. Fux en su famosísimo *Gradus ad Parnassum* como modelos de la forma, y otros ejemplos que son citados como antecedentes de la obra de Bach, no resisten la comparación con ambos cuadernos del CBT. Además, no debemos olvidar que los maestros del posterior Clasicismo tampoco tienen la necesidad de aventurarse en tonalidades con muchos sostenidos o bemoles, ya que en sus obras sinfónicas, los compositores tomados como referencia del periodo clásico cuentan todavía con instrumentos “naturales”, como las trompas, en los cuales no se ha producido completamente un total desarrollo cromático, por lo que éste es un factor a tener en cuenta para sólo utilizar armaduras de clave sencillas y convencionales.

²² No debemos olvidar que Schönberg teoriza en la mayor parte de sus libros sobre aspectos del sistema tonal, y que determinadas cuestiones que se le han recriminado, como el no apartarse de las formas tradicionales, tal vez fueran una elección consciente.

²³ Parece que cuanto más compleja es la armadura de clave, más intrincada y extensa es la fuga en cuestión.

Queremos decir con esto que la empresa de Juan Sebastián Bach con el CBT aparece como un inmenso y único promontorio aislado²⁴, tanto desde los posibles precursores de esta obra, como en épocas posteriores a la misma.

Cedamos la palabra a Karl Geiringer²⁵ para comentar los antecedentes que se suelen citar al CBT²⁶:

“El desarrollo del ‘sistema bien templado’ ejerció una influencia muy fuerte en la manera de componer para teclado²⁷. JP Treiber publicó en 1702 y 1704 dos composiciones que, según decía, empleaban << todas las tonalidades y acordes >>. Importantísima fue la *Ariadne Musica... per XX Praeludia, totidem Fugas* (1710?) de JKF Fischer en la que el compositor, con ayuda del ‘hilo de Ariadna’ de la modulación, guiaba a los oyentes a través del laberinto de las tonalidades. En 1719, J. Mattheson presentó en su *Exemplarische Organistrenprobe* << 24 ejemplos fáciles, así como algunos más difíciles en todas las tonalidades >>, y en 1722, el año del ‘Clave bien templado’ de Bach, Friedrich Suppig, organista de Dresden, escribió su *Labyrinthus Musicus*, <<fantasía a través de todas las tonalidades, 12 mayores y 12 menores >>.

Podemos afirmar que ninguna de estas obras se acerca (utilizando cualquier parámetro como referente) a lo que representan los dos libros del CBT, ni en el escrupuloso planteamiento bachiano del ciclo (tonalidad mayor y menor para cada nivel), ni en amplitud de cada obra (no es un dato relevante ni definitorio en música,

²⁴ Por su importancia capital

²⁵ Geiringer, Karl. Johan Sebastian Bach. Culminación de una era. Colección “Contrapunto”. Atalena Editores. S.A. p.153.

²⁶ Mantendremos el formato normal de fuente para algunos textos citados. (Así destacará en *cursiva* justo lo que el autor ha destacado).

²⁷ Insistiremos en esta cuestión: los experimentos con armaduras de clave complicadas han tenido su mejor muestra en los instrumentos de teclado.

pero frente a los veinte compases que puede tener una fuga de Fischer nos encontramos con fugas de Bach de hasta seis páginas), ni en densidad ni en muestrario de todo tipo de procedimientos contrapuntísticos.

Y en cuanto a los compositores posteriores a Bach, serán los románticos e incluso posrománticos, y porqué no los impresionistas, los que en sus obras para teclado transiten por los dominios de los siete sostenidos o bemoles²⁸. Por ello, decimos, esta magna obra se asienta aisladamente en la historia de la música.

1.3 Estado actual del objeto de estudio

1.3.1 La fuga como modelo de forma compositiva para los estudiantes de Composición

Como decíamos anteriormente, desde que se implanta la asignatura de Formas Musicales, así como los estudios reglados de Composición, creo que nunca se puso en duda que sobre el aprendizaje de la fuga descansaba gran parte de la formación del compositor como tal. Son incontables las referencias escritas sobre compositores importantes (citemos a Teobaldo Power, por su cercanía, o a Dimitri Shostakovitch, por su importancia) en los cuales se citan sus exámenes sobre esta forma musical, o sus luchas con esta materia²⁹. Imperaba la costumbre en los trabajos escritos de los alumnos y en las pruebas de examen, por no romper con la tradición, de escribir dicha fuga en las llamadas claves antiguas, o por lo menos presentarla en dichas claves. Al ser esto un proceso poco practicado, los estudiantes optábamos por escribir en clave de sol en segunda línea y de fa en cuarta línea (partitura para piano, algo que se entendía como más sencillo para equilibrar y controlar los movimientos de las distintas voces), y luego

²⁸ Otra vez dos grandes del piano (teclado, al fin y al cabo) como Debussy y Albéniz, utilizarán armaduras de clave complejas.

²⁹ En todos los Conservatorios, eran famosos los “encierros” de fuga, donde sobre un sujeto dado, el aspirante a compositor escribía su fuga en dos o tres días de aislamiento.

se copiaba el trabajo a las antiguas claves exigidas (do en 1ª, do en 3ª, do en 4ª y fa en 4ª). Comentamos todo esto para intentar explicar la inmensa tradición que tenía el estudio de la fuga en los conservatorios.

Los tratados de fuga tienen una amplísima tradición (recordemos el ya citado *Gradus* de Fux, de 1725), y ya hemos hecho notar hasta qué punto la fuga se convierte en referente y modelo para los estudiantes de Composición. Son innumerables los tratadistas franceses e italianos que convierten los estudios de fuga en los Conservatorios en una de las disciplinas más importantes de escritura en cuanto a técnica compositiva se refiere³⁰, y por citar sólo uno de esos tratados (herencia y recapitulación de muchos otros al uso), hablaremos del *Tratado de Fuga* de André Gedalge³¹, uno de los más manejados en España probablemente por su traducción a nuestro idioma. Estos tratadistas, representados por Gedalge, trabajan sobre lo que ellos llaman “fuga de escuela”, y dado que dicho término podría suscitar alguna ambigüedad, cedamos la palabra a Gedalge en su Prefacio al citado tratado (con traducción de Alexandre Schnieper y Mercedes Zavala):

“... Si he separado así la *fuga de Escuela* de la *fuga como composición musical*, es porque no la considero como un género de composición, sino como un ejercicio de retórica musical, una forma arbitraria, convencional, y que en la práctica no encuentra

³⁰ En los Conservatorios españoles se dedicaban dos cursos al estudio del Contrapunto, y uno al estudio de la Fuga. Si bien decíamos que el número de cursos de Análisis ha aumentado de manera sustancial, los actuales planes de estudio dejan sólo dos cursos para el estudio del Contrapunto, y la Fuga desaparece como asignatura. Se ha perdido por tanto un curso de formación importantísimo en el currículo del futuro compositor.

³¹ En su dedicatoria, dice Gedalge: “*Al difunto Ernest Guiraud, (A J. Massenet), los dos maestros a los que debo el haber podido escribir este tratado*”. Lo citamos como ejemplo de tantos y tantos nombres (unos publicaron tratados, y otros no, pero normalmente tuvieron a su cargo la clase de Fuga en el Conservatorio de París) relacionados con la enseñanza de esta “escuela francesa de fuga”.

su aplicación absoluta. Podemos pronunciarnos a favor o en contra de la fuga de Escuela; simplemente porque existe, su estudio encuentra aquí el lugar más indicado, habiéndome atenido siempre, cada vez que lo he podido hacer, a basar las reglas en ejemplos sacados de maestros, y particularmente de J.S. Bach”.

Y más adelante, sigue Gedalge:

“... ya que debe parecer racional que los ejemplos ofrecidos a los alumnos para la enseñanza de un arte se tomen de los maestros de ese arte; no es así, sin embargo, y esto es por mi parte una innovación considerable en materia de enseñanza musical, que va en oposición de los hábitos recibidos de la *tradición* y del *estilo de Escuela*.

Ahora bien, si podemos admitir como útil para el estudio de los *procedimientos generales* una *forma escolar* de la fuga, no sabríamos cómo sublevarnos (tanto desde el punto de vista del arte como en interés mismo de los alumnos) contra el hábito tomado de las diversas escuelas de considerar esta forma como el fin mismo del estudio de la fuga, y contra la pretensión de crear, al amparo de un conjunto de fórmulas y de procedimientos, un estilo especial a cada escuela, *un estilo de la casa*, como se ha dicho de forma chistosa”.

Intentando resumir parte de las palabras de A. Gedalge en el ya citado *Prefacio* a su *Tratado de Fuga*:

1. Es útil y necesario un método reglado (escolar, o de escuela) para el estudio de la fuga.

2. Mi método (habla Gedalge en primera persona) extrae sus ejemplos de las obras de J.S. Bach cuando ello es posible³², y no como otros métodos al uso, que no sólo *proscriben el estudio de los grandes maestros de la fuga*³³, sino que crean sus particulares *estilos de la casa*.

Un antiquísimo debate que ha padecido la enseñanza de la escritura musical, en las clásicas materias de la armonía y el contrapunto. Ya Diether de la Motte, en su tratado de contrapunto, comienza diciendo: “*No más especies*³⁴...”, en referencia al citado método propuesto en el *Gradus ad Parnasum* de Fux.

No vamos a terciar por ahora en este debate, ni a dar nuestra opinión sobre el particular, pero sí dedicaremos un apartado de nuestra Tesis a contravenir³⁵ algunas teorías que se exponen en el tratado de Gedalge que creemos no responden a la naturaleza del objeto en cuestión (la fuga y sus procesos y elementos constitutivos), y por tanto, no debieran enseñarse de esa forma.

Hasta aquí, el resumen de la fuga entendida como forma compositiva a imitar por los estudiantes de Composición, y ahora, la fuga desde el punto de vista analítico. Tal vez sea esta última la línea más importante de nuestra Tesis, pero de la que se derivan consecuencias en el otro ámbito, el de escritura o compositivo.

³² Más adelante y en partes de texto que no reproducimos, dice Gedalge que cuando no encuentra ejemplos en las obras de Bach, los construye él mismo o los saca de fugas escritas por sus alumnos.

³³ También otra cita textual del texto de Gedalge.

³⁴ Palabra con la que se ha traducido el nombre que da Fux a cada uno de sus modelos de ejercicios contrapuntísticos.

³⁵ Siempre con el máximo respeto para los estudiosos que nos han antecedido en el estudio de esta materia.

1.3.2 La fuga desde el punto de vista analítico

Tomaremos a tres analistas que creemos de referencia y que se han ocupado del análisis de las cuarenta y ocho fugas del CBT. Ellos son Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout. El trabajo de todos representará un estado de la cuestión previo a la teoría que queremos exponer de cada fuga. Constituirán sus exposiciones un excelente marco teórico sobre el tema que nos ocupa. Evidentemente, en cada uno de ellos encontraremos una forma distinta de acercamiento, con múltiples coincidencias, y bastantes divergencias. Divergencias que podremos destacar incluso en un mismo autor a la hora de aplicar su método analítico.

Consideramos por ello que las distintas teorías sobre el objeto de estudio crean un campo de imprecisión que no clarifica la enseñanza (escritura y análisis) de la fuga.

Aparte de seguir siempre de forma sistemática a estos tres autores citados, pondremos ejemplos de metodologías de muchos otros, para una obra (CBT I y II) que suponemos seguirá generando multitud de trabajos.

Evidentemente, estos dos aspectos que hemos destacado, o estas dos formas tradicionales de acercamiento a la fuga (como modelo compositivo, y como repertorio para analizar) podrían entenderse como dos caras de una misma cuestión, y por eso comentamos que nuestras indagaciones en pos de una estructura igual para todas las fugas nos han hecho discrepar de planteamientos anclados en la tradición y dados por válidos sin ser cuestionados.

1.4 Planteamiento del problema

Y si la sonata es admitida como una forma / estructura universal, y es estudiada en base a un esquema fijado³⁶, la fuga se ha prestado a múltiples interpretaciones que, si bien han reconocido una serie de características que se repiten, han creado un espacio de libertad de opinión que ha hecho pensar en una forma más o menos libre, sin los condicionantes de un esquema prefigurado que sí ofrecen las sonatas. A este clima de libre aproximación a la forma, y a la aparente necesidad de dotar de un arquetipo a esta forma musical ha contribuido también, creando teorías muy cuestionables, la escuela francesa de fuga³⁷. Pretendemos por tanto, profundizar en este problema que definimos como: “la creencia generalizada de que si bien se reconocen en todas las fugas aspectos comunes, ello no es suficiente para establecer una misma forma para todas”. Nos alejaremos del presupuesto anterior, e intentaremos dotar a todas las fugas del CBT de una misma estructura.

Y el concepto de estructura se amplía, y no es tanto el dividir acertadamente una obra musical, como el entender qué procesos está siguiendo el autor. Si demostramos que siempre sigue el mismo proceso constructivo, y dotamos de una funcionalidad musical a los elementos formantes en las 48 fugas del CBT, habremos encontrado una misma forma. También la estructura de la sonata está íntimamente relacionada con los procesos de evolución tonal.

³⁶ Aunque desde luego textos como *Formas de sonata*, de Charles Rosen, arrojen nuevas visiones sobre esta forma (con las que se podrá estar más o menos de acuerdo).

³⁷ Entendiendo aquí (repetimos esta idea ya comentada) a la gran cantidad de compositores y profesores franceses que teorizaron sobre esta forma, y cuyo exponente más claro en español es el *Tratado de Fuga*, de Andre Gedalge, más que nada por su traducción a nuestra lengua.

1.5 Justificación, interés y originalidad del tema elegido

Las divergencias suscitadas por Busoni, Riemann y Prout, y otras muchas que se citarán, no han quedado resueltas, por lo que pretendemos esbozar una teoría que, en primer lugar, contradice muchos postulados de estos autores, y en segundo lugar se demuestra válida para explicar la construcción uniforme de todas las fugas que constituyen ambos libros del CBT. Asimismo, y como ya explicaremos al hablar de los objetivos que pretendemos, se cuestionan y revisan definiciones, vocabulario y terminología que la tradición ha asentado como válidos.

Desde la práctica docente, se nos haría muy difícil explicar y presentar las cuestiones referentes a la fuga con unos postulados a los que somos contrarios, y que creemos que no surgen de la verdadera naturaleza del objeto en cuestión, sino que a veces han sido contruidos de manera artificial en relación con ese objeto. Es por tanto una necesidad el presentar y defender estas ideas, que por otra parte, no son sino fruto de la dedicación a esa práctica docente, buscando soluciones a problemas que no considerábamos que habían sido bien resueltos, y recorriendo el camino que otros habían recorrido para saber hasta qué punto se alejaban o se acercaban a nuestras ideas. Por ello creemos que el grado de interés y originalidad es máximo, y este trabajo, en nuestro caso particular, necesario y obligatorio.

Como ya se ha comentado anteriormente, siempre desde el agradecimiento a tantos y tantos autores que han dedicado a las cuarenta y ocho fugas del CBT gran parte de sus desvelos, lo cual, como docentes, nos ha permitido valorar y sopesar distintas formas de acercamiento a la materia, donde tal vez las más densas y detalladas no se presenten como las más idóneas para ofrecerlas al alumnado.

2. Objetivos de este trabajo

Por tanto, y ya acercándonos a la plasmación de los objetivos últimos de este trabajo de investigación que aquí proyectamos, y dejando atrás este preámbulo, pretendemos demostrar que en todas las fugas del CBT se produce una misma estructura, un mismo proceder, que por supuesto determina una misma forma musical que hace iguales a las cuarenta y ocho fugas. Y como es lógico, aportaremos una visión de la fuga (siempre tomando como modelo las 48 fugas del CBT) que abrirá un planteamiento de su estructura distinto de aquellos que se han barajado como arquetípicos. Es la aportación principal de este trabajo: encontrar una misma estructura para las 48 fugas del CBT, y aún en aquellas donde los analistas de referencia se han apartado de sus presupuestos, demostrar que nuestra visión de la estructura permanece inmutable. Esto proporcionará un recorrido histórico por los distintos criterios de análisis que se han planteado, así como una revisión de la terminología al uso y de planteamientos por lo menos cuestionables. Al convertir este trabajo de investigación en una herramienta pedagógica³⁸ aplicable al ámbito de la docencia, se propondrán también capítulos de ejemplos musicales que pretenderán clarificar las técnicas contrapuntísticas utilizadas por Bach. Observaremos un criterio distinto de aproximación a las técnicas contrapuntísticas (a diferencia de las “armónicas”, si se nos permite la expresión) que requerirán de procedimientos de análisis no tan usuales como los aplicados a otras obras posteriores.

Es costumbre organizar el diseño de objetivos en dos categorías, objetivos generales y objetivos específicos. Así lo haremos, y aprovecharemos para plantear

³⁸ Segundo objetivo detectable en este trabajo de investigación.

cuestiones generales con respecto a la disciplina del *Análisis musical*, así como aquellas más centradas en el trabajo que nos ocupa.

2.1 Objetivos generales

1) Entender la disciplina del *Análisis musical* como una de las herramientas más poderosas de acercamiento al cuerpo de obras de un compositor, que permitirá extraer los rasgos definitivos de su técnica compositiva, y fijar criterios objetivos que determinen su aportación a la historia de la música.

2) Obtener de esos procedimientos recursos técnicos que actúen como un sustrato que siempre beneficiará y ampliará nuestros recursos compositivos.

2.2 Objetivos específicos

Por tanto, pasando a un segundo nivel de concreción, y plasmando los objetivos específicos en frases definitorias y aclaratorias de intenciones, éstas serían:

Objetivo principal nº 1. Demostrar una misma estructura subyacente en todas las fugas del CBT, cuyo modelo se aparta sustancialmente de los propuestos hasta ahora.

Objetivo derivado 1.1: revisión de las propuestas estructurales de Análisis al uso, que no se corresponden con el objeto estudiado (48 fugas del CBT). Estudio de estas propuestas, entendiendo en qué presupuestos se han basado³⁹.

Objetivo derivado 1.2: revisión de las propuestas compositivas derivadas de la escuela francesa de fuga, principalmente como modelos para estudiantes de

³⁹ Volvemos a insistir en esta cuestión: cada autor de los elegidos basa sus postulados en una percepción de los distintos elementos de la fuga y de sus funciones. El ejemplo más obvio tal vez sea el de Riemann, con su concepto de los *desarrollos*. Es un aspecto interesante y definitorio de la fuga, evidentemente, pero no el definitivo. Seguir esta idea tajantemente le aleja a veces de la estructura subyacente.

Composición. Evidenciar que algunos de sus postulados no se corresponden con la naturaleza del objeto estudiado.

Objetivo derivado 1.3: propuesta de un método simple e intuitivo que ayude a clarificar la estructura de la fuga, basado en lo que denominamos esquema lineal, y en una terminología básica que ayude a definir las propuestas estructurales.

Objetivo principal nº2. Crear un proceso de aproximación a la técnica contrapuntística de Bach en el CBT, también aplicable a cualquier obra que utilice los recursos del contrapunto fugado, que mediante un proceso simple de ejemplos musicales (que denominamos reducciones) simplifique las texturas estudiadas, evidentemente para su mejor comprensión.

Objetivo principal nº3. Demostrar, mediante un proceso de aplicación didáctica realizado con un grupo de alumnos del CSMC (Conservatorio Superior de Música de Canarias), que el método elegido es viable, y que clarifica el análisis estructural y funcional de todos los elementos formantes de la fuga.

3. Hipótesis y cuestiones a resolver. Grado de innovación previsto

3.1 Hipótesis y cuestiones a resolver

Enunciaremos las distintas hipótesis,⁴⁰ seguidas a continuación de la correspondiente cuestión a resolver, ya que partimos de la idea de que las hipótesis de partida no se corresponden con nuestros planteamientos.

Hipótesis de partida nº1. *Las disparidades evidentes entre los distintos analistas en cuanto a la estructura de las fugas del CBT pueden inducir a pensar que las mismas carecen de un patrón compositivo común*⁴¹.

Hemos ya anunciado los puntos de partida que propiciarán Busoni, Riemann y Prout, que como decimos, conformarán un excelente estado de la cuestión. El análisis de que han sido objeto las 48 fugas del CBT por parte de los autores citados han creado un marco más o menos común, pero que presenta divergencias e incongruencias (a veces por parte del propio analista en la aplicación de su método de trabajo, y a veces, y lo que es más lógico, por diferencias entre ellos). La cuestión a resolver correspondiente es, por tanto, dotar a todas las fugas del CBT de una misma estructura común, que permita desechar la idea de que estas fugas son libres en cuanto a la estructura. Al proponer una misma estructura para cada una de las fugas del CBT, dotamos a cada uno de sus elementos formantes de una funcionalidad musical, y por ello planteamos objeciones a teorías en torno a la fuga que carecen de fundamento, y que han sido expuestas y tenidas como válidas asentadas en la tradición.

⁴⁰ Según RAE: “Que se establece provisionalmente como base de una investigación que puede confirmar o negar la validez de aquella”.

⁴¹ Y que si bien se reconocen en todas ellas rasgos comunes, la forma o estructura es más o menos libre.

La estructura en la obra musical ha sido ampliamente cuestionada en las vanguardias del siglo XX, y dejamos de observar que precisamente esa estructura es la que ha dotado a las obras de una cohesión interna, y de un significado entendible, siendo así asumido por la inmensa mayoría de los grandes compositores. El minimizar el concepto de estructura (que no significa otra cosa que la genialidad y la coherencia del autor; la correcta relación y organización de todos los elementos formantes), es minimizar la base de gran parte de nuestro patrimonio musical universal. La forma musical ha llevado asociada en cada compositor (Bach, Beethoven, Bartok, Shostakovitch) aspectos de instrumentación, de textura, de procedimientos compositivos, que han constituido su manera particular de aplicar la estructura a sus presupuestos estéticos y compositivos. Negar su importancia es negar la organización de ideas musicales, la reflexión sobre las mismas, los procesos de tensión presentes en una obra musical, y en definitiva, y desde nuestra opinión, gran parte de la técnica de un compositor.⁴²

Es por ello fundamental el intento de unificación de una misma estructura para las 48 fugas del CBT.

Hipótesis de partida nº2. *El modelo francés de fuga de escuela ha teorizado sobre dicha forma, asentando normas y preceptos que no se corresponden con lo que ocurre de verdad en las fugas. Lo ha hecho en muchísimos aspectos⁴³, pero sobre todo será fundamental objetar sus teorías en aquellas cuestiones que tienen que ver con la respuesta que se da a un sujeto de fuga.*

⁴² No olvidemos que Gerard Grisey, asociado al movimiento espectral, en una de sus obras “Talea”, da una descripción de “caracteres, personajes” y “acciones”, dividido en dos partes. Todo ello es igual a estructura. ¿No es el principal personaje de una fuga el sujeto, y no es sometido a múltiples vicisitudes a lo largo de la misma?

⁴³ Tantos como elementos constitutivos se pueden ver en una fuga.

La enseñanza de la fuga desde el punto de vista compositivo se asienta en el modelo francés de fuga de escuela. El trabajo realizado, sobre todo a nivel de técnica compositiva por la ya citada escuela francesa de fuga, ha contribuido, pensamos, a desvirtuar la opinión que se tenía sobre la fuga, aduciendo que como las fugas de Bach son “más o menos libres”, se va a trabajar sobre ese prototipo organizado (y estructuralmente incuestionable: primero entradas “obligadas”, luego episodio, luego entradas en otros tonos, luego estrechos, luego pedal... etc.) que es la pretendida fuga de escuela. Flaco favor al mundo bachiano, e invento⁴⁴ de una nueva “forma de escuela”, en la cual esto no es lo peor, sino falsas teorías⁴⁵ y exposición de procesos que no se corresponden con la realidad. Por tanto, como cuestión a resolver nº2, toca mostrar la perfecta e igual estructura bachiana en todas las fugas del CBT, y aportarlas como única (o si no por lo menos principal) fuente de “trabajos de estilo”, que diría Gedalge.

Hipótesis de partida nº 3.⁴⁶ *Dificultad para entender “armónicamente”, si se nos permite la expresión, el entramado simple que subyace en las fugas bachianas.*

Es común al analizar invenciones o fugas que el alumnado aplique la técnica de cifrado armónico al trabajo de las mismas. Estas obras sí han sido concebidas con los centros de gravitación armónicos, pero las distintas técnicas del contrapunto, y sus complicaciones, no permiten que el método de cifrado armónico se revele tan eficaz como podría serlo en una sonata de Mozart. Es curioso observar que tal vez la primera manifestación del cifrado tal cual la conocemos hoy derive de la técnica del bajo cifrado

⁴⁴ Siempre posible, pues ya el propio Gedalge considera este trabajo un ejercicio de estilo.

⁴⁵ Sobre todo en lo referente a cómo se responde a un sujeto de fuga, pero no es éste un tema menor.

⁴⁶ La única que no está previamente formulada en los términos de las dos anteriores.

barroco, pero así como es sencillo y clarificador cifrar un coral de Bach, esa técnica puede llevar a múltiples errores en una fuga. También es aplicar técnicas posteriores⁴⁷ (y que han sido considerablemente aprovechadas y ampliadas hasta límites insospechados por los distintos analistas y profesores⁴⁸ al amparo de las clases de *Armonía*⁴⁹) para una obra anterior en el tiempo⁵⁰. Por ello, nuestra correspondiente cuestión a resolver será la propuesta de un método simplifictivo que permita ahondar en la técnica empleada por Bach. Se corresponde con la parte de ejemplos musicales de la fuga, y aconsejaremos no usar técnicas de cifrado convencional hasta no haber trabajado con los pasajes en cuestión, entendiendo primero todos los procesos contrapuntísticos que se utilizan.

3.2 Grado de innovación previsto

El grado de innovación previsto es moderadamente ambicioso, ya que como se ha explicado anteriormente, nos sería imposible seguir aceptando muchas de las cuestiones que se afirman en torno al CBT. Creemos que se ponen de manifiesto la coherencia y la objetividad de los planteamientos estructurales bachianos, y recogiendo

⁴⁷ O mejor dicho y siendo precisos: *con evoluciones posteriores* (ya que acabamos de decir que nace en esa época).

⁴⁸ Recordamos a Gedalge con su “estilo de la casa”, algo por otra parte perfectamente lícito para un profesor que, basado en su experiencia, propone un método a su alumnado.

Abundando en este aspecto, cuando hemos impartido clases de Contrapunto, hemos corregido como incorrecciones ciertas propuestas de los alumnos (acotaciones que yo suponía (que) provenían de Fux), y al revisar su ya traducido y revisado tratado completo al castellano, hemos podido comprobar que él permitía algunas de esas (por mí consideradas) incorrecciones. Huelga decir que seguiría haciéndolo igual.

⁴⁹ Algo que requeriría un amplísimo espacio es revisar los distintos sistemas de cifrado que los distintos autores o escuelas han propuesto para sus trabajos.

⁵⁰ Ocurrirá lo mismo con la forma que nos ocupa, la fuga, y es corriente verla analizada con la terminología de Exposición, Desarrollo y Reexposición.

el testigo que formulaba Busoni⁵¹, cuando hablaba de “un secreto, una llave” en este tipo de obras bachianas (invenciones y fugas), poner en evidencia la simplicidad⁵², coherencia y naturalidad de los procesos bachianos.

4. Estructura / guión de la investigación.

Este trabajo de Tesis consta (después de las páginas iniciales en las que se presenta dicho trabajo, y en las que se cumple con los requisitos que exige la ULL para un trabajo de Tesis: portada, sellos y firmas oficiales, etc.), de:

1) Índice (con referencias de página) de todos los apartados y subapartados de que consta el trabajo de investigación.

2) Introducción preliminar en la que se recogerán muchos de los aspectos que se han tratado en el proyecto previo a esta Tesis: *Introducción y justificación teórica, Objetivos, Metodología, Hipótesis, Cuestiones a resolver*, etc., así como todos los documentos que han surgido de la aplicación didáctica realizada con el alumnado y con el grupo de expertos.

Estos aspectos se verán ampliados con cuestiones ya específicas que surgirán del propio trabajo de investigación.

3) Análisis de las 48 fugas de que consta *El Clave bien Temperado*. Es el núcleo central del trabajo, y constará de 48 apartados, cada uno de ellos dedicado a cada una de las fugas que componen el CBT. Abordaremos cada fuga en base a los subapartados que se expresan a continuación, desarrollando para cada una todos aquellos aspectos que hemos enumerado anteriormente:

⁵¹ Tal vez de los analistas trabajados el que más se acerca a nuestra visión de la cuestión, y quien aplicando un sistema simple e intuitivo más se acerca a los procedimientos bachianos.

⁵² Cuidado: este adjetivo no tiene ninguna connotación peyorativa; todo lo contrario.

a) Comenzaremos por un estado de la cuestión avalado por Busoni, Riemann y Prout.

b) A continuación comentaremos y compararemos sus trabajos extrayendo conclusiones.

c) Acto seguido, aportaremos nuestra visión de la fuga, que deberá ir configurando una misma estructura repetida en cada una. Es la aportación principal de este trabajo.

d) Y por último, aportaremos los ejemplos musicales basados en simplificaciones de la técnica contrapuntística.

4) Conclusiones finales.

Como su propio nombre indica, dedicaremos un apartado al final de la Tesis a resumir y compendiar todo el estudio realizado, tanto del trabajo de análisis como de las cuestiones metodológicas.

5) Referencias bibliográficas.

5. Metodología. Procedimientos, técnicas e instrumentos.

La metodología que emplearemos será tanto cualitativa como cuantitativa. En lo referente al análisis de fugas hemos utilizado el método inductivo para extraer una consecuencia general de hechos particulares, aplicando por tanto la metodología cualitativa. También como investigadores nos hemos situado en el núcleo mismo de la investigación, utilizando aquí la introspección como método científico válido.

En la planificación y aplicación del método hemos usado la metodología cuantitativa, extrayendo porcentajes y conclusiones numéricas de los cuestionarios que se han pasado tanto a alumnado como a profesorado.

En el estudio de caso que hemos llevado a cabo, hemos querido entender las dinámicas presentes en contextos singulares, generando nuevas teorías y descartando las inadecuadas. En las siguientes líneas se desgranarán los pasos que hemos seguido, a saber: líneas de actuación (principalmente tres), aplicación del método, pasos a seguir para la administración del mismo, redacción del proceso de investigación y documentos del trabajo de campo.

Esta Tesis Doctoral tiene tres grandes líneas de actuación. Cada una de ellas conllevará un distinto enfoque metodológico que veremos a continuación. Asimismo, se utilizarán distintas estrategias procedimentales para cada una, ya que su contenido y función difieren notablemente. Pasemos a describirlas en detalle.

Primera línea de actuación:

Es la principal. En ella se pretende demostrar que todas las fugas del CBT están dotadas de la misma estructura⁵³, dando contestación a aquellas teorías tradicionales que

⁵³ Entendemos que podemos pecar de reiterativos, al exponer las mismas ideas en distintos puntos de este proyecto, pero también hemos de entender que la declaración de intenciones se verá repetida en metodología, objetivos, etc.

observan tres secciones principales para la fuga⁵⁴, y revisando de paso todas aquellas cuestiones que no coinciden con nuestras hipótesis de trabajo, y a las que pretendemos dar solución.

La metodología se centra en determinar un estado de la cuestión en base a los textos sobre el particular de F. Busoni, H. Riemann y E. Prout. Por tanto, emplearemos una metodología cualitativa, analítica y revisionista de procesos utilizados por otros autores. Ellos serán nuestros guías en la revisión de cada una de las fugas del CBT; veremos qué se desprende de su trabajo analítico de las fugas, qué visión y acercamiento tienen a las mismas, y de qué manera se construye su marco de trabajo en torno al CBT. Su visión será ampliada con la de muchos otros nombres que citaremos de forma colateral, en los momentos que consideremos oportunos. Será el momento entonces de, entendiendo todos los planteamientos, cuestionarlos para exponer lo que pensamos con respecto a la teoría de la estructura de las fugas. Es como decimos el cuerpo principal del trabajo, y constituye el grueso de la Tesis.

Se seguirán una serie de pasos básicos, que luego serán los que se propongan al alumnado. Después de bastantes pruebas, hemos diseñado un “esquema lineal” muy simple que permite “vaciar” y ejemplificar el contenido de la fuga, sus formantes fundamentales. Mediante abreviaturas inmediatas y reconocibles, se podrá visualizar cada fuga de una sola ojeada, ayudando al proceso de entendimiento de la estructura formal. Dicho esquema se verá linealmente, y podrá constatarse con marcas iguales hechas en la partitura. Son pasos que se van a detallar en la aplicación del método.

⁵⁴ Aunque luego no hay consenso para delimitar en los mismos lugares estas secciones, y en aquellas fugas en que esto es imposible, se adopta una solución de compromiso, que fomenta la idea de la ausencia de estructura.

Por tanto, evidenciaremos qué aspectos del método de los autores elegidos no se corresponden con la estructura de las fugas y porqué, presentando nuestro análisis que intentará solucionar estos aspectos.

2ª línea de actuación

Son los ejemplos musicales. Pretende mostrar con ejemplos las habilidades técnicas que se desprenden de las obras de J.S. Bach. Es una forma de enseñar contrapunto bachiano: estudiar y ejemplificar sus procesos, para imitarlos acto seguido. Es lo que conocemos como reducciones, o simplificaciones, para entender mejor la escritura contrapuntística. Aquí la metodología se presenta con un formante estrictamente musical: se trata de mostrar de qué manera se pueden aclarar los procesos contrapuntísticos bachianos. Los útiles de trabajo, papel pautado, lápiz y goma⁵⁵. Evidentemente, aunque por seguir un orden expositivo en la Tesis este capítulo se presenta en segundo lugar, esta técnica se debe aprovechar desde que haya cualquier duda armónico/contrapuntística en el análisis de la estructura, siendo complementaria de la misma. Sólo entendiendo la funcionalidad musical de cada elemento constitutivo de la fuga, podremos sustentar una teoría en cuanto a su estructura⁵⁶.

Veamos como abordan este aspecto nuestros tres autores – guía. Busoni por supuesto no utiliza cifrados, sino que plantea multitud de ejemplos contrapuntísticos. Por tanto, primer problema ya que hay que estar muy versado en dicha técnica; y tampoco creemos que trate de mostrar cómo se organiza el material contrapuntístico y que acordes básicos lo sustentan, algo que él considera obvio, sino que desea mostrar

⁵⁵ No se rechazan por supuesto las nuevas tecnologías, pero la inmediatez de realización de los métodos tradicionales siguen teniendo, desde nuestra experiencia, más ventajas. Nosotros los presentaremos utilizando un editor de partituras, concretamente el Sibelius.

⁵⁶ Y lo mismo que para la fuga, para cualquier otra obra musical.

procesos contrapuntísticos de transformación, derivación, etc.⁵⁷ A Prout lo descartaremos en este apartado, pues si bien cita tonalidades y modulaciones, no plantea ningún ejemplo musical más allá de copiar un sujeto o un contrasujeto. Y el método de Riemann (que ya hemos cuestionado anteriormente en este escrito) obliga a entender su particular cifrado, que ya de entrada puede generar multitud de reticencias⁵⁸. Por tanto, nuestro método elige, partiendo del propio material musical, reducirlo a sus constituyentes elementales. Sólo después de ello aparecerán los acordes utilizados cual si de un coral se tratara. Evidentemente, sin ciertos conocimientos de la técnica contrapuntística (llevada a su grado máximo de abstracción por Bach) esto no puede realizarse.

3ª línea de actuación. Se corresponde con la aplicación del método. Se pretende aplicar el método expuesto de forma ordenada y sistemática, y añadirlo a la Tesis. Utilizando un grupo de veinte alumnos, dedicar varias sesiones de trabajo de dos horas cada una para realizar un diagnóstico de este método. El grupo de veinte alumnos realizará dos veces la misma fuga, una según el método tradicional que conozcan y otra mediante el método que proponemos. Así se convertirán a la vez en grupo de control y grupo experimental. Se explicará detalladamente a continuación.

5.1 Aplicación del método

La aplicación del método se realizará tomando como se ha dicho una muestra de veinte alumnos del Conservatorio Superior de Música de Canarias, y un grupo de tres expertos del propio centro. Con ellos realizaremos una aplicación que vamos a

⁵⁷ E incluso ejercicios de escritura paralelos a ejercicios técnicos de interpretación. ¿Nos recuerda esto alguna dedicatoria del propio Bach en la portada de su obra?. No sólo interpretar, sino ir formando el gusto en la Composición.

⁵⁸ Al igual que su sistema de patrones rítmicos en las fugas.

ejemplificar en las siguientes líneas. Algunas cuestiones ya expuestas volveremos a repetir las en aras de que se pueda seguir el discurso dado.

5.2 Pasos a seguir para la administración del método.

1) Realizar un esquema lineal en el cual se emplearán las siguientes abreviaturas:

S = sujeto.

R = respuesta.

T1, T2, T3, etc. = entradas temáticas que no son ni sujeto ni respuesta, vinculadas a una determinada tonalidad.

Es1, Es2, etc. = entradas supeditadas, que no son ni sujeto ni respuesta y que no se vinculan con una tonalidad determinada.

Nexos y episodios. También utilizaremos las denominaciones comunes de nexos y episodios cuando corresponda, y le asignaremos un número en el esquema lineal entre paréntesis. Es decir, si un episodio tiene cuatro compases, quedará representado en el esquema por (4). Todas las partes de más de un compás (que no generan un compás completo), se agruparán y se abreviarán como “y”. Es decir, si en un compás de C o 4/4 el episodio empieza en la tercera parte de un compás, y ocupa esa tercera parte más los dos compases siguientes, más dos partes del siguiente y último compás del episodio, quedará representado en el esquema por 2+y. Se verá fácilmente en cada fuga, pero describamos resumidamente estos nexos y episodios.

Son innumerables las múltiples maneras de las que Bach se vale para conectar las distintas secciones de la fuga. Los comúnmente llamados *episodios*, que tendrían su correspondencia en los *puentes* de la sonata. En Riemann hemos observado la denominación de *episodio*, pero también a veces la de *interludio*, faltando dilucidar si considera los *episodios* como progresiones de un modelo seguidas de su casi exacta

repetición, y la de *interludio* para los pasajes libres. Veamos distintas posibilidades de estos *conectores bachianos*.

a) Nexos: grupo de pocos compases, a veces sólo uno, y que suelen estar presente en la mayoría de las fugas. El más representativo de estos pequeños nexos se encuentra en la primera sección, entre las entradas obligadas (a veces llegando incluso a tener varios compases), y sirve a Bach para precisamente resolver los problemas armónicos de esta obligada sección. En otras ocasiones no son necesarios, y las entradas de sujeto y respuesta se suceden sin interrupción.

Estos pequeños grupos de conectores pueden encontrarse luego en cualquier parte de la fuga: a veces un compás para resolver una cadencia, etc., con las infinitas posibilidades que la escritura contrapuntística ofrece.

b) Episodios modulantes propiamente dichos, y que son utilizados por el compositor para llevar la fuga de la tonalidad principal de partida a una nueva tonalidad en la que desarrollará nuevas entradas temáticas, o al final para volver a la última parte. Suelen estar organizados según las normas de la progresión, es decir, un modelo seguido de varias repeticiones iguales.

Consideraremos en las fugas como tonalidades principales las del primero y quinto grados, por características propias de esta forma musical (siempre la respuesta está sobre la dominante), de tal forma que estar en el quinto grado es estar en las tonalidades de partida, y así, a partir de la respuesta, es como organiza muchas veces Bach las últimas partes de las fugas.

Estos episodios modulantes perfectamente organizados, de larga duración, en torno a tres o cuatro compases, y que suelen utilizarse en varias secciones de la fuga en distintas tonalidades, y variándose según las normas del contrapunto invertible son los episodios propiamente dichos.

c) Otros episodios: también grupos de varios compases, con una función modulante, pero con escritura libre y no sometida al rigor que otorga la progresión.

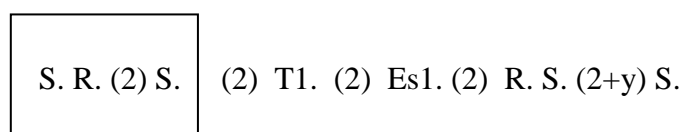
Cadencia principal. Puede haber una cadencia muy importante en la mitad aproximada de la fuga a la que denominaremos “C.prin.”, cadencia principal.

Estrechos. Para los estrechos (stretti) utilizamos la abreviatura de las entradas de que se trate, y entre paréntesis indicamos el estrecho, abreviado “estr.” Por ejemplo, una entrada de sujeto y respuesta en estrecho serían [S.R. (estr.)]

Contrasujetos. Se citarán en el comentario correspondiente al esquema lineal.

Hasta aquí lo característico de casi todos los análisis que se realizan de fugas⁵⁹. Introduzcamos ahora la terminología que necesitamos para nuestro trabajo de investigación, y que también quedará reflejado en el esquema lineal.

Esquema 1. Modelo de esquema lineal de una hipotética fuga.



Realizaremos la lectura del mismo de izquierda a derecha. El recuadro que aparece en el presente esquema muestra cuales son las entradas que denominaremos obligadas, con un nexo de dos compases entre ellas. Es decir, sujeto, respuesta, dos compases de nexo y la última de las entradas obligadas de sujeto.

A continuación, hay dos compases de episodio, y sigue T1, la primera entrada obligada en una tonalidad modulante distinta al sujeto y a la respuesta. Luego dos compases de episodio, y la primera entrada supeditada; es decir, una entrada que no es sujeto ni respuesta y que no se puede asociar a una determinada tonalidad. Otros dos compases de episodio y ya aparece de nuevo una entrada de respuesta, seguida de otra

⁵⁹ Si bien lo de las entradas temáticas y supeditadas, así como la abreviatura de nexos y episodios ya constituye una novedad, entre otras cosas.

de sujeto. Dos compases y alguna o algunas partes sueltas de episodio (representada por "y"), y una última entrada de sujeto cierran la fuga.

2) Consistirá en la descripción pormenorizada del esquema lineal como se muestra en el ejemplo anterior, utilizando la terminología propuesta, y añadiendo los términos presentados en el apartado 3.

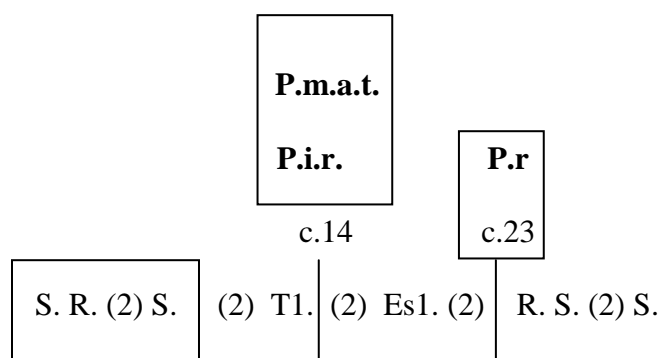
3) Aplicaremos las nuevas terminologías de "Punto máximo de alcance tonal", P.m.a.t.; "Punto de inicio del retorno", P.i.r. y "Punto de retorno", P.r., y señalaremos dichos puntos en el esquema.

Punto máximo de alcance tonal. Es el punto más alejado del comienzo de la fuga en el cual se está trabajando en tonalidades modulantes o tonos relativos. Normalmente, coincide con el final de las entradas señaladas como T1, T2, etc.

Punto de inicio del retorno. Suele coincidir con el P.m.a.t., y suele ser el comienzo de un episodio que lleva a la fuga de nuevo a las tonalidades principales.

Punto de retorno. Es el momento en que aparecen las tonalidades principales, bien de sujeto o bien de respuesta. En nuestra hipotética fuga quedarían ubicados de la siguiente manera. (Véase esquema 2).

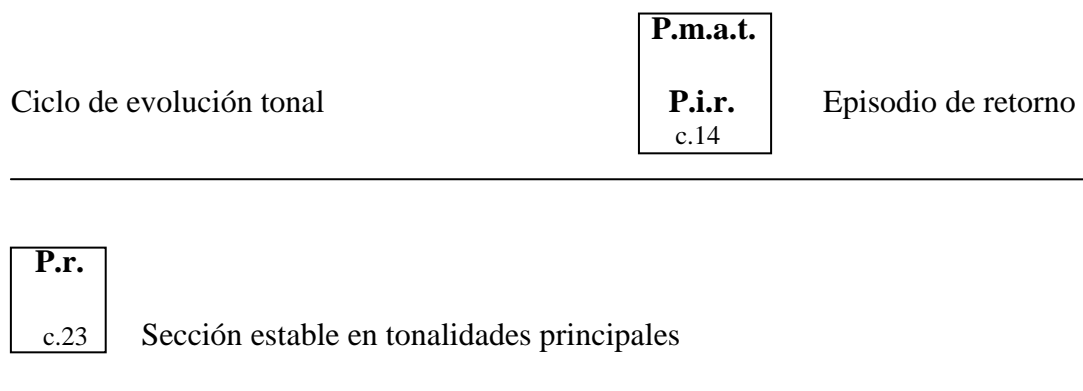
Esquema 2. Modelo de esquema lineal de una hipotética fuga ampliado.



Las modificaciones realizadas al esquema original, nos indican que tras la T1 podemos observar en el compás 14 (c.14) cómo llegamos al punto más alejado del comienzo de la fuga en el cual seguimos modulando, el punto máximo de alcance tonal, el cual coincide con el punto de inicio del retorno; así mismo advertimos cómo en el compás 23, aparece el punto de retorno.

Una vez realizado el paso anterior, será el momento de pasar a un segundo esquema más simple.

Esquema 3. Modelo simplificado de esquema lineal de una hipotética fuga.



Este esquema nos permite, como queríamos demostrar, vislumbrar la fuga en dos grandes procesos: uno es el ciclo de evolución tonal y el otro una sección estable en tonalidades principales, unidos por un breve episodio de retorno.

5.3 Redacción del proceso de investigación.

Atendiendo a los consejos de Umberto Eco⁶⁰, veamos que procesos son relevantes en la redacción de un trabajo de tesis. En su primera cuestión: “Qué es una tesis doctoral y para qué sirve” (Eco, 1995, p.18), el autor establece diferencias entre una tesis de investigación y una tesis de compilación, siendo la primera más “larga, fatigosa y

⁶⁰ Eco, Umberto. *Cómo se hace una Tesis*. Editorial Gedisa. 1995

esforzada” (Eco, Ob. Cit.). Nuestra tesis doctoral en cuanto a este particular participa de ambos aspectos, pues hemos recopilado y compilado toda la información posible sobre el asunto en cuestión debida a tres autores, y además hemos realizado una investigación posterior para proponer un nuevo enfoque del tema.

Más adelante cita el autor (Eco, 1995, p.25) cuatro reglas obvias en una tesis, a saber:

- 1) *Que el tema corresponda a los intereses del doctorando*
- 2) *Que las fuentes a que se recurra sean asequibles*
- 3) *Que las fuentes a que se recurra sean manejables*
- 4) *Que el cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de la experiencia del doctorando.*

En cuanto a estos aspectos, nuestra tesis creemos que cumple con los cuatro postulados anteriores, ya que el objeto de la misma es utilizado en sus clases por este doctorando para explicar las fugas del CBT de J.S. Bach. Las fuentes a que hemos recurrido son asequibles y manejables y el cuadro metodológico de la investigación pensamos que está a nuestro alcance. A pesar de estar citados en otros puntos de este trabajo hemos recurrido para hacer un estudio de caso a Ferruccio Busoni, con el libro “Bach – Busoni: *The first twenty - four prelude and fugues of The Well Tempered – Clavichord*. G. Schirmer, INC. New York. 1894”. También recurrimos a Hugo Riemann con “Hugo Riemann: *Análisis of J. S. Bach’s Wohltemperirtes Clavier. Part I. Fifth impression*. Augener. LTD.London” y a Ebenezer Prout con “Ebenezer Prout: *Análisis of J. S. Bach’s Forty – Eight Fugues*. EDWIN ASHDOWN. LTD”.

El siguiente aspecto del que se ocupa Umberto Eco es el de elegir entre una tesis monográfica o una tesis panorámica, previniendo del problema que representa elegir

trabajos muy amplios. También en ese aspecto hemos optado por acotar el trabajo limitándolo exclusivamente a las 48 fugas del CBT.

El presente trabajo de investigación surge como continuación a otro similar realizado por nosotros en torno a las Invenções a dos voces de J.S. Bach, al estudiar la edición de las mismas hecha por Busoni⁶¹. Dicho trabajo fue realizado en el apartado de investigación previsto en el DEA. Nuestra siguiente cuestión fue plantearnos que si Busoni se había ocupado de dotar de una estructura a las Invenções a dos y tres voces de J.S. Bach, no habría hecho lo mismo con la estructura de las 48 fugas del *Clave bien temperado*. El resultado fue satisfactorio, y nos congratulamos enormemente de observar que existía una edición de las 48 fugas del CBT realizada por Busoni⁶² en la cual se ocupaba del problema de la estructura de las fugas. Utilizando entonces una revisión bibliográfica basada en criterios de coincidencia con nuestras ideas, añadimos al nombre de Ferruccio Busoni los de Hugo Riemann y Ebenezer Prout, cada uno con sendas obras sobre el particular investigado^{63 64}.

Este entorno hace que nos interese por el estudio de las fugas del CBT (Clave bien temperado) desde el punto de vista de su estructura formal.

Surge así un trío de autores cuyos trabajos tradujimos y estudiamos en profundidad y, a través de los cuales, ultimamos el estado inicial de la cuestión. Estos autores son: Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout. Los nombres de Busoni, Riemann y Prout son el resultado de lecturas exhaustivas y detalladas hechas entre otros muchos, entre los cuales destacaremos a Iliffe y a Perrachio. La búsqueda de dicha información se realizó principalmente en Internet, ya que al ser la mayoría textos que no contienen

⁶¹ Invenções a dos y tres voces de Juan Sebastián Bach. Ferruccio Busoni, editor. Editorial Breitkopf & Härtel. 1892/1917

⁶² Bach – Busoni: *The first twenty - four prelude and fugues of The Well Tempered – Clavichord*. G. Schirmer, INC. New York. 1894.

⁶³ Hugo Riemann: *Análisis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier. Part I*. Fifth impression. Augener. LTD.London.

⁶⁴ Ebenezer Prout: *Análisis of J. S. Bach's Forty – Eight Fugues*. EDWIN ASHDOWN. LTD.

derechos de autor, están disponibles en la red. No así el texto de Perrachio el cual adquirimos en una librería de Barcelona, localizándolo también a través de Internet.

El planteamiento del problema ocurre cuando en muchas ocasiones estos autores no coinciden en sus teorías, e incluso tienen que variar su propio formato de análisis para determinadas fugas. En el análisis sistemático de sus textos descubrimos que muchas veces proponen estructuras distintas para una misma fuga y, es más, el propio método que cada uno utiliza⁶⁵ tiene a veces divergencias dentro del conjunto de la obra de ese autor en concreto. Ello generaba el planteamiento de un problema que creímos oportuno resolver.

Es entonces cuando poco a poco comenzamos nuestro propio análisis de las 48 fugas del CBT, al ir descubriendo algunas fugas que no se ajustaban claramente a la estructura prevista "a priori" de tres partes. Esto va dando lugar, primero de forma embrionaria, y luego ya de forma más concreta, a un método de trabajo que es el que, ya depurado en varios niveles, ofrecemos en esta tesis. La descripción de dicho método se ha llevado a cabo en el apartado anterior, pero retomando sus aspectos principales diremos que:

El esquema lineal permite un acercamiento rápido para "vaciar" los componentes de la fuga. Cuando terminamos el esquema lineal podemos de un solo vistazo contemplar toda la fuga en sus elementos constituyentes más importantes. Al describirlo posteriormente, profundizamos y ampliamos esa primera visión que ofrece el esquema. A continuación, es el momento de citar los contrasujetos, las entradas por movimiento contrario, etc.; es decir, todo aquello que en el esquema no se anote.

Poco a poco surge la necesidad de marcar aquellos puntos importantes de la fuga según nuestra metodología, y es el momento en que se añaden al esquema el "Punto

⁶⁵ Con la excepción de Ebenezer Prout, que es tal vez el que más homogéneo es en sus planteamientos.

máximo de alcance tonal", el "Punto de inicio del retorno" y el "Punto de retorno", que nos dividirán la fuga en dos grandes procesos. (Preferimos la terminología de proceso a la de sección, aunque esta última es perfectamente posible). Estos hitos importantes en el esquema de la fuga nos ayudan a comprender el proceso que representa el esquema lineal. Con el *punto máximo de alcance tonal* estamos cerrando el proceso de evolución tonal y modulación de la fuga. Es lógico entonces que después de un proceso de evolución se vuelva a la búsqueda de las tonalidades iniciales, apareciendo normalmente unido al *punto máximo de alcance tonal* el *punto de inicio del retorno*. Este punto habla ya del comienzo de un pequeño episodio⁶⁶ que devuelve la fuga a la tonalidad principal, es decir, al *punto de retorno*. En el *punto de retorno* las apariciones de la respuesta⁶⁷ y del sujeto junto con las tonalidades principales hacen su aparición, así como la entrada temática del cuarto grado⁶⁸.

Al usar estos nuevos procedimientos pretendemos encontrar una misma estructura para todas las fugas, acercándonos a lo que definimos como su naturaleza constructiva, sin realizar excepciones que confirmen la regla como sucede en los planteados por Busoni o Riemann.

Esta nueva metodología responde de manera uniforme a la naturaleza de las fugas, existiendo si la aplicamos una coincidencia en la estructura de todas ellas que permitiría hablar de una nueva forma en referencia al CBT.

Una de las causas principales que creemos llevan a estos autores a plantear para las fugas tres partes obligadas es la influencia que para ellos tiene la forma sonata, con sus consabidas partes de Exposición, Desarrollo y Reexposición. La innovación que aportan las ideas que proponemos es que lejos de analizar las Fugas de Bach en base a otros

⁶⁶ Que a veces puede no existir.

⁶⁷ Suele aparecer en esta parte final de la fuga la respuesta antes que el sujeto.

⁶⁸ Pensemos que en ciclo de apertura por quintas el cuarto grado representa una quinta en sentido descendente. Por eso se deja para los finales, desembocando entonces en el primer grado, al aplicar los mismos supuestos que se aplicaron en la apertura de la fuga para ir del primer grado al quinto.

géneros musicales, lo hacemos en función a que interpretamos la naturaleza propia de la Fuga como un género único.

Para validar el método propuesto, decidimos escoger una muestra aleatoria de 20 alumnos del Conservatorio Superior de Música de Canarias (así como a tres expertos del mismo centro) y explicarles las formas posibles para el análisis de las Fugas de Bach. Primeramente se les explicará según el modo tradicional como se hubiera realizado con un grupo de control y, posteriormente, se les explicará según la metodología descrita (método experimental). A los expertos se les ha enviado un borrador de la Tesis para que realicen un cuestionario / informe del método empleado.

Una vez el grupo de alumnos conoce ambas opciones, se aplicará un ensayo en el aula donde deberán analizar las fugas de las dos formas. A continuación se administrará a la muestra un cuestionario elaborado *ad hoc* para la evaluación del nuevo método propuesto, explicando a los alumnos que se trata de un sistema aún en fase de investigación y que queremos recoger su opinión al respecto. El vaciado de datos de dicho cuestionario nos aportará información para conocer los puntos fuertes y débiles de nuestra propuesta a nivel didáctico, pudiendo realizar un análisis DAFO de la misma en el que se contemplen posibles cambios a realizar. Adjuntamos a continuación el cuestionario / informe para el juicio de expertos, realizado por tres profesores del Conservatorio Superior de Música de Canarias, Daniel Roca, Leandro Martín y Roberto Pía.

5.4 Documentos del trabajo de campo

5.4.1 Cuestionario para el juicio de expertos y datos cuantitativos del mismo

Cuestionario realizado por Daniel Roca

Cuestionario para expertos

La finalidad de este cuestionario es evaluar la utilidad del nuevo método propuesto para el análisis de las 48 Fugas de Bach y su eficacia teniendo en cuenta que va dirigido hacia alumnado de Conservatorios o Escuelas Superiores de Música.

1. Valora la adecuación de los pasos a seguir en el método propuesto como metodología didáctica.

El método posee coherencia didáctica, ya que, tras un estudio del contexto analítico de las Fugas (análisis publicados por otros autores), se abordan las cuestiones formales, esenciales para una visión general de la obra que establezca un marco para el análisis detallado, procediéndose a continuación al comentario analítico de los distintos elementos de la partitura. Este enfoque (contexto-visión general-detalle) es adecuada como metodología didáctica

2. ¿Qué aspectos positivos o a destacar resaltarías en la nueva metodología propuesta?

Lo más positivo es la voluntad de innovar en una material (el análisis y escritura de la fuga), a menudo lastrada por automatismos y tradiciones didácticas que, como se señala reiteradamente, suelen estar lejos de la música real.

Además, encontramos interesante la propuesta de los puntos clave de la forma, pmat, pir, pr, que se acercan a un análisis fenomenológico lejos de planteamientos estructuralistas que necesitan ser renovados.

3. ¿Qué aspectos modificarías en la nueva metodología?

Entendemos que la exposición de los análisis (incluyendo las 48 Fugas del CBT) está necesariamente abreviada por motivos evidentes de espacio. El esquema de la forma que propone el trabajo es interesante, pero por otro lado obvia elementos capitales a nuestro juicio, como es indicar explícitamente la estructura tonal de la pieza indicando las tonalidades o regiones por las que pasa la fuga. Asimismo, hay elementos de textura (como son por ejemplo las cadencias muy destacadas que se encuentran en algunas fugas y que cierran de manera explícita grandes secciones) que podrían indicarse sin perjuicio de la necesaria claridad esquemática.

4. ¿Crees que la metodología propuesta respeta la naturaleza de la fuga? Sí

5. ¿Crees que la naturaleza propia de la obra de Bach estudiada corresponde con la propuesta? ¿Por qué?

Es muy difícil responder a esta propuesta, ya que la naturaleza de la obra de Bach es de una riqueza tal que no se deja reducir en ninguna metodología. Necesariamente, cada propuesta de análisis nos mostrará solamente una faceta de las inmensas posibilidades técnicas y expresivas de la obra de Bach. Una vez dicho esto, la propuesta sí que parece responder a los aspectos estructurales de construcción básicos en los que se asienta el trabajo, constituyendo una aportación significativa al problema de la forma en las fugas de Bach.

6. Valora según tu opinión en una escala del 1 a 5, siendo 1 muy malo, 2 malo, 3 regular, 4 bueno y 5 muy bueno.

	1	2	3	4	5
1. Claridad del método propuesto y los pasos para llevarlo a la práctica.					X
2. Utilidad de la nueva metodología para analizar la totalidad de las fugas del CBT de Bach.					X
3. La realización de un esquema simplificado para cada fuga en la metodología propuesta.					X
4. La nomenclatura empleada.					X
5. La adaptación de la nomenclatura al concepto a describir.				X	
6. Eficiencia de la metodología en comparación con las anteriores.				X	

Cuestionario para expertos

La finalidad de este cuestionario es evaluar la utilidad del nuevo método propuesto para el análisis de las 48 Fugas de Bach y su eficacia teniendo en cuenta que va dirigido hacia alumnado de Conservatorios o Escuelas Superiores de Música.

1. Valora la adecuación de los pasos a seguir en el método propuesto como metodología didáctica.

Es una metodología interesante para la adecuación del alumnado al conocimiento de una forma tradicionalmente engorrosa de abordar analíticamente.

2. ¿Qué aspectos positivos o a destacar resaltarías en la nueva metodología propuesta?

La claridad y poder de síntesis.

3. ¿Qué aspectos modificarías en la nueva metodología?

Las numerosas siglas.

4. ¿Crees que la metodología propuesta respeta la naturaleza de la fuga? Sí

5. ¿Crees que la naturaleza propia de la obra de Bach estudiada corresponde con la propuesta? ¿Por qué?

Si. Porque la visión parte de la estructuración compositiva de ese contexto y no de la mirada armónica vertical actual.

6. Valora según tu opinión en una escala del 1 a 5, siendo 1 muy malo, 2 malo, 3 regular, 4 bueno y 5 muy bueno.

	1	2	3	4	5
<i>Claridad del método propuesto y los pasos para llevarlo a la práctica.</i>					X
<i>Utilidad de la nueva metodología para analizar la totalidad de las fugas del CBT de Bach.</i>					X
<i>La realización de un esquema simplificado para cada fuga en la metodología propuesta.</i>					X
<i>. La nomenclatura empleada.</i>			X		
<i>. La adaptación de la nomenclatura al concepto a describir.</i>					X
<i>. Eficiencia de la metodología en comparación con las anteriores.</i>					X

Cuestionario para expertos

La finalidad de este cuestionario es evaluar la utilidad del nuevo método propuesto para el análisis de las 48 Fugas de Bach y su eficacia teniendo en cuenta que va dirigido hacia alumnado de Conservatorios o Escuelas Superiores de Música.

1. Valora la adecuación de los pasos a seguir en el método propuesto como metodología didáctica.

Es una metodología muy interesante que simplifica considerablemente al alumnado el acercamiento conocimiento de una forma tradicionalmente compleja y no fácil de abordar analíticamente.

2. ¿Qué aspectos positivos o a destacar resaltarías en la nueva metodología propuesta?

La claridad, la sencillez y la síntesis.

3. ¿Qué aspectos modificarías en la nueva metodología?

Tal vez intentaría reducir el número de las siglas empleadas.

4. ¿Crees que la metodología propuesta respeta la naturaleza de la fuga? Sí

5. ¿Crees que la naturaleza propia de la obra de Bach estudiada corresponde con la propuesta? ¿Por qué?

Sí, porque el acercamiento a la fuga se realiza de forma históricamente correcta, es decir en la combinación de líneas melódicas y no en sentido vertical.

6. Valora según tu opinión en una escala del 1 a 5, siendo 1 *muy malo*, 2 *malo*, 3 *regular*, 4 *bueno* y 5 *muy bueno*.

	1	2	3	4	5
<i>Claridad del método propuesto y los pasos para llevarlo a la práctica.</i>					X
<i>Utilidad de la nueva metodología para analizar la totalidad de las fugas del CBT de Bach.</i>					X
<i>La realización de un esquema simplificado para cada fuga en la metodología propuesta.</i>					X
<i>. La nomenclatura empleada.</i>				X	
<i>. La adaptación de la nomenclatura al concepto a describir.</i>					X
<i>. Eficiencia de la metodología en comparación con las anteriores.</i>					X

DAFO para el cuestionario de expertos

Teniendo en cuenta la información recopilada por los expertos en el cuestionario elaborado *ad hoc* para los mismos, hemos realizado un análisis DAFO con el fin de evaluar la utilidad y la viabilidad del método propuesto cuya matriz presentamos a continuación.

	Aspectos Positivos	Aspectos Negativos
Origen Interno	FORTALEZAS Coherencia didáctica (contexto-visión general-detalle) Innovación en el análisis y escritura de la fuga. Análisis fenomenológico. Responde a los aspectos estructurales de construcción básicos en los que se asienta la propuesta. Claridad, sencillez y poder de síntesis. Responde a la naturaleza de la fuga. Combinación de líneas melódicas.	DEBILIDADES Obvia la estructura tonal de la pieza. Algunos elementos de textura como las cadencias podrían indicarse sin perjuicio de la necesaria claridad esquemática. Numerosas siglas. El tiempo para realizar el análisis de las fugas según la metodología propuesta.
Origen Externo	OPORTUNIDADES Contexto analítico de las fugas abordado por otros autores. Se parte de la estructura compositiva del contexto. Formas tradicionales de análisis resultan engorrosas y son consideradas por los expertos como automatismos y tradiciones didácticas alejados de la música real.	No encontramos ninguna amenaza de origen externo para llevar a cabo el método propuesto.

Datos del cuestionario de expertos

(Todos los análisis estadísticos se han realizado con el programa SPSS en su versión 20)

Responde a la naturaleza de la fuga

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Si	3	100%	100%	100%

Claridad del método y sus pasos

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Muy bueno	3	100%	100%	100%

Utilidad para analizar la totalidad de la obra

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Muy buena	3	100%	100%	100%

La realización de un esquema simplificado

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Muy buena	3	100%	100%	100%

Nomenclatura empleada

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Regular	1	33,3%	33,3%	33,3%
Válidos Buena	1	33,3%	33,3%	66,7%
Válidos Muy buena	1	33,3%	33,3%	100%
Válidos Total	3	100%	100%	

Adaptación de la nomenclatura al concepto de Fuga

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Buena	1	33,3%	33,3%	33,3%
Válidos Muy buena	2	66,7%	66,7%	100%
Total	3	100%	100%	

Eficiencia de la metodología actual respecto a las anteriores

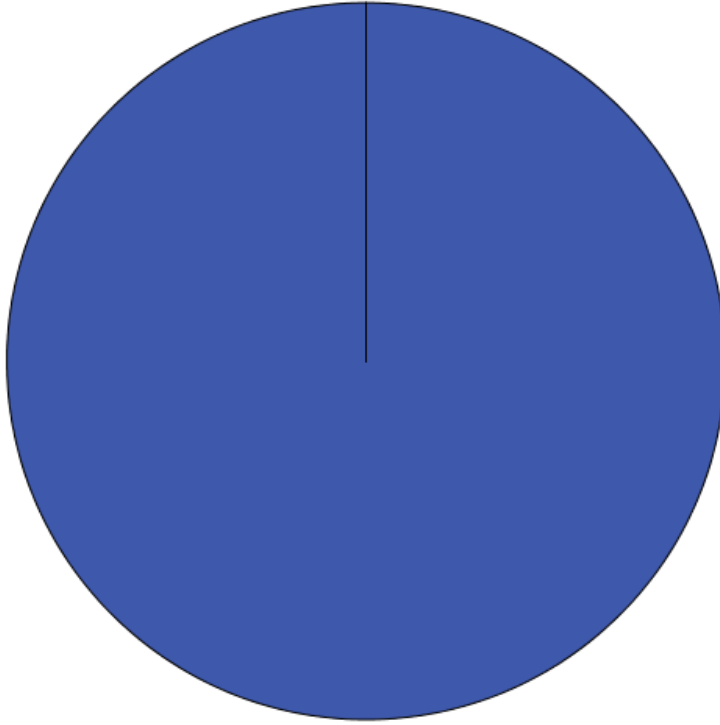
	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Buena	1	33,3%	33,3%	33,3%
Válidos Muy buena	2	66,7%	66,7%	100%
Total	3	100%	100%	

Gráfico de sectores derivado del cuestionario para expertos



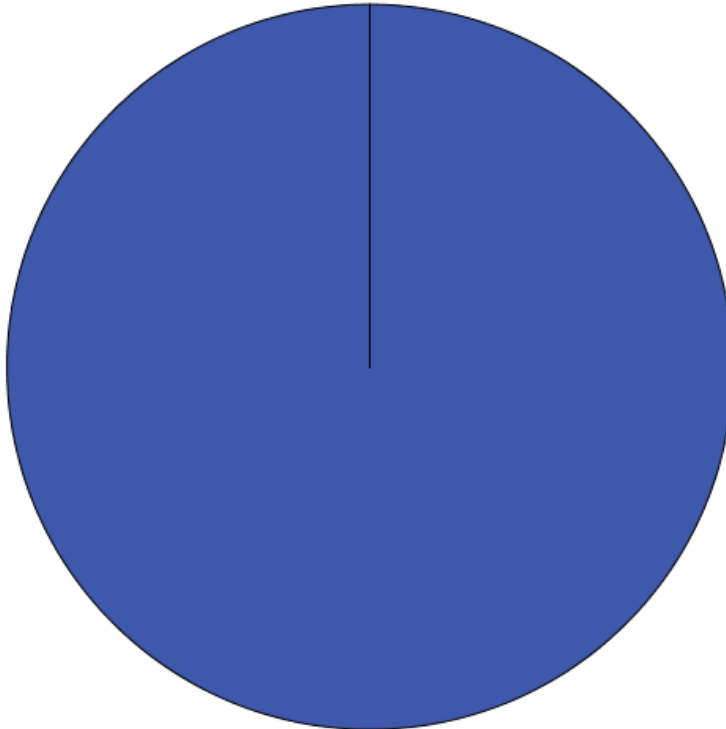
Claridad del método y sus pasos

■ Muy bueno

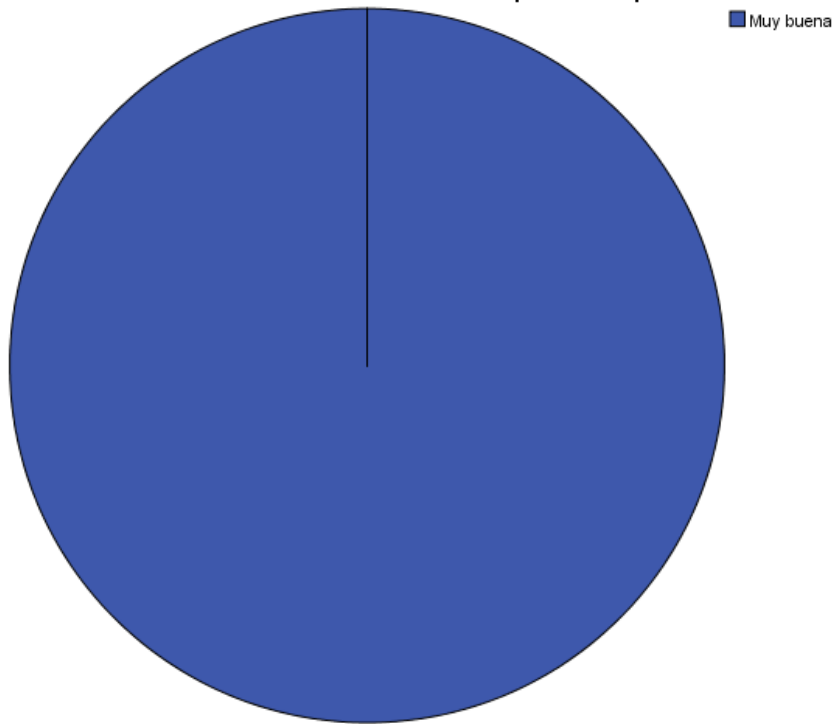


Utilidad para analizar la totalidad de la obra

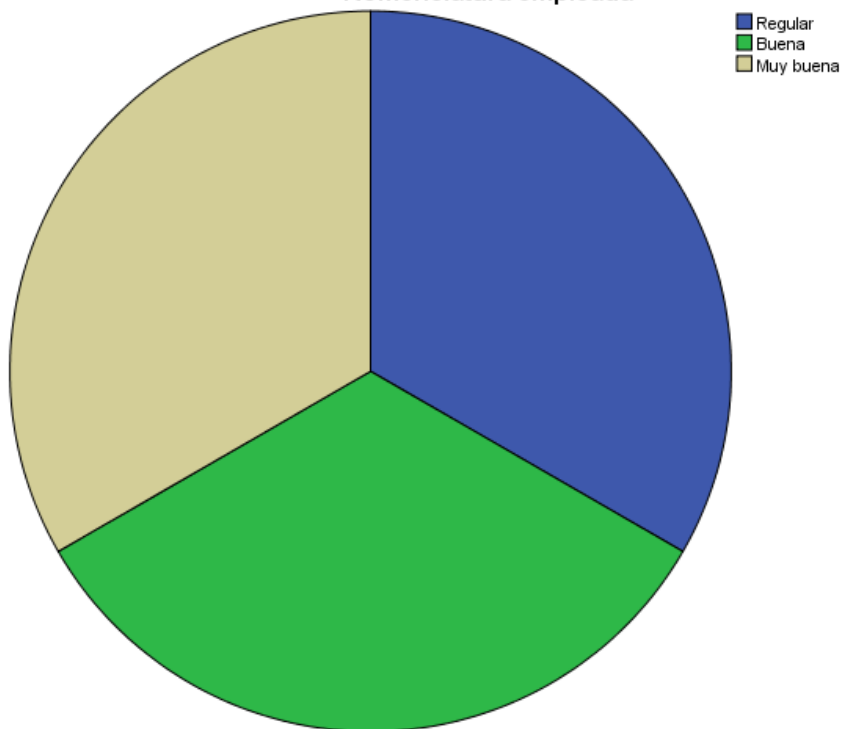
■ Muy buena



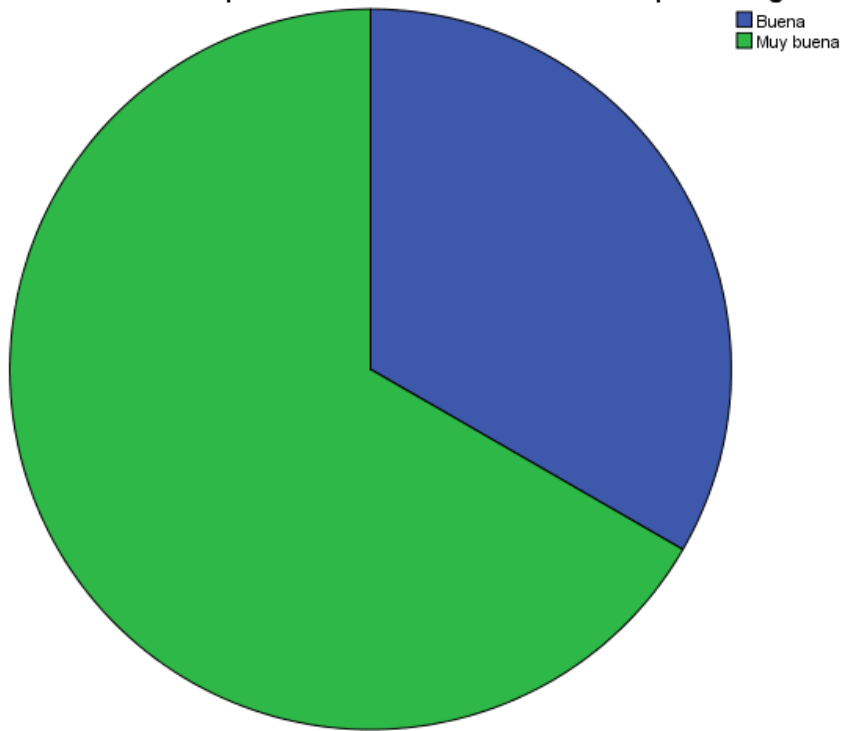
La realización de un esquema simplificado



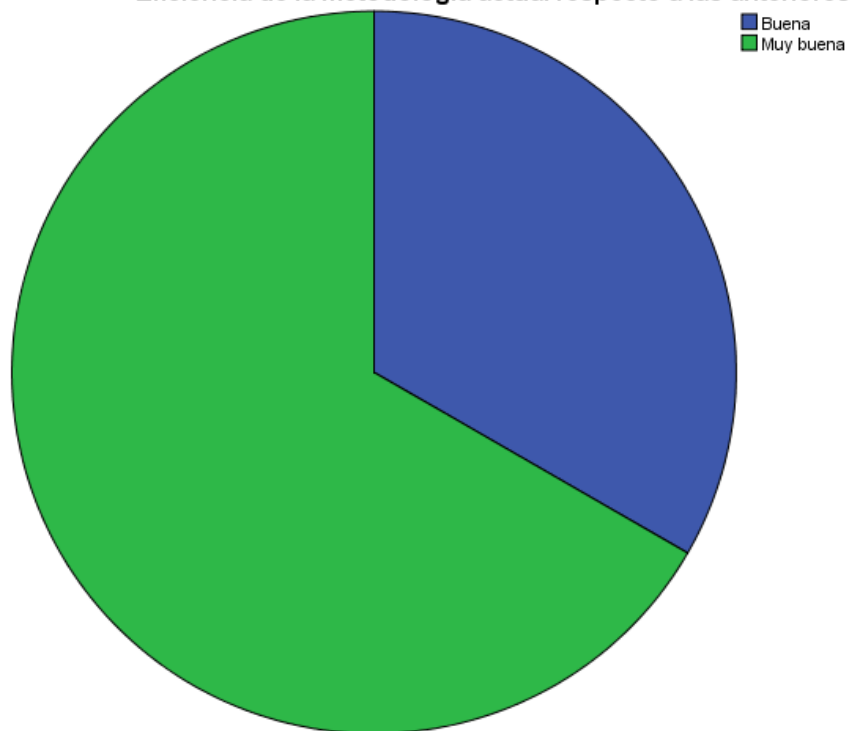
Nomenclatura empleada



Adaptación de la nomenclatura al concepto de Fuga



Eficiencia de la metodología actual respecto a las anteriores



5.4.2 Cuestionario para el alumnado y datos cuantitativos del mismo

Cuestionario para el alumnado

El presente cuestionario es de carácter anónimo. Su finalidad es evaluar el nuevo método propuesto para el análisis de las 48 Fugas de Bach. Recuerda que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Qué aspectos positivos resaltas en la metodología enseñada habitualmente?

Aspectos positivos	Peso (número de alumnos que lo opinan)	Porcentaje	NOTAS
Se ven claramente las secciones con un nombre concreto: exposición, desarrollo, etc.	2	10%	
Que es conocida, usada, entendida y aceptada.	1	5%	
Se tienen en cuenta los elementos recurrentes de los que se compone la obra.	1	5%	
Es bastante detallista.	1	5%	
Se tiene una idea global de los elementos temáticos usados y de su armonía.	1	5%	
La claridad con la que puedes ir enfocando los diferentes puntos de la fuga.	7	35%	
Conceptos más fáciles de asimilar.	1	5%	
Idea general y esquemática de todas las fugas al dividir las en tres partes. Uso de colores que permiten identificar	1	5%	

claramente sus partes.			
Es un método que se suele utilizar en muchos lugares, cercano y conocido por muchos profesores y estudiantes	4	20%	
Es fácil de realizar siguiendo una idea continua de la fuga.	1	5%	

2. ¿Qué aspectos crees que debemos mejorar en la metodología enseñada habitualmente?

Aspectos a mejorar	Peso (número de alumnos que lo opinan)	Porcentaje	NOTAS
Tiene demasiados términos y no todas las fugas se pueden analizar igual.	1	5%	
La estructura de algunas fugas no es la que deberían tener.	2	10%	
No elegir un punto como cambio de sección, sino un intervalo.	1	5%	
No es lo suficientemente funcional y rápida.	1	5%	
La cuestión práctica en cuanto a la idea general de la obra.	2	10%	
Buscar una forma simplificada de denominar los términos.	1	5%	
La claridad.	5	25%	
Lo práctico, que sea más útil y cercana.	1	5%	
Descongestionar la imagen del esquema, haciéndolo más fácilmente reconocible.	1	5%	
La confusión de términos, ya que a un mismo elemento se le dan tres o cuatro nombres distintos.	1	5%	
Falta comprensión de las distintas partes, y su relación con las otras dentro de la fuga.	1	5%	
Nada en particular.	1	5%	
Analizar más en profundidad cada sección de la fuga, tanto en lo formal como en lo armónico, y realizar un esquema que ayude a ver la forma.	1	5%	
No sabe que decir.	1	5%	

3. ¿Qué aspectos positivos o a destacar resaltarías en la nueva metodología propuesta?

Aspectos positivos de la nueva metodología	Peso (número de alumnos que lo opinan)	Porcentaje	NOTAS
Es clara, simple y directa.	6	30%	
La línea de tensión en la fuga, marcando el punto máximo de alcance tonal, el punto de inicio del retorno, etc., y la sencillez para identificar las secciones.	1	5%	
No se tiene una visión segmentada, sino que es un continuo con un punto máximo.	1	5%	
No contesta.	1	5%	
La sencillez con la que puedes llegar a visualizar la obra y su simetría, con un esquema muy práctico, tanto formal como armónico.	2	10%	
El esquema facilita la organización.	2	10%	
Es bastante más comprensible y lógica para el alumno. Es más práctica y más fácil de comprender.	1	5%	
El orden y la claridad que supone. Ayuda a tener un esquema general para luego ir a lo particular.	1	5%	
Claridad tanto esquemática como terminológicamente. Visualmente, el esquema resulta bastante esclarecedor con respecto a la estructura de la obra, y la terminología empleada es clara y concisa, resultando por tanto fácilmente identificables los principales elementos de la fuga.	2	10%	
El esquema facilita la organización. Destacar la	1	5%	

sencillez y la traslación de este esquema a cualquier fuga.			
Se aprecia la relación y correspondencia entre las distintas secciones de la fuga, y una vez vistas, es más fácil proceder a su análisis.	1	5%	
Está más estructurado y nos facilita más a la hora de ver la forma.	1	5%	

4 ¿Qué aspectos modificarías en la nueva metodología?

Aspectos a mejorar de la nueva metodología	Peso (número de alumnos que lo opinan)	Porcentaje	NOTAS
Introducir una manera de marcar las grandes secciones.	1	5%	
Identificar el contrasujeto.	1	5%	
Cambiar el punto máximo por un periodo.	1	5%	
No contesta.	3	15%	
Tomar de la metodología habitual la parte dedicada al análisis de la estructura de los elementos.	1	5%	
Ninguno.	4	20%	
Se necesita aprender los nuevos conceptos para poder aplicar el método.	1	5%	
Añadir el uso de colores.	1	5%	
Utilizaría los términos de exposición, reexposición...	1	5%	
Estandarización de los símbolos y señas utilizados en el esquema para su vinculación clara con la partitura.	3	15%	
Poco tiempo de utilización para emitir un juicio al respecto.	1	5%	
Concretar un poco más cada sección, tanto formal como armónicamente.	2	10%	

5. ¿Crees que la metodología propuesta respeta la naturaleza de la fuga? Sí
 No

6. Valora según tu opinión en una escala del 1 a 5, siendo 1 *muy malo*, 2 *malo*, 3 *regular*, 4 *bueno* y 5 *muy bueno*.

	1	2	3	4	5
<i>13. Claridad del método propuesto y los pasos para llevarlo a la práctica.</i>					
<i>14. Utilidad de la nueva metodología para analizar la totalidad de las fugas del CBT de Bach.</i>					
<i>15. La realización de un esquema simplificado para cada fuga en la metodología propuesta.</i>					
<i>16. La nomenclatura empleada.</i>					
<i>17. La adaptación de la nomenclatura al concepto a describir.</i>					
<i>18. Eficiencia de la metodología en comparación con las anteriores.</i>					

**Resumen de los elementos detallados anteriormente con respecto al
alumnado**

Metodología clásica		
Aspectos positivos	Peso	Porcentaje
Tiene en cuenta los elementos recurrentes y distingue con claridad los diferentes puntos de la fuga.	4	20%
Es bastante detallista.	1	5%
Globalidad de los elementos temáticos usados y de su armonía.	2	10%
Conceptos más fáciles de asimilar.	1	5%
Es un método que se suele utilizar en muchos lugares, cercano y conocido por muchos profesores y estudiantes	5	25%
Fácil aplicación al seguir una idea continua de la fuga.	1	5%

Metodología clásica		
Aspectos a mejorar	Peso	Porcentaje
La terminología	3	15%
La estructura de algunas fugas, no todas permiten el mismo tipo de análisis.	4	20%
Su funcionalidad y rapidez en la ejecución.	1	5%
La cuestión práctica en cuanto a la idea general de la obra.	2	10%
La claridad.	6	30%
Lo práctico, que sea más útil y cercana.	1	5%
Analizar más en profundidad cada sección de la fuga, tanto en lo formal como en lo armónico, y realizar un esquema que ayude a ver la forma.	2	10%
Nada que codificar	2	10%

Metodología propuesta		
Aspectos positivos de la nueva metodología	Peso	Porcentaje
Claridad, sencillez y practicidad.	10	50%
Visión de continuo en el análisis de la Fuga.	1	5%
El esquema facilita la organización y esclarece la estructura de la obra.	5	25%
Es más práctica y más fácil de comprender.	1	5%
Facilita la visión de un esquema general para luego ir a lo particular.	1	5%
La terminología empleada es clara y concisa, resultando por tanto fácilmente identificables los principales elementos y secciones de la fuga.	3	15%
Mayor estructuración respecto a la metodología tradicional	1	5%
Nada que codificar	1	5%

Metodología propuesta		
Aspectos a mejorar de la nueva metodología	Peso	Porcentaje
Introducir una manera de marcar las grandes secciones.	1	5%
Identificar el contrasujeto.	1	5%
Cambiar el punto máximo por un periodo.	1	5%
Tomar de la metodología habitual la parte dedicada al análisis de la estructura de los elementos.	1	5%
Añadir el uso de colores.	1	5%
La terminología	2	10%
Estandarización de los símbolos y señas utilizados en el esquema para su vinculación clara con la partitura.	3	15%
Concretar un poco más cada sección, tanto formal como armónicamente.	3	15%
Poco tiempo de utilización para emitir un juicio al	1	5%

respecto.		
Nada que codificar	7	35%

Volcado de datos de la contestación del alumnado a las preguntas 5 y 6 del cuestionario.

En el apartado de “Naturaleza de la fuga”, un 1 representa que la metodología propuesta respeta la naturaleza de la fuga y un 2 significa que no lo hace. En las demás cuestiones, “Claridad, Utilidad, Esquema simplificado, Nomenclatura, Adaptación de la nomenclatura y Eficiencia” se utiliza una escala graduada del 1 al 5, donde 1 es *muy malo* y 5 *muy bueno*.

	Naturaleza fuga	Claridad	Utilidad	Esquema simplificado	Nomenclatura	Adaptación nomenclatura	Eficiencia
Alumno 1	1	4	4	5	4	4	4
Alumno 2	1	5	4	5	5	5	4
Alumno 3	1	4	4	4	3	3	4
Alumno 4	1	4	4	5	5	4	4
Alumno 5	1	5	4	5	5	5	4
Alumno 6	1	5	5	5	4	5	5
Alumno 7		3	4	5	3	4	3
Alumno 8	1	5	5	5	4	5	5
Alumno 9	1	4	4	5	4	4	4
Alumno 10	1	5	4	5	4	5	4
Alumno 11	1	5	5	5	5	4	5
Alumno 12	1	5	5	5	5	5	5
Alumno 13	1	4	4	5	4	3	5
Alumno 14	1	3	4	4	3	4	3
Alumno 15	1	5	4	5	5	5	4
Alumno 16	1	4	4	5	4	4	3
Alumno 17	1	4	4	5	3	4	4
Alumno 18	1	5	5	5	5	5	4
Alumno 19	1	4	3	5	4	3	4
Alumno 20	1	4	4	5	5	4	5

Volcado de datos y porcentajes referentes al cuestionario pasado al alumnado

Responde a la naturaleza de la fuga

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Si	19	95%	100%	100%
Perdidos	Sistema	1	5%		
Total		20	100%		

Claridad del método y sus pasos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Regular	2	10%	10%	10%
	Bueno	9	45%	45%	55%
	Muy bueno	9	45%	45%	100%
	Total	20	100%	100%	

Utilidad para analizar la totalidad de la obra

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Regular	1	5%	5,3%	5,3%
	Buena	13	65%	68,4%	73,7%
	Muy buena	5	25%	26,3%	100%
	Total	19	95%	100%	
Perdidos	Sistema	1	5%		
Total		20	100%		

La realización de un esquema simplificado

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Buena	2	10%	10%	10%
	Muy buena	18	90%	90%	100%
	Total	20	100%	100%	

Nomenclatura empleada

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Regular	4	20%	20%
	Buena	8	40%	60%
	Muy buena	8	40%	100%
	Total	20	100%	100%

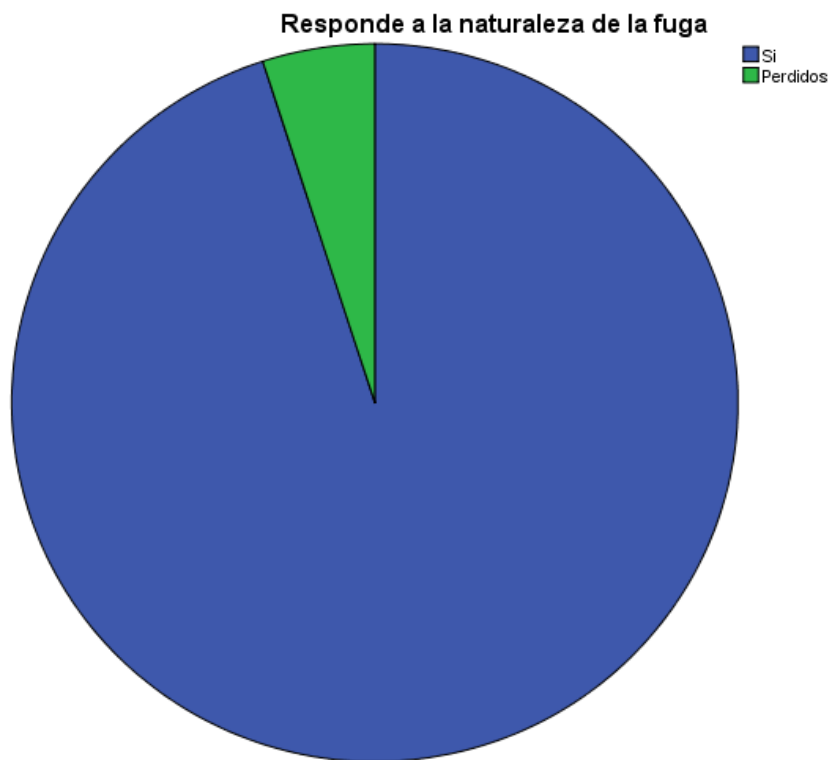
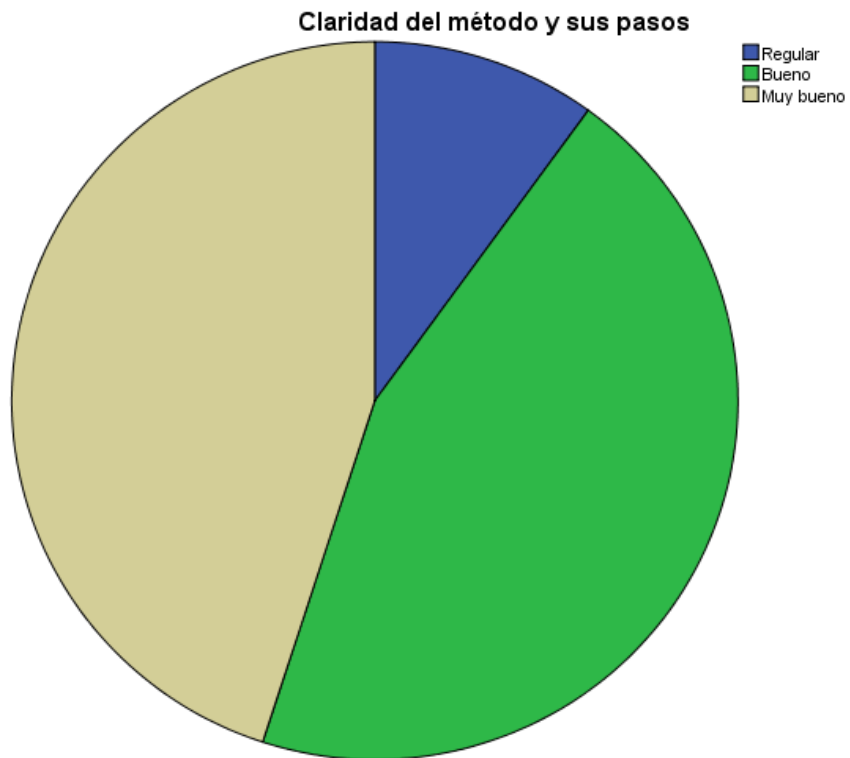
Adaptación de la nomenclatura al concepto de Fuga

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Regular	3	15%	15%
	Buena	9	45%	60%
	Muy buena	8	40%	100%
	Total	20	100%	100%

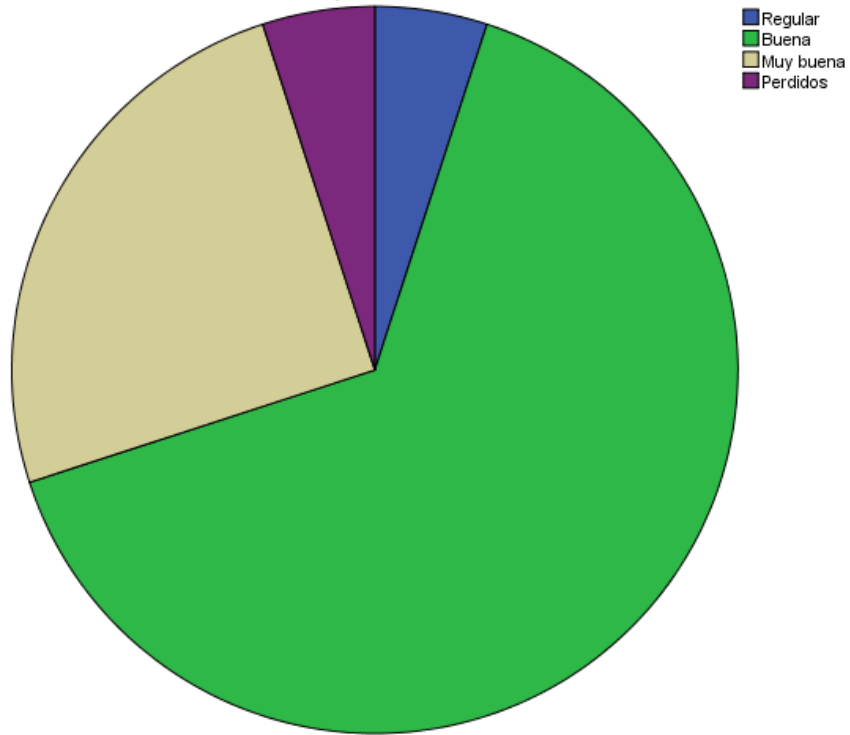
Eficiencia de la metodología actual respecto a las anteriores

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Regular	3	15%	15%
	Buena	11	55%	70%
	Muy buena	6	30%	100%
	Total	20	100%	100%

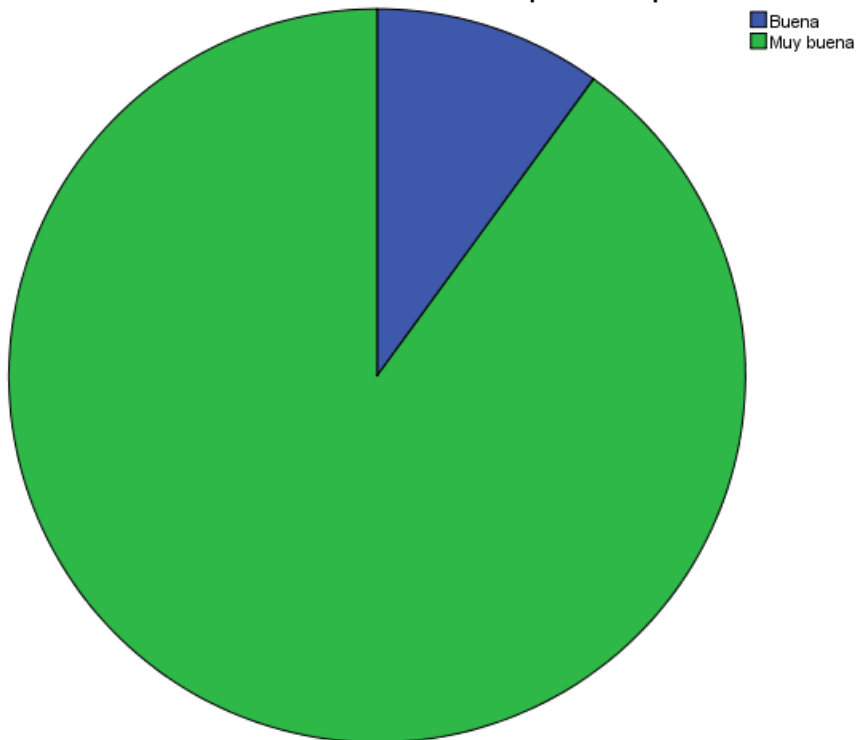
Gráfico de sectores del alumnado



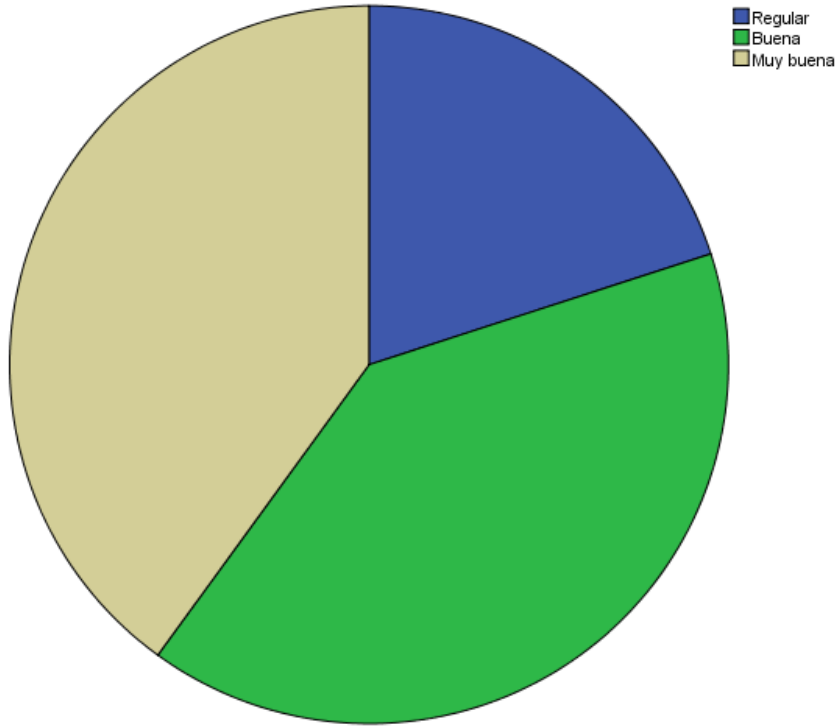
Utilidad para analizar la totalidad de la obra



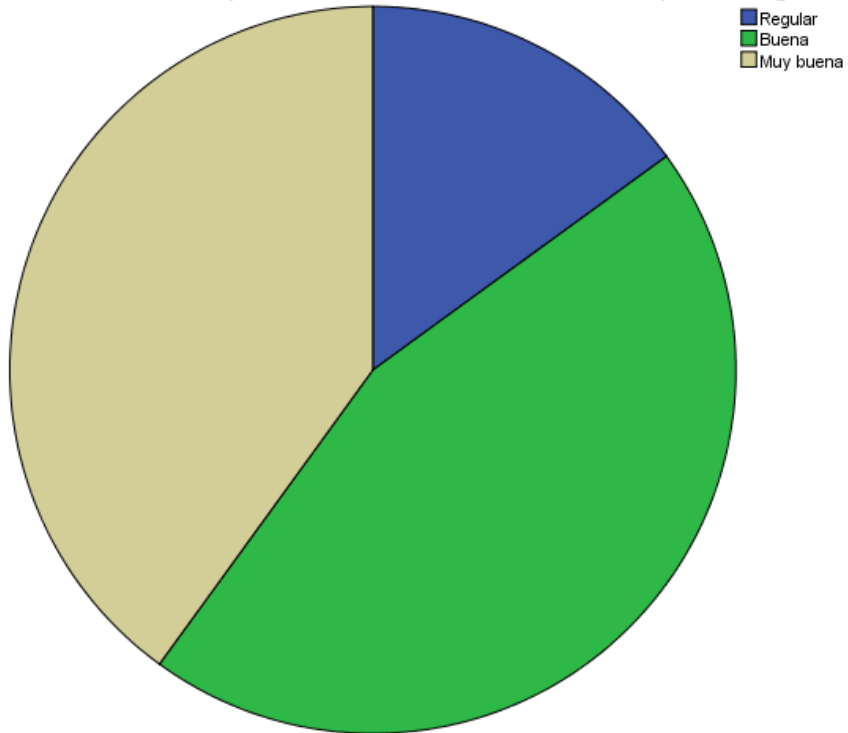
La realización de un esquema simplificado



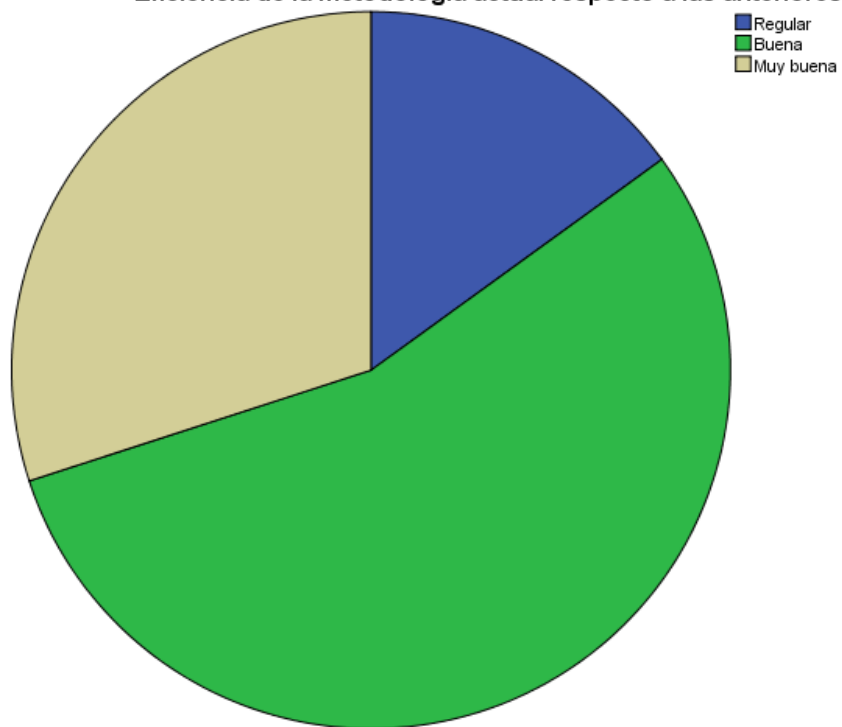
Nomenclatura empleada



Adaptación de la nomenclatura al concepto de Fuga



Eficiencia de la metodología actual respecto a las anteriores



6 . Análisis detallado de cada una de las fugas

6.1 Fuga n° 1. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas⁶⁹

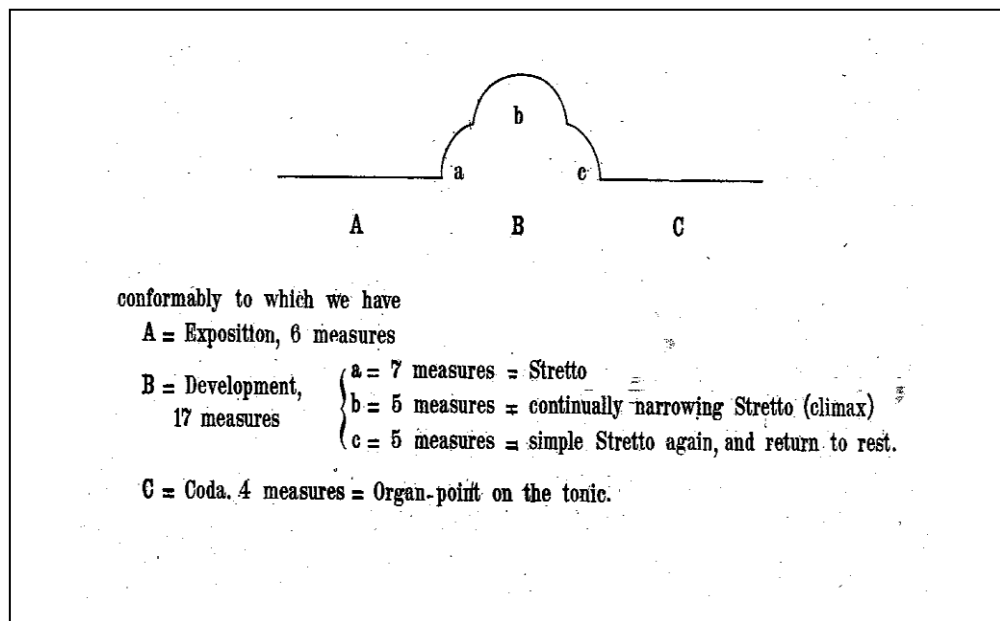
1.1 Dice **Busoni**⁷⁰ al respecto de esta obra: ...

“Una fuga tan arquitectónicamente perfecta como ésta es casi imposible de encontrar en toda la primera parte, puesto que el caso de la notable fuga en mi bemol menor es diferente. Aquí, el punto culminante se encuentra en el medio, mientras que en la fuga en mi bemol menor los esfuerzos ascendentes se van congregando hacia el último compás. En la exposición, el tema aparece sucesivamente en cada una de las cuatro partes, y la alternancia entre tónica y dominante abarca seis compases, y puede ser representada gráficamente por una línea directa. El desarrollo entonces sigue en tres secciones, siendo la central la que más llena está de dispositivos de contrapunto, mientras que la tercera sección de desarrollo retrocede gradualmente en el camino antes iniciado. Conservando nuestra comparación arquitectónica, nos sentimos tentados a ilustrar el esquema de esta fuga mediante la figura anexada”:

⁶⁹ Se entiende que todas las afirmaciones hechas en este apartado corresponden en cada fuga a las opiniones de Busoni, Riemann y Prout, tres analistas que consideramos centrarán el estado de la cuestión.

⁷⁰ Bach – Busoni: *The first twenty - four prelude and fugues of The Well Tempered – Clavichord*. G. Schirmer, INC. New York. 1894. Pág. 7

Figura 1⁷¹



Traduciendo el texto de la figura anterior:

Conforme a la cual tenemos:

A = Exposición , 6 compases

B = Desarrollo $\left\{ \begin{array}{l} a = 7 \text{ compases} = \text{stretto} \\ b = 5 \text{ compases} = \text{continua el estrechamiento del Stretto (climax)} \\ c = 5 \text{ compases} = \text{stretto simple, y retorno a lo que queda} \end{array} \right.$
17 compases

C = Coda. 4 compases = punto de órgano⁷² sobre tónica

Cita Busoni algunos términos dignos de destacar, como es el concepto de Punto Culminante. Dejaremos para más adelante alguno de los usos que de este término se han hecho.

⁷¹ Reproducción de la figura que sitúa Busoni en el análisis de esta fuga, en la obra citada. Importante la idea de ejemplificar mediante un gráfico la estructura de la obra.

⁷² Organ – point. Expresión que designa la figura armónica del pedal.

1.2 H. Riemann⁷³

La fuga, a cuatro voces, es probablemente, de todas las 48, la más rica en estrechos, y a este respecto, es una pequeña pieza de arte contrapuntístico. Se contraviene la norma escolástica, y no encontramos en la fuga ni un solo interludio⁷⁴. No tiene un contrasujeto real⁷⁵ (contrapunto principal). La primera sección incluye las cuatro (sucesivas) entradas temáticas en el siguiente orden: alto, soprano, tenor, bajo, siendo la respuesta una transposición fiel a la quinta.

La primera sección para él coincide con la Exposición, y la presentación de la totalidad de las entradas obligadas.⁷⁶

Aunque en la mayoría de las fugas reproduciremos el texto exacto del autor, en este caso haremos un resumen de sus palabras, ya que muchos aspectos del análisis de Riemann (rítmicos, referente a los modos, etc.) no entran dentro del ámbito de este trabajo.

Sigue describiendo Riemann todos los periodos y los estrechos que se producen (y resumiendo sus textos, y extrayendo de ellos la información para su propuesta estructural, tal cual hemos anunciado), tenemos: la primera sección es como hemos especificado anteriormente (c.1-ca.7), formada por dos periodos. La segunda sección, de

⁷³ Hugo Riemann: *Análisis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier. Part I.* Fifth impression. Augener. LTD.London. Pág. 4,5,6 y 7.

⁷⁴ Se ocupa luego Riemann de evidenciar su disconformidad con Debrois van Bruyck, el cual considera la fuga pedante y monótona.

⁷⁵ Afirma Riemann que este contrapunto principal podría desempeñar el papel de un contrasujeto, pero la gran cantidad de estrechos impiden su aparición.

⁷⁶ A lo largo de estas fugas, afirma Riemann que el desarrollo primero, en casi todos los casos, coincide con la Exposición

cuatro periodos, establece puntos de división en la mitad del compás 10, en la caída del compás, 14 (4º periodo), mitad del compás 19, y desde ahí hasta la caída del c. 24⁷⁷. Desde el c. 24 hasta el final se establece el único periodo de la última sección. Sostiene Riemann que la sección media es, con muchísima diferencia, la mayor de la tres, pero que como esta sección incluye entradas en los tonos principales, el equilibrio se mantiene. Destaca la modulación a la subdominante del último periodo, a modo de coda.

Una división seccional que nos deja:

1ª sección: c.1-ca.7;

2ª sección: c.7 – ca.c.24;

3ª sección: ca.c.24 – final.

1.3 Ebenezer Prout⁷⁸

Para Ebenezer Prout⁷⁹, la fuga tiene las siguientes partes:

Exposición. El sujeto de esta fuga⁸⁰ se extiende hasta la primera nota de la tercera negra del compás 2. Como se mueve de tónica a dominante por pasos, sin modular, la respuesta es real y en la voz aguda. Como la fuga contiene un número inusual de estrechos, no tiene un contrasujeto regular, pero las últimas cuatro semicorcheas del sujeto⁸¹ son usadas en toda la fuga, ya sea en movimiento directo, como en los compases 2, 7 y 10, o contrario, como en los compases 4, 5 y 6. En el

⁷⁷ Detectamos una omisión en la descripción de Riemann, ya que no menciona el estrecho que se produce a partir del c.16, pasando directamente al del c.19.

⁷⁸ Ebenezer Prout: *Análisis of J. S. Bach's Forty – Eight Fugues*. EDWIN ASHDOWN. LTD.

⁷⁹ Téngase en cuenta que traducimos literalmente sus palabras.

⁸⁰ Que el copia mediante ejemplo musical.

⁸¹ Marcadas por él con un corchete.

compás 4 hay una irregularidad. Según la norma, la tercera voz debe entrar con el sujeto; aquí sin embargo, Bach coloca la respuesta en la voz de tenor y da el sujeto a la última entrada en la voz del bajo.

Contraexposición: en el compás 7, inmediatamente con el cierre de la exposición, entra la contraexposición con un estrecho. Comienza con la soprano a la cual contesta a una negra de distancia el tenor. En el c.9, la respuesta es repetida por el alto.

Sección media. La segunda (modulante) sección de la fuga comienza en el compás 10. A primera vista parece como si la entrada del bajo en este compás perteneciera a la contraexposición. Pero la inmediata entrada del alto sobre re (la quinta por encima de sol), demuestra que el bajo es un sujeto en la tonalidad de sol, y no, como el alto en el compás 9, la respuesta en la tonalidad de do; si lo fuera, el alto habría comenzado en do, una nota más baja. Hemos alcanzado aquí la sección media de la fuga, como se muestra por la entrada sucesiva del tenor en el c.12, en la dominante de la menor. En el c.14 hay otro estrecho en el que todas las voces toman parte. No es común ver en la sección media entradas en los tonos originales de tónica y dominante, aunque ocurre así en la tercera fuga de este primer libro; pero en general hay menos modulaciones en las fugas que contienen muchos estrechos o muchas imitaciones, que en aquellas de más simple construcción. La entrada en los agudos del compás 15 es incompleta; la respuesta es interrumpida para permitir que la misma voz comience un nuevo estrecho. La voz aguda entra ahora (c.16) con el sujeto en Do⁸², seguida a un pulso de distancia por el alto a una cuarta por debajo; al comienzo del

⁸² Ebenezer Prout escribe sólo la letra “C”, y pensamos que puede referirse tanto a la tonalidad de Do mayor, como sólo a la nota Do, ya que otras veces aclara “D minor”. Pero en ocasiones, siendo incluso tonalidad menor, no lo especifica. Téngase esto en cuenta. Aquí pensamos que se refiere sólo a la nota Do.

compás 17, el tenor comienza la respuesta en La, mientras que el bajo tiene el tema en Re menor. Obsérvese que la primera nota del bajo está alargada. También debe tenerse en cuenta que nosotros llamamos a estas entradas sujeto o respuesta cuando sus tonalidades tienen la relación de tónica y dominante; en el compás 16, Sol es la dominante de Do, por tanto la voz aguda es sujeto y la voz de alto respuesta; por una similar razón, en el compás siguiente, el tenor es considerado como respuesta y el bajo como sujeto, porque La es la dominante de Re. Sin embargo, cuando las entradas están a una irregular distancia, es imposible considerarlas así. Como el sujeto aparece ahora completo en todos los grupos de entradas (c.16 a 18), y estando ya prevenidos, estamos ante un ejemplo de un estrecho magistral. En el compás 19 tenemos otro ejemplo de estrecho entre dos voces, alto y tenor. El siguiente estrecho, voz aguda en Sol en la última corchea del compás 20, y el tenor tres corcheas más tarde⁸³, comenzando en Si, ilustra lo que acabamos de decir. El tenor entra una sexta por debajo de la voz aguda, y los dos no pueden mantener entre sí una relación de sujeto y respuesta. Para ello sería necesario que el tenor comenzara en Do o en Re.

Sección final. La sección final de la fuga comienza en el c.24. Aquí el tenor hace el sujeto en do mayor y el alto imita medio compás más tarde en fa mayor. Tenemos aquí una breve modulación a la subdominante, y por esta razón, la entrada en do es respuesta en lugar de sujeto. Hay una cadencia plagal extendida, precedida de una cadencia perfecta y construida sobre un pedal de tónica.

Una característica especial de esta fuga, que no se encuentra en ninguna otra, es la ausencia de episodios.

⁸³ Utiliza la palabra “crotchets”, que traducimos como “corchea”. Sin embargo, la entrada que Prout comenta se produce cinco corcheas más tarde, y no tres.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Comparando los textos de estos tres autores, vemos la idea subyacente y principal de una división en tres partes, independientemente de los puntos de separación entre ellas, en los cuales a veces coinciden y a veces no. Busoni con una terminología de Exposición, Desarrollo y Coda, marca su segunda sección justo después de terminar las entradas obligadas. En ese punto, coincide con Riemann. Prout no coincide con ellos puesto que aplica la terminología de Contraexposición (que incluye aquellas entradas de sujeto y respuesta que se suman voluntariamente a las obligadas) familiar en algunos ámbitos, pero no usada por Busoni y por Riemann. En la última división, la del c.24, coinciden los tres autores. Bastante similitud por tanto entre los tres, con las diferencias enunciadas.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Rechazamos la propuesta extendida de división de las fugas basada en tres partes o secciones, entendidas como nos las presentan estos autores. Aplicaremos una metodología de trabajo⁸⁴ basada en el esquema lineal simple ya comentado que representa los elementos estructurales de las fugas, y que en esencia consiste en señalar las entradas principales de sujeto y respuesta, abreviadas como S y R. Las entradas temáticas⁸⁵ en otras tonalidades indicadas como T1, T2, etc., y aquellas entradas que consideramos supeditadas, como Es.1, Es.2, etc. (son entradas que se pliegan a una armonía, y están alteradas, en estrecho, etc., y no establecen un nivel tonal aunque lo pretendan enunciar). Al mismo tiempo, todos los nexos o episodios, es decir, aquellos

⁸⁴ Que repetimos una vez más resumidamente para facilitar la lectura.

⁸⁵ Recordamos que hemos explicado detalladamente todos estos términos más arriba.

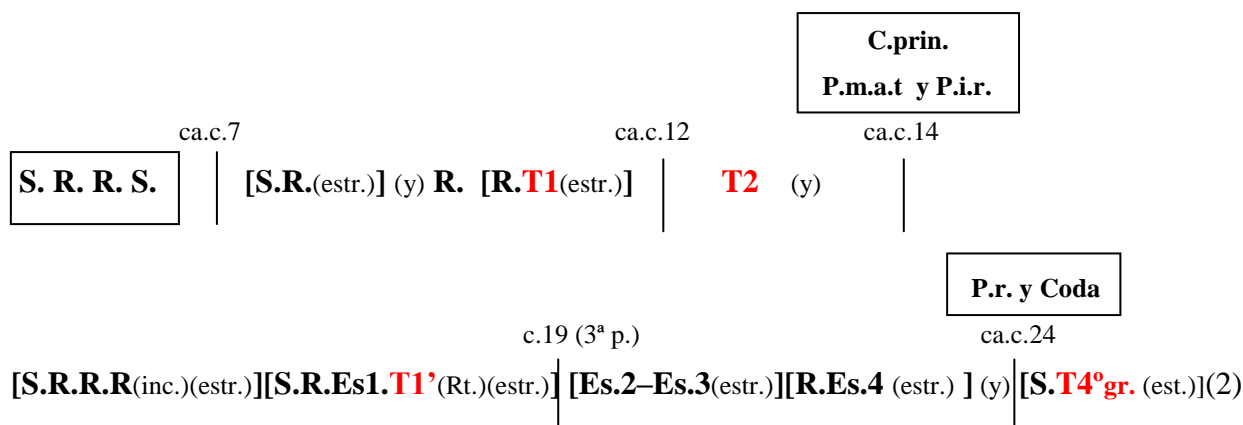
compases o fragmentos de ellos que no tengan entradas temáticas, los denominaremos con el número correspondiente de compases entre paréntesis, añadiendo una “y” si hubiera partes de compás “sueltas”. Así, dos compases más una parte, se representarán por (2+y). La abreviatura “inc.” asignada a una entrada significa que ésta está incompleta.

Ya explicados, en nuestro esquema destacaremos el “Punto máximo de alcance tonal” (P.m.a.t.), el “Punto de inicio del retorno” (P.i.r.) y el “Punto de retorno” (P.r.), que serán los que delimiten una estructura igual para todas las fugas presentes en ambos libros del Clave bien temperado, y que organiza las mismas en dos grandes partes o ciclos. Hablaremos en algunas fugas, como ya hemos también anunciado, de lo que denominamos “Cadencia principal” (C.prin.) y que establece un punto de gravitación que coincide con la división seccional, o que está muy cercana.

El esquema lineal simplificativo quedaría así⁸⁶:

⁸⁶ Léase y sígase (cotejando con la partitura) el esquema lineal de izquierda a derecha, y al llegar al final de la primera línea, pasar a la segunda, cual si de un texto convencional se tratara. Lo añadimos en la página siguiente por problema de espacio.

Esquema 1



Y siendo la primera fuga, detallaremos los elementos del esquema. El primer rectángulo nos engloba las entradas de sujeto y respuesta. Nos gusta aplicarles la terminología de OBLIGADAS, es decir, entradas obligadas, ya que salvo rarísimas excepciones, se presentan en cada fuga ordenadamente tantas entradas como voces tiene la fuga. La línea siguiente, con la abreviatura “ca.c.7” significa que en la caída del compás 7 terminan las entradas obligadas⁸⁷. A continuación tenemos un estrecho de sujeto y respuesta seguido de una “y”, es decir, un fragmento de compás que no llega a constituir un compás completo.

La división en dos partes teniendo en cuenta el progreso tonal queda clara a la vista del esquema. Cada una de las líneas representa un proceso o un ciclo: la parte primera, el de apertura, y la parte segunda, el de cierre. Pretendemos decir que sólo la

⁸⁷ Pedagógicamente, habría que hacer notar que el pasaje queda resuelto ahí, que es el punto de resolución de la cadencia, en la caída del compás siete (ca.c.7). Cuando aplicamos el procedimiento de separar con líneas, como Busoni, esa parte de caída queda omitida. De todas maneras, ya sabemos cuan difícil es hacer coincidir en una fuga la resolución de todas las voces en un mismo punto.

apertura tonal y el posterior regreso conforman la estructura de la fuga. Por tanto, dependiendo del equilibrio entre estas dos partes, la apertura tonal y el retorno, quedan más o menos equilibradas las dos partes de la fuga. En este caso en el compás 14 tenemos la cadencia principal, el punto de máximo alcance tonal y lógicamente el punto de inicio del retorno. Dicho retorno se produce en el compás 24.

Todas las entradas temáticas a partir del c.14 son entradas supeditadas y no representan evolución tonal. Se pliegan bien a otras entradas o bien a una tonalidad, alterando muchas notas a conveniencia para adaptarse a su armonización en dicha tonalidad. Es verdad que las entradas que comienzan a partir del c.17 pudieran entenderse como entradas temáticas (T); sólo hemos entendido así la del bajo de dicho compás, marcada como T1', indicando a su lado la abreviatura Rt., que significa "retorno", es decir, que dicha entrada temática está en el ciclo de retorno y no en el de evolución tonal. Casos de entradas temáticas de esa manera en los ciclos de retorno representan excepciones contadas. Lo normal es que sean entradas supeditadas, es decir, que aunque insinúen un nivel y una tonalidad, estén supeditadas a otras armonías. Es el caso de todas las entradas supeditadas que hemos indicado en este ejemplo: Es1., Es2. y Es.3, que insinúan los niveles de la, mi e incluso si, pero que están supeditadas las dos primeras a la tonalidad de re y la última a la de do.

Marcamos en rojo las entradas que representan evolución armónica, para destacar el ciclo de evolución tonal de la fuga, que ahora comentaremos, pero destacamos la entrada sobre el cuarto grado al final de la fuga (T 4ºgr.). Es un procedimiento usado por Bach con frecuencia y será imitado en el Clasicismo posterior. Para devolver la fuga al tono principal, evolucionando por quintas, hay que situarse sobre el cuarto grado. El mismo procedimiento que utilizó en la primera parte de la fuga para ir del primer al quinto grado lo utiliza ahora: situándose sobre el cuarto grado, reposa en el primero.

Lo demás constituye una pequeña coda.

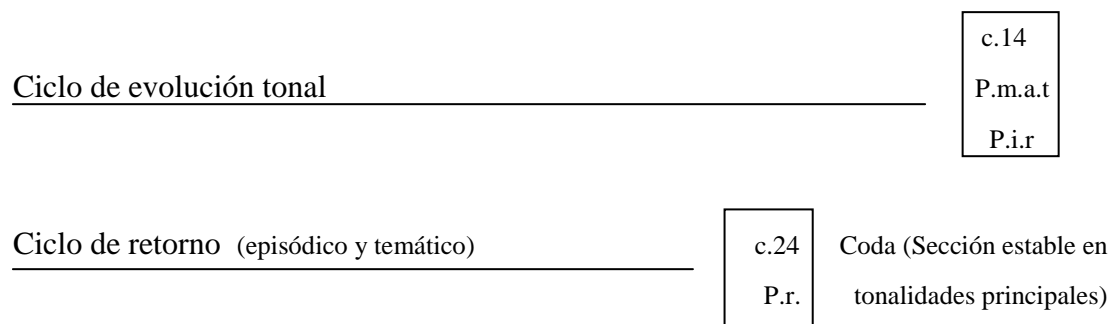
Si hubiesen contrasujetos u otros artificios del contrapunto, los explicaremos aparte, aunque tampoco son el corpus principal de este trabajo. Con las marcas T1, T2, T3, etc., nos referiremos a las entradas temáticas similares al sujeto pero en otras tonalidades. Son importantes en esta fuga que nos ocupa las entradas T1 y T2, ya que son las entradas en nuevas tonalidades, y ejemplifican la progresión por quintas, es decir, desde do, do – sol - re – la. La entrada T1 se situaría en un hipotético nivel re (sabemos que sin la presencia del do sostenido), y la entrada T2 es la correspondiente a la, sobre su quinto grado, mi.

También en los resúmenes que hacemos de los trabajos de Busoni, Prout y Riemann se comentan todos los aspectos que destacan estos autores, incluido por supuesto el asunto de los contrasujetos.

Es de destacar en esta fuga la ausencia de episodios, sustituidos por continuas entradas temáticas en estrecho.

Reflejando lo anterior en otro esquema lineal aún más simple, tenemos:

Esquema 1b



Expliquémoslo: todas las fugas (cuando decimos “todas” nos referiremos sólo a las 48 fugas del CBT) presentan en sus comienzos un ciclo de evolución tonal, es decir, el natural de las fugas y que es parte de su esencia, la apertura hacia la dominante (éste es obligado) más un paso voluntario por los tonos considerados vecinos, a saber II, IV, VI y III. (En algunas fugas, Bach se sitúa sobre el séptimo grado pero evidentemente alterándolo, ya que el acorde de quinta disminuida no le permitiría establecer un asentamiento tonal; aunque no es usual, lo veremos). Aún en aquellas fugas en las que no se visite un tono cercano, la evolución tonal ya está presente sólo por la apertura hacia la dominante. Esa evolución tonal es a veces más organizada y natural, como en el caso de la fuga que nos ocupa, donde la apertura es por quintas (do – sol – re – la), y a veces más aleatoria e impredecible. En todo caso, habrá un punto en el cual ha terminado su ciclo por todos los tonos cercanos, y ahí (suele coincidir con una cadencia) situamos nuestro P.m.a.t. (punto máximo de alcance tonal) y por tanto, comienza el retorno, P.i.r (punto de inicio del retorno). Al llegar este ciclo al reposo, tendremos nuestro P.r. (punto de retorno), que en este caso, genera una pequeña Coda.

De momento, enunciaremos nuestra visión de la estructura, ya que alguno de los elementos puestos en juego puede ser cambiante o desaparecer en otras fugas. Lo explicaremos en su momento.

Este esquema que hemos planteado (de evolución por quintas, y su consiguiente retorno) se cumple casi rigurosamente en todas las otras obras similares a ésta que se encuentran en tonalidad mayor (invenciones (a dos y tres voces) y fugas en do mayor y do sostenido mayor), y en otras fugas en tonalidades mayores lo iremos poniendo de manifiesto.

Fuga 1. Ejemplos musicales

Utilizando la fuga como herramienta de enseñanza, una cuestión es el análisis estructural de la misma, base fundamental de este trabajo, y otra cosa es el análisis de la técnica compositiva utilizada por Bach, a saber, la técnica del Contrapunto. No somos partidarios de cifrar la fuga como si se tratara de una Sonata de Beethoven, y tampoco pensamos que haya que descartar su sustrato armónico, puesto que consideramos a las fugas que componen el CBT base fundamental de la evolución armónica posterior. Por tanto, aparte de nombrar las tonalidades principales en que se desenvuelve la fuga (ciclo de evolución tonal), propongo al alumnado un sistema basado en las “reducciones”, nombre que surge de la idea de simplificar para su comprensión los procesos contrapuntísticos. En base a esta idea, iremos sugiriendo en cada fuga algunos compases para plantear un análisis armónico – contrapuntístico detallado, proporcionando ejemplos de los pasajes más intrincados, contrapuntísticamente hablando, que permitan ver y demostrar sobre qué bases armónicas tan elementales se desenvuelve la técnica bachiana.

Ejemplo 1. (Fuga 1, I.1°)

A) Ejemplo a reducir

B) Primera reducción. Empequeñecemos las cabezas de notas extrañas, de paso, etc.

C) Segunda reducción. Clarificamos funciones principales

1. Proceso cadencial: función dominante precedida del segundo grado, con séptima como retardo
2. Ciclo de retardos en el bajo, precedidos del IV grado en primera inversión.
3. Proceso cadencial desde la dominante, con intercambios con el acorde de sexta y cuarta.

D) Tercera reducción. Acordes, cual ejercicio simple de armonía, que responde exactamente al proceso bachiano. (Sin tener en cuenta valores exactos, etc.)

Ej. 1

Pretendemos que los ejemplos musicales se expliquen por sí mismos, y proponemos diversas técnicas de reducción que van dejando el ejemplo cada vez en un esqueleto más descarnado y claro. Ciframos alguna función armónica determinante sólo como referencia. La abreviatura c.12 significa “compás 12”, con la entrada en la menor que determina el punto máximo de alcance tonal.

En B) observamos que en la flecha marcada como 1), el fa sostenido es el equivalente a una nota de paso (si natural), abstracción que proporciona la técnica del teclado. El acorde marcado con la flecha 2) es una anticipación del acorde siguiente, un acorde de séptima que pudiera ser de paso, si no fuera por el do del tenor, que es parte de la entrada temática que se está produciendo (la entrada temática condiciona ciertas licencias en el contrapunto; por otra parte, es un acorde exacto al que le sigue a continuación, y no podemos obviar que esa anticipación de acordes en parte débil se produce dentro de un ciclo de retardos). Por último obsérvese en D), en la flecha marcada como 3), un intercambio entre fundamental y séptima de un acorde de séptima de dominante, proceso criticado en los posteriores estudios tradicionales de armonía.

6.2 Fuga nº 2. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Dice Busoni⁸⁸:

“Su agradable ritmo, casi bailable, la simpleza de la interválica del sujeto, por tanto de fácil aprendizaje, y la economía sorprendente de técnicas del contrapunto han hecho de esta fuga, tal vez la más popular de la colección. Tomado en conjunto como un todo, el desarrollo puede considerarse como un largo episodio único, que es tres veces dividido en secciones más cortas por la entrada del tema. Tanto por la forma polifónica, como de acuerdo a su estructura formal, esta parte consiste en dos veces ocho compases”.

Estudiando las marcas que realiza Busoni en la partitura, tenemos tres secciones: 1ª, compases 1 – 8; 2ª compases 9 – 24 y última sección, desde el compás 25 hasta el final. Luego divide interiormente entre los compases 16 y 17 la segunda sección, y en la mitad del compás 19 (también con una “división menor”) marca una Coda. Ya hemos comentado que Busoni marca las divisiones mayores con una doble barra a lo largo de todo el sistema, y las menores con una doble barra que divide sólo cada pentagrama por separado. (No entramos en el hecho de que debería ser tenida en cuenta la *caída* en el compás siguiente, sin la cual el proceso cadencial no está completo, pero no está mal, como solemos hacer, comentarlo a nivel pedagógico). La segunda sección, como él mismo dice, consta de dos partes de ocho compases. No siempre aplica Busoni en cada

⁸⁸ Obra citada.

fuga la terminología de Exposición, Desarrollo y Coda, como sí hizo en la primera que estudiamos. De ésta debemos suponer que sobreentiende la Exposición como la primera sección, luego sí se refiere al Desarrollo, y por último marca una Coda, que no corresponde con su última división mayor.

Otros aspectos de sus comentarios, como la inclusión de octavas en los bajos, cuestión que él dice que se ponen de moda desde la edición de Czerny, no son el objeto de este trabajo.

1.2 H. Riemann

Riemann⁸⁹, después de plantearse algunas cuestiones con respecto a la única nota que cambia en la respuesta (cuestión que abordaremos detalladamente), en lo que se refiere a la estructura de la fuga, comenta:

“La fuga está escrita “à tre”⁹⁰. Para hacer coincidir el final del primer desarrollo (con el sujeto en el bajo), con el final del segundo periodo, Bach precede la entrada de dicho bajo de un episodio de cuatro medidas⁹¹ (en el que se trabajan los motivos iniciales de sujeto y contrasujeto), y obtiene un retorno natural a la tonalidad principal. No hay que olvidar que el cierre decisivo de la respuesta en la tonalidad menor de la dominante superior es la causa de las pocas entradas temáticas (en total – Dux y Comes – sólo ocho). La (modulante) media sección de la fuga se abre con un periodo de cuatro medidas, en el cual el motivo inicial del tema es llevado por las voces superiores, mientras el bajo hace el motivo principal del contrasujeto, dentro de un pasaje de semicorcheas; el periodo entonces concluye con el tema en la tonalidad paralela, mi bemol mayor. Con la entrada del bajo, aparece un segundo contrasujeto

⁸⁹ Obra citada

⁹⁰ Que significa “a tres”, en lengua italiana. (Es decir, a tres voces).

⁹¹ Vamos a utilizar para las traducciones de Riemann la palabra medida, de su “measure”, que ya advertimos que no coincide con las partes de compás, por su particular sistema rítmico empleado. Es decir, que aquí “four measures”, cuatro medidas, corresponden a dos compases reales. Otras veces sí coinciden las medidas con las partes del compás.

*combinado con el primero*⁹². *Un segundo periodo en la sección media, tomando como principio*⁹³ *un episodio libre, modula de vuelta a la tonalidad principal, sólo para introducir, en el final de ese periodo, la respuesta en la voz de alto. Ahora viene el tercer periodo en sol menor, y en la cadencia final retorna a la tonalidad principal, en la cual la sección conclusiva se mantiene. La primera parte de este tercer periodo de la sección media, como también el mismo en la sección conclusiva, están escritos en el compás de 3/2; ambos son episodios en forma secuencial (evolucionando con los motivos de arranque del tema y del contrasujeto, y haciendo la tercera voz duplicaciones de terceras), mientras que los finales de sección muestran una entrada temática (Dux): al cierre de la primera sección en la soprano, y al final de la sección conclusiva, en el bajo. El cierre consiste en un periodo. Ya se ha mencionado que el Dux (en la soprano una vez más, y con voces libres adicionales para reforzar el efecto armónico), se añade a modo de coda”.*

Es esta una traducción (casi literal) de las palabras de **Riemann** con respecto a esta fuga. Para él, por tanto, la fuga tiene seis periodos, de los cuales los dos primeros constituyen la primera sección, los tres siguientes la segunda sección, y un gran periodo de cierre para la última sección. Por tanto, el esquema de Riemann sería:

1ª sección: Compases 1 – 8. [1 er. periodo⁹⁴ (4 compases) – 2º periodo (4 compases)].

2ª sección: Compases 9 – 21. [3º y 4º periodos (de 4 compases cada uno) - 5º periodo (5 compases)].

3ª sección: Compases 22 – 29 ,3ª parte. [6º periodo (7 compases y medio)]

Coda: c.29, 3ª parte – final

⁹² Riemann lo ejemplifica con uno de sus numerosos ejemplos musicales.

⁹³ Encontramos ahí la expresión de Riemann de “*fore-section*”, que traducimos como principio o primera parte de cualquier sección, episodio, etc. Al igual que “*after – section*” será la porción final del elemento citado.

⁹⁴ Entendemos esta subdivisión de periodos, dentro del primer desarrollo, por comparación con sus mismas formas de proceder en otras fugas, aunque no hemos encontrado un lugar en que lo especifique claramente.

1.3 Ebenezer Prout

Para Prout, la descripción de la fuga es como sigue:

Exposición. *Esta fuga es mucho más simple y mucho más regular en forma que la fuga número 1. El sujeto es anunciado en el alto⁹⁵. El salto de tónica a dominante en el primer compás requiere un salto de dominante a tónica en la respuesta, que es por lo tanto tonal. La respuesta está en la voz aguda, mientras el alto sigue con el contrasujeto, que empieza en el Si natural, tercera semicorchea del compás 3, y finaliza en la primera nota del compás 5. Este contrasujeto acompaña al sujeto o a la respuesta a lo largo de toda la fuga, salvo al final en la coda (c.29). Entre la entrada de la respuesta y la siguiente entrada del sujeto, una codeta es introducida (c. 5 a 7). La parte superior está basada en un tratamiento secuencial de las primeras notas del sujeto, sustituyendo un intervalo de cuarta por uno de sexta. El alto, también secuencial, está formado por el comienzo del contrasujeto tomado por movimiento contrario. En el compás 7, el bajo entra con el sujeto, siendo el contrasujeto ahora tomado, según la regla, por los agudos (la voz que justo antes ha hecho la respuesta). La Exposición es así completada.*

Sección media. *El primer episodio (c. 9 y 10) con el que la sección media de la fuga comienza, consiste en una imitación entre las dos voces superiores de las primeras notas del sujeto⁹⁶, acompañado por una escala descendente con la que el contrasujeto comienza. El compás 10 es una repetición secuencial del compás 9, pero efectuando*

⁹⁵ Prout lo copia en ejemplo musical.

⁹⁶ Como suele hacer, Prout marca con un corchete señalado con una “a” dichas notas en el ejemplo musical que siempre escribe del sujeto, abarcando las primeras cinco notas.

una modulación al relativo mayor, Mi bemol; en esta tonalidad se encuentra en el compás 11 la primera entrada media. Es en la voz aguda, y es acompañada por el contrasujeto en el bajo. Si comparamos la voz de alto del compás 12 con la de los compases 7 y 8, vemos que son muy similares, pero no iguales, por tanto no las denominamos como un segundo contrasujeto. El segundo episodio (c.13 y 14) está enteramente basado en el contrasujeto. El agudo es el bajo del primer episodio por movimiento contrario; las dos voces inferiores, en corcheas, se ven en los compases 3 y 4, aunque la figuración no se imita exactamente. La segunda entrada media⁹⁷ (c.15), en Sol menor, es el sujeto (aquí tomando la forma de la respuesta) en el alto, el contrasujeto en el agudo y un libre contrapunto en el bajo. El tercer episodio (compases 17 a 20) es muy interesante e ingenioso. Si los compases 17 y 18 son comparados con los compases 5 y 6, se verá que las dos voces inferiores del compás 17, son la inversión de la codeta en contrapunto doble a la duodécima; en la tercera negra del compás 18, el alto y el bajo se invierten a la octava. La voz aguda añade un acompañamiento en terceras.

Sección final. En el compás 20 se llega a la sección final de la fuga. El sujeto (voz aguda) está en Do menor, y el contrasujeto es asignado a la voz de alto. El cuarto episodio (c. 22 a 26) está formado por el primero (c. 9 a 11), por inversión de las partes superiores; la secuencia en el bajo es continuada; y en los compases 26y 26 nosotros vemos una variación de la codeta (c.5 y 6), con la adición de unas pocas notas en el alto. En el c.26 está otra entrada del sujeto en el bajo. Nótese que el contrasujeto ahora está dividido entre la voz aguda y la de alto. En el compás 29 llegamos a una coda. Aquí se escucha el sujeto por última vez sobre un pedal de tónica. No hay contrasujeto,

⁹⁷ Entendemos “la segunda entrada de la sección media”, pero tal cual lo escribimos lo abrevia Prout.

pero se añaden partes adicionales a la armonía, característica usual al final de la fuga, proceso del cual encontraremos muchos ejemplos en nuestros análisis.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Ya hemos descrito en detalle los procedimientos analíticos de estos tres autores, con sus ventajas e inconvenientes. Por tanto, vamos a limitarnos a comparar sus propuestas de división estructural.

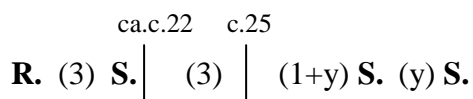
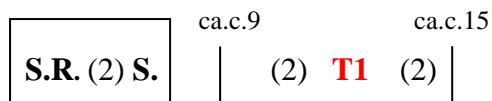
Coincidencia de los tres autores en la separación entre la primera y la segunda sección de la fuga. En el caso de Busoni es coincidente con su sistema de empezar la segunda sección después de las entradas obligadas, es decir, con el primer episodio. Riemann sorprende con hacerlo igual, ya que ese primer episodio suele ser para él parte de la primera sección. Tal vez por ese episodio de dos compases entre entradas obligadas (c. 5 y 6) que destaca, ya se agranda para él esa primera sección. Prout coincide con ambos en ese punto. Es relevante sin embargo, como no se ponen de acuerdo para fijar el comienzo de la última sección: Busoni en el compás 25, Riemann en el 22 y Prout en el compás 20. Aquí Busoni y Riemann invierten sus teorías con respecto a los episodios (Busoni espera a desembocar en el acorde de dominante (en medio de un episodio), mientras que Riemann lo hace al comienzo del mismo. Prout se adelanta a ambos, y comienza con la entrada de sujeto del c.20. Parece cierto que todos llevan una parte de razón, y han dado importancia a un hecho particular que ha decantado la balanza hacia la propuesta enunciada por cada uno. Para Busoni tiene mucha importancia el acorde de dominante, donde en muchas fugas e invenciones aparece lo que él llama el “organ point”, el punto de órgano, o nuestro pedal, signo inequívoco para Busoni de que estamos en la sección final. Riemann, con su teoría de

los desarrollos, ha contado (de manera casi mecánica) las tres entradas a partir de la del compás 11, uniéndolas con las de los compases 15 y 20; todo ello terminando con cadencia perfecta en la tonalidad principal, han decidido su propuesta. Prout presente que ya con la entrada de sujeto del compás 20, estamos en la última parte de la fuga. Es quien se encarga de ir exponiendo las coincidencias entre las distintas partes de la misma (episodios y codetas iguales, sólo que empleando el contrapunto invertible).

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Apliquemos nuestro propio punto de vista a esta fuga, reflejándolo en un primer momento en el esquema lineal⁹⁸

Esquema 1a



(La “y” minúscula, repetimos, representa en el esquema aquellas partes de compás que no llegan a un compás completo, por tanto, fragmentos de compás.)

Son dos secciones exactamente iguales, representadas en las dos líneas del esquema, y entendida la segunda comenzando a partir de la respuesta. Hasta la textura

⁹⁸ Nos parece buena idea presentar primero el esquema lineal, para pasar luego a comentarlo.

de los episodios y nexos es la misma⁹⁹. La coda última puede equilibrar la entrada de sujeto que no está en el comienzo de la segunda sección.

c.1 – c.9. Grupo de entradas obligadas, con dos compases en medio (c.5 y c.6) que actúan como nexo entre esas entradas.

c.9 – c.13. Episodio primero que lleva la fuga desde Do m a Mi bemol mayor, previa entrada temática, entrada principal **T1** que nos habla de la única evolución tonal de la fuga (c.11) en la tonalidad a la que se dirige la misma, Mi bemol mayor.

c. 13 – c. 14. Dos compases que devuelven la fuga a Do m. Es llamativo, y ocurre algunas veces, que Bach no desarrolla la fuga en la tonalidad de Mi bemol mayor, sino que la devuelve a la tonalidad inicial de Do menor.

Pudiéramos decir que la fuga se articula en dos secciones muy similares, prácticamente iguales, que detallaremos, y nos recuerdan esos dos compases, el 13 y el 14, a otros dos compases, trabajados de manera muy similar en la invención n°. 2 a dos voces, en idéntica tonalidad. En la invención, los grupos de compases a que nos referimos son los 11- 12 y 21 – 22. Se puede aventurar que tonalidades iguales generan mismas formas de construcción, o por lo menos muy similares.

Las dos entradas primeras de los compases 1, 2, 3 y 4 se equilibran con la entrada de respuesta de los compases 15 y 16. El nexo de los compases 5 y 6 está equilibrado con el mismo nexo (mismo material), a partir del compás 17 hasta el compás 20. La entrada de sujeto del compás 20 se equilibra con la misma entrada del c. 7. A partir de ahí, el material del episodio I a partir del c.9 es el mismo material del episodio II a partir del c. 22, y ambos desembocan en una entrada temática: la del c. 11 en Mi b mayor (tonalidad primera de apertura de la fuga), y la del c. 26 en Do menor, tonalidad principal en la que termina la fuga. La primera sección aporta dos compases,

⁹⁹ Siempre que decimos en las fugas de Bach que algo es igual a algo, estamos contando con las variaciones de tonalidad, contrapunto invertible, etc.; pero la función de ese pasaje y la textura son iguales.

13 y 14, de retorno a Do menor (c. 15), y la segunda sección aporta la coda, a partir del c.29, 3ª parte.

Es en este sentido (y sólo en él) comentado en el párrafo anterior (la primera sección termina con una entrada en el tono al que se dirige la fuga y la última sección termina con una entrada en el tono principal) que podría hablarse de exposición y reexposición, ya que el sujeto en la nueva tonalidad primero y en la tonalidad principal al final guarda una cierta relación con el tema B presente en la estructura de sonata, salvando todas las diferencias estructurales entre un tipo de forma y otro. Pudiéramos decir que las intencionalidades armónicas son similares, aunque ya conocemos las grandísimas diferencias sustanciales entre la fuga y la sonata, pero no tanto desde luego con las primeras sonatas monotemáticas, por lo que cabría aventurar que las pre-sonatas se adaptan a los presupuestos estructurales de muchas fugas.

Se utilizan dos contrasujetos que son empleados junto con el sujeto en contrapunto triple en varios momentos de la fuga (c.7, c. 15, c. 20).

Al ser una fuga tonal, es decir, una fuga en la que sujeto y respuesta son distintos, o dicho de otra manera, la respuesta presenta mutaciones o cambios interválicos con respecto al sujeto, seguimos insistiendo en la hipótesis que está radicalmente en contra de toda la teoría al uso del siglo XIX con respecto a cómo debe responderse a un sujeto de fuga. Todos los manuales al uso, como por ejemplo el Gedalge, difundido en España por encontrarse traducido al español, pero que no deja de ser herencia de otros tratados más antiguos como el Dubois, etc., se sustentan en este aspecto sobre una teoría falsamente elaborada que no responde a la verdadera naturaleza del sujeto y de la respuesta.

La contestación por parte de la respuesta a un sujeto de fuga, como ya hemos dicho, obedece a normas mucho más simples e intuitivas que las que estos autores

pretenden defender y dogmatizar. Las mutaciones de la respuesta se deben a simples problemas de compatibilidad armónica, lo cual ejemplificaremos musicalmente para que quede claro. Es decir, cuando Bach utiliza un intervalo distinto en la respuesta, es simplemente porque la nota que correspondería poner no admite la base armónica presente en ese momento; por tanto, para adaptarse a esa armonía, se produce el cambio interválico.

Esquema 1b

Ciclo de evolución tonal

P.m.a.t

P.i.r

ca.c.13

Breve episodio(2)

P.r.

ca.c.15

Copia casi exacta de la primera parte de la fuga
(en tonos principales)

Fuga 2 (I). Ejemplos musicales

Elementos temáticos:

Ej.1



Ej.1

Observamos el sujeto de la fuga, seguido de su correspondiente contrasujeto. A continuación, c. 3, aparece la respuesta tonal, cuya cuarta nota debería ser Re, y sin embargo es sustituida por Do. Preferimos esta terminología (nota sustituida) a la de mutación interválica, ya que precisamente de considerar el intervalo cambiado y no la nota puede haber surgido una teoría completamente errónea y peregrina que ya conocemos, y que es base de todos los tratados de fuga más difundidos y estudiados, pero que es falsa.

El verdadero motivo de que esta respuesta aparezca transformada no es otro que la base armónica de Do que proporciona el contrasujeto, en la cual no tiene cabida la nota Re (cuarta nota de la respuesta), que es sustituida, claro está, por Do.

Insistiremos en este tema, puesto que como ya hemos comentado, toda la teoría que sustenta los tratados de fuga más conocidos y editados (en el capítulo que se refiere a las normas dadas para la respuesta a un sujeto de fuga) es falsa. No vamos a comentar aquí dicha teoría, pero el motivo del cambio de nota (que no del intervalo, aunque una cosa sea consecuencia inevitable de la otra) está enunciado en el párrafo anterior.

Ej.2

c.7



Ej.2

La tercera entrada obligada en la voz grave, c.7, es acompañada del contrasujeto segundo en la voz intermedia, lo que dará pie a presentar estos compases en contrapunto triple en los compases 15 y 20.

Ej.3a

Primer nexa entre las entradas obligadas



Véase la reducción armónica de dicho nexa entre entradas (c. 5 y 6).



Ej.3a

En realidad se avanza por terceras consecutivas (recuadradas en el gráfico), y es llamativo el hecho de que si continuáramos con esta progresión, obtendríamos la última

de dichas terceras (en este caso décima) que aparece en la última parte del compás, y que rompe la progresión para resolver.

Podríamos avanzar que los apoyos armónicos de las progresiones de Bach son simples y elementales (en este caso de terceras), independientemente de todos los artificios contrapuntísticos más o menos complejos que funcionan entre estos apoyos básicos. Tampoco la armonía que se produce es definitiva, ya que al invertir el material esta armonía cambia, no así los intervalos básicos de apoyo (salvo el resultado de la inversión, claro, es decir, que las terceras se convierten en sextas, etc.).

Ej.3b Aparece en el c. 17 el mismo material, que presentaremos ya esquematizado en el ejemplo siguiente (3b). En este caso, el material episódico apoyado en terceras se presenta completo (hay un compás más que en el c.5), y no se interrumpe la progresión. El cambio de texturas del compás 18 (probablemente debido a teclados pequeños que no permiten demasiada ampliación en el registro) no desvirtúa para nada la progresión, tal cual se ve en la reducción esquemática que aportamos.

Ej.3b

The image displays two musical staves for Example 3b. The top staff is a complex musical passage starting at measure 17, featuring intricate rhythmic patterns and accidentals in both the treble and bass clefs. The bottom staff is a schematic reduction of the same passage, showing the underlying harmonic structure with simple chords and notes in both clefs, illustrating the support of thirds.

Ej.3c



Ej.3c

Habría que entender armónicamente este compás 17 de la manera ejemplificada en 3c para justificar la séptima que aparece directamente en dicho compás; el si bemol de la voz intermedia.

Ej.4



Ej.4

El episodio uno, tal cual se ve en el esquema, es una progresión por cuartas, (o quintas, según el movimiento del bajo) que lleva la fuga desde Do menor a Mi bemol mayor, compases 9 y 10. Se corresponde con el episodio dos, que situamos en el

compás 22, (ej.5), y que comienza igual que el episodio uno, pero que progresa dos quintas más para llevar la fuga hasta Sol como quinto grado de Do menor para iniciar la reexposición del sujeto en el tono principal (c.26, 3ª parte).

Ej.5

c.22

Ej.5

Al continuar en el episodio II la serie de quintas llegamos, como hemos dicho, a Sol como quinto grado de Do, tonalidad principal. El que exista variación melódica en el último compás del episodio, c.24, no altera la funcionalidad armónica del mismo.

Ej.6 (Explicación del origen de la mutación en la respuesta)

Ej.6

Obsérvese que el re, cuarta nota que correspondería a la respuesta, no es posible sobre el acorde de do, base del sujeto (primero en inversión, sobre el mi y luego en estado fundamental, sobre el do). Es por ello que dicho re de la respuesta es sustituido

por la nota do que sí está en dicha armonía. Eso genera el cambio de nota, y por consiguiente, el cambio interválico. Es así de simple, y no hay que estar generando complicadísimas hipótesis en torno a las posibles modulaciones del sujeto.

Sí es verdad, y eso sí fue observado por los primeros teorizadores sobre la fuga, que distintos comienzos y terminaciones del sujeto, generaban distintas formas de mutar la respuesta. Veremos en las fugas 23 y 24 como se produce esto. En ellas se copia la técnica que ya hemos explicado para los episodios, y que aplica Bach cuando el sujeto comienza y termina por la quinta del acorde principal. En dicho caso, como el sujeto modula una quinta ascendentemente, Bach se sitúa en la respuesta en el tono del cuarto grado, en el momento de la respuesta que considera adecuado, una vez que ha intentado responder a ese sujeto como si fuera a hacerlo en el tono del quinto grado, y con las mutaciones correspondientes; eso genera una respuesta mucho más mutada que explicaremos en cada momento, y que condujo a rizar el rizo, pero por el camino equivocado, creemos, a muchos teóricos que nos precedieron.

6.3 Fuga nº 3. Cuaderno 1

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Dice **Busoni** (1866-1924)...*Con el último compás y medio de la sección 2ª se forma al mismo tiempo el inicio de la 3ª sección. (Esto lo marca Busoni en el compás 44)*¹⁰⁰.

Las combinaciones de este tipo son poco comunes en las formas polifónicas (véase, por ejemplo, la invención n.º 11 de J.S. Bach en la edición de este mismo editor, y también el movimiento medio de la Sonata Op. 109 de Beethoven, en la edición de Büllow.)

En las subdivisiones propuestas anteriormente, indicando los límites naturales en el desarrollo, se encontró como proporción satisfactoria la de 9:19:9 compases, siendo evidente que la sección media es aproximadamente dos veces más que cualquiera de las otras. El editor (el propio Busoni) sentencia que la tercera división principal debe ser considerada simplemente como un epílogo, ya que todo lo que se ha dicho antes se repite ahora en forma concentrada, aunque el desarrollo del contrapunto verdaderamente queda en un punto muerto. A partir de entonces funciona la tonalidad principal, y las modulaciones breves y transitorias sólo sirven para establecer esa dominación cada vez más, por lo que se alcanza la conclusión de todo con gran energía ...

Yendo a lo que marca Busoni en la partitura, tenemos una primera división mayor entre los compases 6 y 7. Una subdivisión menor, de cada pentagrama por separado, entre los compases 15 – 16 y 34 - 35, y otra subdivisión mayor entre los compases 43 y 44. Efectivamente, como él explica en el párrafo anterior, la sección media, de desarrollo para él, consta de 9 + 19 + 9 compases.

¹⁰⁰ Aclaremos en letra más pequeña el punto exacto para los lectores, ya que Busoni no numera compases en su edición.

1.2 Riemann¹⁰¹, como siempre, con su habitual técnica de subdivisión en periodos, marca dos hasta la caída del compás 10, que constituyen la primera sección. Luego marca una segunda sección hasta la tercera parte del compás 22. Tiene para él esta sección tres entradas temáticas, cada una de ellas seguida de un episodio. (Por lo que esta sección, al presentar todas las entradas temáticas, constituye para él un segundo desarrollo). A la primera entrada, tono de la dominante, le hace seguir un episodio de dos compases; para Riemann, esto es el primer periodo de la segunda sección, que consta de ocho *measures*. La siguiente entrada va seguida por un episodio de 6 *measures* (3 compases aproximadamente), y la última entrada es seguida de un episodio (utiliza Riemann para los últimos episodios de una sección la terminología de *after –section*: (después de la sección). Ya nos hemos referido a la cuestión de que Riemann establece una división muy particular de lo que deben ser las medidas (*measures*), no ajustándose en ocasiones a los compases escritos. Téngase esto presente cuando se estudien sus análisis.

Dice que con la tercera sección, que vuelve a la tonalidad principal en el medio, una especie de rondo se establece. Describe como comienza con un episodio en re sostenido menor, para a continuación entrar respuesta y sujeto.

Se refiere Riemann a la cuarta sección, episódica, y asemeja ese episodio que divide la parte final de la fuga con el primer episodio que divide la primera parte. Y por último establece una quinta sección, que dice que constituye un completo desarrollo en el tono principal, en el compás 42. (Habla de *concluding portion*).

En definitiva para Riemann, cinco secciones con puntos de división en los compases 10, 22 (mitad), 28 (mitad) y 42, (cuatro divisiones que generan cinco secciones).

¹⁰¹ En este caso, transcribimos la opinión de Riemann sin hacer una traducción literal.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *Como el sujeto comienza sobre la dominante¹⁰², la respuesta será tonal, y comienza sobre la tónica. Hay dos contrasujetos, el segundo de los cuales es omitido en unas cuantas entradas. El sujeto se escucha por primera vez en la voz aguda, continuando luego la respuesta en el alto, mientras la voz aguda continúa con el primer contrasujeto. Cuando el sujeto entra en el bajo, mientras que el alto hace el primer contrasujeto, se escucha el segundo contrasujeto en la voz aguda.¹⁰³ El segundo contrasujeto es variado en sus apariciones posteriores.*

El primer episodio (compases 7 a 10) consiste en una secuencia en el bajo a partir de la inversión de la figuración de semicorchea del primer contrasujeto (c.6), y acompañado por una imitación libre entre la voz aguda y la contralto

Es seguido por una entrada adicional de la respuesta en la voz aguda (como suele ocurrir cuando el sujeto aparece por primera vez en la parte superior) para permitir que el contrasujeto pueda ser escuchado por debajo de ella. Se verá que el segundo contrasujeto no está presente aquí. Esta entrada adicional es considerada como parte de la exposición.

Sección media. *La segunda sección de la fuga comienza con el segundo episodio (c.12). Su relación con el primer episodio es obvia. Las semicorcheas en la voz aguda del compás 12 están tomadas del primer contrasujeto (c.6), ahora en movimiento directo y no inverso, y las imitaciones libres entre alto y bajo se basan en el material visto en las voces superiores en los compases 7 y 8. La primera entrada de la sección media (en la sostenido menor) en el c.14 se acompaña sólo del primer contrasujeto. El tercer episodio (c.16-19) es muy esmerado. Debe tenerse en cuenta que el c.16, exceptuando el primer tiempo en la voz aguda y de alto, idéntico al compás 9; todo el*

¹⁰² Y lo copia Prout como siempre

¹⁰³ Y copia Prout dos ejemplos más de ambos contrasujetos.

episodio está hecho a base de continuaciones secuenciales del primer episodio. Esto lleva a una entrada en mi sostenido menor, la mediante menor de do sostenido; el sujeto está ahora en el alto, con el segundo contrasujeto encima y el primero debajo de él.

El cuarto episodio (barras 21 a 24), se inicia con una prolongación de la frase anterior, lo que lleva en el compás 22 a una cadencia perfecta en mi sostenido menor. A esto sigue una figura secuencial en la voz aguda, a partir del primer compás del sujeto, y acompañado, no secuencialmente por semicorcheas en el alto y en el compás 24 también en el bajo.

El siguiente grupo de entradas, respuesta en la voz aguda (c.24), sujeto en el alto (c.26), comenzando en las tonalidades de dominante y tónica de la fuga dan la impresión de que pertenecen a la sección final, pero están seguidos por un episodio que contiene modulaciones, y por tanto hay que considerarlas como pertenecientes a la sección media de la fuga. Se verá que ambas entradas son acompañadas por los dos contrasujetos. Las tres voces están escritas en contrapunto triple; si comparamos los cuatro pasajes en que se han combinado (compases 5, 19, 24, 26), vemos que en cada nueva presentación se da una posición diferente. De las seis combinaciones posibles, se emplean cuatro.

El quinto episodio, el más largo de todos (c.28 a 42) se inicia con una transposición del pasaje de semicorcheas de la voz aguda del episodio 2 (c.9, 10) en el bajo. En los próximos compases (30 a 34) la secuencia de bajo del primer episodio (compases de 7 a 10) se transfiere, con una muy ligera modificación, a la voz aguda; el alto y el bajo acompañan con la figuración vista en el compás 29. En las barras 35 a 37 el primer compás del sujeto se trata de nuevo de forma secuencial en la voz aguda, y en los bares de 39 a 41 en el bajo, con nuevos contrapuntos acompañando.

Sección final. *La sección final comienza en el compás 42 con un completo grupo de entradas (sujeto, respuesta, sujeto). El sexto y último episodio (c.48) es una transposición casi exacta una quinta más baja de los primeros compases (7 a 10). En el final del compás 57 (voz aguda) vemos una entrada final de sujeto en la tonalidad de la tónica acompañado por el primer contrasujeto (alto); y la fuga concluye con una pequeña coda, en la que se añaden voces adicionales en el último compás, como en la fuga 2.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En esta fuga ya difieren los tres autores de manera sustancial. Para Busoni, la primera sección termina en la caída del compás 7. Riemann lo lleva hasta el compás 10 y Prout hasta el 12. En la última sección se acercan los tres autores: Busoni la sitúa en torno al compás 44 y Riemann y Prout la adelantan al 42. Además, Riemann llega a marcar hasta cinco secciones, algo que tiene que ver con que Busoni divida lo que para él es el desarrollo en tres partes.

Veamos esta fuga a la luz de nuestros postulados.

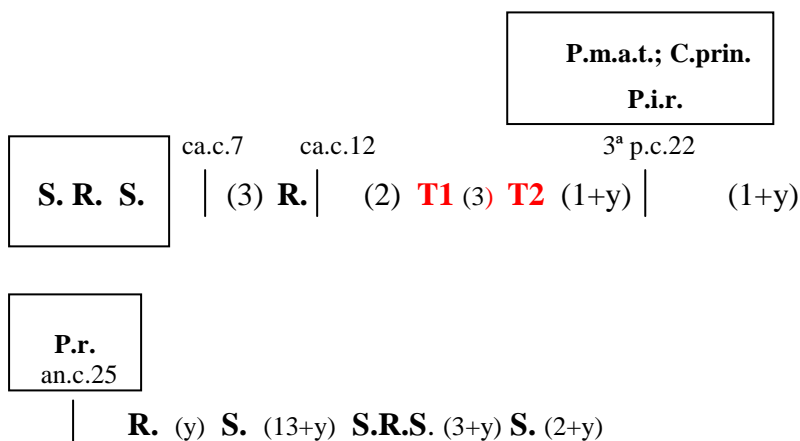
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Propondremos por tanto otra división estructural para esta fuga, en la cual sí es verdad que se amplían las proporciones, pero porque se repite, y por tanto se alarga, el proceso moduladorio de la primera sección, progresando por quintas ascendentes. En definitiva, seguimos estando ante una fuga en dos secciones principales, cuya primera de ellas se amplía, y a la que se le introduce una segunda parte a modo de “improvisación” de la época. Está relacionada con la tipología de fugas que presentan una breve parte intermedia, casi un grupo de compases necesario para el retorno a la

última sección. Esta segunda sección se amplía tal vez para equilibrar la ampliación también de la primera sección.

Las tres entradas obligadas se producen hasta el c.7. A partir de ahí tenemos el episodio I, de tres compases, hasta que en el c.10 se produce la entrada que marca la cadencia, que en este caso se mantiene en el tono de Sol sostenido menor, en el que se ubica la respuesta, con cadencia en el compás 12. Dos compases, el 12 y el 13, llevan la fuga hasta el c. 14 en Re sostenido menor. En el c. 16 se produce el episodio II (veremos los episodios en el esquema con compases entre paréntesis) hasta el c. 19 con una entrada en Mi sostenido menor, cuya cadencia está en el c. 22, en la tercera parte; un nuevo nexos nos conduce a la anacrusa del compás 25, con una entrada de respuesta seguida de otra de sujeto, que son ya parte de la segunda sección de la fuga. Un posible esquema reductivo sería:

Esquema 1a



La técnica de la primera sección se ha desarrollado, de tal manera que la evolución tonal por quintas se cierra en la tercera parte del compás 22, do sostenido mayor, sol sostenido mayor y re, la y mi sostenidos y menores. Lo que suele ser la primera entrada en la nueva tonalidad, que cierra la sección, se convierte aquí en dos entradas más un episodio, que terminan donde hemos comentado (las entradas T1 y T2

con el episodio II en medio). Luego, inmediatamente, sin preocuparse en desmontar el proceso tonal que ha creado, y eso ocurre en muchas fugas, sólo pocos compases devuelven la fuga a las tonalidades principales, en el compás 25. Ya comentaremos que preferimos no hablar de secciones, aunque esta terminología está extendidísima, sino de *procesos* o *ciclos*. En esta fuga hay un claro proceso de evolución tonal hasta todas las quintas posibles de la tonalidad do, sol, re, la y mi (siempre sostenidos), cual si de invención nº1, o la fuga 1 se tratara. Esta vez ha progresado una quinta mas hasta abordar el tercer grado, mi sostenido menor. Resumiendo en un esquema más simple, tenemos:

Esquema 1b

1er. Proceso: ciclo de evolución tonal (y pequeñísimo nexo de retorno)

1 - Entradas obligadas + (Epi. I (episodio I) + Entrada reiterativa; 2 - evolución tonal (entrada/s nueva/s tonalidad/es) ; 3 - pequeño nexo de vuelta

2º proceso

4 - parte última (copia de la primera, con secciones “improvisatorias” en medio)

Fuga por tanto que se mantiene perfectamente dentro de los comportamientos por nosotros esperados. Dos grandes partes, la primera el ciclo de evolución tonal, y la segunda sólo entradas de sujeto y de respuesta. Los episodios que comienzan en el compás 28, que se acercan a diversas tonalidades, y que no dejaron marcar a Prout la tercera sección¹⁰⁴son meros divertimentos que poco afectan a la forma que hemos visto.

¹⁰⁴ Él ve las entradas de sujeto y respuesta, pero estos episodios modulantes le impiden ya marcar la sección final.

Fuga 3. Ejemplos musicales

Ej.1

A)

First system of the musical score, labeled 'A)'. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 24-key signature (six sharps) and common time (C). The first measure shows a treble staff with a quarter rest followed by a quarter note G6, and a bass staff with a whole rest.

Second system of the musical score, labeled 'A)'. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 24-key signature (six sharps) and common time (C). The second measure shows a treble staff with a half note G6 tied to the first measure, and a bass staff with a whole rest.

B)

First system of the musical score, labeled 'B)'. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 24-key signature (six sharps) and common time (C). The first measure shows a treble staff with a quarter rest followed by a quarter note G6, and a bass staff with a whole rest.

Second system of the musical score, labeled 'B)'. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 24-key signature (six sharps) and common time (C). The second measure shows a treble staff with a half note G6 tied to the first measure, and a bass staff with a whole rest.

C) c.3

First system of the musical score, labeled 'C) c.3'. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 24-key signature (six sharps) and common time (C). The first measure shows a treble staff with a quarter rest followed by a quarter note G6, and a bass staff with a whole rest.

** indicates a triplet of eighth notes in the treble staff.*

Ej. 1

En una primera reducción del sujeto con la respuesta, copiamos en A) el ejemplo sin ninguna reducción. En B) efectuamos la típica reducción, marcando las notas extrañas con la cabeza más pequeña, y en C) colocamos la última reducción, marcando con un asterisco el punto donde tal vez podría haber algún problema de interpretación, entre los compases 3 y 4. Es un simple acorde de floreo de sol sostenido entre los dos acordes de tónica de do sostenido mayor, seguido de una apoyatura que en realidad es un floreo con carácter de apoyatura. (Algo que suelo comentar en las clases de Análisis y Contrapunto es que en realidad la apoyatura es una nota extraña que percute en parte fuerte, pero siempre con un carácter de nota de floreo o de paso. Esto es más evidente en la famosa nota extraña considerada como “escapada”, y que en realidad hay que justificar como otro tipo de artificio, pudiendo llegar a afirmarse que la escapada no existe como tal, al menos en el análisis de las obras de Bach que nos ocupan, base del periodo llamado por Piston como de *práctica común* (todo el periodo de la música basada en la armonía tonal funcional). Hay un hecho importante, digno de tener en cuenta, y es que al producirse la apoyatura, Bach en realidad tiene muy presente la técnica del retardo (la diferencia entre ambas notas extrañas es a veces sólo el de una simple ligadura), de tal manera que es la nota consonante, el mi de la voz superior, la que realiza la correspondiente *carrerilla*, (grupo de notas rápidas que alivian la tensión que produce la suspensión originada por el retardo) en lugar de la nota disonante. Aspecto a vigilar en próximas apariciones de este hecho. Aclarará algo más la técnica del maestro alemán. Veamos una última reducción, que dejará el ejemplo en el más puro esqueleto.

Ej.2

C) c.3

The musical score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is four sharps (F#, C#, G#, D#). The treble staff begins with a quarter note C5, followed by eighth notes D5, E5, F#5, G5, A5, B5, and C6. A slur covers the last three notes (G5, A5, B5), with an asterisk above it. The bass staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. Two arrows point to the eighth notes G3 and F#3 in the bass staff, indicating specific execution points.

Ej.2

Vemos a partir del compás 3, partiendo de C), el proceso ya en una última reducción, donde se aprecia lo que hemos comentado, así como los dos niveles de ejecución (señalados por las flechas), realizados por una misma voz.

Ej.3

A) c.7

B) c.7

C) c.7

Ej.3

Estupendo episodio, que luego es utilizado en el compás 16 en otra tonalidad, lo que habla de la unidad de la sección, y en el que se aprecia en B) (ya que en A está copiado sin reducciones), según las flechas, como las posibles notas disonantes que se producen (como quintas disminuidas y séptimas), son tenidas en cuenta, y aunque las voces cambien de altura, luego aparece su resolución donde correspondería, tal y como se aprecia en C).

6.4 Fuga n° 4. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Busoni:** ... *Las ocho notas del contrasujeto deben producirse en un movimiento tranquilo, señorial, al que el ritmo general debe ajustarse. Dicho contrasujeto juega, en la primera sección de la exposición, un papel importante (de casi obligada función), que hay que tener muy en cuenta en la ejecución. (Busoni ejemplifica el arranque del contrasujeto, el cual marca sobre la tercera entrada temática, es decir, la segunda de sujeto).*

Cada vez que una voz que se mueve, en su decurso, pase por una nota ligada en otra voz, de modo que suenen al unísono, la nota en cuestión debe ser atacada de nuevo, por respeto a la parte móvil. (Busoni repite en la “voz tenida” la nota en cuestión).

Estamos de buena gana con Riemann, cuando afirma que los próximos trece compases y medio (se refiere a partir del compás 22), pueden considerarse como una segunda exposición (A partir de este momento, Busoni discrepa con Riemann en cuanto a las entradas de esa segunda exposición, ya que Busoni cree que hay dos entradas de Contralto segunda y Riemann asigna una de dichas entradas a una Soprano).

Por la notación parcial del tema en tres pentagramas, el editor espera facilitar la comprensión del contrapunto. (Busoni trabaja en su edición, por momentos, con tres pentagramas).

También se ocupa Busoni de marcar en la partitura las entradas de los contrasujetos 1° y 2°

Podríamos destacar que marca las entradas de sujeto y respuesta con una línea, indicando las voces que entran señalándolas como B (bajo), T (tenor), etc.

En otro lugar de sus textos Busoni describe muy literariamente la fuga, comparándola con un viaje a través de la cripta y las naves de una poderosa catedral,

pasando del clima de penumbra y desaliento del comienzo a una alegre ornamentación que desemboca en un pasaje sublime hacia el final de la fuga

Hemos planteado los temas anteriores como simple cita de algunas de las cuestiones de las que se ocupa Busoni, pero sólo algún párrafo es de interés para este trabajo. Coincide en su división seccional con Riemann, y marca divisiones mayores después de la primera negra del compás 35 y entre los compases 72 y 73, y menores entre los compases 21-22 (donde Riemann separa los dos desarrollos), 48-49, 93-94 y 104-105.

1.2 **Riemann** habla, por tanto e igual que Busoni, de una primera sección a la que llama Exposición, que se corresponde a un primer y segundo desarrollo, y que ocupan ambos dos periodos. Establece una segunda sección en el compás 35, comenzando ahí un periodo y marca una tercera sección en el compás 73, en la cual dice que se alcanzan los más bajos registros del teclado de la época.

1.3 **Ebenezer Prout**

*Esta fuga es una de las más largas y elaboradas en el presente trabajo. A veces se habla de ella como una fuga con tres sujetos, aunque esto no es correcto. En una fuga con tres sujetos, todos se oirían juntos al principio, o cada uno de los tres tendría al principio una exposición más o menos regular y completa. Ninguno es el caso en esta fuga, por lo que la designación correcta del movimiento actual es la de “una fuga con dos contrasujetos”.*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Estamos de acuerdo con Prout, y diremos que en todas las fugas del CBT no hay ninguna con más de un sujeto.

Exposición. *El sujeto de la fuga, uno de los más cortos de las cuarenta y ocho, consiste solamente en cinco notas. Lo presenta el bajo, y el tenor replica con una respuesta real. No se introduce un contrasujeto regular en este momento, pues aunque el contrapunto con el que el tenor en los compases 7 a 10 acompaña la entrada del sujeto en el alto es el mismo con el que el bajo acompañó a la respuesta en los compases 4 a 7, se verá que muy diferentes contrapuntos se emplean en las próximas dos entradas, compases de 12 a 14. En el compás 10 se inserta una codetta de dos compases entre la tercera y cuarta entradas. La entrada de la respuesta en la segunda voz de la parte aguda es irregular, no porque la primera nota se acorte, ya que esto se permite, sino porque hace una respuesta tonal y modula a la tonalidad de la subdominante, fa sostenido menor. Con la entrada del sujeto en la primera voz aguda, la exposición real se ha completado; pero como esta fuga es muy diferente a las que analizamos, nosotros no consideramos que la segunda sección comience aquí. Otras entradas del sujeto y la respuesta están en los siguientes puntos: compás 19, tenor (sol sostenido menor); compás 22, tenor (fa sostenido menor) con la primera nota acortada; compás 25, contralto (do sostenido menor); compás 29, bajo (si mayor); compás 32, contralto (mi mayor). Hay que observar que aunque el contrasujeto aún no se ha escuchado, se da gran unidad a la primera parte de esta fuga por el uso casi continuo de la figura de cuatro negras vistas en el bajo en el compás 7, empleado no sólo por movimiento directo, sino también por inversión (compases 17, 18, 23, 24, etc.), e incluso en el compás 26 por disminución. Se observa las veintiséis veces.*

Sección media. *La sección media de esta fuga comienza en el compás 35, donde el primer contrasujeto (que vamos a marcar como Cs1) hace su aparición en la primera voz aguda, que acompaña al sujeto en el tenor. Se notará que comienza con la figura de*

negras que acabamos de comentar¹⁰⁶. La entrada del alto con la respuesta (compás 38), y Cs1 en la parte superior, conducen al primer episodio (compases 40 a 44). En él el tenor hace el Cs1 por inversión, con contrapuntos libres para la voz aguda y alto. En el compás 74 el sujeto en la segunda voz aguda tiene el Cs1 en el bajo. En los compases 47 y 48 el Cs1 aparece en los agudos; sus últimas notas también sirven como las primeras notas de una nueva entrada del sujeto en fa sostenido menor. La segunda voz aguda tiene ahora el Cs1; al mismo tiempo un segundo contrasujeto, Cs2, hace su primera aparición en el alto¹⁰⁷. Las siguientes entradas del sujeto (tenor, compás 51 y segunda voz aguda, compás 54) están acompañadas de ambos contrasujetos, y por tanto están escritas en contrapunto triple con él, utilizando cuatro de las seis posiciones posibles (ver compases 49,52, 67 y 74). El segundo episodio (compases 57 y 58), al igual que todos los que siguen, se basa en el Cs sin el sujeto. Una entrada del sujeto (primera voz aguda) en do sostenido menor (c.59) nos lleva al tercer episodio (c.62). Aquí nos encontramos en los compases 64 y 65 al Cs2 en stretto. En el compás 66 hay una entrada de sujeto en re sostenido menor en la primera voz aguda¹⁰⁸. Es irregular e inusual (como en este caso en los compases 59 y 66) tener dos entradas sucesivas en la misma voz. El cuarto episodio (compases 69-72) lleva de nuevo a la tonalidad de la tónica.

Sección final. La sección final de esta fuga comienza con la entrada del bajo del compás 73, acompañada de ambos contrasujetos. Ésta es seguida inmediatamente por una entrada, de nuevo en la tonalidad de la tónica, por la primera voz aguda (c.76), y todavía otra por el tenor (c.81). En el siguiente episodio (compases 84 a 88) el Cs2 es

¹⁰⁶ Y lo copia Prout en ejemplo musical.

¹⁰⁷ Lo copia Prout, igual que hizo con el el Cs1.

¹⁰⁸ Como la fuga tiene cinco voces, a veces hay dos voces en el pentagrama superior o tres, sin contar a la contralto. Por eso aclara Prout qué voz aguda es, si la primera, la más aguda o la segunda.

otra vez tratado en estrecho (tenor, segunda voz aguda, bajo) a la distancia de un compás. En el compás 89 encontramos la cuarta entrada consecutiva del sujeto en la tonalidad de la tónica, acompañada del Cs2 pero no del Cs1. En el compás 92 comienza otro estrecho del Cs2, por debajo del cual se escucha el Cs1, que aquí hace su última aparición. La razón es que a partir de este punto el sujeto y el Cs2 se encuentran en un estrecho cerrado, para lo cual el Cs1 es menos adecuado. Téngase en cuenta el estrecho entre las dos voces agudas en el compás 94¹⁰⁹. Al mismo tiempo hay un estrecho del Cs2 entre alto y tenor a un compás de distancia. El último episodio comienza en el compás 102, y consiste principalmente en un estrecho del Cs2. En el compás 105 comienza un pedal de dominante, por encima del cual en el compás 107 vemos la última entrada del sujeto en el tono de la tónica. Es seguido por una coda (compases 110-115), cuyos cuatro últimos compases tienen más de un pedal de tónica. Nótese la entrada de sujeto (segunda voz aguda) en fa sostenido menor con Cs2 en el alto; tenemos aquí, como en la fuga I, una cadencia plagal precedida de la auténtica. A pesar de presentar pocas modulaciones, esta fuga es notable por su gran variedad y su perfecta unidad.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Ya hemos dicho anteriormente que en esta fuga Busoni y Riemann coinciden en sus divisiones principales, en algunas de las divisiones menores internas. Para una descripción clara de todos los elementos de la fuga, podemos revisar la traducción literal de la fuga hecha por Prout. Y revisando sus textos, vemos que coincide con los dos autores anteriores en las divisiones mayores y seccionales. Por lo tanto, aparte de

¹⁰⁹ Otro ejemplo que vuelve a copiar Prout usando dos pentagramas en clave de sol para que se vea el cruce de partes, como él mismo aclara.

divisiones internas en Busoni y Riemann, concordancia total en estos autores para esta gran fuga.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Gran fuga a cinco voces en valores largos, con el empleo inusual del compás de 2 por 2. Presentación de las entradas obligadas hasta el compás 17. Consideramos la entrada del compás 19 como reiterativa, y como entrada real y obligada la del compás 12, lo que puede dar idea de hasta qué punto para Bach es importante la entrada sobre el 4º grado, en este caso fa sostenido. No obstante, la verdadera cadencia, y el punto en el que Busoni marca una primera división (que siempre lo hace después de las entradas obligadas), es entre los compases 21 y 22.

Estaríamos ante una fuga en la que se duplica también la evolución armónica de la primera sección. Es como si esa primera sección que incluye entradas obligadas, más episodio primero, más entrada o entradas en las nuevas tonalidades se duplicara, y se hiciera dos veces, ampliando el ciclo tonal. Igual que en la fuga anterior, nº3, pero repitiendo en la segunda parte las entradas principales. Ambas tonalidades de llegada vienen precedidas de una entrada temática en la tonalidad de fa sostenido menor, seguida de las entradas de los tonos a los que se dirige la fuga y se producen las cadencias en si mayor (c. 32), mi mayor, compás 35; compás 59, la mayor y compás 67 (no con cadencia perfecta), en re sostenido.

Vista así, esta fuga sigue los mismos patrones que hemos visto hasta ahora en las demás, aunque se amplíe el material de la primera sección.

Parece que estamos ante un primer contrasujeto ya desde el compás 4, desde la voz que acompaña a la primera respuesta. Busoni no lo considera así, y Prout, aunque se

ocupa de él, no le da el carácter de un verdadero contrasujeto. Pensamos que aunque sólo acompañe a las dos primeras entradas, sí podría tratarse de un contrasujeto primero (abreviaremos Cs1). Y a los contrasujetos que estos analistas si le dan el carácter de tal, serían en el compás 36, con anacrusa, el Cs1 en la voz aguda (ritmo de corcheas), y en el compás 49, voz de tenor. En esos dos coinciden todos los analistas, para quitar, como ya hemos dicho, peso al primero que aparece. Siendo una fuga de importancia principal para los contrasujetos, nos sentimos llamados a considerar al primer contrapunto que aparece sólo dos veces como Cs1. De todas maneras, no influye para nuestro análisis de la fuga.

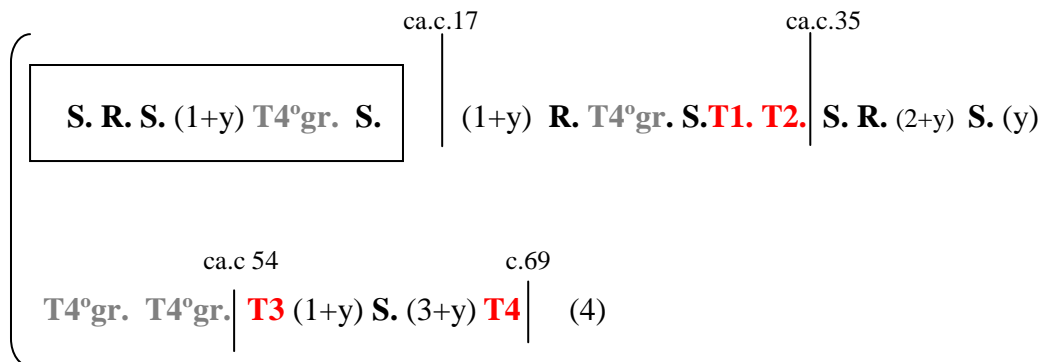
Debemos considerar las entradas en fa sostenido como meros *comodines*, antes de las verdaderas nuevas entradas, a saber si mayor, mi mayor, la mayor y por último re sostenido mayor. Y se revela un progreso por cuartas muy, muy atípico, pero no por ello menos posible. Por eso tal vez aparece la famosa entrada en fa sostenido, del cuarto grado, desde la primera sección. Por tanto, característica fuga en dos partes desde el compás 1 hasta el 73 y desde ahí hasta el final.

Un posible esquema estructural para esta fuga sería¹¹⁰:

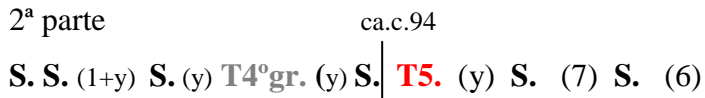
¹¹⁰ Volvemos a colocarlo en página siguiente por razones de espacio.

Esquema 1a

1ª parte¹¹¹

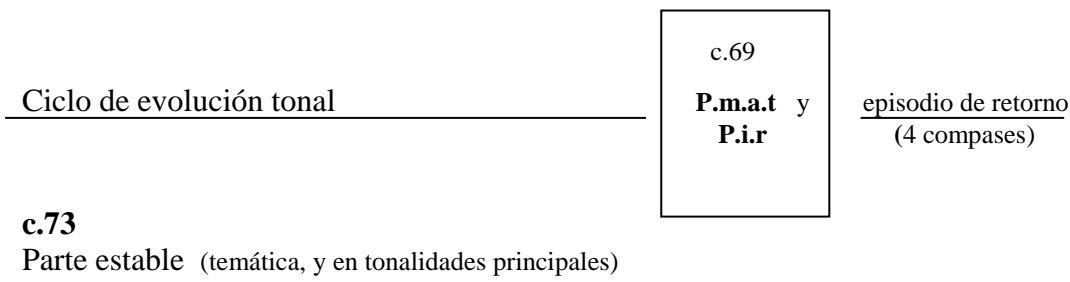


2ª parte



En un esquema aún más simple tenemos:

Esquema 1b



Son destacables en esta fuga las entradas temáticas **T4** y **T5**, ya que están en tonalidades que no pertenecen a las de la fuga. La entrada T4 estaría en re sostenido menor, y para ello necesita el la sostenido, mientras que la entrada T5 está en mi menor,

¹¹¹ La exponemos en dos líneas por motivos de espacio, pero conforma un solo ciclo de evolución tonal.

y debería ser, como hizo en la primera parte de la fuga, mi mayor. Ambas cierran cada una de las partes de la fuga, y se podrá detectar en ambas la misma construcción, ya que no resuelven y pierden las dos últimas notas. De hecho la entrada T5 no es nada probable que aparezca en un ciclo ya completamente estable en tonalidades principales. Estuvimos a punto de clasificarla como entrada supeditada, pero su relación con T4 y lo ya comentado anteriormente, nos hacen verla como una entrada importante.

Esta fuga es importantísima para nuestra idea de la importancia del cuarto grado en las fugas del CBT. De hecho en esta fuga Bach se sitúa sobre el cuarto grado para luego empezar el plan tonal de la fuga, que será: fa sostenido, si mayor y mi mayor, y en un despliegue e intento de situarse en todos los grados de la escala avanza una cuarta más, esta aumentada para resolver en la ya comentada T4. Resumiendo:

fa sostenido menor, si mayor, mi mayor, re sostenido mayor.

Todas las demás entradas son de sujeto y de respuesta, teniendo también en cuenta el gran papel de los contrasujetos, como ya hemos destacado.

Fuga 4. Cuaderno I. Ejemplos musicales

Ej.1

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first staff has a whole rest in the first three measures, followed by a whole note chord in the fourth measure marked with 'R'. The second staff starts with a whole note chord marked 'S' in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The second system also has two staves. The upper staff has a whole rest in the first two measures, followed by a half note chord marked 'S' in the third measure, and then continues with eighth and quarter notes. The lower staff starts with a series of eighth and quarter notes marked '1)', followed by a series of eighth and quarter notes.

Ej.1

Hemos presentado las tres primeras entradas obligadas de sujeto, respuesta y sujeto. En el punto marcado como 1) comenta Busoni: “*El contrasujeto juega, en la primera sección de la exposición, un (casi obligado) papel importante, que hay que tener en cuenta en la ejecución.* Sin embargo cuando aparecen luego los dos contrasujetos en otras partes de la fuga, el los llama 1 y 2.

Ej.2

The image shows two systems of musical notation, labeled 'c.10 a)' and 'c.10 b)'. Both systems have two staves: treble and bass clef. In 'a)', the treble staff has a half note chord in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass staff has a half note chord in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. In 'b)', the treble staff has a half note chord in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass staff has a half note chord in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. Arrows point to the first notes of the subject in both systems.

Ej.2

Algún ejemplo de choques contrapuntísticos que se presentan en a) y que quedan reducidos y ejemplificados en b). Hemos resuelto de forma distinta el acorde que se forma en el comienzo del c.11, un acorde inestable de séptima, para que se vea su

proceso. También hemos sustituido los retardos primeros por las notas reales en que éstos resuelven.

Ej.3

The musical score for 'Contrasujeto I' begins at measure c.35. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand part features a melodic line of eighth notes, while the left hand part consists of chords and a descending eighth-note line. A bracket labeled '1)' indicates a specific section of the piece.

Ej.3

Mostramos aquí el contrasujeto I¹¹², con su característico ritmo de corcheas, que impregna la repetición de la primera sección. Podría pensarse que dada la importancia que da a este contrasujeto y al segundo, esta repetición de sección sea precisamente para la presentación de estos dos contrasujetos, que forman también parte importante de la última sección. En 1) hemos ejemplificado de nuevo ese acorde inestable de quinta disminuida que casi siempre es tratado como retardo, e intervalo inestable que resuelve en el acorde siguiente. Consideramos contrasujeto II al tema que entra precedido de silencio en la voz de tenor del compás 49, y que luego se repite en la voz de soprano del compás 52, y varias veces más en la ya citada segunda sección.

¹¹² No contando el primero que aparece, y que sólo acompaña a dos entradas. Tanto Busoni como Riemann destacan la importancia de esas cuatro negras que lo forman.

6.5 Fuga n° 5. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 F. Busoni:

Los comentarios de Busoni con respecto a esta fuga son referidos principalmente a su relación con el preludio que la precede, de los cuales dice que podrían superponerse, con algunas modificaciones, dada su coincidencia armónica. También establece entre ambas piezas una coincidencia rítmica, diciendo que la fusa de la fuga sería equivalente a la semicorchea del preludio, para así hacernos una idea del *tempo* en la interpretación. Además comenta que esta fuga compite en popularidad con la fuga en do menor.

Como vemos, aspectos que nada tienen que ver con este trabajo.

Haremos caso por tanto a las dobles barras de la pieza para entender qué división seccional quiere para la fuga. Hay dobles barras que no atraviesan el centro de los dos pentagramas, sino cada pentagrama por separado, y otras que sí pasan completamente del pentagrama de arriba al de abajo. Debemos suponer entonces que las primeras representan divisiones menores dentro de secciones mayores, representadas por las segundas.

Visto así, establece una división menor entre los compases 5 y 6, y a continuación otra mayor entre los compases 8 y 9. Luego establece otra división mayor entre los compases 22 y 23. Entiende Busoni dos secciones, una hasta el 8 y otra desde ahí hasta el 22. Lo que queda debe ser entendido como una coda.

1.2 Hugo Riemann

En esta fuga, **Riemann** comenta: “*dos entradas temáticas, bajo y tenor, cubren la primera parte de la sección. Luego una libre doble medida*¹¹³, y la entrada de alto cierra el periodo con una conclusión en la tónica (Re mayor). Por lo tanto, un segundo periodo comienza con la entrada de la cuarta voz (soprano), y la primera parte de la sección concluye de una manera libre, mientras el final de la sección incluye una nueva entrada de bajo, una octava más baja que la primera, y una nueva entrada de soprano con un cierre en el tono relativo de si menor. Esto nos permite hablar de un primero y un segundo desarrollo. Aplicando un razonamiento erróneo, e incluyendo la cuarta entrada (de soprano) en el primer desarrollo, se produciría la cadencia de cierre usual sobre la dominante. La clara y simple construcción de esta fuga hace que Bach no se viera obligado a llevar las cuatro voces durante el primer periodo, sino que coja parte del segundo periodo, realizando una importante forma que consiste en llevar el tema a través de todas las cuatro voces.¹¹⁴

Sigue **Riemann**: “*Bach está consciente o inconscientemente influenciado por esto, e incluye un episodio antes de la entrada de la tercera voz. Él por supuesto podría obtener el mismo resultado, como ya ha hecho en otras ocasiones, llevando la Respuesta en lugar del Sujeto a la tercera voz, pero este camino podría causar el peligro de incurrir en monotonía. Entonces ahora, la voz de soprano aparece triunfantemente en el comienzo del segundo periodo, y efectivamente con la Respuesta, tranquilamente y en sentido descendente, hasta el momento en que puede concluir con el tema en el tono relativo. La segunda (central) sección de la fuga forma un periodo de*

¹¹³ En realidad, un compás.

¹¹⁴ En ese sentido, se extiende bastante tiempo justificando porqué Bach ha prolongado las entradas obligadas más allá del primer periodo [dice que como las dos primeras entradas terminan en la dominante, hacerlo cuando terminan las otras dos sería, dice, repetitivo (emplea la palabra *tautológico*)].

considerable extensión, con la primera parte de la sección, la cual tiene un episodio libre que discurre hacia la subdominante; la segunda parte de la sección introduce el Sujeto (alto) y la Respuesta (tenor) en la subdominante, intentando volver atrás al tono principal, pero realizando el bajo una cadencia de engaño La – Si en lugar de La – Re¹¹⁵. Por tanto la repetición de la segunda parte de la sección llega a hacerse necesaria: en el comienzo igualmente en la subdominante con la Respuesta en la soprano y el Sujeto en el tenor, pero inclinándose hacia la tonalidad de Mi menor (relativo de Sol mayor) en cuya tonalidad hay una entrada de bajo que desemboca en una cadencia en Mi menor. Toda la sección media, debido a los diversos comienzos que protagoniza el bajo, adquiere una apariencia de “stretto”. El resto de la fuga, dos periodos de ocho medidas, el primero de los cuales repite la segunda parte de la sección están en el tono principal. No contiene ninguna entrada individual, pero utiliza libremente los motivos hasta ahora indicados: hay repetidas cadencias en Re mayor, pero con el efecto cadencial evitado, hasta que las cuatro voces, en un efecto de nota contra nota en acordes llenos, ejecutan el cierre final. En resumen: primera sección, dos periodos exposición con una curva hacia la dominante; segunda sección, un prolongado periodo en la subdominante (segundo desarrollo); tercera sección, dos periodos en el tono principal (libre cierre).

Por tanto, dos periodos, y el segundo de ellos se abre con la última entrada de soprano, compás 5, terminando la sección con la entrada en el tono relativo, y coincidiendo por tanto con Busoni (caída del compás 9). Ahí comienza la segunda sección, que marca Riemann hasta el compás 17. Luego en la tercera sección marca dos periodos, el primero de cuatro compases, hasta la caída del c.21, y a partir de ahí, el segundo periodo de la tercera sección más un final libre.

¹¹⁵ Compás 12 a 13

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *“Esta fuga necesita solamente un pequeño análisis. El sujeto sólo tiene un compás de longitud¹¹⁶. Tiene una respuesta real, y no tiene contrasujeto regular. El compás 3 es una codetta anterior a la entrada de sujeto en el alto. La exposición termina en el primer tiempo del compás 6, y hay una contra-exposición parcial e irregular en los dos siguientes compases: sujeto (bajo) en re mayor; respuesta (agudos) si menor.*

Sección media. *La segunda sección comienza con el primer episodio (compases 9 a 11). La figuración de semicorchea en la voz aguda (compás 9) es un aumento de los últimos cuatro fusas en el sujeto, en triple repetición; en la última nota de la frase el comienzo del sujeto es escuchado en el bajo. El pasaje es entonces secuencialmente repetido una nota más baja; después un grupo de entradas de la sección media (compases 11 a 14) entran en sol mayor – voz aguda (sujeto), alto (respuesta), voz aguda (respuesta), tenor (sujeto)-, y sigue una entrada aislada del bajo en mi menor en el compás 15, conduciendo a una cadencia perfecta en la misma tonalidad (c.17). El segundo episodio (c.17 a 21) es una libre inversión y ampliación del primero. Las semicorcheas que estaban en el compás 9 en la voz aguda están ahora en el bajo; la armonía como antes, es una serie de acordes de sexta descendentes por terceras y la secuencia se continúa por un compás más. En el compás 20, el comienzo del sujeto es oído como en estrecho por todas las voces.*

Sección final. *Como el sujeto completo de la fuga nunca se oye después del compás 15, es difícil decidir dónde comienza la sección final de la fuga; preferimos considerarlo en el compás 21, después de la cadencia perfecta en la tonalidad de la*

¹¹⁶ Y es copiado por Riemann hasta el fa del segundo compás. Volvemos a repetir lo ya dicho con Busoni: un compás, más la caída en el siguiente.

tónica. Nótese en este compás 21 el inicio de los episodios igual a los compases 9 y 17; se verá que los compases 23 y 24 se construyen con repeticiones de la primera parte del sujeto, y los compases 25,26 y 27 repiten la parte final del sujeto, tanto por movimiento directo como por contrario. La última sección de esta fuga es bastante irregular en su construcción, aunque toda la pieza es muy eficaz musicalmente.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

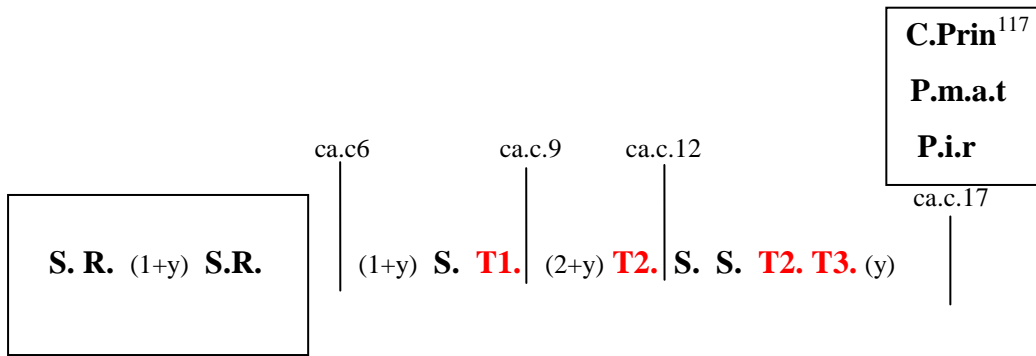
Los tres analistas coinciden en marcar el final de la primera sección en el compás 9, pero luego difieren en cuanto a la separación entre la segunda y la tercera sección: mientras Riemann la marca en el compás 17, Prout lo hace en el 21 (donde primero escucha una cadencia en re mayor), y Busoni lo pospone al compás 23.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

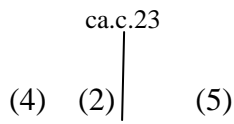
Estamos ante una fuga en la cual la distribución idéntica del mismo material por dos veces hace pensar en tres secciones, pero defenderemos, como en todas, la presencia de dos. Más que secciones, insistimos en procesos o ciclos, o en todo caso partes. Todo lo que se produce desde re hasta si, compases 1 al 9, tiene lugar luego desde sol hasta mi, compases 11 a 17. Es en realidad un progreso por descenso de terceras, re,si,sol,mi hasta la caída del compás 17. Una última parte episódica desde ese compás devuelve la fuga a la tonalidad principal. Estamos ante lo mismo siempre, aunque en este caso el proceso de evolución tonal de la fuga no se ha producido por quintas ascendentes, sino por terceras descendentes.

Veámoslo en el esquema simplificado:

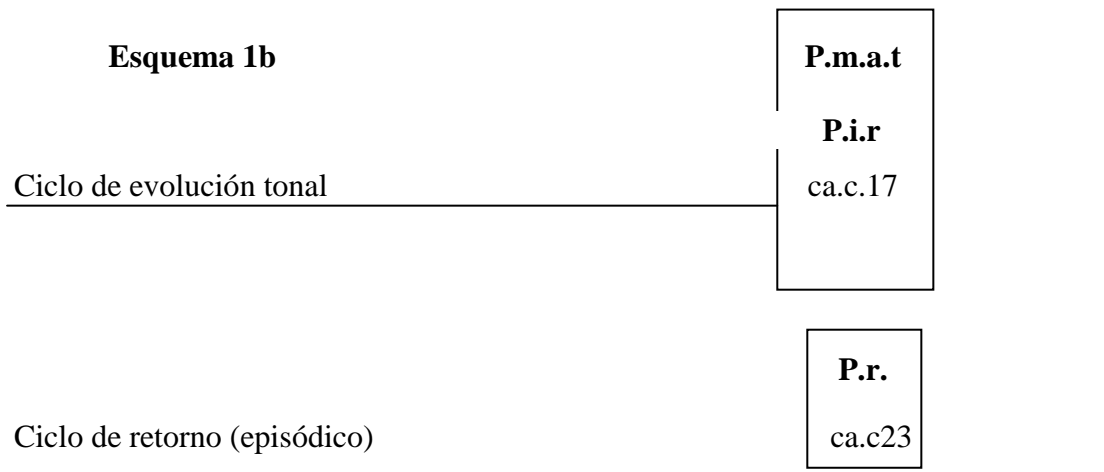
Esquema 1a



P.r.



Esquema 1b



¹¹⁷ Recordemos que C. Prin. es abreviatura de Cadencia Principal.

Fuga 5. Ejemplos musicales

El contrapunto es bastante claro, y no hay ningún pasaje que merezca especial mención. Ejemplificaremos un pasaje de retardos en el compás 3 y 4.

Ej.1

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in G major. It is divided into two parts, 'a)' and 'b)', each covering measures 3 and 4. Part 'a)' shows the original notation with a complex rhythmic pattern in measure 3 and a more active bass line. Part 'b)' shows a simplified version of the same passage, with a more static bass line and a clearer melodic line in the treble. The key signature has one sharp (F#).

Ej.1

En a) hemos copiado el pasaje original, y en b) hemos establecido la reducción. Hemos dejado la nota do, última parte del compás 3, que forma intervalo de cuarta con el bajo. Es este do utilizado como una especie de anticipación, aunque el acorde siguiente no esté formado por fa, la, do, sino por fa, la re. Ejemplificaremos otros dos puntos para que se entienda lo que queremos decir, en el cual los acordes de sexta y cuarta son entendidos como anticipaciones de lo que ha de venir.

Ej.2

Example 2, part a) shows a musical score starting at measure c.9. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a box around a chord in measure 10. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Example 2, part b) shows a musical score starting at measure c.21. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a box around a chord in measure 22. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Ej.2

En a) hemos recuadrado la anticipación de ese acorde de sexta y cuarta. El sol sostenido podría considerarse resuelto en el la siguiente, según la flecha. En b) el sol, ahora natural puede quedarse como retardo, como disonancia.

6.6 Fuga n° 6. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Busoni:

Las anotaciones de Busoni con respecto a esta fuga son referidas a:

1. Crea unos signos que son letras invertidas, es decir, letras al revés para ejemplificar a su vez el movimiento contrario del sujeto, según en la voz en que aparezca, soprano, contralto, etc.

2. A continuación, marca el compás 15 de la fuga, comentando que la voz de bajo representa una entrada por movimiento contrario del sujeto, que se haya, dice él, variada.

3. Por último da consejos en cuanto a la interpretación de los trinos, los cuales ha escrito desarrollados en todas sus notas al comienzo de la fuga, y aconseja ejecutarlos igual.

Como vemos, curiosidades que están fuera del marco de este trabajo, pero que ilustran el intento de Busoni de no dejar el más mínimo detalle sin comentar.

En cuanto a la estructura formal, atendiendo a las marcas en la partitura, y a sus observaciones escritas, veremos que divisiones ofrece para esta fuga.

Establece el siguiente esquema, que copiamos de su edición:

- I. Exposition = 9 measures (the Bass finishes the period a measure before).
Episode = 3 measures.
- II. Development. {Section 1 = 8 measures (close in dominant key)
 {Section 2 = 8 measures (in 8th measure, alto begins the 3rd division)
- III. Coda. {Section 1 = 10 measures;
 {Section 2 = 6 measures (the first 4 identical with the closing measures of Devel., Sec. 1.)

Es decir, 12 compases de exposición, más 16 de desarrollo, más 16 de coda. En la partitura marca Busoni con sus clásicas líneas de corte todo lo que hemos ejemplificado; en algunas, establece la división un compás antes, las que son sólo de uno de los pentagramas, como ocurre en el final de la exposición. La coda última la marca con una división menor, no equiparándola a las otras dos partes.

El último apunte de Busoni con respecto a esta fuga que comentaremos es el siguiente:

... los dos períodos de cuatro compases (desde el 17 al 20 y desde el 39 al 42), tan marcados y característicos al cierre de la primera sección del desarrollo y al final de la fuga, son perfectamente simétricos. El segundo (tónica) es una transposición exacta del primero (dominante). Esta manera de proceder, tan frecuentemente empleada por Bach, es importante en la posterior forma de sonata...

Desde luego, lo que apunta Busoni en este último comentario es irrefutable, y precisamente de la ampliación de esta idea, y de rastrear procedimientos iguales de construcción, aunque “*disimulados*”, en otras partes de las fugas, es de donde se deriva nuestra propuesta de secciones.

También comentaremos que al acabar una primera sección en la dominante, o en otro grado [con una entrada de tema (sujeto)], y una última sección que termina en la tónica (también con una entrada de tema), dicho sujeto (primero en un tono cercano, y por último en el tono principal) podría equipararse al tema B de una sonata. En una simplificación mucho más grande, podríamos decir que muchas fugas de Bach son la base armónica y de manejo temático de las sonatas posteriores. Y si seguimos simplificando, diremos que sólo cambia el ropaje, el estilo, la textura, y no la forma.

Por último, obsérvese la terminología empleada por Busoni, y compárese con la que veremos de Riemann. Para él, el desarrollo es la segunda parte, y es este desarrollo el que engloba secciones.

Fijémonos que para Riemann puede haber varios desarrollos: aquellas partes de la fuga que presenten las entradas temáticas, y además las secciones son las partes mayores, y no como en Busoni, las subdivisiones. Algo que habla de la gran confusión terminológica que hemos comentado en muchas ocasiones.

1.2 Riemann:

I. Exposición, *en la cual se establece el tema, seguido del contrapunto principal*¹¹⁸ *repitiéndose enfáticamente “la cuarta medida”, es decir, el cuarto compás que repite el diseño inicial del contrasujeto, y produciéndose un cierre completo*¹¹⁹ *en Re mayor (compases 5º al 6º). Por una redundante entrada de tema en la soprano, la parte final de la sección parece ser a cuatro voces. Un segundo cierre completo en la tónica precedida de una sexta napolitana (el contraste de este acorde de mi bemol mayor con el de mi menor en el primer cierre es evidente). Un episodio de cuatro medidas en el cual el tema y su contrapunto son imitados, llevan a un cierre medio utilizando la con séptima, antes de la cual realiza la contralto una entrada por movimiento contrario.*

II. *Después de cuatro “medidas” de transición, la sección media (modulante) comienza, y en el principio de la sección tenemos un estrecho de la respuesta, en movimiento directo y contrario, entre soprano y alto respectivamente, con libre contrapunto en el bajo; y en el final de la sección (estableciendo firmemente el tono de la menor) un estrecho en movimiento directo entre bajo y alto. La segunda mitad de la*

¹¹⁸ Se refiere al contrasujeto.

¹¹⁹ El cierre completo que equiparamos con la cadencia perfecta.

sección media reestablece rápidamente la tonalidad de re menor con un estrecho como el anterior, pero ahora con las voces de bajo y soprano; en el final de la sección, aparece la inversión en la contralto del comienzo del tema (compás 25), imitada por el bajo, mientras la soprano cierra el periodo con un tema completo por movimiento contrario. Pero después de la cadencia, la contralto retoma el sujeto original, mientras el bajo intenta un estrecho con la inversión de dicho sujeto.

La sección conclusiva (coda), es una forma libre, comenzando la preparación del final, el cual inicia sobre la subdominante, pero en la cuarta y octava “medidas” establece cadencias perfectas en re menor; el final de la sección se incrementa en intensidad, con una respuesta en la subdominante, y un conjunto de tres medidas antes de la cadencia, todo lo cual da la sensación de un “stringendo”. Finalmente, se establece un estrecho entre sujeto y contralto, concluyendo en los últimos compases en un contrapunto a seis voces.

Por tanto, según **Riemann**, tres secciones en esta fuga, una hasta el compás 13, otra desde ahí hasta el compás 31, y desde ahí, otra hasta el final.

Otra diferencia también marcada entre ambos autores, es que Riemann, al no presentar partitura, no establece las divisiones exactamente, sino lo describe textualmente, por tanto, no tenemos datos para situar el punto exacto. (Aunque ya hemos comentado que en muchos casos, sus divisiones coinciden con las de Busoni, y se sobreentiende el punto cadencial).

En esta fuga, como en muchas, ambos autores coinciden en la primera división, (siempre según se cuente o no el primer episodio) y no en las últimas.

1.3 Ebenezer Prout¹²⁰

Exposición. *El sujeto es presentado por la voz aguda¹²¹. Al no llegar a la dominante en la nota final, la respuesta (alto) es real. Se acompaña en todo momento de un contrasujeto regular en la voz aguda. En la entrada de sujeto en el bajo (compases 6 a 8), este contrasujeto es dividido excepcionalmente entre la voz aguda y el alto. Una entrada redundante irregular del sujeto en la voz aguda, comenzando en la supertónica, (compases 8 a 10), da oportunidad a que el contrasujeto sea oído por debajo del sujeto*

Sección media. *La sección central se caracteriza no tanto por el empleo de nuevas tonalidades como por un nuevo tratamiento de las mismas. En los compases 13 a 16, el tema en la voz aguda se caracteriza por la contestación del alto por movimiento contrario, y cabe destacar que desde este punto en adelante, todas las entradas (salvo un caso aislado en el compás 34) están en estrecho a la distancia de un compás. En los compases 17 a 20, el bajo y el alto presentan el sujeto en su forma directa; en los compases 21 a 25, el sujeto en el bajo se responde por la voz aguda (invertida) y otra vez el bajo (en inversión); en los compases del 27 al 31 a la respuesta en los agudos (invertida) le sigue el sujeto en el alto (directo) y respuesta en el bajo (invertida).*

Sección final. *Las entradas finales (del compás 39, salvo una preparatoria del bajo en el compás 34) son de nuevo a un compás de distancia, asignadas al bajo y al alto tomando el sujeto en su forma directa. En el final, un pedal de tónica de dos compases es acompañado por voces adicionales, las cuales toman el primer compás del sujeto en forma directa y en inversión, y por terceras. Hay cuatro episodios, todos basados en el contrasujeto. En el primero (compases 10 a 12), la figuración del compás 4 es tratada secuencialmente en el bajo, seguida por un fragmento del sujeto. El tercer*

¹²⁰ Traducimos como siempre literalmente sus palabras.

¹²¹ Y lo escribe Prout hasta el la negra del compás 3.

episodio (compases 31 a 33) es una libre inversión del primero. En el segundo episodio (c. 25,26), la misma figura es empleada por movimiento inverso, acompañada por la inversión del primer compás del sujeto; y en el último (c.36 a 38), una figura derivada de la primera parte del contrasujeto (c.3) es acompañada por la misma parte del sujeto invertido, pero ahora en terceras.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

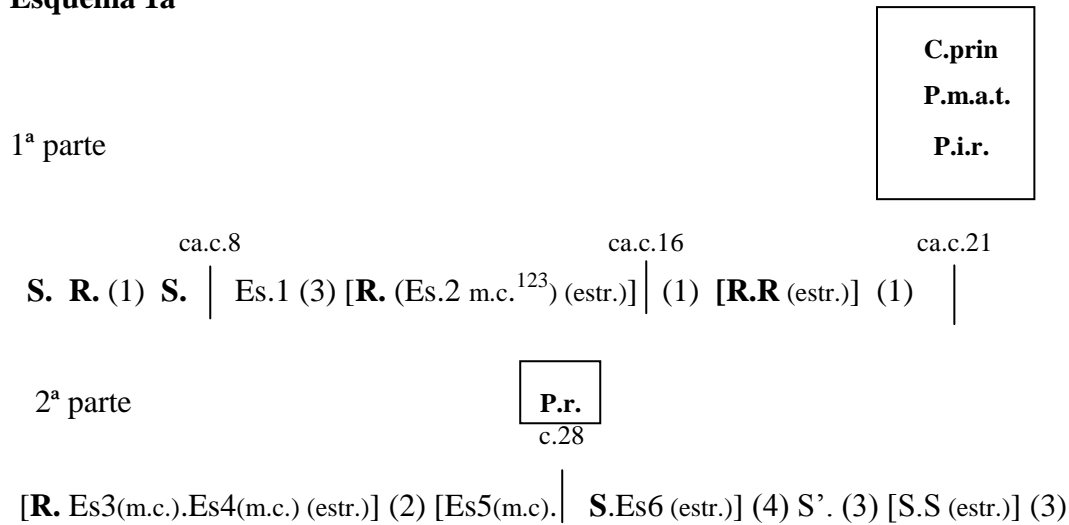
Busoni y Riemann marcan la primera división seccional en el compás 13, y debemos suponer que Prout hace lo mismo (aunque no lo indica claramente, pero se sobreentiende de sus textos). Característica división de Busoni¹²² en Exposición, Desarrollo y Coda. Para la última sección de la fuga, Riemann y Prout coinciden en el compás 31, y Busoni lo adelanta al 28. Si tuviéramos que elegir alguna opción, elegiríamos la de Busoni, pero desde luego apuntaremos una visión para la estructura de esta fuga distinta a la de estos autores.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Pasemos al esquema simplificativo para después comentar esta fuga. Veremos una fuga que abre desde la tónica a la dominante, y luego cierra de la dominante a la tónica, y una de las pocas (diríamos que la única) donde no podría hablarse de evolución tonal. Aunque ya decimos que sólo la apertura a la dominante ya representa una evolución tonal.

¹²² En realidad, Busoni marca una Coda porque ve que no haya modulaciones significativas. Se correspondería (no coincidiendo en el mismo compás) con nuestra última parte de la fuga en tonalidades principales.

Esquema 1a



Una fuga en dos grandes partes: la de evolución tonal, que en este caso es sólo a la dominante, y otra estable en tonalidades principales. Al igual que el sujeto evoluciona de re hasta la, lo hace también toda la fuga. Los comportamientos del sujeto y la respuesta son seguidos por toda la fuga. Estamos ante una tipología de fuga donde se comienza la segunda parte con la respuesta, como en la fuga nº2 de este mismo cuaderno. Comentemos el esquema.

Entradas obligadas hasta la caída del compás 8. En ese mismo compás 8, una entrada supeditada¹²⁴, episodio de tres compases y luego un estrecho de la respuesta con la segunda entrada supeditada, esta vez por movimiento contrario (ca.c.16). A continuación un estrecho de dos respuestas conduce la fuga al final de la primera parte con la cadencia principal. A partir de aquí, y comenzando con la respuesta, sólo hay entradas de sujeto y respuesta y entradas supeditadas. Se formaría un todo en esta segunda parte, pero como hay un paso de la respuesta (c.21) al sujeto (c.28), hemos

¹²³ La abreviatura m.c. indica que el sujeto está tratado por movimiento contrario.

¹²⁴ Recordemos que las entradas supeditadas no generan una tonalidad, sino se pliegan a otras armonías distintas a las que le correspondería. De alguna forma, entradas menos importantes.

marcado un ciclo de retorno, con los correspondientes P.i.r. y P.r.. Para demostrar la igualdad de las dos partes de la fuga vemos que contiene los dos episodios principales iguales (como dijera Prout), y además desde el compás 17 al 21 (fin de la primera parte) es igual que desde el 39 al 42, fin de la fuga.

Esquema 1b

C.prin. P.m.a.t P.i.r.

Ciclo de evolución tonal¹²⁵

ca.c.21

Parte estable
en tonalidades principales

P.r.

c.28

¹²⁵ Mínimo; sólo desde la tónica a la dominante, el preceptivo de toda fuga.

Fuga 6. Cuaderno I. Ejemplos musicales.

Ej.1

A) c.1



B) c.1



Ej.1

Presentamos el grupo de entradas obligatorias, con el compás de nexos entre ellas. Este ejemplo sirve para ilustrar las formas de trabajo cuando se trata de quintas y cuartas tratadas como intervalos disonantes. En A), copiamos el ejemplo tal cual, y en B) establecemos algunas reducciones. En 1) intentamos reducir el conglomerado que se produce entre la respuesta y el contrasujeto, compases 3 y 6, y en 2) vemos la fórmula de trabajo con una quinta considerada como disonante. La cuarta que se produce en 3), caso que ya hemos comentado en otra fuga, obliga a la voz a realizar un grupo rápido de notas, cual si de un retardo se tratará.

Ej.2

En el siguiente ejemplo, establecemos algunas aclaraciones en pasajes a partir del compás 17. En a), el acorde de quinta disminuida origina un conglomerado de notas que resuelve en la tercera parte del compás 18, con la anticipación del fa del bajo marcado como 1). Otra anticipación se produce en 2), y la nota la, semicorchea de la soprano, anticipa el pedal de cuarta del compás 19, marcado como b), que ya empieza a prefigurar el acorde de sexta y cuarta cadencial.

Ej.2

A) c.17

Musical score for exercise A, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first measure shows a sequence of eighth notes in the treble and a bass line with a grace note and rests. The second measure features a slur over a series of notes in the treble and a bass line with a grace note and a half note.

Musical score for exercise A, second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first measure shows a sequence of eighth notes in the treble and a bass line with a grace note and rests. The second measure features a slur over a series of notes in the treble and a bass line with a grace note and a half note. The third measure shows a sequence of eighth notes in the treble and a bass line with a grace note and rests.

B) c.17

Musical score for exercise B, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first measure shows a sequence of eighth notes in the treble and a bass line with a grace note and rests. The second measure features a slur over a series of notes in the treble and a bass line with a grace note and a half note. The third measure shows a sequence of eighth notes in the treble and a bass line with a grace note and rests. The fourth measure features a slur over a series of notes in the treble and a bass line with a grace note and a half note. A bracket labeled "a)" spans the second and fourth measures.

Musical score for exercise B, second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first measure shows a sequence of eighth notes in the treble and a bass line with a grace note and rests. The second measure features a slur over a series of notes in the treble and a bass line with a grace note and a half note. The third measure shows a sequence of eighth notes in the treble and a bass line with a grace note and rests. The fourth measure features a slur over a series of notes in the treble and a bass line with a grace note and a half note. A bracket labeled "b)" spans the first and second measures.

6.7 Fuga 7. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Busoni.

En la edición de Busoni de *El Clave bien temperado* de Bach nos encontramos un intercambio de las fugas que ocupan el número VII en ambas partes. Es decir, en base al próximo argumento que expondremos, Busoni cambia las fugas de ambas partes, y establece lo siguiente:

Preludio VII (libro I) – Fuga VII (libro II) // Preludio VII (libro II) - Fuga VII (libro I).

La argumentación es la que sigue:

...La fuga de mucha más intensidad rítmica originalmente inserta aquí parece totalmente incongruente con el preludio, tanto en su concepción como en su estructura. Riemann está de acuerdo con esta opinión¹²⁶. Por el contrario, la fuga en mi bemol en la parte II, tanto en su temática y en el amplio y vigoroso modo de ejecución, presenta un parentesco sorprendente, una afinidad electiva, con el preludio de la parte anterior, dando lugar a la fantasía que tenemos, por así decirlo, de intercambiar ambas fugas...

Luego sigue Busoni buscando justificaciones a este cambio, comentando el papel del contrasujeto, etc., lo que le lleva a intercambiar las fugas de ambos cuadernos.

Como ellos mismos dicen, cada una de las partes de *El Clave bien temperado* están separadas por veinte años en su composición; al ser el preludio una forma más

¹²⁶ En lo que se refiere a que son de distinto carácter (musical), no en cuanto a su intercambio.

libre, nada tiene de particular que Bach insertara en él (nos referimos al prelude VII del libro I) un episodio fugado. Al estar en mi bemol mayor, y comenzar todos los sujetos de fuga con giros melódicos en torno a las notas principales de la tonalidad, nada hay de extraño en que ese episodio fugado del prelude VII (libro I), presente similitud con la fuga n° 7 en mi bemol mayor del segundo cuaderno. Eso hace que Busoni, en su fervor bachiano, intercambie ambas piezas.

Nuestra opinión es considerar esto como algo anecdótico, y recomendar a los pianistas que interpreten cada prelude con su fuga, según lo dejó escrito Bach.

También es algo que escapa a los límites de este trabajo, ya que no estamos comentando para nada los preludios correspondientes.

En cuanto a la estructura, Busoni marca sólo una división menor entre los compases 28 y 29.

1.2 **Riemann.** En el caso de esta fuga, no traduciremos literalmente, sino que parafrasearemos sus textos.

La estructura de la fuga, dice Riemann, puede ser fácilmente entendida: no hay *strettos* u otras complicaciones. El número total de entradas es de nueve, y en la primera sección¹²⁷ sólo se añade una entrada de *Comes*, en la soprano (c.11), a las tres entradas obligadas primeras. Luego sólo dos entradas ocurren en la sección media, modulante (modulaciones a do menor y a sol menor), con la Respuesta en la contralto y el Sujeto en el bajo, ambas en do menor. Las últimas tres están en la tonalidad principal (Respuesta en el bajo, Sujeto (comenzando en la bemol) en la soprano y Respuesta en la contralto). Esta pequeña fuga es por lo tanto un modelo de simplicidad y naturalidad.

¹²⁷ Para él, en inglés, *foundation-laying section*

Se refiere Riemann también a lo que nosotros consideraremos una coda de sujeto, los dos grupos de semicorcheas que finalizan el sujeto, diciendo que forman el material de todos los episodios¹²⁸. El primero de dichos episodios lo considera entre las entradas segunda y tercera, y forma el final de la sección del segundo periodo de ocho “medidas”. Sin embargo, en orden a la amplitud de terminología diferente que usa, habla del *segundo intermezzo*, referido a los compases que ocurren desde finales del compás 7, y dice que cierran la exposición de la fuga. Al ser un episodio progresivo, debemos entender que utiliza indistintamente (volveremos sobre este tema si no fuera así) las denominaciones de episodio, interludio, intermezzo, etc. para referirse a los conectores bachianos. También debemos entender que usa la palabra Exposición para la presentación de las entradas obligadas, más el subsiguiente episodio, y que esa Exposición queda incluida en la primera sección (foundation-laying section).

A la segunda sección se refiere como *modulating middle section* (sección media modulante).

Como habla de que la entrada redundante se une a la primera sección de la fuga, y dice que el segundo *intermezzo* cierra la exposición de la fuga, es decir, el que comienza en el compás 7, debemos suponer un final de sección en torno al compás 12. (y entendemos el siguiente episodio dentro ya de la segunda sección).

Por eliminación en cuanto a las entradas temáticas que cita para la sección media, entendemos la sección conclusiva a partir del compás 26, añadiendo a la segunda sección el episodio que sigue a la segunda entrada de la segunda sección. No se ha implicado Riemann demasiado en esta fuga, deslumbrado, como Busoni, por el prelude que la precede. Además, teniendo la fuga *tres perfectos desarrollos*, el segundo incompleto, usando su terminología, ni siquiera se ha referido a ellos.

¹²⁸ Como él cambia las medidas y las barras de compás utilizadas por Bach, dichas semicorcheas quedan al margen del sujeto, según sus *nuevas líneas divisorias*

1.3 Ebenezer Prout

Esta fuga es muy fácil y sencilla en su construcción. No contiene estrechos ni ninguno de los dispositivos más complicados en la escritura de la fuga.

Exposición. *El sujeto se extiende hasta la primera semicorchea del tercer tiempo del compás 2. Los elementos que contiene derivan en una respuesta tonal, a saber el inicio con la dominante y la modulación dentro de dicha dominante; por tanto, el cambio en el primer intervalo de la respuesta. El sujeto está en la voz aguda, la respuesta en el alto, en el compás 3, separada del sujeto por una codetta que dura la mitad de un compás. Y una codetta más larga de un compás y medio se introduce entre la respuesta y la entrada de sujeto en el compás 6. Hay un contrasujeto regular¹²⁹ que siempre acompaña al sujeto excepto en el compás 34. En los compases 11 y 12 hay una entrada redundante de la respuesta, separada adecuadamente de la exposición por el primer episodio (compases 7 a 10), como en la fuga 3*

Sección central. *La sección central se inicia con el segundo episodio en la segunda mitad del compás 12, y contiene entradas de la respuesta en do menor (alto, compás 17), y el sujeto en do menor modulante a sol menor (bajo, compás 20), al que sigue el tercer episodio que vuelve a la tonalidad inicial.*

Sección final. *El último grupo abarca la entrada de la respuesta en el bajo (compás 26), el sujeto, con su primera nota cambiada, en el compás 29 y, después del cuarto episodio, una última aparición de la respuesta en el alto en el compás 34, con una nota cromáticamente alterada, y el resto con la naturaleza de una coda.*

¹²⁹ Que copia Prout y que se corresponde con la voz aguda de los compases 3 y 4.

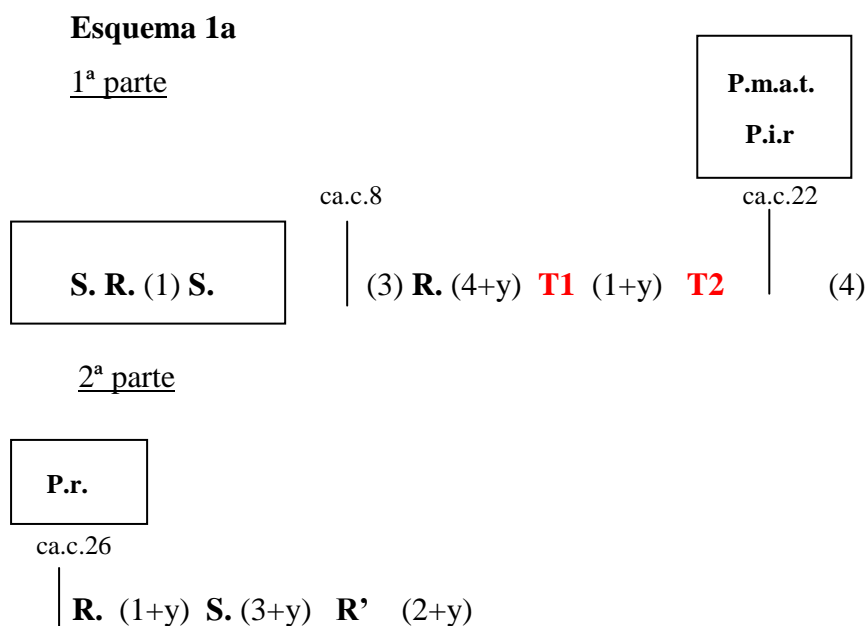
La codetta de los compases 4 y 5 y casi todos los episodios están basados en la figuración de la primera codetta (compás 2, segunda mitad). El tercer episodio, sin embargo, contiene mucha más diversidad de material que los otros.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni nos sorprende con sólo una división menor para la fuga, entre los compases 28 y 29, como si viera la fuga casi como una gran unidad. Riemann y Prout coinciden en la separación en la mitad del compás 12, como dice Prout. Ambos coinciden también con una tercera sección a partir del compás 26, un poco antes de donde marcó Busoni su división menor. Por lo tanto, coincidencia entre Riemann y Prout, y un Busoni que se sale de su planteamiento habitual.

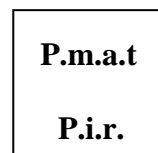
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

El esquema correspondiente sería:



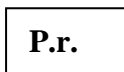
Fuga que se adapta perfectamente a los planteamientos de este trabajo. Tenemos las entradas obligadas, más una entrada redundante de respuesta. A continuación el primer episodio nos conduce a las entradas en otras tonalidades, es decir, comienza el ciclo de evolución tonal, con las entradas en do menor y en sol menor (sexto y tercer grado respectivamente de la fuga, y que entre ellos pueden funcionar como sujeto y respuesta). Tras un breve episodio de retorno, nos volvemos a asentar ya definitivamente en tonalidades principales en el compás 26. En un esquema más simple sería:

Esquema 1b



Ciclo de evolución tonal

ca.c.22 (4) Episodio de retorno



c. 26 Sección estable en tonalidades principales

Fuga 7. Cuaderno I. Ejemplos musicales

Ej.1

A)

B) c. 3

Ej.1

Hemos copiado las tres entradas principales para comenzar los análisis puramente musicales de esta fuga. En A), como siempre, hemos copiado el ejemplo sin alterarlo (discúlpense alguna omisión de silencios, u otro tipo de discrepancia que no concuerde con los originales, ya que el fin de copiar el ejemplo es facilitar la lectura del texto sin necesidad de utilizar una edición de las fugas, y facilitar también nuestro

trabajo posterior de reducción); en B) hemos reducido a los pilares fundamentales, con lo cual se observa el apoyo en terceras y sextas típico de las fugas de Bach. Extraeremos determinados giros que pueden aparentemente ser incoherentes para ver que razonamiento contrapuntístico los soporta.

Ej.2

The image shows two musical exercises, A and B, each with variations. Exercise A consists of four measures, each labeled 'a) c. 4'. Each measure shows a treble clef staff with a single note on the second line (F4) and a bass clef staff with a whole rest. The notes in the treble staff are: F4, G4, A4, B4. Exercise B consists of two measures, each labeled 'a) c. 6'. Each measure shows a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a whole note chord. The chords in the treble staff are: F4-A4-C5, F4-G4-A4, F4-G4-A4-B4. The chords in the bass staff are: F3-A3-C4, F3-G3-A3, F3-G3-A3-B3.

Ej.2

Veamos uno de los giros comentados, que aparentemente aportan notas extrañas no justificadas al conjunto. En el compás 4 ejemplificamos las variantes b), c) y d), que aportan los puntos de vista necesarios que hacen posible a).

En B) – a) vemos como las notas redondeadas aparentemente son notas extrañas sin ninguna justificación. Correspondería, por ejemplo, lo que ocurre en b). ¿Qué pasa entonces?. Pues que en este punto Bach da comienzo a una entrada de sujeto, con unos saltos ya planteados *a priori*, de lo cual se infiere, como ya comentamos en otros lugares de este trabajo, que sujetos complicados contrapuntísticamente dan lugar a contrapuntos aparentemente no demasiado ortodoxos, pero que en el fondo no son sino

un paso más en las abstracciones que a veces realiza. (En este caso, como digo, condicionados por el sujeto; en otro caso cabría esperar una escritura más severa). Y por último, en ese mismo compás 6 cabría otra interpretación que pasaría por considerar el fa del bajo como nota real, aunque eso nos deja al sol sin ubicación posible. En definitiva, sólo pretendemos que el lector se plantee estas cuestiones.

Ej. 3

c. 8

A)

The musical score for Example 3, measure 8, is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line of eighth and quarter notes, and a bass clef staff with a bass line of eighth and quarter notes. The second system continues the melodic line in the treble clef staff and the bass line in the bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

Ej. 3

Diáfano comienzo de episodio I en el cual, mediante sencillas notas de paso, redondeadas en el ejemplo, realiza el proceso progresivo por cuartas, para luego en el compás 10, romper la progresión y dar paso en el compás 11 a la entrada de respuesta que se encuentra inserta en el episodio. Luego, pasada dicha entrada temática, continúa con el mismo material temático para llevar la fuga al compás 17.

6.8 Fuga 8. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 En torno a esta fuga, **Busoni** comenta: *...es una de las más importantes que podemos encontrar, quizá, en toda la primera parte de “El Clave bien temperado”. Y decimos esto para que el pianista sepa desde el principio a que se enfrenta.*

En cuanto a nuestro análisis, como editores¹³⁰, hablaremos de un desarrollo dividido en tres partes, de las cuales la central es casi tan grande como las otras dos combinadas. Este desarrollo es similar al de la fuga en Do sostenido mayor, la tercera de este libro, y ofrece el siguiente esquema:

Desarrollo: $\left\{ \begin{array}{l} \text{I: } 10 + \frac{1}{2} \text{ compases. Stretto en movimiento directo.} \\ \text{II: } 22 \text{ compases. Desarrollo y Stretto en movimiento contrario} \\ \text{III: } 10 \text{ compases. Stretto en las variantes anteriores.} \end{array} \right.$

Luego comenta que la tercera sección de la fuga presenta intensificadamente todos los recursos anteriores de contrapunto, añadiéndose la presentación por aumentación del tema, y que este intrincado pasaje reportará su satisfacción al pianista. Califica luego esta fuga de magistral.

Según las líneas divisorias que establece en la partitura, estaríamos hablando de una primera sección hasta el compás 19, tercera parte; a partir de ahí, el desarrollo, tal cual lo hemos visto en el esquema anterior, donde marca las divisiones intermedias reflejadas, y en el compás 62, daríamos comienzo a la tercera sección.

Hemos de señalar que Busoni transcribe la fuga en Mi bemol menor, en lugar de hacerlo en Re sostenido menor, tal cual la escribe Bach.

¹³⁰ Busoni se refiere a sí mismo como editor.

1.2 **Hugo Riemann.** Se refiere Riemann en esta fuga a algo que quisiéramos destacar. Él dice que en posteriores entradas de la Respuesta (no en las de la Exposición), ésta se asemeja (o es una respuesta real) al Sujeto, siendo iguales, y que sólo determinados problemas de modulación hacen que en la Exposición la Respuesta presente mutaciones con respecto al Sujeto. Aguda observación que está en la línea de una de nuestras afirmaciones en esta tesis: el Sujeto y la Respuesta son iguales, y sólo problemas armónicos de concordancia en su primera aparición hacen que a veces la Respuesta varíe con respecto al Sujeto. Y eso, y lo repetimos una vez más, echa por tierra toda la teoría clásica de fuga en lo que se refiere a la contestación (Respuesta) a un Sujeto de fuga. Todo ese cúmulo de infinitas normas se hace innecesario, y es hora de desecharlo de los manuales de fuga más habituales.

Siguiendo con el análisis estructural, Riemann, por lo que entendemos de sus textos, divide la fuga hasta en cinco secciones. La primera de ellas, en la que como casi siempre coincide con Busoni, es hasta la tercera parte del compás 19. La segunda es hasta la caída del compás 30, y consiste en el comienzo de los estrechos; la tercera es a partir del compás 30, y es donde comienza el tema por movimiento contrario (y sigue coincidiendo en lo que Busoni considera divisiones internas del desarrollo); la cuarta sección de Riemann, en el compás 44, coincide con estrechos del tema en inversión, y en este caso, Busoni espera para dividir entre los compases 51 y 52; y la última sección, por fin, que en este caso si coinciden ambos autores, es a partir del compás 62. Quinta sección para Riemann, y tercera para Busoni.

1.3 **Ebenezer Prout**

Fuga de difícil construcción llena de los más grandes recursos del contrapunto de los que su autor tenía un dominio tan maravilloso.

Exposición. *El sujeto es anunciado en el alto¹³¹, y como comienza saltando de tónica a dominante, la respuesta es tonal, saltando de dominante a tónica. No hay contrasujeto. Una codetta de casi dos compases, sugerida por el ritmo sincopado del sujeto, precede a la entrada de la tercera voz, el bajo, que entra con el sujeto en el compás 8; y una segunda codetta (c.10, cuarta parte a c.12, primera parte) separa la anterior de una entrada redundante de respuesta, algo excepcional, ya que es asignada a la misma voz que antes hizo el sujeto.*

Los episodios son pocos y sin importancia (ver compases 15 a 19 y 30 a 35); los otros son bastante fragmentarios.

Sección media. *Comienza con el primer episodio en el compás 15. En los compases 19 a 22, el sujeto, en la sostenido menor, es tratado como un canon a la octava por el alto y la voz aguda. En los compases 24 a 26 se emplea un estrecho cerrado, donde las voces entran a la distancia de un pulso, el alto modificado rítmicamente y el bajo incompleto. En los compases 27 a 30 hay un estrecho canónico en dos partes a la distancia de dos pulsos, pero ahora a la quinta por debajo; y a esto sigue inmediatamente la aparición del sujeto por movimiento inverso, en la voz aguda y en la tonalidad del relativo mayor. Un par de entradas (sujeto y respuesta) por movimiento inverso se producen en los compases 36 a 41, en el alto y en el bajo respectivamente, la última un poco disimulada por la ornamentación de su nota de inicio¹³². El estrecho se reanuda en el compás 44, proporcionando un canon a la octava entre bajo y alto, pero por movimiento inverso, como en el compás 19. Dos pequeños cánones siguen en los compases 52, 53 y 54,55, ambos a la octava, pero no completan el sujeto, uno por movimiento directo y el otro en su forma invertida.*

¹³¹ Y lo copia como siempre Prout, hasta el re con puntillo del tercer compás.

¹³² Convierte Bach una negra en cuatro semicorcheas.

Sección final. *Una entrada aislada en los agudos (compás 57) marca el retorno a la tonalidad original. En el compás 62, un nuevo grupo hace su aparición (alto desde el compás 61, siendo imitado por el bajo en aumentación. En el compás 64 introduce la respuesta por movimiento inverso. Una serie algo similar de entradas (bajo, alto, agudo) pero sin el movimiento inverso ocupan los compases del 67 al 72, y una entrada adicional de la respuesta (alto), compases 72 a 75. Por último, una entrada en la voz aguda por aumentación es acompañada por las otras voces sin aumentación en un estrecho libre, y una coda de cinco compases lleva a la fuga a su fin.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

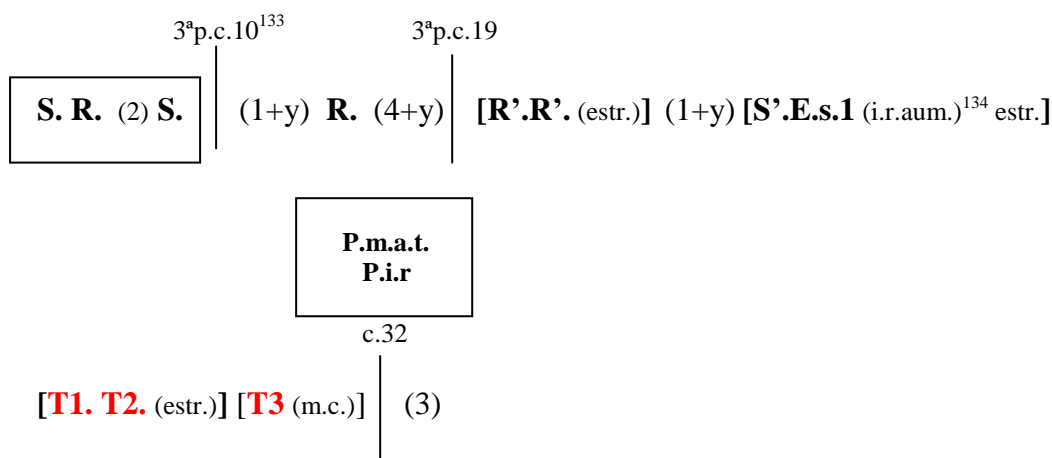
En la primera división de la fuga coinciden Riemann y Busoni, en el compás 19. No así Prout, que incluye el episodio en la segunda sección, y por tanto para él la segunda sección comienza en el compás 14. Ya vimos en los comentarios a Riemann su comparación con Busoni, y como Riemann divide la fuga hasta en cinco secciones, que coinciden en la mayoría de los casos con las divisiones internas del desarrollo ofrecidas por Busoni. La última división, quinta para Riemann y tercera para Busoni, la hacen ambos en el compás 62, mientras que Prout la adelanta al c.57.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

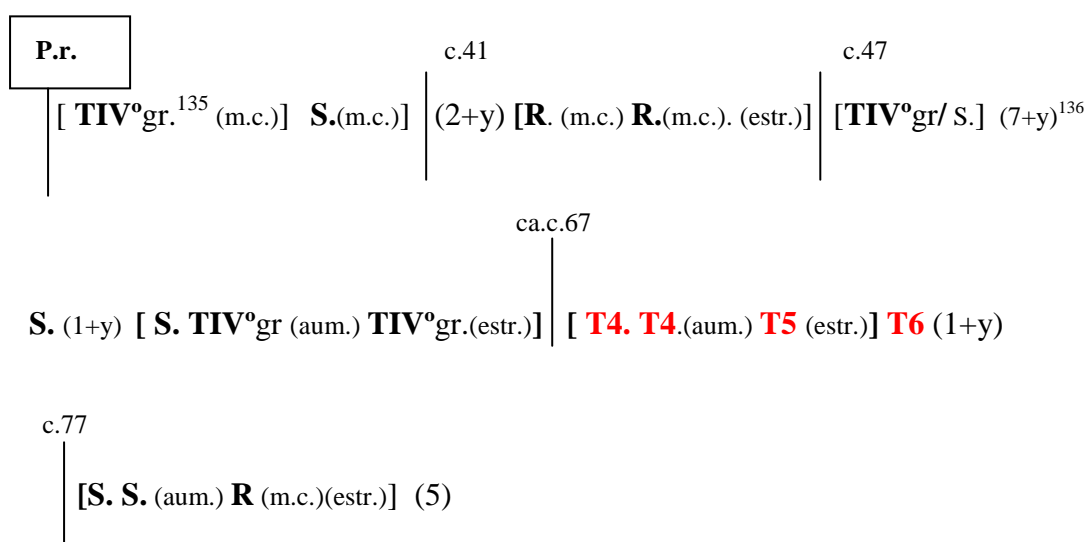
Planteamos nuestro esquema simplificado, para visionar mejor la estructura de la fuga.

Esquema 1a:

1ª parte:



2ª parte



Tenemos una gran fuga en dos grandes partes, plagada de todos los artificios contrapuntísticos posibles: temas en estrecho, variados, incompletos, por aumentación, etc. Los primeros temas nuevos entran en el compás 27 en estrecho, y pretenden

¹³³ Que significa que el último sujeto termina en la tercera parte del compás diez.

¹³⁴ Que significa “imitación rítmica por aumentación”.

¹³⁵ **TIV^{ogr.}**. Es la entrada temática del cuarto grado, tan importante y definitiva en las fugas como el sujeto y la respuesta.

¹³⁶ Despreciamos algunos arranques de tema intentando un estrecho en el compás 52, y lo incluimos dentro del episodio.

referenciar las tonalidades de do sostenido y sobre todo de fa sostenido, relativo mayor, con cadencia entre los compases 29 y 30, que es el primer punto de cambio tonal. Ahí empiezan los temas por movimiento contrario, con el primero todavía en fa sostenido. Ahí situaríamos nuestro punto máximo de alcance tonal y nuestro punto de inicio del retorno. Dicho retorno está muy cerca, en el compás 36 con la entrada por movimiento contrario del alto, en la tonalidad del cuarto grado, importantísima y que aparece en las últimas partes de la fuga acompañando al sujeto y a la respuesta. Desde el compás 36 aparece la entrada temática del cuarto grado, TIV^ogr., sol sostenido y hay una vuelta a re sostenido, tonalidad principal en el compás 39, cadencia importante donde aparece uno de los pocos grupos de cuatro semicorcheas de toda la fuga. Que no nos despisten todos los artificios empleados por Bach. En el compás 19 tenemos el final de las entradas obligadas más una entrada de respuesta reiterativa. A partir de ahí nos dirigimos al punto de cambio tonal en el compás 30, y luego, tras ese grupo pequeño de compases, abordamos la segunda sección en el compás 36.

Atípica fuga donde la preocupación de Bach, una vez que ha realizado las entradas obligadas, se centra en las múltiples posibilidades de estrechos y aumentación de valores que ofrece el sujeto. En ese sentido, hay poca elaboración de episodios, que casi no existen. Por el contrario, utiliza grupos de pocos compases, que hemos reflejado en el esquema, para las necesarias transiciones modulantes.

También hemos de destacar a la vista del esquema como si representara una doble reexposición, ya que la primera parte de la fuga se ha centrado en los niveles de re sostenido y fa sostenido, y así lo hace en la última parte de la fuga con las entradas en aumentación que también traen a colación las entradas en fa sostenido y si, entradas T4, T5 y T6, que quieren representar los niveles del tercer grado (fa sostenido), del sexto (si) y del segundo, mi. Es extrañísimo que aparezcan entradas de evolución tonal en la

última parte de la fuga, pero en esta ocurre así como si planteara también una doble reexposición. Además esas entradas (las del compás 67), son como progresión a las que se producen en los tonos principales en el compás 62. Veamos el esquema aún más simplificado.

Esquema 1b

<p>P.m.a.t P.i.r</p>
--

Ciclo de evolución tonal

c.32 (3) Episodio de retorno

<p>P.r.</p>

c. 26 Sección estable, con “doble” reexposición.

Otro aspecto es el que se refiere a como proceden los tres autores que estudiamos, Busoni, Riemann y Prout para delimitar secciones. Veamos que hacen en este caso, y aunque en nuestro análisis de la fuga no coincidamos con ellos, vamos a comentar las distintas maneras de delimitar secciones, y los *pro* y *contra* de cada una de ellas.

Busoni. Marca y divide con doble barra los correspondientes compases, con lo cual, ya lo hemos comentado, un alumno puede plantearse un antinatural corte antes del reposo en la posible tónica.

Riemann. Describe con textos el pasaje musical, por lo cual no fija el punto exacto de separación.

Prout. Tal vez quien más claro es en su método sea Prout, siempre referenciando a números de compás cualquier dato que da. Esto desde luego no ocurre así con Riamenn

Al final, son procesos gráficos que pretenden ejemplificar ideas musicales, y no pueden aglutinar tantos conceptos como queremos representar con una simple línea. (Recordemos las otras marcas de Busoni, como la doble barra en cada sistema por separado, para indicar subdivisiones dentro de secciones mayores, o la línea de separación, en puntos distintos de cada pentagrama, para indicar que una voz entra en una subdivisión seccional antes que la otra. En definitiva, intentos de representar con un proceso gráfico el proceso musical, lo cual genera las contradicciones que explicamos. Pero de alguna forma hay que hacerlo. Vayan estos breves apuntes para los que en sus clases se planteen alguna vez esta cuestión.

Y avanzamos una idea: podríamos hablar en estos casos de *proceso cadencial*, incluyendo las entradas anteriores que se produzcan, y marcándolo en la partitura con un recuadro amplio. Ejemplificaremos lo propuesto en los ejemplos musicales, para aquellos a los que gusta la exactitud, y aprovecharemos esta fuga para tratar esta cuestión.

Fuga 8. Cuaderno I. Ejemplos musicales

Ej.1



Ej.1

Convencional entrada de sujeto y de respuesta, en un contrapunto sencillo donde las notas redondeadas funcionan como retardo en el primer caso, y como resolución de otro retardo en el segundo caso (sol doble sostenido).

Ej.2



Ej.2

Primeras entradas en estrecho en el compás 19, tercera parte, en las que de nuevo el contrapunto no es complejo. Es significativa la nota redondeada, re sostenido en el compás 21, que introduce un cambio rítmico en la entrada temática. Es un rasgo de liberación, aún en la técnica de Bach, de la preparación de la séptima o de la quinta

disminuida Es una séptima sin preparación, que podría parecer una continuación de la voz superior, y que desde luego, no cabría con valor de negra.

Ej.3

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled 'c. 61' and contains measures 61, 62, and 63. The second system contains measures 64, 65, 66, and 67. The music is in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a common time signature (C). The score features a treble and bass clef. Annotations include 'a)' and 'b)' pointing to specific notes in measures 62 and 63, and '1)' pointing to a bracketed group of notes in measure 63. Some notes are marked with a small 'x' above them, indicating dissonance or specific intervals.

Ej.3

Punto en el que empiezan los temas por aumentación donde se aprecian los estrechos que se producen de ese tema en aumentación con las otras entradas, una al comienzo y otra al final. En a) tenemos las dos notas del acorde de séptima que resuelve en b). Y en 1) el gran conglomerado que funciona como una sexta y cuarta y que como intervalo disonante haya su resolución en la caída del compás 64. Por lo demás, indicamos las notas extrañas con la cabeza pequeña, aunque a veces otra interpretación sería posible.

Ej.4

Handwritten musical score for measures 61 and 62. The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 61 contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 62 features a complex texture with multiple voices in both staves, including a prominent melodic line in the treble and a bass line with a sustained note. A double bar line is placed at the end of measure 62, with a vertical line extending to the right margin.

Ej.4

Veamos en este caso como han procedido los distintos autores, y supongamos que queremos marcar gráficamente una división seccional en ese punto, los compases 61 y 62. Veamos la versión de Busoni, (a), Riemann (b), la que hemos ofrecido nosotros (c), y otra posible propuesta (d)

a) Busoni

Handwritten musical score for measures 61 and 62, labeled 'a) Busoni'. The score is identical to the one above. A vertical line with an arrow pointing to the double bar line is labeled 'Busoni'. The double bar line is placed at the end of measure 62, with a vertical line extending to the right margin.

Repetimos las objeciones al modelo de Busoni: la doble barra puede generar confusión en cuanto a los procesos musicales cadenciales: hay voces que entran antes, y el reposo en la tónica es posterior, sobre el re sostenido recuadrado (c.62). La pregunta que genera este debate es si son las entradas en tonos principales las que sirven para delimitar un arranque de sección, o es la cadencia importante en el tono principal el referente que se utiliza. Si fuera así, ¿porqué se coloca la línea de separación al margen

de ambas ideas?. (Tanto valdría pensar en el acorde de tónica recuadrado como en el acorde de dominante inmediatamente posterior a la doble barra). Tal vez por ello podría valer la indefinición voluntaria de Riemann, sin especificar un punto exacto de separación. Veamos su propuesta.

b) Riemann dice:

The remainder of the fugue, now keeping closer to the principal key, the real concluding section, introduces the theme in augmentation combined with the theme in its original form, now in direct motion, now in inversion. Es decir:

El resto de la fuga, ahora cerrando en el tono principal, la verdadera sección conclusiva, introduce el tema en aumentación combinado con el tema en su forma original, ahora en movimiento directo, ahora en movimiento contrario.

Como vemos, Riemann no especifica un punto en concreto, pero sí un momento en concreto, el descrito en el párrafo anterior.

c) Nuestra propuesta en este caso pasa por marcar la división en la tercera parte del compás 61, con la entrada temática.

Se podrá pensar que se pierde demasiado tiempo en aclarar estas cuestiones, pero son importantes desde el punto de vista pedagógico, y guían las deducciones de los analistas, por tanto, es conveniente reflexionar al menos una vez sobre el asunto, como estamos haciendo.

d) Por último, y haciendo una propuesta para aquellos puntos en que una clara cadencia no de paso a entradas temáticas, como el caso que nos ocupa, y no sea clarísimo el punto de división seccional, proponemos una cuarta idea:

Ej.5

c.61

Proceso cadencial

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure (measure 61) contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second measure (measure 62) shows a cadential process, with a bracket labeled 'Proceso cadencial' spanning across it. The treble staff features a series of notes and rests, while the bass staff has a few notes and rests. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Ej.5

Se podría comentar que: *en el proceso cadencial que se produce entre los compases 61 y 62, con las correspondientes entradas temáticas, se realiza la transición de una sección a la otra.*

6.9 Fuga 9. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Los comentarios de **Busoni** a esta fuga quedan fuera de los márgenes de este trabajo, ya que sólo plantea problemas de digitación para pasajes en terceras, y de ejecución. Sí hace referencia a una pequeña doble barra que coloca sólo en uno de los pentagramas, y que le sirve para indicar que si bien ha comenzado la sección antes en las demás voces, es en ese momento, y en la voz señalada por la pequeña doble barra, cuando comienza la sección (para esa voz en concreto)¹³⁷.

Se plantea Busoni un tema que creemos debe ser enfocado de otra forma, y abundando por última vez en este tema, la habilidad contrapuntística de Bach es la que hace que al producirse una cadencia que normalmente delimita una sección, la entrada de tema se encuentre antes de la cadencia, después de ésta o desarrollándose antes y después de la propia cadencia. Esto debe ser entendido en Bach como una habilidad a imitar, un rasgo de la técnica que solapa, a la manera de un buen artesano, las distintas piezas de un engranaje. Cortar todas las voces en la cadencia o punto de reposo, para luego comenzar a desarrollarlas es sólo un signo de inhabilidad técnica en el arte del contrapunto. Un ejemplo claro de esto es la invención número dos, a dos voces. Véase su análisis y se comprenderá perfectamente lo que decimos.

De todas formas, sí traza Busoni las características dobles barras de separación de secciones, que en este caso son: 1ª sección hasta el compás 11 (con una división menor en la mitad del compás 5); segunda sección desde el 12 al 18, y a partir de ahí, tercera sección.

¹³⁷ Era a lo que nos referíamos en la fuga anterior.

Es curioso un apunte que hace Busoni al compás 28, tercera parte, entre las voces baja e intermedia, en las cuales, en la segunda y tercera semicorchea de esa parte se producen cuartas paralelas. Dice que algunos pianistas cambian la rítmica de esas voces para evitar dichas cuartas. Él lo considera un sacrilegio y defiende el pasaje tal cual está escrito. Cuanto menos, significativo el hecho en quien intercambia fugas y preludios, añade octavas de refuerzo, etc.

También se ocupa del compás 12, en el cual anota que si el tema que él ve en la soprano estuviera en su forma original, la voz no entraría hasta la cuarta corchea, y con ella el comienzo de sección, y ejemplifica este hecho.

1.2 **Riemann** dice: “*En la exposición, la fuga tiene dos completos desarrollos en el tono principal, con las siguientes entradas de voces: alto (sujeto), soprano (respuesta), bajo (sujeto); soprano (sujeto), alto (respuesta), bajo (respuesta).*”

La sección media está limitada a la modulación a do sostenido menor (relativo), e introduce en este tono dos nuevas entradas (soprano: sujeto, de forma libre; alto, (sujeto también), e incluye solamente un incompleto periodo (medidas 4 – 8) y uno de 8 medidas también, las cuatro últimas medidas del final¹³⁸.

La sección conclusiva, enteramente en el tono principal, tiene, primero que nada, un completo desarrollo (bajo, sujeto; soprano, respuesta; alto, sujeto), y después una libre imitación del gran episodio de la sección media en el tono principal, y todavía un desarrollo incompleto más (soprano, sujeto; alto, después de un episodio de 4 medidas, respuesta”¹³⁹.

¹³⁸ Entendemos que Riemann se refiere a los cuatro compases hasta la cadencia en el compás 15, y desde ahí hasta la mitad del compás 19

¹³⁹ Luego hace una comparación entre esta fuga, con su extrema simplicidad, al lado de la grandísima fuga en mi bemol menor.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto es anunciado en el alto¹⁴⁰. La respuesta en la voz aguda es real, y se solapa ligeramente con el final del sujeto, pero no tan significativamente para producir una “fuga cerrada¹⁴¹”, un término para designar a aquellas fugas que comienzan con un estrecho. Hay un contrasujeto, comenzando inmediatamente después del cierre del sujeto y llegando a la quinta semicorchea del compás 3; pero no acompaña cada entrada posterior, ver compases 16,19 y 20 e incluso cuando está presente está a veces incompleta. El bajo presenta el sujeto al final del compás 3.*

Contraexposición. *Una contraexposición sigue en los compases 6 a 10; el orden de las voces es ahora voz aguda, alto y bajo, y como la regla estricta es seguida, de darle la respuesta a la voz que antes tenía el sujeto y viceversa, hay aquí dos entradas de la respuesta.*

Sección media. *La sección media comienza con un pequeño episodio (compases 11 a 12, primer tiempo), basado en material del final del sujeto y del contrasujeto, y contiene una entrada rítmicamente irregular¹⁴² del sujeto en la voz aguda en el segundo tiempo del compás 12, en do sostenido menor, una entrada regular en el alto (c.16) en la misma tonalidad y episodios adicionales contruidos de manera similar a la primera vez.*

Sección final. *La vuelta a la tonalidad original está en el compás 19; un grupo completo se da a saber: sujeto en el bajo, respuesta (alterada) en la voz aguda (c.20), sujeto en el alto (c.21). El episodio que sigue (compases 22 a 25) es interesante y contiene en sus partes superiores la inversión de las partes superiores de los compases 13 a 16, pero con un nuevo contrapunto en el bajo. En el compás 25, en la voz aguda, el*

¹⁴⁰ Y lo copia Prout hasta el mi del tercer grupo de semicorcheas del segundo compás.

¹⁴¹ Las comillas son nuestras, y Prout escribe *close fugue*.

¹⁴² Avisa Prout con una nota al pie que algunos editores han enmendado el ritmo escrito por Bach.

tena aparece una vez más en su forma original, y en el compás 28 la fórmula cadencial se moldea para dar lugar a una entrada parcial de la respuesta.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En esta fuga coinciden casi los tres autores. En torno al compás 12, cuando se han producido seis entradas temáticas, marcarían el punto de división. Busoni lo hace con la característica doble barra al final del compás, Riemann no delimita el punto exacto, pero dice que con las nuevas entradas (la del compás 12 y siguiente), comienza la sección media, y Prout, más exacto que Riemann, se refiere al comienzo del episodio de ese compás 11.

En cuanto a la tercera sección, Busoni marca doble barra al final del compás 18, Riemann da comienzo a la misma con la entrada del bajo del compás 19 y Prout coincide con Riemann. Por tanto, los tres autores están muy de acuerdo en los puntos de división de esta fuga.

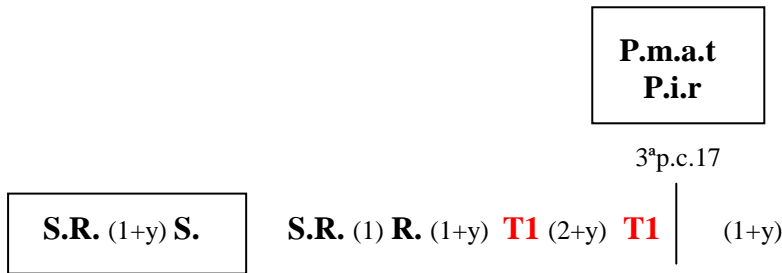
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Defenderemos una fuga en dos secciones, en la cual la segunda sección es una copia de la primera. El sujeto es tan corto que Bach emplea, aparte de las tres entradas obligadas, una casi repetición íntegra de las mismas, habiendo tres entradas suplementarias. Una vez concluidas, pasamos al primer episodio, que conduce la fuga a do sostenido menor, produciéndose, como ejemplo de lo que decíamos anteriormente, una entrada que comienza antes de la cadencia y termina después de ésta. A continuación, una repetición de las entradas obligadas, como si de la primera sección se

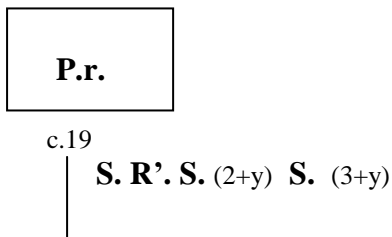
tratará, y luego, un episodio similar al episodio primero que conduce la fuga hasta la tonalidad principal, mi mayor, en la cual se produce la última entrada temática. Un esquema reductivo nos hará ver esta idea de dos secciones para esta fuga.

Esquema 1ª:

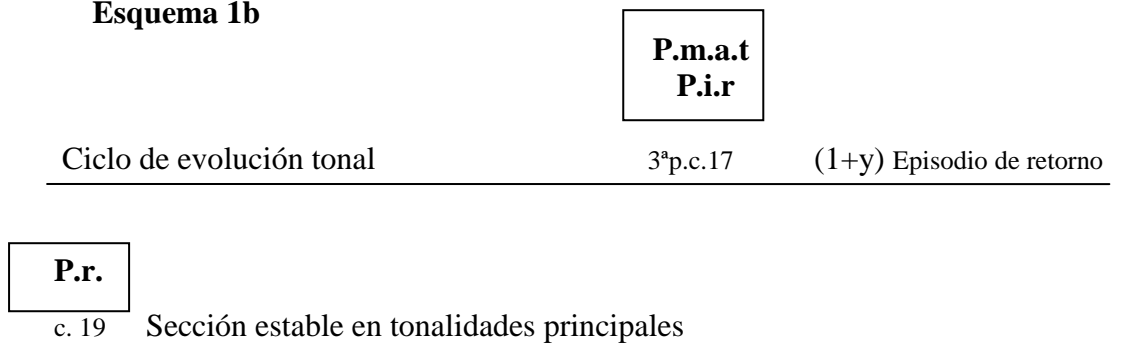
1ª parte:



2ª parte:



Esquema 1b



Paradigma, como ya hemos comentado, de fuga en dos secciones donde la segunda sección es casi una copia de la primera, y donde además se utiliza el mismo

material para los episodios. Son este tipo claro de fugas las que pueden verse como el antecedente de la forma de sonata, ya que en la primera parte de la fuga hace las entradas en los nuevos tonos, que equivaldrían al tema B de la sonata, y en la segunda parte repite el tema inicial en la tonalidad principal.

Fuga 9. Cuaderno I. Ejemplos musicales

Ej.1

The musical score for Fuga 9, Cuaderno I, Ej.1 is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a subject (S.) in the treble clef and a response (R.) in the bass clef. A counter-subject (C.S.) is indicated by a dashed line. The second system continues the piece with the counter-subject (C.S.) in the treble clef and the subject (S.) in the bass clef.

Ej.1

Presentación de las tres entradas obligadas, sin complicación aparente, donde hemos sugerido un contrasujeto, que es utilizado con cierta libertad, y que al coincidir en su rítmica con parte del sujeto, origina ese recargamiento de semicorcheas en algunos lugares.

Ej.2

En el próximo ejemplo veremos los episodios I y II, a partir de los compases 13 y 22. A y C son la copia de los pasajes, y en B y D establecemos las correspondientes reducciones. Consideramos lo recuadrado en a) como notas extrañas o de adorno, diseños melódicos rápidos sin significación armónica. Eso nos ha permitido reducirlos como una redonda.

Ej.2

A c.13 a

B c.13

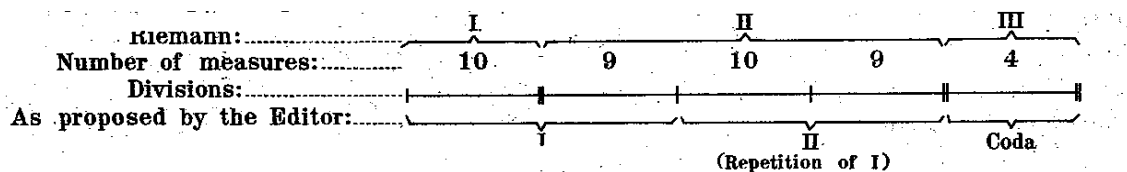
C c.22 a

D c.22

6.10 Fuga 10. Cuaderno 1

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Busoni.** Esta fuga es claramente dividida por Riemann, y **Busoni** se hace eco de esta división para compararla con la suya. Es curiosísimo que establecen ambos, como siempre (así lo ha manifestado Riemann en otros lugares de su trabajo) la innegable estructura tripartita de la fuga, y en ese sentido apunta el esquema que transcribimos, copiado tal cual del trabajo de Busoni.



La primera línea ejemplifica el análisis de Riemann. La segunda, el número de compases, luego las divisiones que Busoni establece, y por último algo tan evidente que Busoni no puede por menos que señalar, que es que hay dos secciones idénticas. Busoni ha dado aquí dos propuestas de estructura, y la segunda de ellas coincide plenamente con nuestros postulados, pero como eso para este autor es casi imposible de aceptar, lo justifica con un argumento más literario que musical, que transcribimos:

“Aquí, la tradicional forma de la fuga no está presente, y otra, correspondiente a los contenidos, es adoptada. El editor piensa que cada tema crea, acorde a sus características de extensión, carácter, etc., formas individuales, y que la adaptación de nuevas ideas a las formas establecidas es posible, y no hace ningún daño. Llegará el tiempo en que la fuga y la sinfonía se considerarán el más alto exponente de las técnicas de Bach y Beethoven respectivamente, pero no una finalidad en sí misma para

el compositor moderno. Cuando se exigen nuevas ideas, nuevas formas deben aparecer”

Estupendo comentario de Busoni en el que hay una visión pedagógica de cómo deben ser consideradas las formas antiguas, en el papel de formación del compositor. Sin embargo, abrió tímidamente la puerta que le llevaba a la que consideramos la verdadera premisa que queremos defender, pero no se atrevió a franquearla con decisión: muchas fugas están organizadas en dos secciones, algo que para estos maestros era impensable. Busoni tuvo que buscar un argumento literario para explicar aquello que tan claramente se mostraba a sus ojos, pero que contravenía todo lo estipulado.

1.2 **Riemann**¹⁴³. Habla de dos periodos de ocho medidas, que constituyen la **Exposición**, enumerando las entradas de sujeto y respuesta, sus tonalidades y el episodio subsiguiente que hace desembocar la fuga en Sol mayor. Por supuesto, debido a su particular interpretación de la rítmica en Bach, las 16 medidas que a él le salen se corresponden con diez compases reales, tal cual los marca Busoni. A continuación, habla de la **sección modulante**, que divide en tres partes: a), b) y c). En a), enumera las entradas de sujeto y respuesta, comentando las dos tonalidades por las que pasa el sujeto (modula una quinta ascendente), y por tanto la respuesta. Nombra el siguiente episodio que transcurre por do mayor y la menor, remarcando el unísono del compás 19 de ambas voces. En b), destaca las entradas temáticas en la menor y mi mayor, de sujeto y respuesta con sus correspondientes modulaciones, y el siguiente episodio modulante a re menor. En c), enumera el sujeto en re menor y la respuesta en la menor (insistimos en que Riemann escribe exactamente: *Dux (D- minor — A – minor)*, es decir, que da dos

¹⁴³ Explicaremos sus textos, sin transcribirlos literalmente.

tonalidades a este sujeto, igual que a todas las entradas temáticas de la fuga). Cita el último episodio modulante (enumerando tonalidades mediante sistemas de cifrado), y por último habla de **sección conclusiva**, en la tonalidad principal, de sólo cuatro compases, con una entrada de sujeto distribuida entre soprano y bajo.

1.3 Ebenezer Prout

La única fuga a dos voces de la colección, que ofrece naturalmente menores posibilidades de escritura que las escritas a mayor número de voces. No hay sin embargo sensación de poca densidad, ya que el empleo que se hace del arpeggio sirve para enriquecer el efecto armónico.

Exposición. *El sujeto se extiende hasta la primera nota del tercer compás. Como se modula a la tonalidad de la dominante, la regla estricta exige una respuesta tonal, volviendo a mi menor. Pero no hay una tercera voz para ser introducida, y por tanto Bach ha preferido una respuesta real, evitando una modulación a la tonalidad de fa sostenido menor, y cerrando la respuesta en si menor. Hay un contrasujeto regular comenzando después de las semicorcheas y terminando en la primera nota del compás 5.*

Sección media. *Las entradas de la sección media aparecen en las tonalidades de Sol mayor (compás 11), Re mayor (compás 13), La menor (compás 20), Mi menor (compás 22, como respuesta a la entrada en La menor, y no como vuelta a la tonalidad principal), Re menor, una tonalidad relacionada (compás 30), y otra vez la menor (compás 32)*

Sección final. *Las entradas finales son algo irregulares, como la que ocurre en el compás 39, que está incompleta, o en el compás 40, que está aún más alterada después de haber perdido su característico comienzo arpegiado.*

Hay cuatro episodios. El primero (compases 5 a 10) se invierte para formar el tercero (compases 24 a 29), y el segundo (compases 15 a 19) para formar el cuarto (compases 34 a 38). Los pasajes al unísono (compases 19 y 38) son extremadamente raros en una fuga.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En cuanto a Busoni y Riemann, ya sabemos por el esquema de Busoni que coinciden, habiendo una separación importante entre la primera y la segunda sección entre los compases 10 y 11. La otra gran separación está al final, entre los compases 38 y 39, aparte de las divisiones menores que cada uno de ellos propone. Pero lo más significativo de todo es como Busoni aporta precisamente la visión que nosotros proponemos de una fuga en dos grandes partes.

En cuanto a Prout, no es tan claro en esta fuga como en otras, pero podemos suponer de sus textos¹⁴⁴ que marca una primera sección justo cuando terminan las dos entradas obligadas. A partir de ahí una gran segunda sección que le llevaría al compás 38, coincidiendo con Busoni y Riemann.

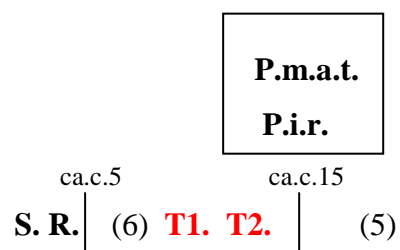
Abundamos en la idea de que en otras fugas Prout describe exactamente con qué elemento (sujeto, episodio, etc.) da entrada a una sección, pero no ha sido este el caso y sus textos, como ocurre muchas veces con Riemann, no designan exactamente el compás al que se refiere, lo que da lugar a una nada deseable indeterminación en la interpretación de sus ideas.

¹⁴⁴ Traducidos literalmente más arriba.

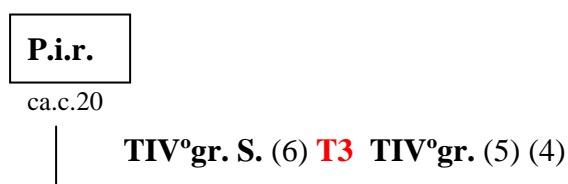
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

El esquema de esta fuga es por tanto:

1ª parte:



2ª parte:



Como ya había notado Busoni, tenemos una fuga en dos partes iguales. La primera de ellas se corresponde con el ciclo de evolución tonal, desde el principio hasta el compás 15, con las entradas en nuevos niveles de sol mayor y de re mayor. Luego unos pocos compases (5), devuelven la fuga a las tonalidades principales, pero para comenzar la segunda parte (compás 20) en la tonalidad del cuarto grado, y copiar exactamente lo que se había hecho anteriormente. Por ello los episodios son iguales, el primero con el tercero y el segundo con el cuarto. Una excepción al esquema la proporciona la entrada T3, pero se utiliza precisamente para volver al cuarto grado, basándose en que las entradas temáticas modulan una quinta ascendente. De ahí su aparición en una parte reservada a las entradas de sujeto y respuesta y al cuarto grado. Veamos el esquema aún más simplificado:

Esquema 1b

P.m.a.t
P.i.r

Ciclo de evolución tonal

ca.c.15

(5) Episodio de retorno

P.r.

c. 20

Sección estable en tonalidades principales¹⁴⁵

¹⁴⁵ Con la excepción de la entrada T3 vinculada al cuarto grado ya explicada.

Fuga 10. Ejemplos musicales

Ej.1

The image displays two musical examples, A and B, for Fuga 10. Both are in 3/4 time and G major. Example A, labeled 'A c.1', shows a subject in the treble clef and a response in the bass clef. The subject is a sixteenth-note scale starting on G4, moving up to D5. The response is a sixteenth-note scale starting on G3, moving up to D4. Example B, labeled 'B c.1', shows the same subject and response, but with a different bass line. The bass line in B is a sixteenth-note scale starting on G3, moving up to D4, which is a different interpretation of the response.

Ej.1

En A) mostramos el sujeto y la respuesta, acompañada de su correspondiente contrasujeto, el cual es utilizado después como base de la progresión que se produce en el episodio. En B), reducimos a los apoyos principales, mostrando una posible versión de lo que son notas reales y extrañas. Siempre decimos que alguna otra interpretación es posible, pero ésta se adapta bastante bien al contrapunto que se produce. Hemos considerado el compás 3 en su totalidad en el acorde de si menor, aunque desde luego, queda sugerido el acorde de dominante. En el compás 4, sigue el acorde de si menor durante toda la primera parte, y luego el re funciona como retardo para resolver en el siguiente compás.

Ej.2

A c.5

B c.5

Ej.2

Vemos en a) todo el primer episodio modulante de la fuga, desde el compás 5 hasta el 10. En b), ese mismo ejemplo, pero con las notas reales con la cabeza normal, y las extrañas con la cabeza más pequeña. Hemos marcado en 1) el choque de séptima que se produce. Es una típica progresión tonal por cuartas. El compás 10 rompe la progresión, para resolver por sextas paralelas en la tonalidad de sol mayor. (Su homólogo en la segunda parte, el compás 29, utiliza terceras en ambas voces para

resolver, y los otros compases de resolución cadencial, c. 19 y c.38, utilizan unísonos entre las voces. Evidentemente, es un recurso de variedad y tensión antes del momento cadencial).

Ej.3

The image displays two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', in a grand staff format (treble and bass clefs). Example 'a)' is titled 'c.15' and shows a five-measure episode with complex rhythmic patterns and many accidentals. Example 'b)' is also titled 'c.15' and shows a simplified two-measure version of the first two measures of the episode. In both examples, a bracket labeled '1)' spans across the two measures, highlighting a specific note resolution in the bass line.

Ej.3

Hemos ejemplificado el segundo episodio, el que cierra cada una de las secciones en que dividiremos la fuga, y sólo hemos reducido los dos primeros compases, el 15 y el 16, ya que lo demás es igual. Destacar, donde está el 1), la nota que queda como disonancia no resuelta, el sol sostenido, a la que se vuelve luego para cromatizarla y resolverla, como si del trabajo en dos niveles se tratara.

6.11 Fuga 11. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Marca **Busoni** dos separaciones menores, en distintos lugares de los pentagramas superior e inferior. La primera está entre los compases 12 y 13, y la segunda entre los compases 16 y 17. La primera separación seccional la coloca Busoni entre los compases 35 y 36. Otra separación menor en la segunda sección está entre los compases 45 y 46, y la separación entre la segunda y la tercera sección la encontramos entre los compases 55 y 56.

1.2 **Riemann** dice: *"la primera sección, la única en el tono principal, se extiende después de la exposición, y comprende un segundo y redundante desarrollo, con el orden de entrada de voces de soprano,(Dux), alto, (Comes) y bajo (Dux), que forma un stretto con la última entrada de alto; entre esos primeros dos desarrollos hay un episodio de cuatro "measures", el cual, con un contrapunto sincopado, lleva a la dominante, con el bajo haciendo el contrasujeto"*.

Sigue Riemann luego describiendo exhaustivamente todo lo que ocurre, y marca la sección media, modulante, en el compás 36, dividiéndola en dos mitades, siendo la segunda mitad la que comienza a partir de la cadencia perfecta del compás 46. La tercera sección la marca Riemann en el compás 56.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto, que es anunciado en el alto, consiste en una rítmica frase de cuatro compases.¹⁴⁶ Como comienza en la dominante, la respuesta en la soprano es tonal, comenzando en la tónica. El contrasujeto comienza en la primera nota del compás 5, con la segunda nota de la respuesta. Después de un compás de codetta, el bajo entra con el sujeto (compás 9, tercer pulso), y el contrasujeto está en la voz de soprano.*

Contraexposición. *Después de un pequeño episodio basado en el contrasujeto en el bajo, con nuevo contrapunto encima, hay una completa contraexposición (compás 17, tercer pulso, a compás 31, primer pulso). En ésta el orden de entradas es: sujeto en soprano; respuesta en alto; sujeto en bajo, con una redundante entrada de sujeto en el alto, dos compases después del bajo, y por lo tanto produciendo el primer estrecho. El contrasujeto es transferido desde el alto al bajo en los compases 18,19, tiene sus primeras notas en movimiento inverso en el compás 26 (soprano), y es incompleto en los compases 29 a 31 (bajo).*

Sección media. *La sección media comienza en el compás 31 con un segundo episodio que está basado en el tercer compás del sujeto en las partes superiores, con un bajo libre. Las apariciones del sujeto en esta sección son en estrecho, y están muy ordenadas. Los compases 36 a 44 están en re menor, el estrecho a la octava, a dos compases de distancia con todas las voces participando empezando por la más aguda; los compases 46 a 54 en sol menor, el estrecho al mismo intervalo de altura y distancia, pero comenzando con la voz más baja. A cada estrecho se añade una codetta de dos compases que terminan con una cadencia perfecta. El tercer episodio (compases 56 a*

¹⁴⁶ Y lo copia Prout hasta el primer la del cuarto compás.

64) *está construido de similar material al segundo, pero tratado de manera muy diferente.*

Sección final. *Las entradas finales son ligeramente irregulares. En la última semicorchea del compás 64 el sujeto entra en la soprano, con su primera nota acortada y en el siguiente compás es ornamentado. Un compás después el sujeto aparece en el alto, haciendo el estrecho más cerrado que la fuga contiene, pero su forma también es variada, y es abandonada en el compás 68. A causa de los estrechos, ni la sección media ni la última emplean el contrasujeto.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Al menos en lo referente a las grandes secciones, coinciden Busoni y Riemann. Recordemos que ambos establecían la separación entre la primera y la segunda sección en el compás 36. En cuanto a Prout, sólo por no incluir un episodio como final de sección, sino como principio¹⁴⁷, adelanta el comienzo de sección al compás 31, en diferencia con sus colegas. Y es llamativo que para la sección final, que tanto Busoni como Riemann marcan en el compás 56, Prout no coincida ahí con ellos añadiendo el episodio que viene a la sección media, y comenzando la sección final con la entrada variada de soprano en el compás 64.

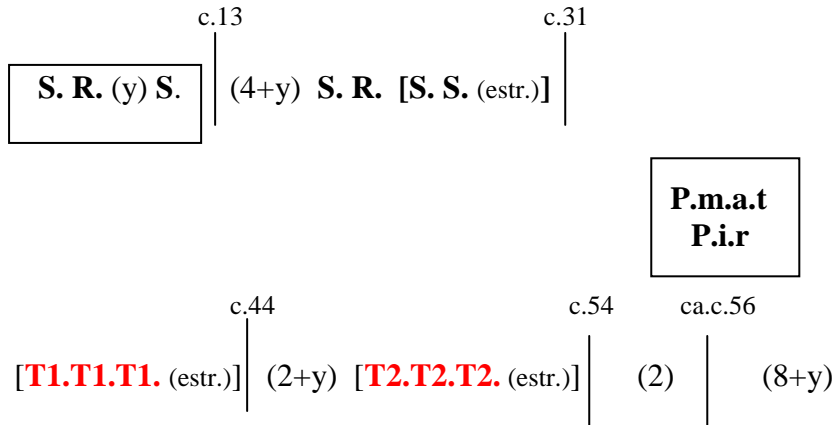
¹⁴⁷ Algo que ya decimos que no es una diferencia sustancial.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

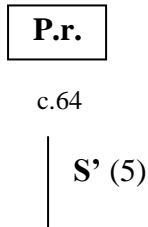
Veamos el correspondiente esquema reductivo:

Esquema 1a

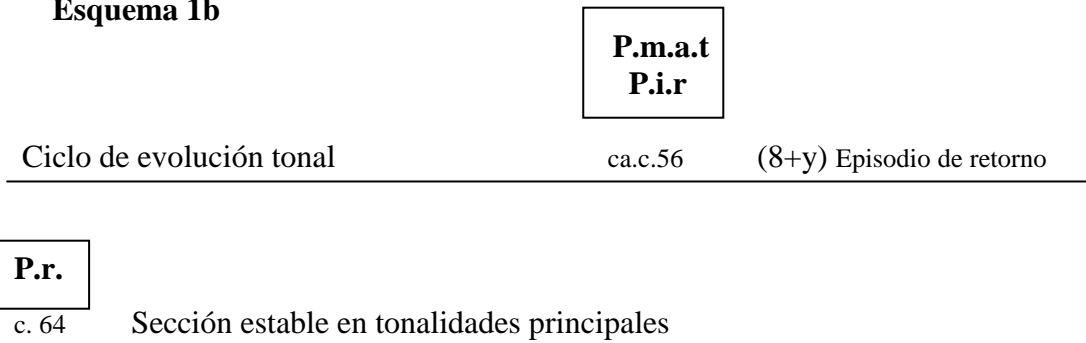
1ª parte



2ª parte



Esquema 1b



Estamos ante otro ejemplo de fuga en el que en la primera sección se prolonga bastante más de lo habitual, de tal forma que lo que Busoni y Riemann consideran dos secciones, para nosotros es una sola, cuyo P.m.a.t. (punto máximo de alcance tonal) está entre los compases 55 y 56. Y ahí comienza el P.i.r. (punto de inicio del retorno) hasta el compás 64 en el que está el P.r. (punto de retorno)

Las mismas técnicas de trabajo son empleadas entre las dos últimas entradas reiterativas y entre las tres entradas T1 y T2, lo cual hace que las consideremos a todas incluidas en la misma sección.

Es una fuga de un contrapunto claro, pero de todas formas, veamos algún ejemplo musical.

Fuga 11. Cuaderno I. Ejemplos musicales

Ej.1

The musical score is written for piano in 3/8 time and B-flat major. It consists of two systems of music. The first system is marked 'c. 56' and shows a melodic line in the right hand with a fermata over the final note, and a bass line with a fermata over the final note. The second system continues the melodic and bass lines, ending with a fermata over the final note in both hands.

Ej.1

Hemos reflejado el último episodio que casi cierra la invención, y como se puede observar, nada que destacar, si bien es un buen ejemplo para ilustrar los retardos, sus adornos y resoluciones, tanto superiores como inferiores.

6.12 Fuga nº 12. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Busoni**¹⁴⁸ relaciona esta fuga con la invención a tres voces nº 9, no sólo por la igual armadura de clave, sino también por la utilización del mismo sujeto cromático. También relaciona el proceder de los contrasujetos en ambas obras.

Marca Busoni una división seccional mayor entre la segunda y la tercera parte del compás 30 (ya hemos comentado que estas divisiones deben considerarse incluyendo el reposo en la tónica en el caso de producirse en una cadencia), y la otra división entre los compases 46 y 47. Las divisiones menores, de secciones intermedias, están entre los compases 15 - 16 y 55 - 56.

1.2 Hugo Riemann

Para Riemann, el primer desarrollo incluye las cuatro entradas de las voces, en el orden de tenor, alto, bajo y soprano. Describe luego como las tres primeras entradas van seguidas, y entre la tercera y la cuarta hay un pequeño grupo de compases de conexión (lo que conocemos como *nexo entre entradas obligadas*). Describe luego el segundo desarrollo, en el tono principal, el cual dice que sólo contiene dos entradas temáticas. En

¹⁴⁸ Se entretiene Busoni en comentar el posible ritmo ternario que generaría la rítmica utilizada por Bach para la fuga, hablando de un hipotético compás de 12 / 4, que generarían las negras precedidas de silencio (habla también del ritmo anapesto griego), y que se ve interrumpido a partir del compás 16). Aunque no es el objeto de nuestro estudio, pensamos que Busoni, y sobre todo Riemann, yerran al encarar el tema de la rítmica en estas fugas de Bach. Y matizamos: hay que tratar esa cuestión y agradecemos que estos pensadores lo hayan hecho, pero se corre el riesgo de crear una teoría completamente al margen de la verdadera naturaleza de la música escrita por Bach, y eso, creemos, le ocurre a Riemann, el cual no puede pretender que Bach maneje unas ideas rítmicas y de acentuación muy posteriores a su tiempo

realidad, el punto de división de sus dos desarrollos estaría entre los compases 15 y 16, donde marca Busoni una subdivisión de la primera sección. Marca Riemann la segunda sección coincidiendo con Busoni (c.30) y también en la tercera sección coinciden ambos pensadores.

1.3 Ebenezer Prout

Una fuga estupenda, rivalizando con la número 3 en la riqueza y variedad de los episodios. No contiene estrechos.

Exposición. *El sujeto¹⁴⁹ es anunciado en el tenor, y respondido tonalmente por la contralto en el compás 4, en orden de que la dominante inicial pueda ser respondida por la tónica; pero es de hacer notar que esta forma tonal de respuesta no será oída más en toda la fuga. Hay un contrasujeto regular, comenzando en la segunda corchea del compás 4, y alcanzando hasta el compás 7, primera corchea; éste acompaña a cada entrada posterior, excepto en los compases 40 a 43, e incluso aquí el alto y el bajo dan sugerencias fragmentarias del mismo. El bajo entra con el sujeto en el compás 7, y el tenor tiene un nuevo contrapunto que es frecuentemente usado con el sujeto y el contrasujeto (ver compases 13 a 16, 19 a 22, 28 a 30, etc.), casi para ser clasificado como un segundo contrasujeto; los tres están trabajados en contrapunto triple. Una codetta de tres compases (compases 10 a 12) derivada del contrasujeto precede la entrada de la cuarta voz, la soprano, la cual es excepcionalmente asignada al sujeto en lugar de a la respuesta.*

Contraexposición. *Como las dos nuevas entradas (compás 19, tenor y compás 27, bajo) están todavía en las tonalidades originales, es posible al respecto*

¹⁴⁹ Que copia Prout hasta el primer fa del cuarto compás.

considerarlas como que constituyen una contraexposición parcial e irregular, a pesar de que están separadas por un episodio.

Sección media. *A menos que se incluyeran las dos entradas antes mencionadas, ésta comenzaría en el compás 30. En cualquier caso, abarca el tema en la bemol mayor (compás 34) y la respuesta en mi bemol mayor (compás 40), y se cierra en el primer tiempo del compás 47.*

Sección final. *Esta sección consta de la respuesta en do menor (compás 47), y el sujeto en do menor (compás 53), junto con el episodio intermedio y una coda de tres compases.*

El primer episodio (compases 16 a 19) es una libre inversión de la codetta tratada secuencialmente. El segundo (compás 22 a 27) es similar al primero, con inversión de las dos partes superiores. En el tercer episodio (compases 30 a 34) el primer compás del alto en la codetta es tratado secuencialmente en el bajo, imitado por el tenor, con un nuevo contrapunto en la soprano. En el cuarto (compases 37 a 40) una parte del contrasujeto (compás 6) es tratado secuencialmente en la soprano, y hecho el patrón para una libre imitación en el alto, con un contrapunto florido en el bajo. El episodio 5 (compás 43 a 47) tiene un nuevo y más elaborado tratamiento secuencial de la codetta con la adición de una cuarta voz; todos los otros episodios están contruidos con tres voces. El sexto y último (compás 50 a 53), es una ligera modificación del primero, transportado a la tonalidad de la dominante.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni marca una primera división seccional en el compás 30, incluyendo todas las entradas redundantes, aunque no se olvida de marcar una división menor en el final de las entradas obligadas, punto de división de desarrollos para Riemann. Este autor coincide con Busoni en la división entre la primera y la segunda sección en el compás 30. Prout, incluyendo la contraexposición, coincide con ellos en la primera división. También coinciden los tres autores en marcar la otra división en el compás 47. Por tanto, coincidencia absoluta en esta fuga en los tres autores.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

En realidad, esta aparente gran fuga en tres secciones enmascara una tipología de fuga en dos secciones. Explicamos lo que queremos decir: desde el compás 16 (donde Busoni marca una división en la primera sección) hasta el compás 30 (ahí marca Busoni el fin de la primera sección), es todo una mera ampliación de la sección correspondiente a las entradas obligadas, sin evolución armónica, y sólo reiterando dos de las entradas ya enunciadas. A partir de ahí, un pequeño nexo de tres compases y medio lleva la fuga a la nueva verdadera tonalidad, es decir, la bemol mayor y mi bemol mayor que resuelven en el compás 47. Lo que acontece a partir de ahí es una mera repetición (a falta de comparar episodios, etc.) de lo sucedido desde el compás 16 hasta el 30, tercera parte.

Veamos el esquema reductivo de esta fuga, para aclarar la estructura de las secciones.

1ª parte

S. R. S. (3) S.		(3) R. (5+y) S. (3+y) T1 (3+y) T2		(3+y)
-----------------	--	---	--	-------

ca.c.16

P.m.a.t
P.i.r
 c.43

2ª parte

P.r.

c.47

| R. (3) S. (3)

Una vez terminadas las entradas principales en el compás 16, se siguen reiterando entradas temáticas en tonos principales (una más de respuesta y otra más de sujeto) y grupos de pocos compases hasta el compás 30, 3ª parte. Otro nexo de los ya comentados de tres compases da paso a las entradas en las nuevas tonalidades, en este caso la bemol mayor y mi bemol mayor. Un nuevo grupo de tres compases, y ya una última parte repite los postulados de la primera, con una entrada de respuesta y otra de sujeto.

La desproporción entre las dos secciones se debe en gran parte a la ampliación en casi 15 compases de la primera sección, lo que va desde el compás 16 hasta el 30. Dada la longitud del sujeto y los constantes nexos de tres compases entre todas las entradas, ello prolonga los argumentos de la primera sección.

Esquema 1b

P.m.a.t
P.i.r

Ciclo de evolución tonal

c.43

(3+y) Episodio de retorno

P.r.

c. 47

Sección estable en tonalidades principales

Fuga 12. Ejemplos musicales

Ej.1

The musical score is written in G minor (three flats) and common time. It consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff that is mostly empty and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piece, with a treble clef staff that has some notes and a bass clef staff with a more complex rhythmic pattern. The third system shows a continuation of the piece, with a treble clef staff that has some notes and a bass clef staff with a rhythmic pattern. A small 'a)' annotation is present above the first staff of the third system.

Ej. 1

Entrada del sujeto y la respuesta, con el correspondiente contrasujeto. Sujeto complicado, con saltos y cromatismos. Se observa en el compás 5 el intercambio de voces que hace posible esa aparición de dos intervalos disonantes seguidos. En el pentagrama de abajo vemos el posible camino de las voces que hacen posible la abstracción de Bach.

Ej.2

Tenemos el primer nexo entre entradas, el que hemos marcado como *n*. Una progresión por cuartas que desemboca en cadencia rota [siempre que nos referimos a un proceso tonal, advertimos que en las progresiones de Bach no se dan exhaustivamente los mecanismos que la armonía posterior instauró, de tal forma que en este caso, el quinto grado de fa (c.10, última parte) no se encuentra con la correspondiente sensible, mi natural, sino que ese mi sigue bemol; ocurre otro tanto cuando hablamos de progresión por cuartas (o quintas), que normalmente son justas, pero que a veces son disminuidas].

Teniendo eso en cuenta, una simple progresión donde casi lo que despista es el cruce de voces que Bach realiza. En A) copiamos el ejemplo sin reducciones, y en B) y C) reducimos cada vez más el ejemplo. La flecha en el ejemplo B) indica el cruce de voces.

c. 10

A)



B)



C)



Ej.3

Vamos a ver en el siguiente ejemplo el nexo que hemos marcado. En él se puede observar como a partir del compás 17, Bach cambia el esquema progresivo para ir a la tonalidad que desea y dar entrada a la respuesta. La semejanza de figuración rítmica con otros nexos es evidente, sin embargo no hay una misma funcionalidad musical.

Ej.3

A) c. 16

Exercise 3, Part A, measures 16-19. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

B)

Exercise 3, Part B, measures 16-19. This version of the exercise is simpler than Part A, with fewer notes in both hands, focusing on the basic harmonic structure and rhythm.

Ej.4

A) c. 22

Exercise 4, Part A, measures 22-25. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats. The right hand has a more complex melodic line with many slurs and ties, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Exercise 4, Part B, measures 22-25. This version of the exercise is simpler than Part A, with fewer notes in both hands, focusing on the basic harmonic structure and rhythm.

Ej.4

Hemos colocado en el ejemplo 4 el nexo entre las dos entradas reiterativas a partir del compás 22. Es el nexo más amplio de cuantos constituyen esta primera sección, y utiliza Bach dos partes distintas. En los tres primeros compases, utiliza los esquemas empleados anteriormente, para a partir del compás 25, dar conclusión al mismo. Hemos redondeado las fundamentales que apuntalan la serie de cuartas, y no hemos hecho reducciones ya que el contrapunto es claro y sencillo.

Ej.5

En el siguiente ejemplo, vamos a comparar los tres primeros nexos que se encuentran en la primera sección. Sería cuestión de estudiar muy detalladamente las formas de construcción de los episodios de estas fugas de Bach, algo que ya hemos comentado en otro punto de este trabajo. En A) tenemos un nexo completo que cambia sólo en el momento último de la resolución, para desembocar en el acorde que interesa a Bach. En B), el último compás de la progresión, el número 18, cumple la estructura rítmica de los dos anteriores, sin embargo, tendrían que haber pasado tres o cuatro compases más para llegar al punto en que dicho compás debería aparecer (de alguna forma, *se salta* compases de la progresión). En C), los primeros tres compases mantienen la misma estructura, en tanto que los siguientes se organizan para desembocar en el acorde que se desea.

Por tanto, tres formas distintas de elaboración de los nexos modulantes. Aunque lo que si es común a todos de una u otra manera es la progresión por cuartas que ya hemos comentado.

Ej.5

A)
c. 10

Musical score for exercise A, measures 10-13. The piece is in 3/4 time and E-flat major. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5.

B)
c. 16

Musical score for exercise B, measures 16-19. The piece is in 3/4 time and E-flat major. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5.

C)
c. 22

Musical score for exercise C, measures 22-25. The piece is in 3/4 time and E-flat major. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5.

Musical score for exercise C, measures 26-29. The piece is in 3/4 time and E-flat major. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5.

6.13 Fuga 13. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** una primera división seccional en la mitad del compás 11, con una división menor interior entre los compases 6 y 7. La división entre la segunda y la tercera sección la establece Busoni entre los compases 27 y 28, con una división interior entre los compases 19 y 20.

1.2 Para **Riemann** tenemos tres secciones, que coinciden con las de Busoni en las separaciones mayores seccionales. Habla de un segundo desarrollo después de la tercera parte del compás 11, y se refiere también a la aparición de un segundo contrasujeto, que se presenta en el episodio I, a partir del compás 7.

1.3 Ebenezer Prout

Esta fuga es simple en forma, y similar en su construcción a la 7 y a la 9.

Exposición. *El sujeto es exactamente de dos compases de longitud¹⁵⁰. Se presenta en la soprano, y a partir de la dominante toma una respuesta real (alto, compases 3 a 5, primera corchea). El contrasujeto comienza con la segunda nota de la respuesta. Después de la exposición, siempre es modificado en su comienzo y final (compases 15 a 16, 31 a 33), o está bastante fragmentado (compás 20, segundo y tercer pulso) o ausente (compases 28 a 30). Hay una entrada redundante del sujeto en el compás 11, permitiendo la inversión de sujeto y contrasujeto. Encontramos en esta fuga*

¹⁵⁰ Y lo copia Prout hasta la primera corchea del compás 3.

el primer episodio (compases 7 a 11) formado de nuevo material, y no desarrollado a partir del sujeto, contrasujeto o codetta. Sin embargo, no solo es la base de los otros episodios (compases 13 a 15, 17 a 20, 22 a 28), sino también se usa, en movimiento inverso, en la figura que forma un nuevo bajo con el sujeto y el contrasujeto en el compás 12, y a la soprano en la entrada de los compases 20 y 28.

Sección media. *La entrada de sujeto en do sostenido en el compás 15 reclama especial atención. Una parte del contrasujeto (compás 15, tercer pulso, a 16, tercer pulso) es invertida en doble contrapunto a la duodécima en lugar de a la octava; un nuevo contrapunto es añadido en la soprano. Las otras apariciones del sujeto están en el relativo menor (compás 20, bajo) y la subdominante (compás 28, alto), y no requieren ningún comentario especial.*

Sección final. *En la entrada final (compases 31 a 33) es usada la misma combinación que en los compases 15 a 17, pero transportada a la tonalidad de la tónica y con las dos voces superiores invertidas.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

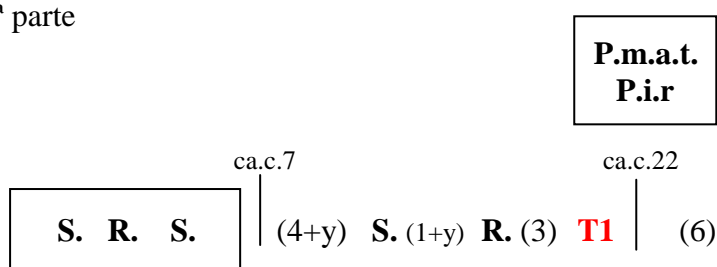
Busoni y Riemann coinciden en las divisiones mayores seccionales. Sitúan la primera en la mitad del compás 11 (es curioso que ambos añadan el episodio), y la segunda entre los compases 27 y 28. Sin embargo Prout incluye la entrada redundante de sujeto, y a diferencia de sus compañeros marca la primera sección hasta el compás 15, comenzando la sección media con la entrada de respuesta. Ninguna de estas divisiones tiene demasiado sentido: la de Busoni y Riemann porque dejan como parte de la sección media dos entradas en tonos principales, y la de Prout porque separa dos entradas de sujeto y respuesta una de otra. Nos hubiera parecido más lógico que utilizara la contraexposición, que es un recurso que él maneja con frecuencia.

Tampoco van a coincidir en la última sección: Busoni y Riemann lo hacen en el compás 27, mientras que Prout espera al 31.

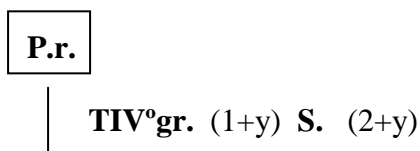
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema reductivo de la fuga:

1ª parte



2ª parte



Típica fuga en dos secciones, donde la entrada en re sostenido es la entrada en la nueva tonalidad que cierra el punto de evolución tonal. A partir de ahí, compás 22, todo es retorno, unas veces con entradas temáticas, y otras, como en este caso, con un episodio de seis compases seguido de una entrada en el cuarto grado, TIV^ogr., c.28, desde la cual se repiten los esquemas de forma similar, con la ya comentada técnica de que lo que antes se utilizaba para abrir al tono del quinto grado, se utiliza ahora para cerrar, comenzando en el nivel del cuarto grado. En la cadencia de los compases 16 y 17

no ha habido aún un punto de evolución tonal, que sí se consigue en la caída del compás 22, desplazándose al relativo menor.

La fuga desde la tercera parte del compás 11 es igual a lo escrito desde el compás 28: en la primera sección, a partir del citado compás 11 se parte de una entrada de sujeto, más un episodio y termina con una cadencia perfecta después de una entrada de respuesta (ca.c.17); y en la segunda sección, a partir del compás 28, se siguen los mismos esquemas (se entiende que utilizando técnicas del contrapunto invertible, etc., para dar variedad) pero a partir de una entrada del cuarto grado. Esta vez el episodio nos lleva desde el cuarto grado al primero, desembocando en la entrada de sujeto en el tono principal.

Esquema 1b

<p>P.m.a.t P.i.r</p>
--

Ciclo de evolución tonal	ca.c.22	(6) Episodio de retorno
--------------------------	---------	-------------------------

<p>P.r.</p>

c. 28 Sección estable en tonalidades principales

Fuga n° 13. Ejemplos musicales

Ej.1



Ej.1

Presentamos las tres entradas obligadas, la de respuesta con su correspondiente contrasujeto, y realizamos una primera reducción de las notas extrañas mostrando su cabeza más pequeña. El do sostenido que está redondeado en el compás 4 funciona como retardo del si siguiente. Por lo demás, absoluta normalidad en esta presentación de las entradas obligadas.

Ej.2

En el siguiente ejemplo, vemos el episodio primero. En primer lugar lo hemos copiado sin reducciones, y en B) hemos presentado una reducción importante quedándonos con los puntos de soporte solamente.

Ej.2

A)

c. 7

B)

c. 7

6.14 Fuga 14. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Marca **Busoni** una primera división menor entre los compases 17 y 18, y finaliza la primera sección en la tercera parte del compás 20. La siguiente división menor la establece entre los compases 34 y 35, y del compás 36 al 37 marca el final de la segunda sección., y efectivamente, los cuatro compases que quedan los marca como Coda. Enumera luego Busoni cada una de las entradas en el cuadro que transcribimos:

NB. Es ist dem Herausgeber nicht recht begreiflich, warum Riemann es sich ernstlich zur Aufgabe macht, die Form dieser Fuge auf drei Theile auszustrecken; während er selbst eingestehen muss, welche Schwierigkeiten ihm darum erwachsen. Diese fallen mit einem Schlage fort, sobald man die Zweithelligkeit der Form einsehen lernt: allsogleich tritt auch der Grundriss der Fuge plastisch, wie eine Gebirgskarte, hervor.

In beiden Theilen bringt jede Stimme, je einmal, das Thema und in der Coda spendet es uns der Sopran noch ein letztes Mal, glatt, einfach, wie es zu Anfang der Fuge gehört wurde. Hier das Schema:

I. Theil	{	Tenor (Dux) Alt (Comes)	1 Takt Modulation
		Bass (Dux)	Zwischenspiel: 4 Takte
		Sopran (Dux)	Modulation und Ueberleitung: 2 1/2 Takte
II. Theil	{	Alt (Comes in der Gegenbewegung)	Zwischenspiel: 1 1/2 Takte
		Sopran (Comes in gerader Bewegung)	1 Takt Modulation: (übereinstimmend mit dem gleichen im I. Theile)
		Tenor (Dux)	
		Bass (Dux in der Gegenbewegung)	Überleitung: 2 Takte

Coda: Sopran (Dux)

(Kleine Abweichungen nach der Unterdominante abgerechnet, finden keine Modulationen nach einer anderen Tonart statt.) Wir berufen uns auf das in Anm. 4) zur E-moll Fuge gesagte und sprechen nochmals unsere Bedenken über Einführung und Gebrauch eines Durchschnittsmaasses aus. Der Maasstab der dreitheiligen Form, welcher, wie bewiesen, für dieses Stück ein zu weiter ist, wäre, beispielsweise auf die grenzenstürmende Fuge in Beethoven's Sonate Op. 106 angewandt, ganz und gar unzureichend.

27451

Viene Busoni a comentar en el esquema anterior, a grandes rasgos, que no entiendo como Riemann es capaz de intentar “estirar” el esquema para dividir la fuga en tres secciones, máxime en referencia a sus propias apreciaciones, que aconsejarían

dividirla en dos. Él si aboga por esta división, y de ahí el esquema que plantea a continuación del primer texto, que consta en la imagen superior, y en el que entendemos que *Theil* quiere decir sección, *Zwischenspiel*, episodio, *Takte*, compás, *Überleitung*, cadencia, o proceso cadencial y *Gegenbewegung*, movimiento contrario. El siguiente texto, después del esquema, se refiere a cuestiones armónicas justificando su análisis.

1.2 **Riemann** plantea un tema cuanto menos interesante, ya que, debido a un largo nexa (cuatro compases) que ocurre entre entradas obligadas, decide dejar la última de dichas entradas fuera de la primera sección, por lo que su segunda sección comienza en el compás 15. La tercera sección la marca en la pausa entre el tenor y el bajo, con la consiguiente cadencia en do sostenido menor, del compás 28.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto es anunciado en el tenor¹⁵¹. La respuesta es real (compases 4 a 7) en el alto, y hay un contrasujeto regular. Hay una codetta de un compás desarrollada a partir del compás 2 del sujeto, y el sujeto entra en el bajo en el compás 8. Entonces sigue una larga codetta que es una elaboración de la anterior más corta. La voz restante, soprano, hace el sujeto en lugar de la respuesta (comparar con la fuga 12).*

Sección media. *Los episodios (compases 18 a 20, 23 a 25, 35 a 37) son pequeños y comparativamente poco importantes. El primero está basado en parte en la codetta y en parte (desde el compás 19) en el contrasujeto; el tercero enteramente en el contrasujeto.*

¹⁵¹ Y lo copia Prout hasta el fa (blanca con puntillo) del cuarto compás.

En el compás 20, el sujeto es introducido en el alto por movimiento inverso, comenzando en si menor y modulando a fa sostenido menor. El contrasujeto está ausente, aunque una adaptación libre de su figuración de apertura se emplea como contrapunto a la última parte del sujeto. La siguiente entrada está en su forma directa en la soprano (compás 25), acompañada por el contrasujeto en el alto.

Sección final. *En el compás 28 hay un retorno a la tonalidad original, y es posible considerar la entrada del compás 29 como un comienzo de la sección final de la fuga, en cuyo caso, la aparición del sujeto como cierre (compases 37 a 40, en su mayoría un pedal de dominante) podría describirse como coda. La normal estructura tripartita no está clara en esta fuga. En el compás 32, el bajo responde con el sujeto por movimiento inverso, con nuevos contrapuntos, estando el contrasujeto ausente. En la entrada final, el contrasujeto está incompleto, pero está parcialmente duplicado en sextas, y su característica figuración es introducida de nuevo como el tenor de los acordes cadenciales.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

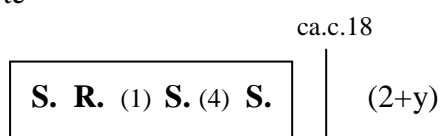
Busoni marca una división menor en el final de las entradas obligadas, compás 17 para coger los dos compases y poco siguientes y unirlos a la primera sección, cadenciando en do sostenido menor (compás 20). Riemann, por lo ya explicado, adelanta la segunda sección al compás 15, e incluso deja fuera de la primera sección la última entrada obligada. Prout comienza la segunda sección justo cuando terminan las entradas obligadas en el compás 18, con el primer episodio. En realidad la diferencia de Prout con Busoni es mínima, ya que por una parte uno incluye el episodio en la primera sección (Busoni) y otro comienza con él la segunda (Prout).

En cuanto a la división final, muy clara para Busoni, que sólo ve dos secciones y una coda, ya referenciadas. En el compás 28 marcan Riemann y Prout la sección final.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Pasemos al esquema de esta fuga:

1ª parte



[Es.1¹⁵² (m.c)] (1+y) R. (1) S. [Es. 2¹⁵³ (m.c)] (2) S.

Una típica fuga en dos secciones, en la que coincidimos plenamente con el análisis de Busoni. Y la segunda parte es una copia de la primera, sólo añadiendo el tema por movimiento contrario en Es1, ya que los demás son entradas en los tonos principales, y la entrada Es2, correspondiente al nivel del cuarto grado, invitado de honor siempre en la última sección de las fugas. Podiéramos decir que no hay ciclo de evolución tonal. Por ello, el P.m.a.t. (punto máximo de alcance tonal) es el delimitado por la dominante, en la cadencia principal del compás 19. Ahí situamos ya el punto de retorno (P.r.), con la entrada por movimiento contrario vinculada al sujeto.

¹⁵² Vinculada a las tonalidades principales, y al sujeto

¹⁵³ Vinculada a la tonalidad del cuarto grado.

Además, al estudiar con detenimiento los postulados de Riemann, y después de interpretar lo que creemos entender de su traducción, sí que nos parece inadmisibles su teoría, ya que plantea una primera sección antes aún de concluir las entradas obligadas, y considera extraño dos cosas: la 1ª de ellas, que el episodio entre las dos últimas entradas obligadas sea tan amplio, y la segunda que tanto el bajo como la soprano, que son quienes realizan estas entradas, lo hagan ambos con el sujeto. Por estas razones, Riemann establecería una primera sección hasta el compás 15, caída, otra hasta la caída del compás 28 (aunque Riemann nunca delimita compases, sino habla de las pausas de tenor y bajo, que están en el citado compás 28), y a partir de ahí, tercera sección hasta el final. Esta teoría no nos convence, y sus razones menos, ya que las dos cuestiones que comentábamos en el párrafo anterior y que a él le parecen extrañas, son de lo más normal.

De la relatividad de lo que denominamos episodios y nexos es un buen ejemplo esta fuga. Es decir, el nexo entre las entradas tercera y cuarta que tanto extrañaba a Riemann tiene las dimensiones de un episodio, y por el contrario, el episodio modulante después de la última de las entradas, y que conduce a do sostenido menor, sólo tiene dos compases y medio. Independientemente de sus dimensiones, lo importante es su función en la fuga, por similitud de esquemas que se repiten en todas.

Esquema 1b

P.m.a.t
C. prin.

Ciclo de evolución tonal

3ªp.c.20

P.r.

c.20

Sección estable en tonalidades principales

Fuga 14. Ejemplos musicales

Ej.1

Ej.1

En este ejemplo vemos la presentación de las tres entradas obligadas, con su correspondiente contrasujeto. Hemos marcado como siempre las notas extrañas con la cabeza más pequeña, y las notas redondeadas en algún momento funcionan como retardo.

Dado que la misión de los ejemplos musicales es la de aclarar aquellos sitios donde el contrapunto pudiera estar más oscuro, y que en esta fuga es el contrapunto bastante claro, no pondremos más ejemplos musicales.

6.15 Fuga 15. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 La versión de **Busoni** en cuanto a la estructura de esta fuga no se limita a separar las secciones como hace en todas las demás, sino que nombra cada una de las varias grandes secciones que establece. Su versión, según lo indicado en la partitura, queda así:

1ª subdivisión: Desde el compás 1 hasta el 20, con una división interna del compás 14 al 15. (En realidad, marca el final de las cuatro entradas obligadas, y luego incluye el episodio hasta el final de la sección). A esta sección la nombra desde el principio como Exposición (*Expositio*).

2ª subdivisión: La segunda sección la marca Busoni como Inversión (*Inversio*), y abarca hasta la caída del compás 38, desde la caída del compás 20, con una división interior entre los compases 30 y 31.

3ª subdivisión: La tercera sección la marca como Menor (*Minore*), y abarca desde el compás 38 hasta el 59. Hay tres divisiones interiores, entre los compases 47 y 48, 50 y 51, y 54 y 55. La segunda división está marcada como Al Canon (*Al Canone*).

4ª subdivisión: Marcada en la caída del compás 77

A partir de ese compás 59, marca Mayor (*Magiore*), hasta el final, en el que indica una subdivisión menor para señalar la *Coda* en el compás 83, y la ya citada subdivisión del compás 77.

Hemos hablado de subdivisiones, y no de secciones, ya que estamos siguiendo solamente las marcas realizadas por Busoni en la partitura, y no posibles textos. De todas formas, se sobreentiende la intencionalidad del autor.

Un último apunte sobre Busoni para esta fuga es que también la intercambia de cuaderno como ya hiciera con la número 7.

1.2 **Riemann** marca una segunda sección en el compás 35, y una tercera en la mitad del compás 69.

Lo importante al analizar es saber donde separar los distintos elementos, y que funcionalidad musical tiene cada uno. Si esto se hace con corrección, sería menos importante establecer una estructura final, puesto que se ha demostrado un conocimiento exacto (cadencias, artificios del contrapunto, etc.) de los elementos musicales, y eso es importantísimo. Pero una más acertada división estructural reflejará más acertadamente el proceso constructivo del autor, y nos acercará más a su técnica de trabajo, y por ende, a la técnica del contrapunto instrumental.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto, anunciado en la soprano¹⁵⁴, permanece en la tonalidad de la tónica salvo en el compás 3, que toca incidentalmente la dominante. La respuesta (compases 5 a 9) es consecuentemente real. El contrasujeto acompaña sólo a partes del sujeto (o la respuesta) comenzando en la segunda mitad del compás 6¹⁵⁵.*

La codetta (compases 9,10) antes de la entrada de la tercera voz, constituye el germen de todos los episodios. El primer episodio (compases 15 a 19), está formado por un tratamiento secuencial de la codetta con la adición de una tercera voz.

¹⁵⁴ Y que Prout copia hasta el fa sostenido, caída del compás 5.

¹⁵⁵ Y también lo copia Prout.

Contraexposición. *En la contraexposición (compases 20 a 31), tanto el sujeto como el contrasujeto están por movimiento inverso, pero con el último compás de este último omitido. El orden de las entradas es como sigue: sujeto en el alto (compás 20) con el contrasujeto en el bajo (compás 21); respuesta en la soprano (compás 24) con contrasujeto en el alto (compás 25); sujeto en el bajo (compás 28) con contrasujeto en la soprano (compás 29).*

Sección media. *La última de las entradas de la exposición aún no se ha completado cuando entra el segundo episodio en el comienzo del compás 31. Los tres primeros compases de este episodio son una inversión de los compases 17 a 19; en el compás 34, un pasaje en escala es utilizado encima de la figuración del compás 10; las partes son entonces invertidas y los dos compases repetidos en movimiento inverso.*

En los compases 38 a 45, el sujeto y el contrasujeto en su forma directa y en la tonalidad del relativo menor, son contestados por movimiento inverso; el bajo no toma parte en estas entradas. Después de un tercer episodio (compases 46 a 51; otra variación del primer episodio) el sujeto es tratado como un estrecho de dos partes a la octava, en la tonalidad de si menor, a un compás de distancia, la soprano llevando la voz principal y el bajo respondiendo, para llegar a la ruptura en el final del compás 53. El cuarto episodio (compases 54 a 60), es un nuevo tratamiento secuencial de la codetta, con diferente contrapunto. las entradas en los compases 60 a 63 (alto y soprano), son análogas a las precedentes, pero en re mayor, con la voz más baja como principal, y con un contrapunto añadido. El quinto episodio (compases 64 a 69) es todavía otra versión del primero, con diferente distribución de las partes.

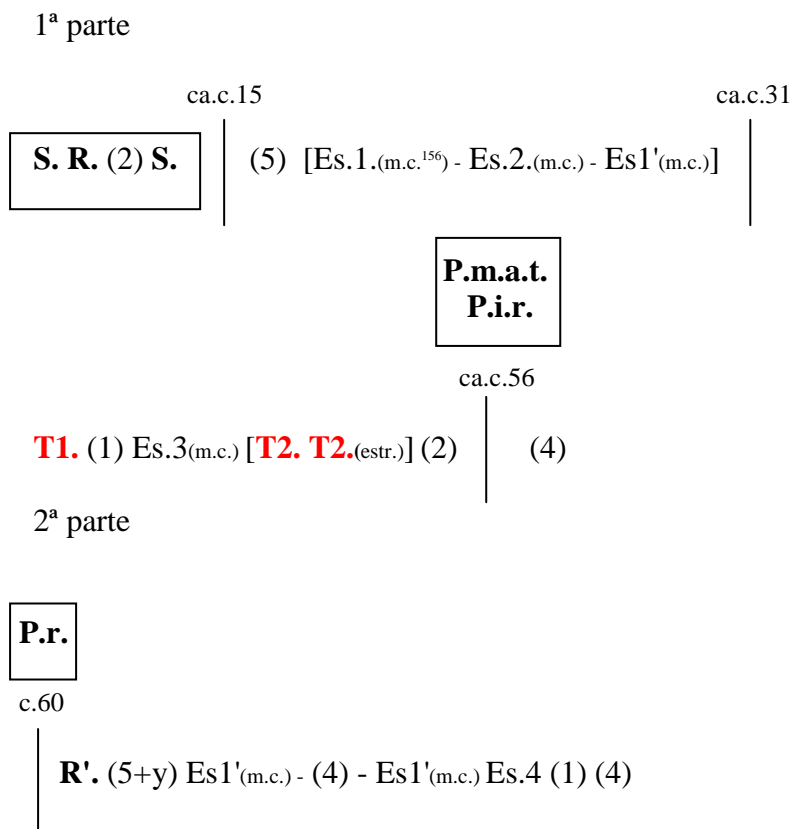
Sección final. *En el compás 69 se efectúa un retorno a la tonalidad de sol. El sujeto (invertido) se asigna a los graves y el contrasujeto (igualmente invertido) a la contralto. El último episodio (compases 73 a 76) consiste en una libre inversión de los*

compases 34 a 37. A esto sigue el último estrecho, con todas las entradas más o menos incompletas; entra el alto por movimiento inverso, y el bajo responde a la distancia de un compás; a continuación la soprano y la contralto en tercetas (la última fragmentariamente), reanudan el movimiento directo. Una coda de cinco compases lleva a la fuga al cierre. Voces adicionales son introducidas sobre un pedal de tónica (compases 84 a 86).

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Vemos que Busoni se aleja de los postulados normales en él de considerar tres secciones, y hace múltiples subdivisiones (hasta cinco). Como ha quedado suficientemente explicada su versión, pasemos a comparar a Riemann con Prout. Ambos difieren en la separación entre la primera y la segunda sección, ya que Prout la comienza en el compás 31 y Riemann espera al 35. En cuanto a la última sección, coinciden ambos en tomar el compás 69 como referencia para establecer la división seccional.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación



Encontramos las entradas obligadas hasta la caída del compás 15. Luego vienen las entradas por movimiento contrario, en la sección que Busoni llama *Inversio*. No añaden ninguna nueva tonalidad significativa, siendo entradas supeditadas, aunque podamos vincularlas a determinada tonalidad. Habrá que esperar a la entrada en mi menor para empezar el ciclo de evolución tonal, que concluye con las entradas incompletas T2 en si menor. Por tanto, las tonalidades a las que se dirige la fuga son mi menor y si menor. Después de alcanzar el P.m.a.t. en si menor, viene el episodio de

¹⁵⁶ m.c. = movimiento contrario

retorno, que nos lleva a la entrada de respuesta del compás 60, también incompleta, ya que le falta un compás, pero suficiente para establecer una de las tonalidades principales. No debemos olvidar además que las segundas secciones suelen comenzar con una entrada de respuesta. Después de emplear las entradas por movimiento contrario que empleó en la primera parte, es decir, la Es.1, viene la Es.4, estrechamente relacionada con el sujeto que está en parte presente, y al que dobla por terceras paralelas. Cuatro compases de coda llevan la fuga a su final, después de la cadencia perfecta en sol mayor.

Esquema 1b

P.m.a.t P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

ca.c.56

P.r.

c.60

Sección estable en tonalidades principales

Fuga 15. Ejemplos musicales

Ej.1

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first system features a treble staff with a sixteenth-note pattern labeled 's.' and a bass staff with rests and a 'R.' marking. The second system continues the treble staff with a sixteenth-note pattern labeled 'n' and a bass staff with rests. The third system shows a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a sixteenth-note pattern, with an 's.' marking below. The fourth system features a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a sixteenth-note pattern, with a '7' marking above the treble staff.

Ej.1

Hemos colocado las tres entradas obligadas y el nexo que se encuentra entre la segunda y la tercera entrada. Dado que el contrapunto es simple y claro, aprovecharemos este ejemplo para comentar aspectos relativos a la primera sección.

Como ya hemos comentado en otros puntos de este trabajo, todas las respuestas de fuga deberían ser copia exacta del sujeto. Si no lo son, es por la resolución de simples problemas de concordancia contrapuntística, es decir, que intervalos que se producirían en el caso de mantener una respuesta real, no son posibles para la técnica del contrapunto, por tanto, hay que mutar-cambiar esas notas. De ahí surgen las respuestas llamadas tonales, y no de toda la teoría falsamente usada durante siglos para la enseñanza de la fuga. ¿Quiénes fueron los primeros que comenzaron a difundir esta idea?. Probablemente la escuela francesa de tratadistas de fuga.

En el caso que nos ocupa, como la compatibilidad entre sujeto y respuesta es posible, no hay mutación alguna en la respuesta. Sin embargo, cuando ésta concluye, no es posible (por los ya consabidos problemas contrapuntísticos) dar entrada al sujeto. De ahí surgen los nexos entre entradas obligadas. Por tanto, ambas realidades, las mutaciones de la respuesta y los nexos entre entradas responden a la misma funcionalidad musical: poder *ensamblar* el grupo de entradas obligadas.

6.16 Fuga 16. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** una subdivisión en la tercera parte del compás 10, y dos compases más adelante, entre el 11 y el 12, establece la primera división seccional importante. Marca luego otra subdivisión menor entre los compases 19 y 20 y la última división importante entre los compases 27 y 28. Quedan por tanto así tres secciones, una desde el principio hasta el compás 12; otra desde ahí hasta el compás 27 (caída del 28), y ya desde ahí hasta el final. Desde la tercera parte del compás 10 hasta la caída del compás 12 escribe Busoni: *modulación simple* (indicando la modulación de compás y medio que establece Bach para ir a si bemol mayor desde sol menor).

1.2 **Riemann** marca tres secciones, la segunda comenzando en el compás 12 y la tercera en el compás 24, tercera parte.

1.3 Prout

Exposición. *Una fuga regular en construcción y no difícil de seguir. El sujeto está en el alto, comenzando en la dominante¹⁵⁷, y por lo tanto tiene una respuesta tonal. Hay un contrasujeto regular (compases 3 a 4, primer pulso) que acompaña cada entrada de sujeto excepto la última, pues está restringido por el estrecho. Una codetta*

¹⁵⁷ Y lo copia Prout hasta el si bemol de la tercera parte del segundo compás.

separa la respuesta (soprano) del retorno al sujeto (bajo compás 5), al cual la respuesta (tenor, compás 6) sigue inmediatamente.

Sección media. *Hay solamente dos episodios (compases 8 a 12 y 24 a 28), separando las entradas medias de la exposición y de la sección final. Ambos están basados en el segundo compás del sujeto, directo o invertido.*

Después de tres entradas en la tonalidad del relativo mayor (compases 12 a 16), el alto con el sujeto, el tenor con la respuesta y bajo con el sujeto, el primer estrecho comienza en el compás 12; es al intervalo de quinta, con dos voces participando, a saber, el bajo y el alto. Dos entradas del sujeto en do menor (compases 20 y 21) y una de respuesta en sol menor con una nota de paso "re" insertada entre las dos primeras notas, completan el grupo medio.

Sección final. *La sección final, comenzando en el compás 28, es otra vez en estrecho, con la soprano el tenor y el bajo comenzando con el sujeto a la distancia de medio compás, pero sólo el tenor lo completa absolutamente; el alto toma un fragmento del contrasujeto. Las dos últimas entradas, alto y tenor, no merecen especiales comentarios.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni y Riemann esperan a la cadencia perfecta para dividir la primera y la segunda sección, y lo hacen en el compás 12: ahí darían comienzo a la segunda sección. En cambio Prout, no incluyendo el episodio, comienza la sección media en el compás 8.

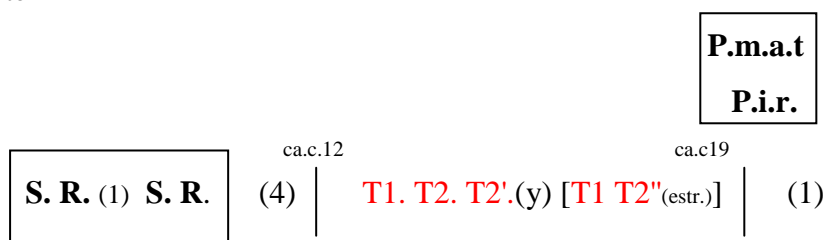
En cuanto a la sección final, Busoni la marca en el 28, Riemann en el 24, tercera parte y Prout coincide con Busoni en el 28.

Bastante consenso en esta fuga entre los tres autores, si exceptuamos la marca de Riemann en la sección final.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

El esquema de la fuga quedaría de la siguiente forma:

1ª parte



2ª parte

TIV^ogr. TIV^ogr. S. (3+y) [S.S.S (inc.), (estr.)] (1+y) S. (2)

Vamos a considerar las entradas del cuarto grado como constitutivas ya del camino de retorno hacia la tonalidad principal. (Ésa es una cuestión que mantenemos siempre como parte de nuestras hipótesis, ya que construyendo la fuga sobre el cuarto grado se desemboca en el primero, como ocurre exactamente en esta fuga). A partir de ahí sólo quedan pequeños episodios y entradas de sujeto en estrecho, etc., tal cual se puede seguir en el esquema anterior. La primera sección se amplía bastante porque estamos ante el tipo de fuga en la cual se produce rápidamente el primer punto de cambio tonal, que situamos en el compás 12, y se realizan otra vez cuatro entradas de fuga en las tonalidades de si bemol y fa, ambas en modo mayor, terminando esta parte de la fuga en la caída del compás 19. Inmediatamente, como hemos dicho ya, aparece el cuarto grado que nos conduce, tras dos entradas temáticas, al sujeto que comienza en el

compás 23. Repetimos que es el modelo de fuga que se presta a una clasificación en tres secciones, como así han hecho Riemann y Busoni, ya que según terminología de Riemann, se produce un desarrollo completo y otro incompleto (las entradas en si b-fa (cuatro) y las entradas en do menor (dos)). Es significativo, y siguiendo con Riemann, el hecho de que una las entradas en do menor con la siguiente entrada de sujeto, y una vez que se han producido tres entradas, dé por concluida la sección (3ª parte c.24), por lo que se ve lo que pesa en Riemann este concepto suyo del desarrollo, que para él es un grupo de entradas temáticas en todas las voces, a semejanza del comienzo de la fuga. Busoni espera a después del episodio que sigue al compás 24 para establecer la separación de secciones, y ya decimos, que en realidad en esta fuga coinciden ambos autores, porque sólo los diferencia el lugar en el que marcan el episodio: Riemann como comienzo de la tercera sección y Busoni como cierre de la segunda.

El P.m.a.t. (punto de máximo alcance tonal) lo situamos en la caída del compás 19 (lo hemos definido como el punto en el que se alcanza la mayor separación tonal a partir de las tonalidades principales, en este caso fa mayor, séptimo grado de sol menor. Suele estar situado al final de la primera sección por razones del ciclo modulatorio, y coincidiendo con la cadencia principal, otro término que al igual que el P.m.a.t. es facultativo, y no siempre van a aparecer (hay fugas sin evolución tonal y sin una clara cadencia perfecta).

Esquema 1b

P.m.a.t
P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

ca.c.19 (1)

P.r.

c.20 Sección estable en tonalidades principales

Fuga 16. Ejemplos musicales

Ej.1

The image displays three systems of musical notation for a fugue. The first system shows a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a sequence of notes. A bracket labeled 'S.' spans the first two measures of the bass staff. Above the treble staff, a bracket labeled 'R.' spans the first two measures, and another bracket labeled 'n' spans the last two measures. The second system continues the notation, with a bracket labeled 'S.' under the first two measures of the bass staff, a bracket labeled 'R.' under the last two measures of the bass staff, and a bracket labeled 'Epi.I' with an arrow pointing right above the treble staff. The third system shows further development of the musical lines in both staves.

Ej.1

En este ejemplo presentamos las tres entradas obligadas, con el nexo interior de un compás, marcado como *n*, más el episodio correspondiente. El contrapunto es claro, no obstante, posteriormente aclararemos alguna cuestión con respecto al episodio.

Probablemente, es esta tipología de fuga la que influyó para que se pensara que todas las fugas deben tener tres secciones.

Ej.2

A) Epi.I c.8

B) Epi.I c.8

1)

1)

Ej.2

En A presentamos el episodio que comienza en el compás ocho, y en B hacemos una reducción que ilustre nuestra visión de los artificios contrapuntísticos. Episodio de los que llamamos “*no cohesionados*”, es decir, que no existe una progresión clara y organizada que funcione siempre de acuerdo al mismo patrón. Aunque siempre encontramos rasgos que dan cohesión al episodio, como podrían ser los retardos de la voz superior, o la figura del *re pedal* en la voz grave, aún en los momentos en que dicha voz se mueve.

Apréciese también el ejemplo marcado como 1), en el que el típico retardo que daría lugar a un acorde de sexta y cuarta resuelve luego en un acorde posible para las normas del contrapunto.

6.17 Fuga 17. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 En esta fuga establece **Busoni** una primera división seccional entre los compases 9 y 10. Luego establece una división menor interior entre los compases 15 y 16. Marca la tercera sección en la segunda parte del compás 27. Por tanto, para Busoni, primera sección hasta la caída del compás 10, segunda sección desde ahí hasta el compás 27 (segunda parte) y desde ahí hasta el final, la tercera sección. Su estructura obedece al pensamiento de marcar las cuatro entradas obligadas más el pequeño episodio que culmina con una cadencia imperfecta en la tonalidad de La bemol mayor. A partir de ahí, marca una división menor en la segunda sección en el momento de cadenciar en Fa menor, y ya marca la tercera sección justo cuando aparece el tema en La bemol mayor, en el punto citado en el compás 27, voz de bajo.

1.2 **Riemann** establece una primera sección hasta el compás 10. A partir de ahí, establece una segunda sección que le lleva hasta el compás 22. Desde el compás 23 hasta el final establece la última sección. Habla de un interludio de *4 measures* entre entradas obligadas, en realidad dos compases, y establece los típicos periodos en los que divide siempre toda la fuga. Habla de un completo desarrollo cuando entra el segundo periodo de la tercera sección. Dice que la primera sección incluye dos periodos de ocho *measures* (en realidad son diez compases, pero no olvidemos sus elisiones, dentro de su particular visión del ritmo en Bach)

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto de esta fuga¹⁵⁸, como el de la número 6, se cierra en la dominante sin modulación; por lo tanto la respuesta, por necesidad, termina en la supertónica; la respuesta es tonal, con la segunda nota cambiada.*

Después de la entrada del sujeto en el tenor y de la respuesta en el bajo, hay una relativamente larga codetta de dos compases, y entonces las otras dos voces entran regularmente, sujeto en la soprano, respuesta en el alto. No hay un contrasujeto regular, pero el contrapunto del compás 2 forma gran parte del material del desarrollo posterior. La codetta se basa en parte en este material y en parte en el sujeto.

Hay cinco episodios. El primero (compases 7 a 10) está basado en el contrapunto del compás 2. El segundo (compases 11 a 13) está hecho del compás 3, con la adición de una tercera voz en triple contrapunto. El tercero (compases 14 a 17), es una inversión del segundo, las partes exteriores de los compases 11 y 12 están aquí invertidos a la duodécima. El episodio cuarto (compases 19 a 21) es una nueva inversión del triple contrapunto del episodio 2. El último episodio (compases 25 a 27) es un tratamiento secuencial del tenor de la figuración de semicorcheas de los compases 2 y 3, con contrapuntos secuenciales añadidos en soprano y alto.

Las entradas de sujeto y respuesta no presentan llamativas características. En el compás 10 hay una entrada redundante del sujeto en la bemol, y en consecuencia debe considerarse el cierre de la exposición.

Sección media. *Después del primer episodio el sujeto aparece (compás 13) en el alto en fa menor; en el compás 17 en el tenor, en si bemol menor, contestada por el alto. En el compás 21, es la única aproximación al estrecho que la fuga contiene, dos*

¹⁵⁸ Que es copiado por Prout hasta la primera negra del segundo compás, mi.

entradas incompletas de la respuesta son introducidas a medio compás de distancia. En los compases 23 y 24 una alterada forma del sujeto aparece en soprano y alto, siendo sustituido el salto de sexta por una séptima.

Sección final. *El grupo final (compases 27 a 31) es irregular en tonalidad, solamente el bajo y el alto están en la tonalidad de la tónica, y el alto en una de las formas modificadas, terminando en la tónica; el tenor modula a do menor y la soprano a re bemol. La coda comienza en el compás 31, y contiene una sola entrada del sujeto, en los compases 33 a 34.*

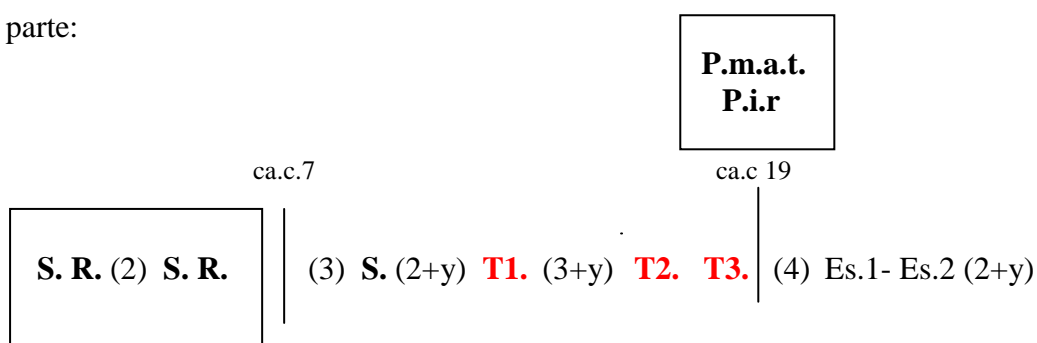
2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni y Riemann marcan la primera sección hasta el compás 10, mientras que Prout al incluir una entrada redundante lo hace en el 11. En cuanto a la última sección, Busoni y Prout la marcan en el 27, mientras que Riemann la adelanta al compás 23. Por tanto, coincidencias y discrepancias entre estos autores.

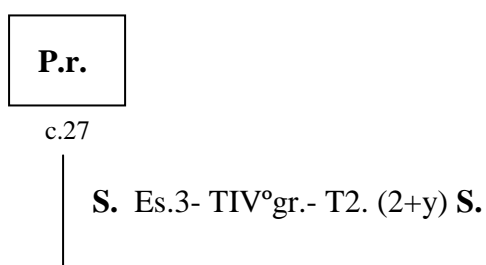
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

La estructura que nosotros observamos de la fuga quedaría de la siguiente manera:

1ª parte:



2ª parte:



Fuga en dos secciones, donde las entradas en las nuevas tonalidades son las de fa menor, compás 13, y si bemol menor (dos entradas, compases 17 y 18), ambas seguidas de dos pequeños episodios similares. Generan el punto máximo de alcance tonal, y a partir de ahí viene el ciclo de retorno con dos entradas supeditadas, para después de un pequeño episodio, encontrarnos con el punto de retorno en el compás 27. Realiza una entrada supeditada, la Es3, y un paso por los dos grados plagales, el cuarto grado y el segundo, para terminar con una entrada de sujeto que puede ser considerada inicio de la coda después de una cadencia rota (c.33).

Esquema 1b

P.m.a.t P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

ca.c.19

(8)

P.r.

c.27

Sección estable en grados plagales y tonalidades principales

Fuga 17. Ejemplos musicales

Ej.1



A musical score for a fugue in G minor, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in both staves. In the first measure, the treble staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass staff has a whole rest. In the second measure, the treble staff has a quarter note C5, followed by quarter notes B-flat4, A4, and G4. The bass staff has a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4. In the third measure, the treble staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass staff has a quarter note C4, followed by quarter notes B-flat3, A3, and G3. The piece ends with a double bar line.

Ej.1

Entradas de sujeto y respuesta, donde hemos destacado las notas extrañas. La respuesta presenta la típica mutación en la segunda nota ya que el si bemol que correspondería no encajaría con la armonía correspondiente.

Ej.2



A musical score for a fugue in G minor, 3/4 time, showing two systems of subject and answer entries. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The first system starts at measure 13, indicated by 'c. 13'. The subject (S) is in the treble staff, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The answer (R) is in the bass staff, starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4. The second system starts at measure 14. The subject (S) is in the treble staff, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The answer (R) is in the bass staff, starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4. The piece ends with a double bar line.

Ej.2

Observamos en este ejemplo el fragmento que es definitivo para marcar la estructura de la fuga. Hemos marcado (igual que en el esquema) las dos entradas T1 y T2, en fa menor y si bemol menor respectivamente, al igual que los respectivos nexos. Lo que queremos decir es que $T1 + n3$ son iguales a $T2 + n4$, y de ahí otra premisa de análisis, y que es no separar dos estructuras que funcionen igual. Ello es importantísimo para la delimitación de secciones, ya que, o separamos en el compás 13, cuando comienza este fragmento, o esperamos a donde lo hemos hecho, compás 27. Y lo que reiteramos es que el proceso de cierre, $T1 + n3$, se repite en otra tonalidad, $T2 + n4$. Las notas redondeadas funcionan como retardos.

(La reducción es rápida, y hemos “*resumido*” mucho la rítmica original. Hemos repetido tantas veces el proceso que esperamos que se siga con facilidad el ejemplo, así como, tanto en este como en los otros ejemplos, se disculpen incorrecciones, alteraciones accidentales o cualquier otro tipo de erratas).

6.18 Fuga 18. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** una primera división seccional al final del compás 10. Al final del compás 20 establece una división menor. La siguiente división seccional está entre el compás 31 y 32. Tres secciones por tanto, con una división intermedia en la segunda sección, como vemos en los análisis de casi todas las fugas realizados por el maestro italiano.

1.2 **Riemann** marca una primera sección hasta el compás 20. A partir de ahí comienza la segunda sección, y a partir del compás 32, la tercera. En la primera sección, a partir del compás 10, organiza Riemann un segundo desarrollo, según su forma de análisis, así como dos episodios de cuatro *measures*. Establece en la segunda sección dos episodios también de 8 *measures*, así como dos entradas temáticas en re sostenido (*Dux*) y Si M (*Comes*).

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto es anunciado en el tenor¹⁵⁹, Se observará que hace una modulación a la tonalidad de la dominante, y una respuesta tonal será necesaria para volver a la tónica. Pero a medida que la nueva tonalidad se introduce, con el intervalo sorprendente de cuarta aumentada, el cual debe ser preservado en la respuesta, no hay*

¹⁵⁹ Y lo copia Prout hasta el primer re sostenido del compás 3.

más remedio que hacer el cambio de tono después de la dominante inicial, de manera que está transitoriamente en la tonalidad de la subdominante. Como en muchas fugas tonales, una respuesta real se utiliza más adelante (ver compás 37).

No hay codetta en la exposición, con las voces entrando a regular distancia de tiempo – tenor, alto, soprano, bajo. Hay un contrasujeto regular acompañando la entrada de sujeto.

Contraexposición. Hay relativamente poca variedad de tonalidades en las entradas de esta fuga. Las que están en los compases 11, 15, 17 y 19, aunque no cumplan todas las condiciones de una exposición regular, y están todas en sol sostenido menor o en re sostenido menor, y por esta razón pueden ser consideradas irregulares.¹⁶⁰

Sección media. La sección media comienza correctamente con el episodio del compás 21, con el sujeto en el compás 24 modulando a la tonalidad de la sostenido menor, y en el compás 26 la respuesta en la tonalidad de si.

Sección final. La sección final comienza en el compás 32 con el sujeto en el tenor en la tonalidad original, acompañado por el contrasujeto en el alto, y respondido, después de un episodio de tres compases por la soprano, comenzando en do sostenido menor y retornando a sol sostenido menor, con el alto retomando sólo unas cuantas notas del contrasujeto. En las entradas de los compases 17, 24 y 26 el contrasujeto está ausente.

Lo siguiente que hace Prout es la descripción de los episodios y ver en que material están basados, cuestión que omitimos de su traducción.

¹⁶⁰ No entendemos bien a Prout, ya que esas tonalidades son la que corresponden al sujeto y la respuesta en la contraexposición, y no vemos por qué las considera irregulares.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

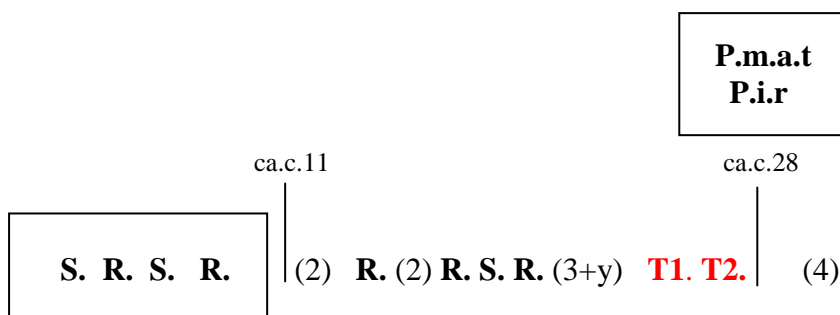
Busoni hace su primera división sin incluir las entradas redundantes o reiterativas, cosa que si hace Riemann; por ello no coinciden, y uno marca su primera división en el 10 (Busoni) y otro en el veinte (Riemann). Por tanto, como Prout marca una contraexposición, está con Riemann en la división entre la primera y la segunda sección.

En la división final del compás 32 coinciden los tres autores.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Nuestra propuesta para la fuga quedaría como sigue:

1ª parte:



2ª parte:

S. (3) R. (3)

Nos encontramos con una fuga en la cual las entradas en nuevas tonalidades tardan mucho en aparecer, ya que hay nada más y nada menos que cuatro entradas reiterativas. Ello nos lleva (contando el subsiguiente episodio de tres compases) hasta la tercera parte del compás 24. Justo ahí se producen las dos entradas en nuevas tonalidades, las marcadas como T1 y T2 en los niveles de re sostenido menor y si mayor. Un episodio posterior conduce la fuga a sol sostenido menor en el compás 32, donde marcamos el comienzo de la segunda sección, y ya ha quedado explicada la diferencia de compases entre ambas secciones. El punto de máximo alcance tonal y de inicio del retorno lo situamos en el compás 28 (cadencia en si mayor), y el punto de retorno en la caída del compás 32. A partir de ahí sólo hay entradas de sujeto y respuesta más el correspondiente giro al cuarto grado.

Esquema 1b

<p>P.m.a.t P.i.r.</p>

Ciclo de evolución tonal

ca.c.28

(4)

<p>P.r.</p>

c.32

Sección estable en tonalidades principales

Fuga 18. Ejemplos musicales

Ej.1



Ej.1

Presentación del sujeto y la respuesta de la fuga que nos ocupa. Contrapunto sencillo que marcamos empuñando la cabeza de las notas extrañas. Obsérvese que es un sujeto que comienza en el primer grado y termina en el quinto. Por tanto, Bach ha de responder desde el cuarto grado, para que ese cuarto grado le devuelva al primero, y además cumplir con el trámite de responder desde la dominante. Eso lo hace sólo con la primera nota; a continuación se sitúa en el cuarto grado, Do sostenido, el cual le llevará al primero. Ese es el motivo del cambio interválico de tercera entre las dos primeras notas de la respuesta. Por tanto, la mutación surge del compromiso entre la respuesta desde el quinto grado y la obligación de situarse en el cuarto.

Ej.2

c.9



Ej.2

Nexo entre el final de las entradas obligadas y la entrada reiterativa del compás

11. Es un procedimiento de modulación que Bach utiliza en toda la fuga con asiduidad. Lo volvemos a encontrar en el compás 13 y 14, esta vez con la misma figuración rítmica, y distinto camino tonal. Encontramos este tipo de nexo en los compases 30 y 31 y también en los compases 34 y 35

6.19 Fuga 19. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Busoni** establece una primera división en el compás 8. Desde ahí marca una segunda sección hasta el compás 42, y la tercera sección desde ahí hasta el final. Divide la segunda y la tercera sección con dos divisiones menores. La segunda sección queda dividida a su vez en dos semisecciones entre los compases 22 y 23, y la tercera *idem* entre los compases 48 y 49.

1.2 **Riemann** coincide para esta fuga con Busoni, y establece tres secciones, como decimos, una hasta el compás 8, otra desde el compás 9 hasta el 41 y otra desde el 42 hasta el final. Para Riemann la primera sección coincide con la exposición de la fuga. Describe luego como el episodio siguiente conduce la fuga desde la mayor hasta fa sostenido menor, y como en su final, el bajo introduce el tema en fa sostenido menor, después del cual se produce una cadencia en si menor. Describe luego el cierre a mi mayor en el compás 20 (en inglés *full close*, es decir cierre completo, que equivale a nuestra cadencia perfecta).

1.3 Ebenezer Prout.

*Una fuga de tal construcción irregular que casi podría ser considerada un capricho o una fantasía en estilo fugado. El límite del sujeto no está claramente definido, pero su posterior tratamiento sugiere que consiste en lo siguiente*¹⁶¹

¹⁶¹ Y copia Prout el sujeto hasta el primer la del segundo compás, lo cual nos parece un poco exagerado *a priori*.

Exposición. *El sujeto es anunciado en la soprano, y contestado por el alto en estrecho a un compás de distancia. La respuesta es tonal. Después de unas cuantas notas de codetta, el bajo entra con el sujeto en el comienzo del compás 4. Las siguientes dos entradas, a saber en el bajo de nuevo (pero con la respuesta) en el compás 6, y en la soprano (con el sujeto) en el compás 9, podrían ser consideradas como una irregular (parcial) contraexposición, ya que todavía están en las tonalidades originales.*

Media y final secciones. *Desde este punto en adelante, sólo es necesario indicar las diferentes entradas del sujeto. Éstas son: compás 13, en fa sostenido menor, en el bajo; compás 16 (irregular e incompleta), en el bajo modulando a mi; en los compases 23 a 28, un grupo de entradas en las tonalidades originales, el sujeto en el bajo con respuesta tonal en la soprano y una respuesta real en el alto; compases 31 a 34, dos entradas de sujeto en la tonalidad de re, alto y bajo, un tanto irregulares y la última modulando a si menor; compás 39, en fa sostenido menor en el bajo; compás 42 (presumiblemente la “sección final”) en la mayor en el alto, contestada en el compás 44 por el bajo. Desde este punto en adelante, el sujeto está ausente, formándose una extendida coda.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni y Riemann coinciden en esta fuga en cuanto a la división seccional, aplicándose por tanto los textos vistos ya más arriba. Es un tanto curiosa la división de estos autores ya que hacen una división de secciones entre dos entradas redundantes, y lo hacen atendiendo a la cadencia que se produce. Parecería más lógico agruparlas en la misma sección como ha hecho Prout viendo una parcial contraexposición. Coincide este último autor con Busoni y con Riemann al marcar la sección final en el compás 42.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema simplificado:

Esquema 1a

1ª parte:

$$\boxed{[\text{S. R. (estr.)}] \text{ S.}} \quad \text{ca.c.9} \quad \text{R. (1+y)} \quad \Bigg| \quad \text{S. (2+y)} \quad \text{T1 (8+y)} \quad \text{S. R. (inc.)} \quad \text{R. (4+y)}$$

$$\boxed{\begin{array}{c} \text{P.m.a.t.} \\ \text{P.i.r} \end{array}}$$

$$\text{ca.c.36} \quad \text{Es.1 (1+y)} \quad \Bigg| \quad (6)$$

2ª parte:

$$\boxed{\text{P.r.}}$$

ca.c.42

$$\Bigg| \quad \text{S'. R'. (9)}$$

Esquema 1b

$$\boxed{\begin{array}{c} \text{P.m.a.t} \\ \text{P.i.r.} \end{array}}$$

Ciclo de evolución tonal

ca.c.36

(6)

$$\boxed{\text{P.r.}}$$

c.42

Sección estable en tonalidades principales

Observamos las entradas obligadas hasta el compás 5, produciéndose un solapamiento entre las dos primeras entradas de sujeto y respuesta. Hemos seguido para delimitar el sujeto la versión que propone Prout. A partir de ahí, la fuga sólo tiene ampliación tonal a fa sostenido menor, con la entrada T1 del compás 13. A partir de los compases en semicorcheas (c.23), tenemos también evolución tonal a si menor, segundo grado, representada por la entrada supeditada 1 (Es.1). Se producen dos evoluciones tonales por tanto, una en ritmo de corcheas y la otra en rítmica de semicorcheas. En la parte final de la fuga vuelve a retomar estos dos ritmos.

6.20 Fuga 20. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 En esta fuga, establece **Busoni** una primera división en la mitad del compás 14, que separa la primera sección de la segunda. Como en otras fugas, en la mitad del compás 27, en plena segunda sección, establece Busoni una división menor, al igual que entre los compases 47 y 48, para marcar la separación entre la segunda y la tercera sección en la mitad del compás 64. La última subdivisión menor en la tercera sección es una Coda, entre la primera y segunda parte del compás 80.

A la primera parte la llama *Expositio* (Exposición), la segunda, a partir de la tercera parte del compás 14, la divide en IIA, desde dicho punto a la tercera parte del compás 27, y la llama *Inversión*, y a la otra la llama IIB, a partir de dicho compás 27, y la llama *Stretto*, (Estrecho). A la división entre los compases 47 y 48 la llama IIC, conservando la denominación de *Stretto*, igual que la anterior. Establece en la mitad del compás 64 la tercera sección, a la que denomina de cierre de los estrechos (*Closet stretto*), y marca una *Resolución* y *Coda* entre la primera y la segunda parte del compás 80.

1.2 **Riemann** marca una primera sección hasta la mitad del compás 14, otra desde ahí hasta la mitad del 64, y la última desde ahí hasta el final. (Ya hemos comentado que Riemann no establece un punto exacto de división seccional, por tanto nuestra sugerencia de sus puntos de división es orientativa, haciéndola coincidir aproximadamente con los compases correspondientes. Busoni, tal vez porque edita la

partitura, cosa que Riemann no hace en el trabajo que nos ocupa, marca en ésta las líneas de división de secciones, aunque también hemos comentado las inexactitudes que se podrían derivar del tipo de marca que establece. En el fondo, pensamos que no les ha preocupado establecer exactamente un punto de división, sino un ámbito en torno a una cadencia o a una entrada temática).

1.3 Ebenezer Prout

Una larga y elaborada fuga, interesante en su construcción, pero quizá no de las más hermosas.

Exposición. *El sujeto es anunciado en el alto¹⁶². La respuesta es real, y está en la soprano; no hay un contrasujeto regular. Después de un compás de codetta (compás 7), el bajo toma el sujeto y la respuesta en el tenor (compases 10 a 14) completan la exposición.*

Sección media. *Los episodios son pocos y sin importancia. Una serie de entradas del sujeto por movimiento inverso siguen a la exposición. La del alto (compás 17) es fragmentaria, siendo sucedida por el tenor en estrecho a una distancia de medio compás; una entrada adicional en el alto en el compás 24 es la más completa. En todas las voces, las notas de cierre del sujeto se someten a una ligera modificación.*

Un estrecho canónico, característica especial de esta fuga, hace su aparición en los compases 27 y siguientes. La soprano y el tenor toman el sujeto, en su tonalidad y forma original en canon, a medio compás de distancia. El alto y el bajo, desde el compás 31, responden con la respuesta tratada similarmente; y en los compases 36 a 40 el tenor y el alto vuelven al sujeto. Después de un pequeño episodio (compases 40 a 43, primera corchea), soprano y bajo toman el sujeto en el relativo mayor, de nuevo a

¹⁶² Y lo copia Prout hasta el primer la del compás 4.

medio compás, y la sección de cierre es imitada por el tenor (desde la última corchea del compás 45) y el alto (desde la última corchea del compás 46, modificada). Desde el compás 48, similar tratamiento es tomado en la forma inversa del sujeto, primer en alto y tenor y luego (compás 53) en alto y bajo; y otra vez con la intervención de compases episódicos, en la soprano y el alto (desde el compás 57) y en el bajo y el tenor (compases 62 y 63 incompleto).

Sección final. *Parece comenzar en el compás 64, a pesar de alguna irregularidad en las tonalidades. Desde este punto, el canon es a la quinta en lugar de a la octava; bajo y tenor toman la forma directa, soprano y alto la inversa. Después del segundo episodio (compases 71 y 72) hay otro canon a la octava, bajo y alto, en la tonalidad de la subdominante, seguido por tres entradas incompletas de las voces superiores, el tenor por movimiento inverso, el alto y la soprano por movimiento directo.*

La coda empieza después de la pausa en el compás 80, y contiene estrechos incompletos entre alto y soprano a la quinta. Hay cuatro voces sobre un pedal de tónica, el bajo y el tenor por movimiento inverso a la octava, y la soprano y el alto en forma directa a la cuarta. Aquí, como en varios otros casos, voces adicionales se emplean para la coda.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

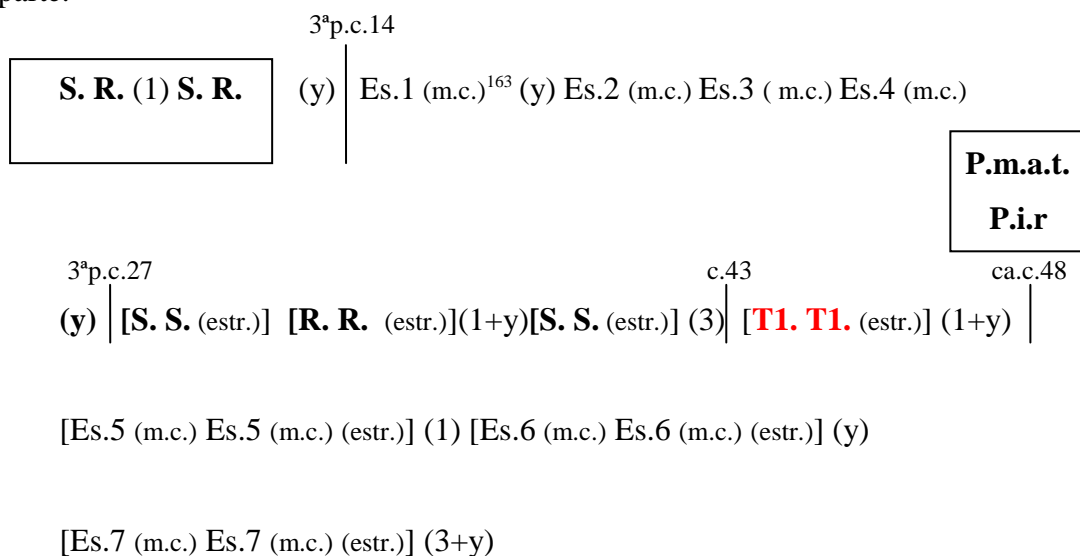
En esta fuga, coinciden los tres autores en marcar las tres secciones de la siguiente forma: primera sección en torno al compás 14, y de ahí al compás 64 la segunda. Desde el compás 64 al final, la tercera y última sección.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

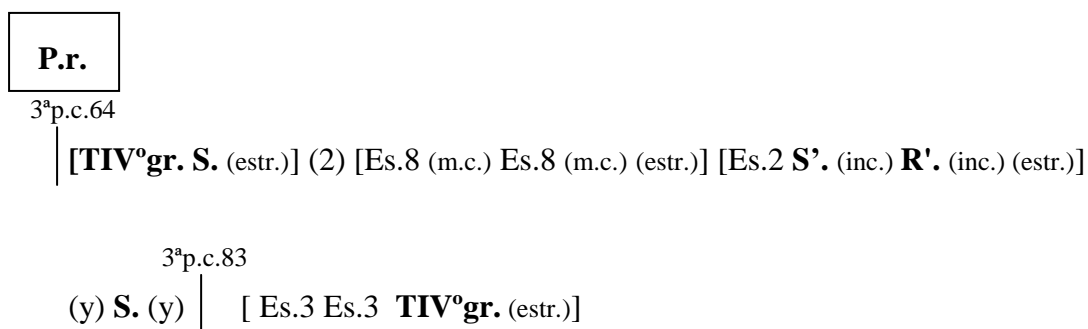
Veamos el esquema simplificativo que nos permite clasificar y organizar la fuga:

Esquema 1^a

1^a parte:



2^a parte:



¹⁶³ Recordamos que “m.c.” significa “movimiento contrario”.

Hemos arriesgado un análisis que pudiera corresponderse a una forma de pensamiento de Bach en las fugas de grandes dimensiones, como es el caso de ésta. Una gran primera sección, tal cual hemos marcado aquí, sin abandonar las tonalidades principales, en la cual se ponen en juego elementos no propios de la primera sección en fugas de menores dimensiones (la gran mayoría), tales como estrechos, movimientos contrarios, etc., que luego son desarrollados en las posteriores secciones. La igualdad de los procesos técnicos en la segunda sección, así como el no volver claramente a entradas temáticas principales, en una posible sección equiparable a las otras, nos inclina a considerar sólo dos secciones, con una gran cadencia final, donde no hay que mirar muy detenidamente para apreciar ya procesos típicamente clásicos.

A todas las entradas por movimiento contrario las consideramos entradas supeditadas, de ahí su gran número. El único punto de evolución tonal de la fuga es a do mayor con las entradas T1 en estrecho marcadas en rojo. Luego, es fundamental para volver a la tonalidad principal la entrada temática del cuarto grado en el compás 64 y el anterior pedal de dominante. A partir de ahí, ningún punto de evolución tonal más, sino entradas por movimiento contrario incompletas así como de sujeto y respuesta también incompletas. Jugará un papel fundamental (ya que es usada como final de forma casi completa) la entrada del cuarto grado ya citada.

Esquema 1b

P.m.a.t
P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

ca.c.48

(16+y)

P.r.

c.64

Sección estable en tonalidades principales

6.21 Fuga 21. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** una primera división seccional entre los compases 16 y 17. La siguiente división está entre los compases 36 y 37.

Por tanto, tres secciones para esta sencilla fuga que contrasta con la densidad de sus compañeras de numeración.

1.2 La versión de **Riemann** establece para esta fuga 16 compases para la primera sección, como Busoni, pero luego establece una sección media hasta el compás 41 (habla de cuatro más veinte compases), por lo cual, le quedan para la última parte sólo ocho compases. Destaca Riemann los contrasujetos de esta fuga.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto es como sigue¹⁶⁴. Se produce el mismo en la soprano y es respondido por el alto. La respuesta es tonal. El bajo entra con el sujeto en el compás 9, y la soprano hace una redundante entrada de la respuesta en el compás 13. Hay dos contrasujetos muy marcados, y se presentan con cada entrada a partir del compás 9. El primero (que vamos a marcar como Cs1), se extiende desde el compás 6, última corchea, al compás 9, y será reconocible por las síncopas. El segundo (Cs.2) será reconocible por las semicorcheas.*

¹⁶⁴ Y lo copia Prout hasta el primer re corchea del compás 5.

Sección media. *Hay dos interesantes episodios. El primero (compases 17 a 22) comienza con una continuación secuencial de los compases 15 a 17, con las voces bajas invertidas, después de las cuales el bajo está formado por un compás del sujeto por movimiento inverso. El segundo episodio (compases 30 a 35) es una libre inversión del primero.*

El primer grupo de entradas de la sección media (compases 22 a 30) comienzan en sol menor, con el sujeto en el alto, el Cs.1 en la soprano y Cs.2 en el bajo. La respuesta sigue en el bajo, modulando a do menor, con Cs.1 en el alto y Cs.2 en la soprano. El segundo grupo comienza en el compás 35, en do menor, modulando a mi bemol. Comprende (1) una entrada de respuesta en el alto, con Cs.1 en la soprano y Cs.2 en el bajo; y (2) sujeto en la soprano, totalmente en mi bemol, con Cs.1 en el alto y Cs.2 en el bajo

Sección final. *Hay una sola entrada en la tonalidad original, y por tanto la última que se puede decir que pertenece a la sección final; comienza en el compás 41, y tiene la respuesta en el alto, Cs.1 en la soprano y Cs.2 en el bajo. Una coda de cuatro compases es añadida, basada en el mismo material de los episodios.*

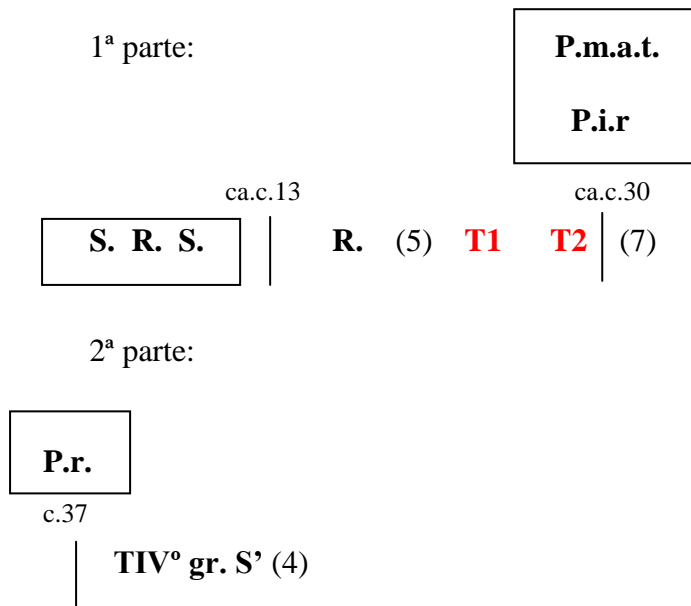
De las seis inversiones posibles del contrapunto, cuatro son usadas en esta fuga.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En la división para la primera sección de la fuga coinciden los tres autores, entre los compases 16 y 17. Para la última sección, mientras Busoni la plantea para el compás 36, Riemann y Prout la retrasan al compás 41.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Esquema 1a



Fuga paradigmática de las teorías que aquí exponemos. Se produce un primer ciclo de evolución tonal hasta la caída del compás 30, con las entradas T1 y T2 claramente en sol menor y do menor respectivamente. A partir de ahí, un episodio de retorno nos devuelve la fuga a la temática del cuarto grado en el compás 37 seguida del sujeto. Segunda parte por tanto en tonalidades principales y del cuarto grado.

Esquema 1b

P.m.a.t
P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

ca.c.30

(7)

P.r.

c.37

Sección estable en tonalidades principales y del cuarto grado

6.22 Fuga 22. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Busoni** establece una división seccional entre los compases 24 y 25, y otra entre los compases 66 y 67. Una división menos importante que las anteriores la establece Busoni entre los compases 45 y 46, en medio de la segunda sección.

1.2 Para **Riemann** la fuga tiene tres secciones: la primera hasta el compás 24, coincidiendo con Busoni, la segunda alcanza hasta el compás 45 (coincidiendo con una división menor de Busoni) y la tercera desde ahí (c.46) hasta el final.

1.3 Prout

Exposición. *El sujeto es anunciado en la primera soprano¹⁶⁵. La respuesta es tonal. No hay un contrasujeto regular. Una larga codetta precede la entrada de la tercera voz, el alto; y tres notas de codetta separan la entrada de las dos últimas voces, tenor y bajo. Sujeto y respuesta alternan en la forma normal.*

Sección media. *La sección media comienza con un episodio de ocho compases (compases 17 a 24), basado principalmente en las cuatro últimas notas del sujeto, directo y por movimiento inverso, y modulando a la tonalidad del relativo mayor. Se produce un grupo de entradas algo irregulares en cuanto a los intervalos de entrada (compases 25 a 39) cada voz haciendo el sujeto o la respuesta una vez, es decir, sujeto en primera soprano, respuesta en segunda soprano, sujeto en tenor, sujeto en bajo,*

¹⁶⁵ Que es copiado por Prout hasta el primer re bemol del tercer compás.

respuesta en alto; las dos últimas están separadas por unos pocos compases de codetta. El segundo episodio (compases 39 a 45) involucra sólo las tres voces más bajas. Se desarrolla casi a partir del mismo material que el primer episodio. Las siguientes entradas son dos apariciones de la respuesta en la tonalidad original (tenor y bajo), seguidas inmediatamente por un estrecho, en el cual entra la primera soprano, la segunda soprano y el alto siguen a la mínima distancia, el bajo (variado) y el tenor a un compás de distancia y entonces (compases 55 a 57) la segunda soprano y el alto toman la respuesta y el sujeto simultáneamente. El tercer episodio (compases 57 a 67) es a cuatro partes armónicas y es derivado, aún más exclusivamente que los otros dos, de las últimas cuatro notas del sujeto.

Sección final. *La sección final comienza en el compás 67, con una re-entrada de la primera soprano, y un muy regular y cerrado estrecho sobreviene, las voces siguiéndose una a otra en orden descendente, siempre a la mínima distancia, y alternando con sujeto y respuesta. Ambas apariciones de la respuesta se alteran en su última nota, de lo contrario tendríamos un estrecho maestro. La coda contiene dos entradas incompletas de la respuesta, en los compases 73 y 74.*

La fuga es una muestra magistral de una fuga a cinco voces, aunque menos elaborada en su estructura que la número 4.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni coincide con Riemann en la división de la primera sección, estableciéndola en torno a los compases 24 y 25. No coinciden en la última, en la cual Busoni marca su división entre los compases 66 y 67, y Riemann en el 45. Aunque sí coincide Riemann con una división menor de Busoni en el compás 45. Prout comienza

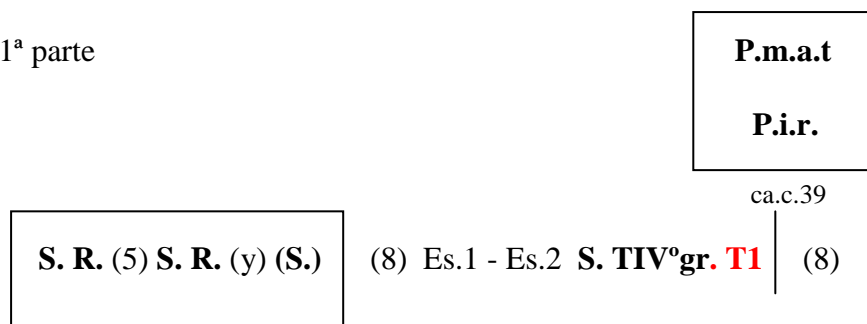
la segunda sección con el episodio correspondiente, y por ello la adelanta al compás 17.
 En cuanto a la sección final, tiene coincidencia con Busoni en llevarla al compás 67.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

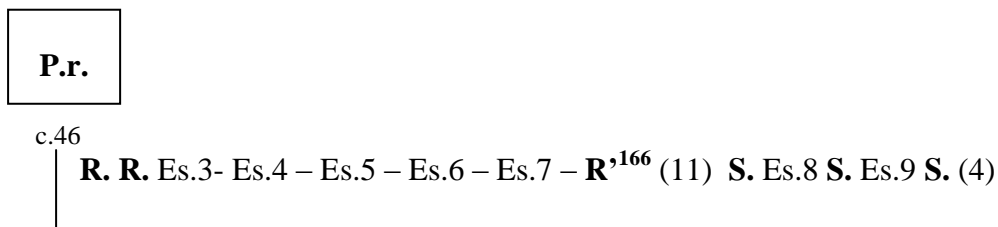
Veamos el esquema simplificado.

Esquema 1^a

1^a parte



2^a parte



Gran fuga a cinco voces que esta plagada de entradas con los intervalos cambiados que se pliegan a distintas armonías, y por ello las consideramos entradas supeditadas. Las entradas importantes, TIV^ºgr. y T1 las encontramos antes del compás 39, donde establecemos nuestro punto máximo de alcance tonal y el punto de inicio del retorno. A partir de ahí, un episodio nos lleva a entradas principales de fuga (de respuesta) en el compás 46, donde situamos nuestro punto de retorno.

¹⁶⁶ Con una voz que la dobla en terceras.

Esquema 1b

P.m.a.t
P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

ca.c.39

(8)

P.r.

c.46

Sección estable en tonalidades principales

6.23 Fuga 23. Cuaderno I

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Busoni** establece una primera sección hasta la caída del compás 9, justo donde terminan las cuatro entradas obligadas. Lleva la segunda sección hasta la caída del compás 29, donde da paso a la tercera sección, y establece además una división intermedia en la segunda sección entre los compases 17 y 18.

1.2 **Riemann** ve dos secciones, ya que comenta que la esperada sección media modulante es enteramente omitida. Por tanto, lo que ocurre desde el compás 18 debe ser considerado hasta el final como la última parte de la fuga.

1.3 Ebenezer Prout

El sujeto de esta fuga, el cual está en el tenor¹⁶⁷, tiene una respuesta tonal, igual que en la número 19. La respuesta es en el alto, acompañada de un contrasujeto en el tenor. Una peculiaridad de esta fuga, sin embargo, es que el contrasujeto es regular a lo largo sólo de la exposición, siendo posteriormente utilizado sólo una vez en su forma completa (compases 31 a 32); todas las demás entradas son acompañadas por meros fragmentos del contrasujeto o por contrapuntos principales derivados en ritmo de sus siete primeras notas. La soprano entra con el sujeto en el compás 5, y el bajo con la

¹⁶⁷ Y lo copia Prout hasta el si, primera negra del tercer compás.

respuesta en el compás 7. Una codetta (en el compás 11) es seguida por una entrada redundante del tenor en la tonalidad original.

Sección media. *Los episodios (compases 13 a 16, primera corchea y 26 a 29, primera corchea) están basados en parte de la figuración de semicorcheas del contrasujeto, y no son demasiado importantes. El sujeto aparece en el alto en el compás 16, en la tonalidad de fa sostenido. En el compás 18 aparece en la soprano, por movimiento inverso, en la tonalidad de si, contestado por el alto en fa sostenido, también por movimiento inverso. El bajo entonces hace el sujeto en su forma original, y el tenor (desde el compás 24) en do sostenido menor, comenzando en la mediante y ligeramente ornamentado en su final.*

Sección final. *Las entradas finales, sujeto en el alto (compás 29) y respuesta en la soprano (compás 31) no ofrecen complicación.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

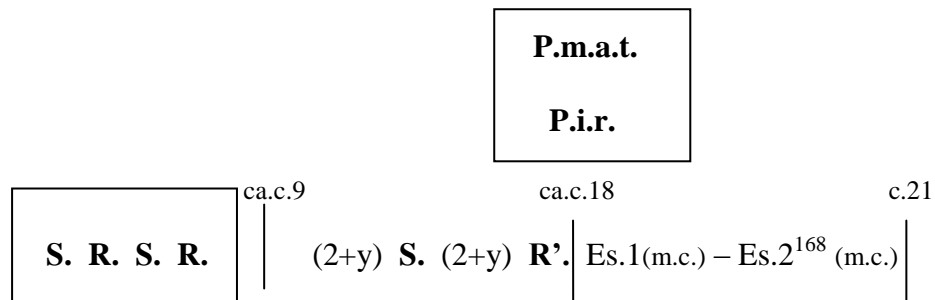
Busoni establece una primera sección hasta el compás 9, donde se encuentran las entradas obligadas. No coincide con Prout, ya que éste considera en la primera sección la siguiente entrada redundante, y tampoco coincide con Riemann, quien considera la fuga en dos secciones dividida entre los compases 17 y 18. En cuanto a la última sección, Busoni coincide con Prout al considerarla ambos en el compás 29. Posiblemente para Busoni sea más una coda que una verdadera tercera sección.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

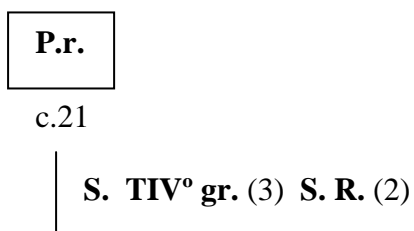
Veamos el esquema simplificado de la estructura.

Esquema 1a

1ª parte



2ª parte



Fuga sin ningún tipo de evolución tonal, donde la cadencia principal se produce en el compás 18. A partir de ahí, dos entradas supeditadas por movimiento contrario devuelven la fuga a las tonalidades principales en el compás 21. Es sintomática también la aparición con los sujetos y respuestas de la entrada temática del cuarto grado.

¹⁶⁸ En realidad la entrada supeditada 2 termina en el c.22, y se cruza en unas pocas notas con el sujeto, pero no creemos que Bach esté pensando en trabajar el estrecho, y por ello lo representamos así.

Esquema 1b

P.m.a.t P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

ca.c.18

(8)

P.r.

c.21

Sección estable en tonalidades principales y cuarto grado

Fuga 23 (I). Ejemplos musicales

Ej.1



Ej.1

Hemos situado la entrada de sujeto y de respuesta, acompañada ésta del contrasujeto. No haremos reducción de este ejemplo ya que el contrapunto es bastante claro.

Obsérvese la línea que marca las notas de la respuesta en las que Bach muta dichas notas. Elude realizar la respuesta marcada como b) en el ejemplo 2, que creemos pudiera ser posible, y sin embargo, una vez comienza con el fa sostenido, muta la respuesta para tomar notas del tema sobre el cuarto grado (2^a, 3^a, 4^a y 5^a notas de la respuesta), lo cual le permite mantener la armonía del primer grado. Podemos empezar a pensar que la respuesta sobre el cuarto grado toma tanta importancia para Bach en los sujetos modulantes que incluso cuando ésta no es estrictamente necesaria, es utilizada por el maestro alemán como algo incorporado a su técnica y que simplifica la armonía de la respuesta.

También hay un intento de conservar una armonía igual, al menos en las primeras partes de la respuesta. El mi sostenido del ejemplo b) obligaría a cambiar muy atropelladamente a una armonía de dominante de fa sostenido.

Ej.2

Ej.2

Ejemplo del segundo episodio, en el cual la progresión por cuartas ascendentes, o quintas descendentes es obvia y frecuentemente utilizada en muchos episodios, y en el que hemos marcado con líneas angulares las fundamentales, y con las notas de cabeza pequeña las notas extrañas a la armonía: paso, floreo, adornos de retardos, etc.

Ej.3

c.26

The musical score for Ej.3, measures 26-28, is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 27. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Angular lines connect the notes in the bass staff to indicate the fundamental tones of chords. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a double bar line in measure 28.

Ej.3

El mismo diseño de episodio estudiado anteriormente, pero en el lugar correspondiente de la segunda sección. La progresión, como en el episodio I, va por cuartas, donde hemos señalado con líneas angulares las fundamentales, y una simple cromatización del la al final, última nota en el bajo del ejemplo, compás 28, convertida en la sostenido, prepara la función dominante de si menor.

6.24 Fuga 24. Cuaderno 1

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Podemos decir que **Busoni**, como ya hace en otras fugas e invenciones, cambia el compás y la figuración, aparte de ampliar a veces a tres pentagramas, más las ya sabidas aportaciones (omnipresentes en todas sus ediciones de obras de Bach) de matiz, articulación, tiempo, etc.

Yendo a lo que es motivo principal de nuestro trabajo, establece Busoni las siguientes divisiones:

1ª sección: hasta el compás 16.

2ª sección: hasta la mitad del compás 60, y a partir de ahí, viene la tercera sección.

Establece dos divisiones menos importantes, en medio de secciones, al final de los compases 33 y 68.

La forma de proceder de Busoni responde a criterios seguidos por este autor en otras fugas: marcar el fin de la primera sección cuando han concluido las cuatro entradas obligadas, y retomar la tercera sección cuando se vuelve al tono principal; ver un punto interior de corte, evidentemente, al final del compás 33, y otro punto en el ya comentado final del compás 68 y principios del 69. No olvidemos que esta forma de análisis se corresponde con la ya sabida y defendida tesis, tanto por Busoni como por Riemann, de la forma ideal y casi única en tres secciones, y de ahí el uso de las denominaciones, tan extendido en nuestro país, de *Exposición*, *Desarrollo* y *Reexposición*. (Aunque a veces el propio Riemann usa el término *Desarrollo* para cualquier sección intermedia episódica, sin necesidad de referirse a la totalidad de la

segunda sección). En definitiva, denominaciones estas de *Exposición, Desarrollo y Reexposición* que se adaptan bien a muchas fugas, lo cual unido al hecho de la tesis *a priori* en tres secciones implantó su uso de forma generalizada, al menos en nuestro país.

1.2 **Riemann** ve tres secciones; una hasta la caída del compás 21, otra desde ahí hasta la mitad del compás 60, y a partir de ahí, tercera sección hasta el final.

1.3 **Ebenezer Prout.**

Un digno cierre a la primera parte de la obra. El llamativo sujeto cromático¹⁶⁹ que se inicia en la tonalidad de la tónica cerrando en la dominante, y para retornar a la tónica en la respuesta y al mismo tiempo conservar los intervalos característicos en la secuencia, es necesario hacer una respuesta tonal muy pronto. La quinta es contestada por la tónica. El caso es análogo al de la fuga 18.

Exposición. *El sujeto es anunciado por el alto. La respuesta está en el tenor, y es acompañada por el contrasujeto desde el cuarto pulso del compás 4. Una codetta de dos compases en casi canon estricto, derivada del contrasujeto, es seguida por el sujeto en el bajo (compás 9), y esto, después de otro compás de codetta, por la respuesta en la voz aguda. La entrada del sujeto en el alto en el compás 21 puede ser descrita como una entrada redundante, siendo todavía en la tonalidad original, y dando a la voz aguda la oportunidad de hacer el contrasujeto. El primer episodio (compases 16 a 21) también pertenece a la primera sección de la fuga y no se aleja de las tonalidades originales.*

¹⁶⁹ Y lo copia Prout hasta el primer fa sostenido del compás 4.

Sección media. *La sección media, por lo tanto, comienza en el compás 24 con el segundo episodio. Hay en total cuatro episodios, basados en el mismo material de la codetta, las semicorcheas del final del contrasujeto. El primero contiene un canon a la duodécima inferior (desde la mitad del compás 17) y contiene en el compás 19 un intento de entrada con las tres primeras notas del sujeto. El segundo (compases 24 a 30) es una modificación del primero. El tercero (compás 50, tercer pulso, a compás 53) mantiene la figuración de semicorchea y el cuarto (compases 63 a 69, primera corchea) es también similar al primero.*

En el compás 28¹⁷⁰ el sujeto está en el tenor, en la nueva tonalidad de mi menor, y en el compás 34 el primer estrecho comienza, participando sólo dos voces. En el compás 38 el sujeto, con su primera nota modificada aparece en el bajo, llevando a un segundo y más completo estrecho que comienza en el compás 41, continuando hasta el comienzo del compás 47, seguido por la respuesta en la tonalidad de re en el bajo. Durante el estrecho, el contrasujeto no está presente, exceptuando un fragmento en el alto en el compás 45; y como frecuentemente ocurre en los estrechos, sólo la última entrada del sujeto (aquí el tenor) está completa. La siguiente serie de entradas (compases 53 a 63) no están en estrecho y no necesitan comentario.

Sección final. *La sección final comienza durante el curso de esta serie de entradas, a saber, con el retorno a la tonalidad principal en el compás 60. Nuevos contrapuntos son aquí susituidos por el contrasujeto (compás 60 a 63). Las entradas finales, exceptuando la coda, están todavía en un estrecho a dos partes; el sujeto en el tenor en si menor (compás 69), siendo seguido por el sujeto en el bajo, comenzando en mi menor (compás 70). La coda (compases 70 a 73) incluye una entrada parcial del sujeto en el alto.*

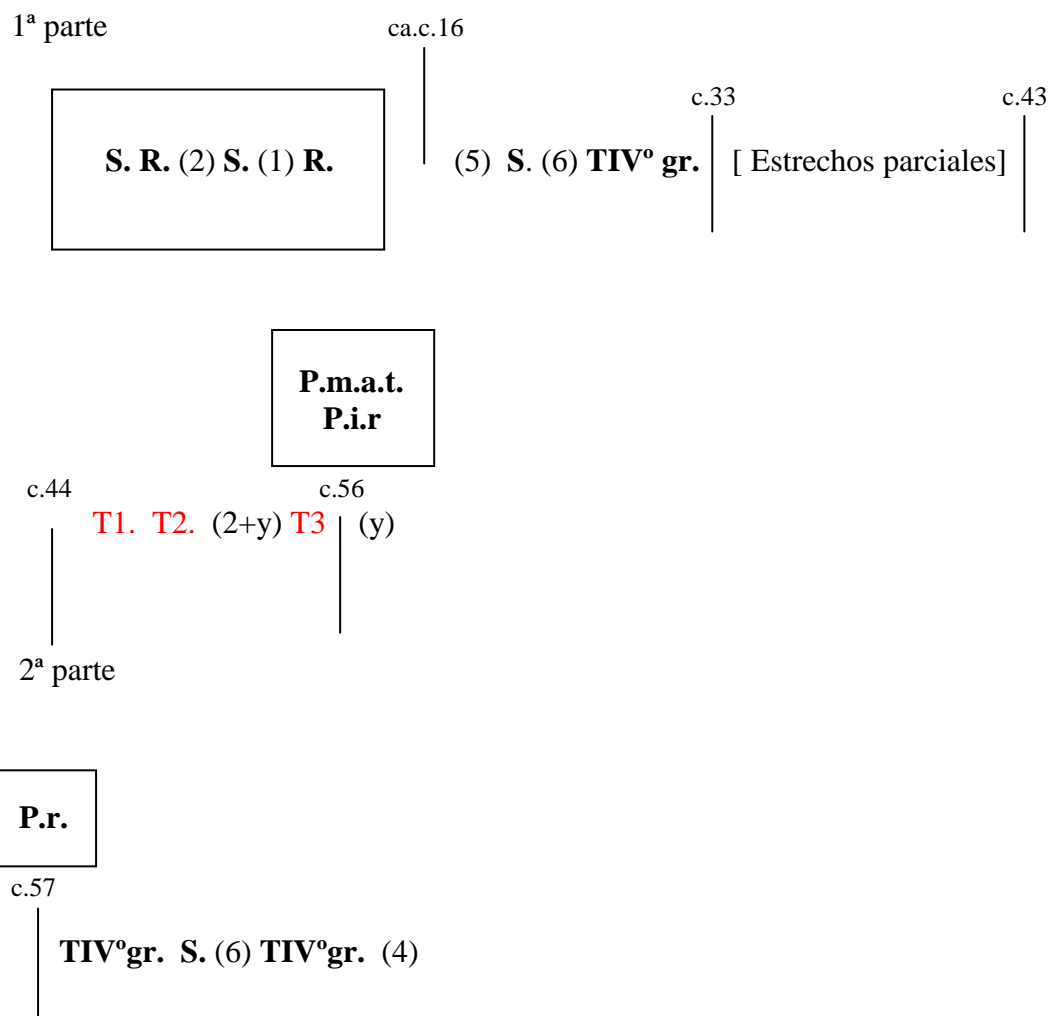
¹⁷⁰ Detectamos una errata de Riemann, pensando que se refiere al compás 30.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni y Riemann no coinciden en la subdivisión de la primera sección, ya que este último incluye la entrada redundante que se produce, y Busoni no. En la primera sección coinciden Prout y Riemann. En la división para la última sección a partir del compás 60 coinciden los tres autores.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Esquema 1a



Fuga de grandes proporciones que no obstante mantiene la estructura de llegada a un punto máximo de alcance tonal, y casi inmediatamente, con la entrada temática del cuarto grado, nos sitúa en la última parte de la fuga.

Esquema 1b

P.m.a.t P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

c.56

P.r.

c.57 Sección estable en tonalidades principales y cuarto grado

Fuga 24 (I). Ejemplos musicales

Ej.1

a) c.4



b) c.4



c) c.4



Ej.1

Como hemos comentado en alguna otra ocasión, el sendero altamente escarpado por el que transita el sujeto obliga a Bach a emplear sus más sutiles técnicas para resolver los problemas que dicho sujeto plantea. Situándonos en el compás cuatro del ejemplo, es decir donde la respuesta interacciona con el contrasujeto, en a) tenemos el ejemplo copiado tal cual figura en la edición de Real Musical que manejamos, en b) comenzamos con las primeras abstracciones, y según los números y las flechas tenemos: **1)** escritura por niveles en la voz inferior (una sola voz funciona como si estuvieran interactuando dos voces; las dos flechas señalan esos niveles); **2)** la voz superior realiza

el típico movimiento contrario contrapuntístico con la voz intermedia (hay sólo dos voces, pero recordemos lo expuesto en 1) y 3) las dos flechas verticales, desde el pentagrama inferior al superior señalan, la primera, la resolución indirecta del la sostenido de la voz grave en el si de la voz superior, y la segunda la quinta disminuía, tratada siempre como intervalo disonante. La tercera y última abstracción se presenta en c), y en ella quedan plasmadas las notas que soportan el esqueleto de este intrincado contrapunto.

Ej.2

a) c.17

b) c.17

Ej.2

En este ejemplo vemos el desarrollo del primer episodio, el cual sigue la típica transición por cuartas utilizado una y mil veces por Bach. Las flechas señalan las fundamentales de dichos acordes. En a) está el ejemplo sin reducciones, con las flechas que señalan dichos puntos de apoyo. En b) hay una primera reducción que altera los valores de las notas para ejemplificar un contrapunto sencillo de este primer episodio.

Ej.3

1

c.34

2

c.34

3

c.34

Ej.3

Si en el episodio 1 estamos hablando de un contrapunto completamente diáfano, en el episodio 2 ocurre todo lo contrario. El nivel de abstracción es máximo, y ello está condicionado por el empleo en el episodio del comienzo del sujeto, práctica por otra parte habitual en muchas fugas. La complicación ya comentada de este sujeto da como resultado que el episodio que lo incluye sea también difícil de descifrar, pero como es lógico, debemos darle una explicación; en otro caso, no se podrían seguir dando clases de contrapunto.

En **1** hemos copiado el ejemplo tal cual, sin reducciones, en **2** aparece las primeras reducciones estableciendo fundamentales y quitando notas extrañas, y es en **3** donde de verdad se descubre lo intrincado de este episodio, que establece que una voz realiza los giros y resoluciones que han quedado enunciados en otras, todo ello, con un nivel de abstracción máximo, ejemplificado en la segunda casilla del ejemplo 3.

Ej.4

c.4 Respuesta

a)



Respuesta exacta real a la quinta

b)



c.30 Entrada temática, c.30

c)



Ej.4

En este ejemplo vamos a comparar las entradas temáticas propuestas para explicar las mutaciones que se producen en la respuesta, que creemos no responden a la teoría clásica al uso de enseñanza de fugas. En a) tenemos la respuesta mutada que utiliza Bach. En b), la respuesta exacta y real a la quinta, y en c), una entrada temática que Bach utiliza en el compás 30.

Obsérvense las cuatro primeras notas recuadradas en los ejemplos a) y b). Bach está obligado por la tradición a responder a la quinta superior, y eso es lo que hace, pero surge el primer problema armónico: la cuarta justa disonante, y sin posible preparación o resolución; solución, se cambia (muta) el do sostenido por el si, consonancia de quinta con el fa superior. Ha resuelto el primer problema, y ha dado una apariencia de contestación a la quinta a la respuesta. Surge el segundo problema: si continúa por ese

camino, la naturaleza modulante del sujeto le llevará a la peregrina tonalidad de do sostenido, por tanto, sí intenta cumplir lo que enuncia la teoría clásica de fuga de mantener la armonía de la misma, al menos hasta que se produzcan las entradas obligadas, en las tonalidades del primero y el quinto grados. ¿Cómo lo hace?: pues situándose en la tonalidad del cuarto grado, mi menor, el cual por la naturaleza del sujeto de progresar una quinta ascendente, devolverá la fuga a la tonalidad de si menor, como así ocurre. Dicha posible respuesta (sin la mutación a la que aludíamos al comienzo) es utilizada más adelante, en el compás 30, ya sin los problemas del principio, y es el ejemplo que presentamos en c). Es decir, que la técnica de progresión por quintas a la que aludíamos en otros lugares de este trabajo utilizada comúnmente para los episodios, es retomada también para las respuestas a un sujeto de fuga. Esos dos compromisos, el de responder a la quinta superior, y el de situarse en el nivel del cuarto grado para devolver la fuga a si menor, configuran la estructura de la respuesta, y no desde luego la teoría clásica volcada en la mayor parte de los tratados.

6.25 Fuga n°1. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Busoni.

Establece Busoni¹⁷¹ una primera división seccional importante entre los compases 21 y 22, y una división menor entre los compases 12 y 13. Establece otra división mayor entre los compases 67 y 68, con dos divisiones menores interiores entre los compases 38 – 39 y 54 – 55.

1.2 **Riemann.** En esta fuga parafrasearemos sus palabras al mismo tiempo que las traducimos.

Compara **Riemann**¹⁷² la fuga con el preludio que la precede, y dice que aunque no es corta, si es mucho más simple que el preludio (dice que es un juguete inofensivo), y que realmente consiste en dos desarrollos en los cuales, salvo la lógica modulación a la dominante de la respuesta, no se abandona el tono principal. Habla del contrasujeto, que dice se desenvuelve de manera natural. Las dos primeras entradas temáticas llenan exactamente un periodo de ocho “medidas”, pero como la tercera (la más baja) se une inmediatamente, tenemos un periodo de tres miembros que constituye al mismo tiempo la primera sección de la fuga. La cortísima media sección (modulante), primero juega con la cabeza del tema en las dos voces superiores, mientras que el contrasujeto se desarrolla en la voz más baja. De este episodio de ocho medidas (extendido por la

¹⁷¹ Johann Sebastian Bach . Klavierwerke. Busoni – Ausgabe. Band II. Das Wohltemperierte Klavier. Zweiter teil. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden.

¹⁷² Hugo Riemann: *Análisis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier. Part II.* Fifth impression. Augener. LTD.London

repetición de la sexta medida), surge un segundo desarrollo pues la contralto entra con el tema (sujeto) en re dórico, y es seguida por la soprano (respuesta) en el mismo re dórico. (Se refiere Riemann luego a la relación entre estas entradas, comparándolas con los modos eclesiásticos antiguos, diciendo que el sujeto estaría en el más puro re menor así como la respuesta lo estaría en la menor). Así, sigue, no se puede negar que la sección modulante establece el tema en el relativo de la subdominante. Por lo demás, este segundo desarrollo es incompleto. En lugar de la tercera entrada del tema, hay un episodio de ocho compases en el cual sólo las voces superiores enuncian el motivo conductor. Este episodio cierra en el tono de la subdominante, produciéndose luego una cadencia de engaño que nos lleva a un apéndice de dos medidas que cadencia en el tono principal. Luego describe Riemann el tercer desarrollo (que da comienzo a la tercera y última sección), seguido de una coda inusualmente larga. Dicho tercer desarrollo tiene la respuesta en el bajo, y después de cuatro compases de episodio, los cuales cierran el periodo, el sujeto en la contralto completando un segundo periodo de ocho medidas, y la respuesta en la soprano. Así al final del tercer desarrollo, el tono de la dominante se alcanza de nuevo. A partir de ahí, marca Riemann una coda (como vemos, inusualmente larga; c.55) que comienza con un episodio semejante al primero, que se acerca a la subdominante; se repite el final de la sección, y concluye en una cadencia rota que aplaza el final. Describe luego Riemann lo que ocurre hasta el final de la fuga, destacando el pedal sobre tónica (organ-point; c.68).

1.3 En cuanto a **Ebenezer Prout**.

Exposición. *El sujeto es anunciado en el alto¹⁷³. La respuesta es tonal y está en la soprano. Se notará que Bach trata a la primera nota como la dominante de do y no*

¹⁷³ Y lo copia Prout como siempre hasta el primer mi del quinto compás.

la tónica de sol, puesto que coloca el fa a distancia de un tono, y no a distancia de medio tono como sí hace en la respuesta¹⁷⁴. No hay contrasujeto regular y no hay codetta, y la exposición termina en la primera semicorchea del compás 13 con el sujeto en el bajo.

Sección media. En el primer episodio (compases 13 a 21), la segunda parte del sujeto es trabajada como un bajo a un canon libre sobre la primera parte del sujeto en las voces superiores. En el compás 21, el sujeto entra en el alto modulando a re menor, y es seguido por la respuesta en la soprano modulando a la menor. El segundo episodio (compases 29 – 39) es para la soprano y el alto sólo, comenzando con un nuevo tratamiento del material del episodio I, seguido de un canon a la quinta en el compás 33.

Sección final. Las entradas, que son técnicamente el “grupo final”, parecen más bien las del principio de la fuga. La respuesta en el bajo (compases 39 a 43) se separa de las dos entradas siguientes por un tercer episodio, llegando hasta el principio del compás 47, apareciendo nuevos contrapuntos en semicorcheas. El sujeto en el alto (compases 47 a 51) y la respuesta en la soprano (compases 51 a 55) completan este grupo. El cuarto y más largo episodio (compases 55 a 68) separa lo anterior de la coda; comienza con una libre transposición del episodio I a la quinta, siendo construido sobre las semicorcheas del bajo, con continuación en el compás 62. La coda contiene cuatro entradas parciales del sujeto en los compases 68, 72, 76 y 79; una cuarta voz es añadida desde el compás 80. Gran unidad de carácter se da en esta fuga por la derivación de todo el material del sujeto.

¹⁷⁴ Como siempre, insistimos en que sólo problemas de concordancia armónica producen las respuestas tonales, y no el cúmulo de reglas que estas escuelas defienden.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Disparaes y diferentes versiones para esta fuga.

Riemann coincide con Prout en la separación entre la primera y la segunda sección (ambos en el compás 13), y Busoni incluye en ella el episodio siguiente, y establece la división en el 21, aunque no deja de hacer una subdivisión menor en el 13. En cuanto a la última sección, Riemann la adelanta al compás 39 (donde Busoni también marca una subdivisión menor), y Busoni esperará al compás 68 para la última sección. Prout coincide con Riemann en marcar la última sección en el 39.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Pero nuestra visión de muchas fugas difiere bastante de estos postulados, y por eso lo comentamos. En esta caso, y como casi siempre, la evolución tonal será definitiva para separar secciones, y si esa evolución tonal se extiende hasta el compás 29, vemos que lo que queda hasta encontrarnos con la tonalidad principal es un mero episodio de 10 compases, no susceptible de ser considerado sección. Por tanto, tipología de fuga en dos secciones, con un pequeño episodio-nexo entre ellas. El considerar el nexo unido a la segunda sección, o dejarlo como nexo entre dos secciones prácticamente iguales no tendría mayor importancia.

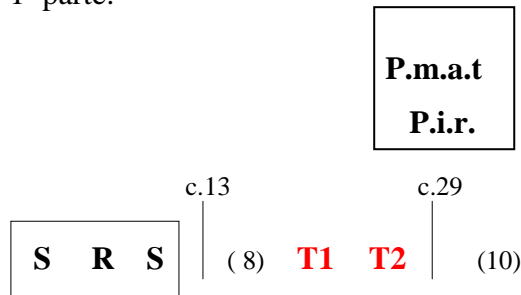
Es curioso que Riemann diga que la fuga, *es en realidad un juego inofensivo que consta de dos desarrollos, en los que nunca se abandona la tonalidad principal...*

El mismo está hablando de esas dos secciones, aunque luego no las marque de esa manera, por esa cuestión que ya hemos comentado de pensar *a priori* en las tres secciones.

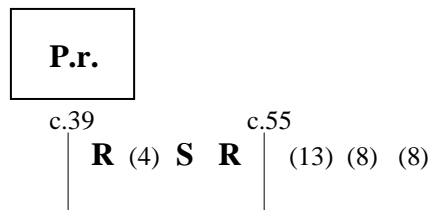
El esquema reductivo quedaría de la siguiente forma:

Esquema 1a:

1ª parte:



2ª parte:



Por tanto, a la vista del esquema, fuga con una apertura tonal por quintas (igual que la fuga I del Clave bien temperado I, y la 1ª invención en do mayor a dos voces), que nos lleva, con las entradas temáticas en nuevas tonalidades T1 y T2, a la caída del compás 29. A partir de ahí, en donde estaría el P.m.a.t. y el P.i.r., un grupo de diez compases conduce la fuga a la caída del c.39, donde situamos el punto de retorno (P.r.). Por tanto, se generan dos aparentes secciones, la de apertura tonal, con su correspondiente episodio de vuelta, y la última a partir del punto de retorno. Casi un equilibrio proporcional con la primera parte, pero sin que ocurra nada nuevo (sólo entradas de sujeto, respuesta o cuarto grado (ya hemos dicho que funciona como un agregado de excepción a las últimas partes de fuga, y en ésta no figura)

Veamos en un esquema más simple los ciclos de evolución tonal, y la estabilidad completa que se produce en la segunda parte.

Esquema 1b:

P.m.a.t

P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

c.29

(10)

P.r.

c.39 Sección estable en tonalidades principales

Fuga I. (II). Ejemplos musicales

Ej.1

The image displays two systems of musical notation for a fugue in 2/4 time. The first system, labeled 'c.13', shows the beginning of an episode with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a supporting bass line. The second system, marked with a '2' in the bass staff, continues the melodic and bass lines, featuring a slur over the treble staff and a fermata over the final note of the bass staff.

Ej.1

En este ejemplo vemos el comienzo del episodio I, el que lleva a las dos entradas que cierran la primera sección. Hemos arriesgado una reducción en la línea del bajo que pretende mostrar el esquema que soporta el contrapunto. Compárese con el comienzo del episodio III, compás 55, y se verá la similitud que queremos destacar, aunque luego cada uno derive hacia distintos derroteros.

6.26 Fuga 2. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** una primera división seccional entre los compases 13 y 14, y otra división menor entre la tercera y la cuarta parte del compás 23. Deberíamos sobrentender dos partes y una coda

Realiza además Busoni de esta fuga una transcripción a cuatro pentagramas en las claves actuales de sol y de fa que presenta como estudio de composición. Cuanto menos curiosa esta costumbre anclada en la tradición de separar todas las voces en pentagramas independientes cuando se trata de estudiar la técnica contrapuntística. Busoni no lo hace en las claves llamadas antiguas, pero si sigue manteniendo esa separación en distintos pentagramas, cuando en realidad lo más fácil para el estudiante actual es estudiarlo según las dos claves del piano.

1.2 Riemann comenta que la fuga al principio sólo presenta tres voces, y que es posteriormente en los últimos dos periodos cuando aparecen las cuatro voces. Dice que podría ser tomada como una pieza para órgano, con una parte de pedal en el cierre. La fuga no tiene contrasujeto real, y se trabaja con diferentes variantes del sujeto. La primera sección consiste en dos desarrollos en la tonalidad principal, el primero de los cuales toma las entradas de alto (sujeto), soprano (respuesta), más un episodio de dos medidas que vuelve a la tonalidad principal, y entrada de tenor con el sujeto, todo ello cerrando un periodo de ocho medidas¹⁷⁵. Después de un episodio de cuatro medidas,

¹⁷⁵ Ya sabemos que las medidas de Riemann no suelen coincidir con los compases reales. En este caso, cada medida coincide con medio compás, es decir, dos partes.

comienza un segundo episodio cerrando en un tono paralelo, con respuesta en el bajo y sujeto en la soprano. Siguen dos repeticiones del diseño anterior¹⁷⁶, y el final de sección tiene al alto con la respuesta, y al bajo que toma el tema (respuesta), cadenciando en la subdominante. Son necesarias dos nuevas medidas para cerrar en sol menor. El cierre en sol menor es seguido directamente por la segunda sección, en la cual se presentan las características ya descritas. Esta segunda sección es en do menor, y la fuga no tiene ninguna sección de modulación real, lo cual queda compensado por los procesos contrapuntísticos y armónicos (se refiere a una sexta napolitana que marca en el compás 11) puestos en práctica. Algunos recursos se encuentran en el periodo siguiente, que consiste en una sucesión de maravillosos estrechos. Se refiere luego Riemann a una sexta dórica, de la cual dice que es muy raramente usada en el libro primero, y empleada de manera menos llamativa.

Lo que sigue a continuación, dice, puede ser considerado una coda.

1.3 Ebenezer Prout

Una excepcional fuga. Es de destacar que aunque es a cuatro voces, la cuarta voz no entra hasta el compás 19. Pero es más que notable por sus dos espléndidos estrechos.

Exposición. *El sujeto¹⁷⁷ que comienza en la dominante, tiene una respuesta real. El tenor con el sujeto en los compases 4 y 5 completan la exposición.*

Contraexposición. *Después de dos compases de episodio, sigue una contraexposición normal, aunque una vez más sólo en tres voces, y con una entrada redundante del tenor en el compás 11, transitoriamente en fa menor. La respuesta en el tenor (compás 7), y el alto (compás 10) sustituye la tercera mayor de la dominante por*

¹⁷⁶ Compás 9.

¹⁷⁷ Que copia Prout hasta la primera negra del compás 2.

la menor¹⁷⁸, y el sujeto en el tenor (compás 8) varía ligeramente el ritmo. Una codetta conduce a una cadencia en sol menor, cerrando la primera sección de la fuga

Secciones media y final. No están claramente diferenciadas, puesto que casi no hay modulaciones más allá de las tonalidades principales. Sería posible considerar la entrada del bajo en el compás 19, o el comienzo del segundo estrecho en el c.23 que marca el tramo final, pero esto más bien tiene el carácter de una coda.

El primer estrecho comienza en el compás 14, el sujeto en la voz de soprano es imitado por el alto en aumentación, y en el siguiente compás respondido por movimiento inverso en el tenor. La forma invertida y original de la respuesta sigue inmediatamente en la misma voz, compases 21 a 23¹⁷⁹. En el compás 23 comienza un segundo y cerrado estrecho.¹⁸⁰

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Observamos en esta fuga como Busoni casi establece dos secciones, y Prout une la sección media y la final avanzando sólo algún punto de división entre ambas. Coinciden los tres autores en considerar la primera sección hasta el compás 14. Busoni y Riemann coinciden en la última parte y ya hemos visto que Prout coloca juntas ambas secciones y sólo aventura algún punto posible de separación. Riemann hace lo mismo y tampoco habla de sección conclusiva, sino de coda diciendo que la fuga no presenta modulaciones reales. Si que las presenta, aunque están un tanto escondidas. Si

¹⁷⁸ Quiere referirse Prout a que la respuesta hace si natural en lugar de si bemol.

¹⁷⁹ Hay aquí un error de Prout, ya que los compases 21 a 23 no pueden seguir inmediatamente al 15.

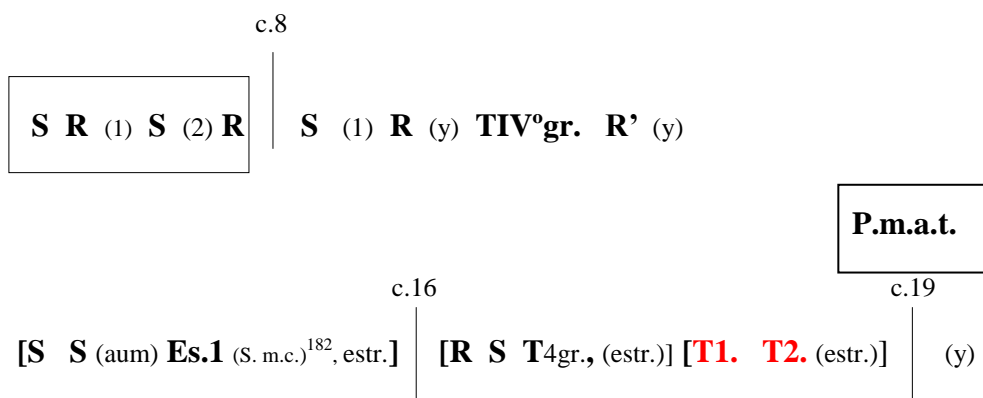
¹⁸⁰ Dado que las líneas que quedan las dedica Prout sólo a describir la entrada de cada voz, y que lo más importante para este trabajo son sus declaraciones anteriores en cuanto a las secciones media y final, damos por concluida la traducción de sus palabras.

comparamos esta fuga con su homóloga en el CBT I, veríamos las coincidencias tan evidentes que hay, y tendríamos pistas para separar las secciones.

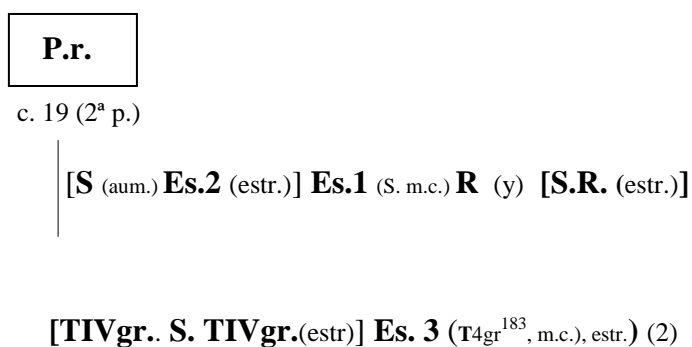
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Esquema 1a:

1ª parte:¹⁸¹



2ª parte:



¹⁸¹ Utilizamos dos líneas para la primera parte por razones de espacio, al igual que para la segunda, pero responden a algo continuado y seguido.

¹⁸² A pesar de ser una entrada supeditada, podría considerarse como una versión del sujeto por movimiento contrario.

¹⁸³ Lo mismo que para el pie de página anterior. Podría considerarse una entrada del cuarto grado por movimiento contrario.

Esquema 1b:

P.m.a.t

Ciclo de evolución tonal

ca. c.19

P.r.

c.19 Sección estable en tonalidades principales

El ciclo de evolución tonal se produce hasta la caída del compás 19, con dos entradas importantes, **T1** y **T2**, que son las que marcan el punto de evolución tonal de la fuga, aunque ninguno de nuestros autores estudiados las destaque. Corresponden a los niveles de si bemol y mi bemol, y se ha producido en la fuga una evolución tonal por cuartas. Bach se ha situado sobre el cuarto grado (fa menor) desde el compás 11, y a partir de ahí ha realizado las dos entradas que comentamos, en los compases 17 y 18 (soprano, final del compás 17; alto, comienzo del 18, ambas en estrecho). Luego, y sin el típico episodio de retorno se ha situado en las tonalidades principales con sólo temas de sujeto, respuesta y cuarto grado, así como entradas supeditadas por movimiento contrario vinculadas a las tonalidades citadas (S.R. ó TIV°gr.). Podríamos establecer una comparación con la fuga dos del CBT I, cuyo proceso de evolución tonal es el mismo hasta mi bemol mayor por ciclo de quintas. Por tanto, idénticos procesos para fugas estructuralmente iguales y ambas en la misma tonalidad en sendos cuadernos del CBT I y CBT II.

Fuga 2 (II). Ejemplos musicales

Ej.1



Ej.1

Presentación de las dos primeras entradas de sujeto y respuesta. Bien es verdad, como apunta Riemann, que el nexo de un compás que viene a continuación da paso a la tercera entrada, y que acto seguido, como las dos del ejemplo, debería dar entrada a la última respuesta, cosa que no hace. Parece que esta fuga fue pensada en un principio a tres voces, como ya hemos comentado.

Ej.2

En el ejemplo siguiente, mostramos lo que podría constituir el primer episodio, aunque en realidad no es así, ya que se encuentra lleno, como se puede ver, de entradas temáticas, marcadas en el ejemplo. Aún así, se concluye con una cadencia en el tono de la dominante.

Hemos marcado con la cabeza más pequeña las notas que consideramos extrañas, incluyendo la multitud de retardos cortos que se producen, marcando el propio retardo con la cabeza más pequeña. Decimos siempre que esto es una guía, porque otras posibilidades son factibles. Se trata de no dejar ningún pasaje sin explicación dentro de las normas del contrapunto instrumental.

Ej.2

c.9

The image shows a musical score for Exercise 2, measures 9 through 11. The score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 9-10) features a complex melodic line in the treble staff with many beamed eighth and sixteenth notes, and a more rhythmic bass line. The second system (measures 10-11) continues the melodic development in the treble staff, including some grace notes and slurs, while the bass line remains active. The third system (measures 11-12) shows the melodic line in the treble staff resolving into a few chords, while the bass line continues with a steady eighth-note pattern. Brackets are used throughout to group notes and indicate phrasing.

6.27 Fuga 3. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** varias subdivisiones menores, una al final del compás 3 y otra al final del compás 6. Otra también entre la segunda y tercera parte del compás 14, y otra al final del compás 24. La última entre la tercera y cuarta parte del compás 33. Por marcas que realiza en la partitura, creemos que entiende el sujeto incluyendo las dos primeras partes del compás segundo, es decir, cada entrada de sujeto y respuesta temática constaría de seis partes.

1.2 Para **Riemann**, la fuga tiene un pequeño tema, pero no tan pequeño, dice, como Debroy van Bruyck imagina (suponemos que Bruick sólo marca las cuatro primeras notas). Él marca el sujeto hasta la caída del segundo compás, siendo lo demás contrasujeto.

Ve dos periodos, el primero de ellos durante los tres primeros compases, en los cuales ve, como dijimos, el sujeto hasta la caída del compás 2, por lo que se produciría un estrecho con la respuesta, que llega hasta la tercera parte del compás 3. Habla también del estrecho que se produce al entrar la contralto con el tema en inversión. Luego el compás y medio que sigue (compás 2 (mitad) y 3), lo considera un episodio consistente en la inversión del contrasujeto en el alto, y la inversión del primer miembro del tema, cuatro notas, en el bajo. El siguiente periodo (c.4) que comienza con otro ingenioso *stretto* del tema, seguido de un estrecho en disminución, termina libremente

en la tonalidad de la dominante. Un tercer periodo con la respuesta en estrecho retorna a la tonalidad principal. Describe Riemann las tonalidades de estos tres desarrollos, y dice que sólo con el último llega a su fin la exposición. Se refiere Riemann a la idea de que el papel asignado a cada entrada temática es aquí asignado a desarrollos integrales. Dice que el primer desarrollo está en la tonalidad principal, el segundo modula a la dominante, mientras que el tercero, que pasa a través de la subdominante, recupera la tonalidad principal.

Entiende la segunda sección, modulante, con una libre y alegre forma de trabajo entre el tema y su inversión (entendemos que a partir del c.11); esto es seguido por otro inteligente estrecho, que pasa por diversas tonalidades (la sostenido menor, re sostenido menor y sol sostenido mayor). La segunda parte de la sección media es un episodio basado en el contrasujeto, pero concluye retornando a la tonalidad principal con un *stretto* del tema en disminución. Se plantea Riemann el hecho de que estos temas puedan ser considerados auténticos desarrollos, y dice que después del cierre de la segunda sección, no aparece el sujeto completo, decidiendo si es que en la última parte de la fuga no hay entradas temáticas, o bien si es que el tema aquí pierde parte de sus notas; él se decanta por esta última opción. El tercer periodo de la sección media está en la tonalidad principal con giros a la subdominante, y aparece una entrada de tema en el bajo (c.24). La sección final es una prolongada coda, que se mantiene en la tonalidad principal, aunque con giros al modo menor (c.28, 29), y un pedal sobre el quinto grado.

1.3 **Ebenezer Prout**, del que en esta ocasión parafrasearemos sus textos, considera que es una de las fugas más difíciles de analizar, y que observando la última parte de la fuga, el sujeto está formado por sólo cuatro notas. Para él, por tanto:

Exposición. *Sujeto en el bajo, y respuesta tonal en los agudos. No existe un contrasujeto regular, o al menos no más allá de la exposición. En la tercera entrada, el*

sujeto está tomado por movimiento contrario, algo poco usual para la exposición.

Contraexposición. *Una contraexposición ocupa el compás 4 y la mitad del compás 5, y a esto sigue inmediatamente la sección media.*

Sección media. *Describe Prout las entradas temáticas en disminución, las entradas de respuesta en su valor original (c.7) y los estrechos siguientes en los compases 9 a 10, y 10 a 12. Hay dos episodios, el primero, compases 12 a 14, está trabajado sobre una variación del sujeto tomado secuencialmente en el bajo. El segundo, compases 20 a 24, es similar al del compás 12 en el movimiento del bajo, siendo tratado por disminución en los agudos del compás 20. Un segundo stretto aparece en los compases 14 a 16: respuesta directa que se alterna con el tema en inversión. Una entrada aislada del bajo en el compás 17 es sucedida por tres entradas en disminución, dos por movimiento contrario y finalmente el bajo por movimiento directo. Después del episodio 2, otra entrada aislada en el bajo (compás 24, respuesta) conduce a la sección final.*

Sección final. *Se introduce el último stretto (c.25, 26), en el cual el sujeto está en los agudos en movimiento inverso, en el alto en aumentación y en el bajo por movimiento directo, aunque a partir de la submediante. Las restantes entradas, en los compases 27, 28 a 29; 30 a 31 y 31 a 32, no presentan especiales características, y no necesitan ser discutidas en detalle. La coda, desde el compás 32 hasta el final, contiene reminiscencias del sujeto por disminución. Como es habitual, Bach introduce otras voces.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Es verdad que el pequeñísimo sujeto despista un poco, y da la impresión de que encuentra su continuidad en el contrasujeto. Sería una fuga en la cual el sujeto y el contrasujeto parecen formar una unidad, porque fueron en un principio pensados como tal. Preferimos considerar para el análisis el sujeto solamente hasta la nota anterior a la respuesta, y la entrada por movimiento contrario un artificio contrapuntístico sin mayor importancia. Sabemos que es un sujeto que ha dado que pensar a los analistas, pues el propio Riemann descarta la opinión de algún colega suyo, y el mismo difiere con Busoni en el punto en que habría que ubicar el final de dicho sujeto. Lo que sí parecen todos dar por sentado es la presencia de un estrecho con la respuesta. No deberíamos pasar de las cuatro primeras notas para la consideración del sujeto; otra versión nos dejaría la respuesta con una conclusión en una nota (la sost. o fa sost.) en un grado de la escala que sólo se daría en esta fuga, lo cual hace que desconfiemos de dicha propuesta. Presentaremos en los ejemplos musicales lo que entendemos por sujeto.

Por tanto, dos entradas ya en la caída del compás 2, a continuación un nexo, y otra entrada, redundante en el compás 4, voz superior. Todo lo que ocurre en los compases 4, 5 y 6, que parece una repetición de lo anterior, aunque así sea, lo consideraremos entradas reiterativas. Marcan Busoni y Riemann al final del compás 5 tres entradas del tema por disminución, que llevan la fuga hasta la caída del compás 7. Desde luego, parece que la “*pequeñez*” del sujeto obliga a Bach a estar haciendo uso de él durante al menos los diez primeros compases. En el compás 7, un episodio fugado que reitera tres entradas temáticas más, conduce la fuga hasta la caída del compás 15, la sostenido menor, que es la tonalidad nueva a la que se llega.

A partir del c. 15, comienza con las entradas temáticas que se asemejan a las del comienzo, incluso con el tema por movimiento contrario, pero desde el compás 17 tenemos una entrada temática de sujeto, voz de bajo y el subsiguiente episodio que devuelve la fuga al compás 24 con entradas principales por aumentación, etc.

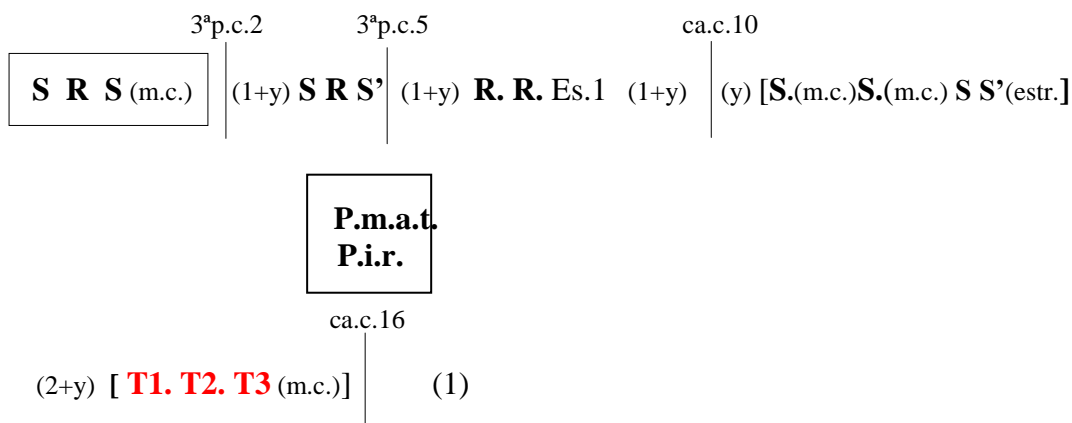
Hemos visto que sólo se abandonan las tonalidades principales por breves periodos de tiempo, característica de las fugas en dos secciones.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

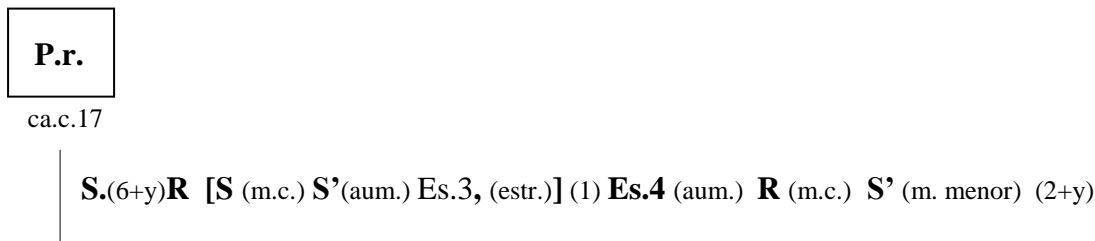
El esquema reductivo nos dará una visión mejor de esta fuga.

Esquema 1a:

1ª parte:



2ª parte:



E.s.4 (1+y) (2+y)

Fuga en dos secciones en la que establecemos el primer recorrido de evolución tonal hasta la caída del compás 16. Es una simple progresión por quintas (cuya visión dificulta un tanto la armadura de siete sostenidos), que se produce según el orden do sost. – sol sost. – re sost. y la sost. Desde ahí, unos pocos compases con ciclo de cuartas de retorno, es decir, el proceso inverso hasta el compás 17, en el que marcamos el punto de retorno. A imagen de otras muchas fugas en tonalidad mayor, se produce la evolución por quintas y luego, como ya hemos comentado, el proceso inverso.

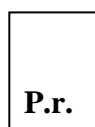
Habría que destacar la breve longitud del sujeto, aunque es una muestra de procesos que se utilizan en las entradas de sujeto y respuesta. Si el sujeto va de do a sol, la respuesta cierra de sol a do (en lugar de abrir a re) sólo por razones de concordancia armónica; no tiene esto más misterio, y no debe llevarnos a dar por válidas toda la serie de opiniones de la escuela francesa con respecto a la respuesta de una fuga, que complican todo este asunto. La tercera entrada, por movimiento contrario, va también de do a fa (armónicamente), a imitación del proceso que ha seguido la respuesta. Vuelve a dar esto muestra de la importancia que tiene el cuarto grado, desde el cual se progresa otra vez al primero.

Seguimos manteniendo para el sujeto sólo cuatro notas, y todo el diseño que sigue ha sido trabajado de forma imitativa, por lo cual es posible reconocer una especie de canon a tres voces, con terminaciones libres, más que verdaderos contrasujetos o codas de sujeto. Se uniría esto a diseños en algunas invenciones (normalmente de ritmo rápido) en las cuales motivo y contramotivo funcionan melódicamente como un todo (invención n° 8 a dos voces), y ocurre en diseños motivicos cortos (como en el caso de esta fuga) o rápidos (como en la invención citada).

La corta longitud de esta presentación de entradas obligadas así entendidas (sólo un compás y medio), hace que Bach repita este proceso hasta tres veces de forma muy

similar (hasta la caída del c.10) y todavía añadida ahí otro estrecho más del sujeto hasta la entrada del primer y verdadero episodio hasta el c.12. Dicho episodio cierra con la entrada T2 y T3 que marcan el P.m.a.t. El grupo de entradas en disminución que funcionan en los compases 5 y 6 se equiparan con las que funcionan en los compases 18 y 19; las primeras presentan rasgos de las tonalidades a las que se va a evolucionar y las segundas se encuentran en tonalidades principales. Las hemos considerado material episódico, aunque también pudieran reflejarse como material temático. No influyen para nada en nuestra propuesta de estructura. Parte del material del episodio I, el que hemos marcado en el c.12, aparece en el c. 23. A partir de ahí, entradas de sujeto y respuesta de forma normal, o por movimiento contrario y aumentación. Hay un pequeño giro al segundo grado, re sostenido menor, con algunas entradas supeditadas, que habla de ese proceso de cuartas; el situarse sobre el segundo grado es un “trampolín” (de acuerdo a como se han trabajado el sujeto y la respuesta) al quinto. También tenemos una presencia de un segundo grado que de alguna manera (y éste sería una de las excepciones que confirman la regla) sustituye al cuarto. No es entendido como evolución tonal, sino como parte del proceso de cierre, una antesala de la nota pedal.

Esquema 1b:



c.17 Sección estable en tonalidades principales

Fuga 3 (II). Ejemplos musicales

Ej.1

A)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'A)' and contains two staves. The upper staff has labels 'R.', 'C.S.I.', and 'Coda de contrasujeto' above it. The lower staff has labels 'S.', 'C.S.I.', and 'Coda de contrasujeto' below it. A bracket labeled 'T1(m.c.)' spans the beginning of the lower staff. The second system also has two staves. The upper staff has labels 'S.', 'C.S.I.', and 'Coda de contrasujeto' above it. The lower staff has no labels. The music is in G major and common time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Ej.1

El ejemplo anterior nos ilustra de cómo podemos concebir las entradas de sujeto y respuesta en la sección obligada de la fuga. En rigor, el contrasujeto es sólo lo que acompaña a la respuesta, entonces lo que “*sobra*” una vez termina la respuesta deberíamos considerarlo coda de contrasujeto. Un pensamiento un tanto complejo que no parece responder a la realidad más natural de creación de un compositor. Demos un siguiente paso y veamos que sujetos han propuesto Busoni y Riemann.

Ej.2

En el siguiente ejemplo vamos a ver las opiniones de Busoni y Riemann en cuanto a lo que es el sujeto y la respuesta.

1) **Busoni**

2) **Riemann**

Riemann habla de lo corto que es el sujeto, y dice que de todas formas, no es tan corto como cree Debrois van Bruyck. Obsérvense las distintas versiones que dan Busoni y él. Riemann marca además el contrasujeto correspondiente, igual que hemos hecho nosotros en el ejemplo I. Por tanto ¿qué pensar de esta cuestión?. Creemos que en todo lo que se diga hay un poco de verdad, y vamos a dar nuestra versión del asunto, aunque hemos puesto los ejemplos I y II para que se siga nuestra línea de pensamiento.

Hablaríamos de un sujeto más un contrasujeto subsiguiente (al que preferiremos llamar *coda de sujeto con función de contrasujeto*), concebidos por Bach como un todo, de ahí que efectivamente al cantarlos o tocarlos se perciban como tales (ya hemos puesto otros ejemplos de esto). Pero eso no impide que se sigan respetando las normas principales en cuanto a que el sujeto y la respuesta no se presentan en estrecho en el curso de las entradas obligadas. Pero claro, el estrecho se percibe, puesto que sujeto y coda de sujeto han sido concebidos como un todo, e interaccionan en estrecho con la respuesta y la coda consiguiente. Y lo que creemos que de verdad ocurre:

6.28 Fuga 4. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** hasta cinco secciones en esta fuga de considerables proporciones. La primera de ellas entre los compases 15 y 16, con una subdivisión intermedia al final del compás 7 (aunque todas las divisiones que hace son menores, ninguna mayor). Las siguientes están: entre los compases 23 y 24, la tercera, entre los compases 47 y 48, la cuarta, y la quinta entre los compases 60 y 61.

Marca Busoni con números romanos cada una de las partes, y en la III) dice que el tema se amplía en dos partes más (dos grupos de tres semicorcheas). El resto de los comentarios no tienen que ver con la estructura de la fuga.

1.2 **Riemann** dice que esta fuga, como Spitta señala acertadamente, tiene carácter de Giga, y un *movimiento perpetuo* maravilloso. Describe el ámbito y el movimiento del tema, el cual considera hasta el do sostenido del final del segundo compás, con una respuesta real. Describe también de forma amplia y con ejemplos los distintos contrapuntos al tema, observando cuando aparece la idea cromática (c.20) como una variante del primer contrapunto que se presenta con la primera respuesta. Describe también los distintos episodios.

Dice que la fuga tiene cinco desarrollos, uno de ellos redundante, a menos que se quiera considerar (más correctamente) un sexto incompleto.

La sección principal incluye el primer desarrollo y el extenso episodio que le sigue (aclara Riemann los distintos periodos de que consta). (c.1-16)

La sección modulante introduce primero un segundo desarrollo (sujeto en la soprano, respuesta en el alto, y cierre de confirmación (cadencia perfecta), llevando a la entrada del tema en el tono relativo (mi mayor) en el bajo, y al final del segundo periodo que da paso a un completo desarrollo con el tema en inversión: soprano, tema en si mayor; alto, tema en fa sostenido menor; bajo, tema en la tonalidad principal, después de las cuales se produce una entrada de sujeto en el alto, completando el segundo periodo y trazando un cuarto desarrollo. Aquí se hace un retorno a la tonalidad principal, pero no se termina, pues estamos sólo en la mitad de la misma. Comienza luego un gran episodio con tres periodos de distinta extensión, pasando por diversas tonalidades y terminando en fa sostenido menor, en cuya tonalidad comienza el quinto desarrollo, formando el comienzo de la sección conclusiva con el sujeto (soprano) (c.48); rápido restablecimiento de la tonalidad principal. Un episodio subsiguiente concluye en la mayor, después del cual el alto introduce el tema en inversión empezando en la nota do sostenido; el bajo se une con el sujeto por movimiento directo, restableciendo la tonalidad principal. Un grupo de compases (aquí adoptamos una simplificación de lo expuesto por Riemann) conduce a un sexto desarrollo, todavía con tres entradas: respuesta en el alto, sujeto en el alto, y respuesta en el bajo (con los correspondientes compases entre entradas).

1.3 Para **Ebenezer Prout**:

Exposición. *El sujeto es anunciado en el bajo¹⁸⁴. La respuesta en la voz aguda es real, y llega hasta la primera semicorchea del compás 4; el resto del compás es una*

¹⁸⁴ Y lo copia Prout hasta el mi de la tercera parte del segundo compás.

codetta copiando secuencialmente la parte final del sujeto y modulando a la tonalidad principal para dar entrada al sujeto en el alto en el compás 5.

Contraexposición. *Hay una contraexposición parcial o irregular desde el compás 16, ya que sólo entran dos voces, soprano y alto, mientras que la voz restante entra en el compás 20 en el relativo mayor.*¹⁸⁵

Sección media. *Después de un pequeño episodio (c.21-23), hay un grupo de entradas por movimiento inverso (c. 24, 26 y 28), seguidas por un retorno al sujeto en su original forma y tonalidad (c.30). Entonces viene un excepcional largo episodio (c.31 a 47), retornando a la tonalidad principal tras varias modulaciones, tras las cuales el sujeto entra en el c. 48.*

Sección final. *Además de regulares entradas del sujeto en la soprano (c.48), bajo (c.55) y alto (c.66), hay un adicional ejemplo de movimiento inverso, (c.53), de forma un tanto variada y aparece la tonalidad de la mayor, y una final aparición en la mitad del c.67, en forma directa pero también variada.*

Los episodios en esta fuga (c. 6 a 15, 21 a 23, 31 a 47, 49 a 52, 56 a 60 y 62 a 65) son extensos y de gran importancia, ocupando no menos de 40 compases de 71. Casi todo el material temático está basado en el sujeto, excepto el tema en la voz aguda de los compases 35 y 36, que se combina posteriormente con el sujeto en contrapunto doble a la duodécima (ver compases 48, 49 y 55,56). Así, a pesar de las grandes proporciones de los episodios hay una gran unidad de carácter a lo largo de toda la fuga debido a la figuración de tres semicorcheas que está desde el principio hasta el fin. Los compases 69 a 71 forman una pequeña coda.

¹⁸⁵ Hay una referencia de Prout a Riemann diciendo que éste trata este grupo de entradas como parte de la sección modulante).

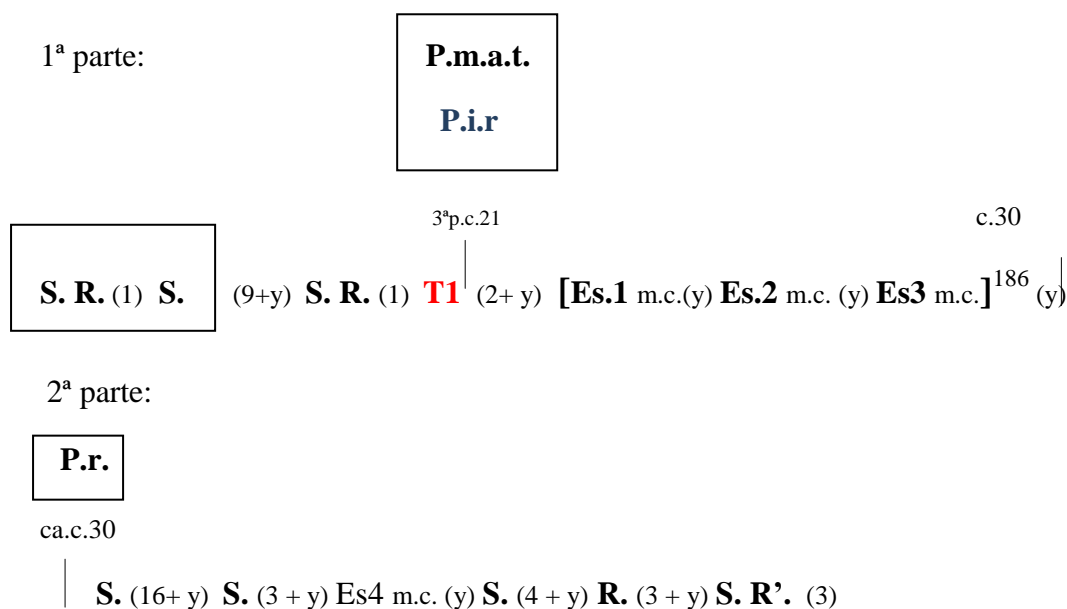
2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En la primera subdivisión coinciden Riemann y Busoni (si bien Busoni ha marcado como es su costumbre con una subdivisión menor el final de las entradas obligadas). Por tanto para ellos, la primera sección de la fuga llega hasta la caída del compás 16. Prout no está de acuerdo con esto porque añade una contraexposición, y para él comienza la segunda sección en el compás 21.

En cuanto a la sección conclusiva, coinciden en el compás 48 Riemann y Prout, y es un punto de división también para Busoni.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema reductivo de esta fuga, para entender un poco mejor su estructura:



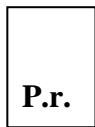
¹⁸⁶ Este conjunto de entradas supeditadas por movimiento contrario están vinculadas a las tonalidades de si mayor, fa sostenido menor y do sostenido menor. Forman parte del ciclo de retorno a la tonalidad principal.

Hemos considerado para el esquema lineal el sujeto sólo hasta donde entra la respuesta, y así lo hemos hecho a lo largo de toda la fuga. Qué duda cabe que la posible coda de sujeto (que abarca dos corcheas con puntillo más y que haría tener al sujeto dos compases completos) está presente en todas las entradas principales y es un elemento a destacar. En cuanto a los posibles contrasujetos que Riemann estudia, y Prout no, destacamos el que aparece, con carácter cromático, en el c.20, y que es utilizado una vez que se ha establecido el punto de retorno en el c.30 de forma individual, como hace Bach algunas veces con algunos contrasujetos. Su último giro melódico con salto de quinta, y el movimiento descendente de su comienzo, hace recordar, como destaca Riemann, al primer contrapunto que aparece con la respuesta.

Se plantea otra fuga similar a todas las que hemos visto, con una evolución tonal a mi mayor, y una sola entrada temática **T1**, tono propio del relativo mayor, característica evolución por terceras de las fugas en tonalidad menor. Una vez terminada esta entrada en mi mayor y alcanzado el punto máximo de alcance tonal, se retorna por medio de tres entradas por movimiento contrario (c.24 – 29) que siguen una progresión de quintas de retorno (fa sostenido – si; do sostenido – fa sostenido y sol sostenido – do sostenido, que gira inmediatamente a fa sostenido, como cuarto grado, para dar entrada al sujeto sobre dicho cuarto grado; la voz superior perfila el camino desde fa sostenido hasta do sostenido, cada dos compases. Una vez establecido el punto de retorno con entrada de sujeto, el episodio subsiguiente trabaja con el contrasujeto de forma progresiva, y luego repite episodios de la primera sección. (Los compases 41 a 44 son iguales a los compases 10, 3ªp. a 13, 3ªp.). Se suceden entrada sólo de sujeto y respuesta, y la entrada E4, por movimiento contrario, tiene una relación con el sujeto por movimiento contrario y con el cuarto grado, aunque comienza armonizada sobre la mayor, sexto grado.

Fuga por tanto en dos partes, como intentamos demostrar en todas. Veamos el esquema aún más simplificado que ejemplifique lo que hemos comentado.

Esquema 1b:



c.30 Sección estable en tonalidades principales

Fuga 4. (II). Ejemplos musicales

Ej.1

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/16. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a melodic line starting on G#4. The bass staff begins with a melodic line starting on G#3. The second system also consists of two staves. The treble staff has a melodic line starting on G#4, with a fermata over the first measure. The bass staff has a melodic line starting on G#3. There are various musical markings such as 'R.' and 'S.' above and below the staves, and a dashed line with 'n' above the treble staff in the second system.

Ej.1

Presentación de las entradas obligadas, con el compás de nexo interior. Ninguna complejidad en este ejemplo, y si acaso, destacar la quinta disminuida del compás 5, sobre el si sostenido, así como el retardo del do sostenido del bajo del compás 6.

Ej.2

Obsérvese la igualdad de los dos finales de episodio que vamos a copiar como ejemplo nº 2. Son idénticos en su funcionalidad musical: el primero de ellos conduce la fuga desde do sostenido (como dominante de fa sostenido) a mi mayor, tonalidad de llegada; el segundo, desde sol sostenido (como dominante de do sostenido) a si mayor. Luego los compases siguientes (17, mitad, 18, 19 y 44 y 45) derivan la fuga hacia la misma tonalidad, do sostenido menor.

Ej.2

c.10

Two staves of music in 12/8 time, key of A major. The treble staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a quarter note A2, an eighth note G2, and a quarter note F2. The piece concludes with a double bar line.

Two staves of music in 12/8 time, key of A major. An arrow points to the first measure of the treble staff, which contains a sixteenth-note triplet: G4, A4, B4. The bass staff contains a quarter note A2, an eighth note G2, and a quarter note F2. The piece concludes with a double bar line.

c.41

Two staves of music in 12/8 time, key of A major. The treble staff begins with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter note A2, an eighth note G2, and a quarter note F2. The piece concludes with a double bar line.

Two staves of music in 12/8 time, key of A major. An arrow points to the first measure of the treble staff, which contains a sixteenth-note triplet: G4, A4, B4. The bass staff contains a quarter note A2, an eighth note G2, and a quarter note F2. The piece concludes with a double bar line.

Ej.3

Veamos el ejemplo referido al contrasujeto que se establece como protagonista en toda la segunda sección, y el cual trabaja Bach, como suele ocurrir, de forma independiente del sujeto.

c.20

La entrada temática, marcada como T1 en la voz grave, está en Mi mayor, y el contrasujeto, caracterizado por el cromatismo del compás 20, está en la voz superior, tercera y cuarta parte. Es utilizado luego en el compás 35, voz superior también, en los compases 37 y 38, voz grave, en los compases 48 y 49, en el compás 61, entre otros. Ya decimos que es utilizado abundantemente a lo largo de toda la segunda sección.

6.29 Fuga 5. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Busoni.

Establece Busoni una primera división seccional en la mitad del compás 20, con una división interior menor entre los compases 9 y 10. Otras divisiones menores están entre los compases 32 – 33 y 39 – 40.

1.2 Riemann. Dicen sus textos:

De las tres secciones de la fuga, la primera es la más corta, pues abarca sólo un primer desarrollo más un breve apéndice para confirmar el cierre en la dominante. Las cuatro entradas se suceden en el orden de: tenor (Dux, sujeto¹⁸⁷), y de inmediato, alto (respuesta, una transposición fiel del sujeto a la quinta); a continuación, después de dos medidas¹⁸⁸ basadas en el motivo conclusivo del tema, la soprano sigue con el sujeto, y antes de que termine, el bajo sigue con la respuesta. El contrasujeto, si así puede llamarse, no sólo acompaña al tema, sino que es objeto de los divertimentos.

La sección media modulante comprende tres periodos con alguna extensión. El primero comienza la modulación con la presentación del sujeto en mi menor, y concluye con la respuesta en mi menor (igualmente sujeto en si menor) en la soprano. Y como si esta modulación hubiera entrado demasiado pronto, un poderoso cierre de dos medidas, a modo de corrección, torna de nuevo a la tonalidad de la mayor (dominante),

¹⁸⁷ Utilizaremos las denominaciones de sujeto y respuesta para los términos de Riemann de Dux y Comes

¹⁸⁸ En realidad un compás completo.

y un nuevo final de sección introduce la respuesta (alto) y el sujeto (soprano, donde hay que señalar que la modulación prematura se hizo con estas mismas voces) en estrecho, restableciendo la tonalidad principal.

El episodio de ocho medidas que sigue es encantador; las cuatro voces entran una tras otra (alto, soprano, tenor, bajo, con el motivo conclusivo del tema, y conduce de nuevo a la dominante con el propósito de iniciar la modulación. El cierre es por tanto llevado por el alto, que sigue su curso, y un completo desarrollo comienza con el tenor¹⁸⁹, y soprano y alto en estrecho. Así, tenor sujeto en si menor; soprano, respuesta en si menor (sujeto en fa sostenido menor); alto (sujeto en si menor); bajo (respuesta en si menor, pero con cierre en fa sostenido menor).

Con esto, la sección modulante llega a su fin, y sigue la sección final que establece una vez más la tonalidad principal, pues después del cierre en fa sostenido menor sigue inmediatamente en re mayor con un estrecho entre bajo y soprano a un intervalo muy corto, dos corcheas, haciendo el alto sólo las cuatro primeras notas.

Aunque Riemann sigue con sus textos describiendo lo que pasa en la fuga, la división seccional ya la tenemos anunciada, por lo que no seguimos con la traducción. Por tanto para él, tres secciones como casi siempre, la primera hasta la caída del compás 10 y la segunda desde ahí hasta la tercera parte del 27, en cuya cuarta parte da comienzo al arranque de la tercera sección¹⁹⁰.

1.3 Ebenezer Prout

Una fuga notable por lo compacta que es, ya que la totalidad de los episodios están formados a partir de las cuatro últimas notas del sujeto

¹⁸⁹ En esta última frase del alto y el tenor, copia Riemann un ejemplo musical.

¹⁹⁰ Él habla del estrecho entre bajo y soprano.

Exposición. *El sujeto se presenta en el tenor¹⁹¹. La respuesta es real y está en el alto. Una codetta de un compás formada por las cuatro últimas notas del sujeto tratadas imitativamente da paso al sujeto en la voz aguda (compás 5), contestada por el bajo en estrecho (c.6). No hay un contrasujeto regular; los contrapuntos se enmarcan en las cuatro notas ya aludidas, y ejemplifican contrapunto doble a la décima (comparar compás 3 con compás 6, etc.). El primer episodio (compases 7 a 10) se encuentra en imitación a distancia de negra, y sirve como apéndice de la exposición.*

Sección media. *En los compases 10 a 13 hay dos entradas (alto y voz aguda), en mi menor y si menor respectivamente, y en los compases 14 a 16 las mismas dos voces constituyen un estrecho en la tonalidad principal. El segundo episodio (compases 16 a 21) lleva a un segundo estrecho (compases 21 a 24), en si menor y fa sostenido menor, por tenor, soprano y alto, a un compás de distancia; la respuesta en el bajo (compás 25) que completa este grupo no está en estrecho. Otro estrecho de tres voces sigue (compases 27 a 29); el bajo soprano y alto (el último incompleto) toman el sujeto a la distancia de un pulso, y a un intervalo de octava. El tercer episodio (compases 29 a 33) es similar al primero, pero algo extendido. Esto nos lleva a otro estrecho en tres partes, de nuevo a un pulso de distancia, en sextas ascendentes, y con el sujeto completo en cada voz. El episodio 4 (compases 35 a 40) tiene mucho en común con los demás, y en la tonalidad de vuelta a la tonalidad de re mayor, conduce a la sección final.*

Sección final. *Una entrada aislada del sujeto (compases 40,41) es seguida por el último y más completo estrecho. En primer lugar, la respuesta en el bajo ligeramente modificada se imita a la distancia de un compás por una entrada parcial del tenor, una segunda más alta; entonces a la distancia de medio compás, la voz aguda introduce un*

¹⁹¹ Y lo copia Prout, como siempre, hasta el fa sostenido del segundo compás.

magistral estrecho para todas las voces descendiendo por terceras y siempre a distancia de una negra. La coda (compases 47 a 50) está construida de manera similar a los episodios.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En la primera división de la fuga coinciden los tres autores, si bien Busoni la establece como una subdivisión menor, marcando una subdivisión mayor en la mitad del compás 20. En cuanto a la última sección, Riemann la adelanta al compás 28, mientras que Prout esperará al 40, donde coincide con una división menor de Busoni.

Algunas divergencias sobre todo en lo que a la última sección se refiere.

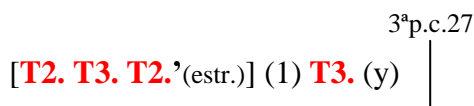
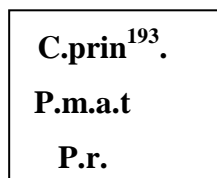
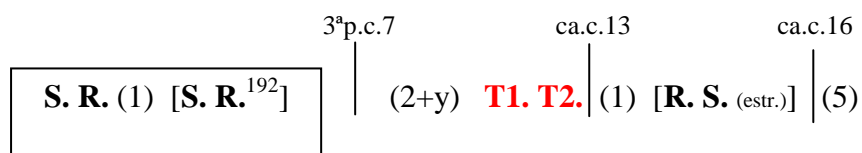
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

En esta fuga a cuatro voces hay una irregularidad entre la tercera y la cuarta entradas, ya que las mismas entran en estrecho. Este recurso va a inundar gran parte de la fuga. Por lo demás, cuatro entrada obligadas hasta la tercera parte del compás 7 (en el esquema que desarrollamos a continuación las envolvemos en un rectángulo, y así en todas las fugas). Luego dos entradas en tonos vecinos, mi y si menores, para cerrar con un estrecho entre respuesta y sujeto, produciéndose una cadencia perfecta importante en el compás 20 en el tono de la dominante. A continuación, nuevas entradas temáticas importantes y se añade la que faltaba, fa sostenido menor, que es a donde evoluciona la fuga tonalmente. Por tanto, aunque abarcando gran número de compases y no de forma inmediata, el ciclo de tonalidades es mi – si – fa sostenido, característica y repetida evolución por quintas. Con ello llegamos a la cadencia principal del compás 27.

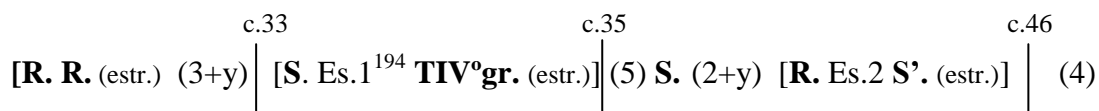
Pero planteemos el esquema reductivo para poder seguir la fuga cotejándolo con la partitura. Resumido quedaría así el esquema de esta fuga:

Esquema 1a

1ª parte



2ª parte



Se puede observar que en la segunda parte aparecen sólo entradas de sujeto, respuesta y cuarto grado, y otras entradas que aparecen no generan una nueva tonalidad, como si lo hicieron en la primera parte de la fuga; por ello son entradas supeditadas, Es.1 y Es.2

¹⁹² La respuesta entra cuando aún no ha terminado el sujeto, pero preferimos no marcar estrecho, aunque la fuga será muy abundante en los mismos.

¹⁹³ Recordemos que esta abreviatura es la de cadencia principal, C.prin.

¹⁹⁴ Aunque parece una entrada en mi menor, no se modula a tal tonalidad y está variada rítmicamente. Por eso es una entrada supeditada y no T2.

Esquema 1b

P.m.a.t
C.prin.
P.r.

Ciclo de evolución tonal

c.27

P.r.

c.27 Sección estable en tonalidades principales

Fuga 5 (II). Ejemplos musicales

Ej.1¹⁹⁵

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a response marked 'R.' starting in the second measure. The bass staff begins with a subject marked 'S.' in the first measure. Brackets indicate that the subject and response overlap in the third and fourth measures. The second system also has two staves. The treble staff begins with a subject marked 'S.' in the first measure, and the bass staff begins with a response marked 'R.' in the second measure. Brackets indicate that the subject and response overlap in the third and fourth measures.

Ej.1

Vemos las cuatro entradas obligadas, y lo que comentábamos con respecto al solapamiento de sujeto y respuesta en la tercera y cuarta entrada; pensando que los estrechos son utilizados luego muchas veces a lo largo de la fuga, es probable que lo haya utilizado de manera atípica en la presentación de las entradas obligadas.

Ej.2

En el siguiente ejemplo tenemos el fragmento que conduce a la primera cadencia alejada de las tonalidades principales, la que se encuentra en fa sostenido menor, tercera parte del compás 27. Obsérvense las dos entradas temáticas en fa sostenido menor, las

¹⁹⁵ Hay un error en la línea que marca el sujeto, ya que es sólo hasta el primer fa.

T3, que se enmarcan en la tipología de fuga en la cual se cierra la sección con las entradas temáticas en el nuevo tono.

Ej.2

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked 'c.20' and contains two measures. The first measure has a label 'T3' above it, and the second measure has a label 'T4' above it. The second system contains two measures, with a label 'T5' below the first measure. The music is in G major and 2/4 time, featuring a fugue-like texture with multiple entries of a theme.

El seguir presentando entradas en estrecho a partir del compás 40, (donde en principio cabría marcar una tercera sección), así como las reducidas dimensiones de esa posible tercera sección (que en todo caso sería más una coda), y además la carencia de verdaderos episodios, nos hacen considerar ese fragmento como parte de la segunda sección.

6.30 Fuga 6. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Marca **Busoni** dos divisiones importantes, de las mayores, entre los compases 9 – 10, y entre los compases 13 y 14. Llama la atención la marca de estas secciones tan cercanas una de otra.

1.2 Riemann

El número de entradas reales son sólo siete, y sólo un desarrollo, el primero, es completado. La respuesta es una transposición estricta a la quinta. El contrasujeto toma un carácter especial, ya que introduce semicorcheas contra las corcheas y los tresillos de semicorchea del sujeto. Antes de la entrada de la tercera voz, una modulación de retorno de 4 medidas se inserta. El motivo del primer episodio que sigue al primer desarrollo se toma del contrasujeto.

Al cierre del primer periodo, el bajo entra con el comienzo del sujeto. Después de dos corcheas, la soprano intenta una entrada de tema por movimiento contrario, pero acaba haciendo el tema casi por completo.¹⁹⁶

Aquí la triple división no está nada clara; probablemente la primera sección debe considerarse como una ampliación hasta el fin del segundo periodo¹⁹⁷; la sección media entonces hasta el final de la inversión (sólo un periodo); de manera que se

¹⁹⁶ Pasaremos al último párrafo de las palabras de Riemann, ya que ahí es donde habla de la división estructural. Lo demás, como se puede observar, son descripciones de los distintos eventos.

¹⁹⁷ Deducimos de las palabras de Riemann que dicha división está entre los compases 9 y 10.

producen de forma abigarrada la mayoría de las tonalidades (re menor, sol menor, si bemol mayor, do mayor, fa mayor, si bemol mayor y re menor, todos tonos relativos son ligeramente tocados) y es el cierre. De lo contrario queda como sección de cierre sólo una coda que no tiene existencia independiente.

1.3 Ebenezer Prout

El sujeto está en el alto,¹⁹⁸ y como no modula, la respuesta es real. Un contrasujeto la acompaña con la excepción del primer medio compás. La codetta (compás 5), está formada por la primera mitad del compás del sujeto, tratado imitativamente. En los compases 6 a 8, el bajo hace el sujeto y la voz aguda el contrasujeto.

Hay pocos cambios de tonalidad en esta fuga, por lo que sería posible considerar los primeros estrechos (compases 10 a 12, 14 a 16) como pertenecientes a la sección de apertura, y la sección central caracterizada por el movimiento inverso (desde el compás 17). Pero la posición del primer episodio y la disimilitud de estos estrechos con entradas redundantes o de contraexposición hacen que sea poco natural incluirlos aquí. En cualquier caso, la división en tres secciones no está muy clara.

Sección media. *El primer episodio (c.8, 9) se forma a partir del contrapunto incidental del alto en el compás 7. En los compases 10 a 12 se produce la impresión de un estrecho a la octava a tres negras de distancia, pero el bajo rompe con el tema antes de la entrada de la voz aguda. Después de un segundo episodio (compases 12, 13), consistente en un trato diferente del material del primero, un estrecho más cercano se da en las dos voces superiores, con la respuesta sucediendo al sujeto a la distancia de una negra; el bajo aporta el contrasujeto (compases 15, 16). En el compás 17,*

¹⁹⁸ Y lo copia Prout hasta el fa corchea del tercer compás.

respuesta y sujeto se producen por movimiento inverso, de nuevo a la distancia de una negra; y en el compás 18 el sujeto en sol menor se produce en su forma directa por bajo y alto¹⁹⁹ a la misma distancia. Un tercer episodio (compases 19 a 24) separa éstas de las entradas finales; la primera parte de este episodio se deriva de la codetta y el resto de los episodios anteriores.

Sección final. *La última sección se compone de sólo tres compases y contiene un estrecho a la octava a la distancia de medio compás para las dos voces superiores, con el contrasujeto en el bajo del compás 26.*

Después de la exposición, todas las entradas del sujeto o el contrasujeto son más o menos incompletas.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

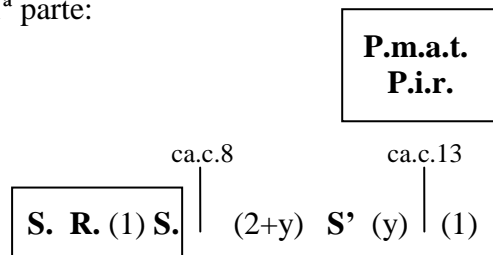
Busoni marca las tres entradas obligadas más el breve episodio que le sigue hasta la caída del compás 10. Sin embargo Prout no incluye el episodio, por lo que para él la primera sección es hasta el compás 8, con el cierre de las entradas obligadas. Es significativo que en la primera sección no incluya el episodio y sí lo haga en la sección media, dejando la sección final con sólo tres compases, algo poco natural. Como se puede observar, Busoni opta por lo contrario, y marca una última sección desde el compás 14, pero le quedan sólo cuatro compases de sección media. Riemann también se decanta por la primera sección entre los compases 9 y 10, y creemos que marca una tercera sección en torno a los compases 18 y 19, ya que no lo especifica claramente.

¹⁹⁹ Pensamos que se confunde Prout, ya que no es el alto sino la soprano la que entra con el comienzo del tema.

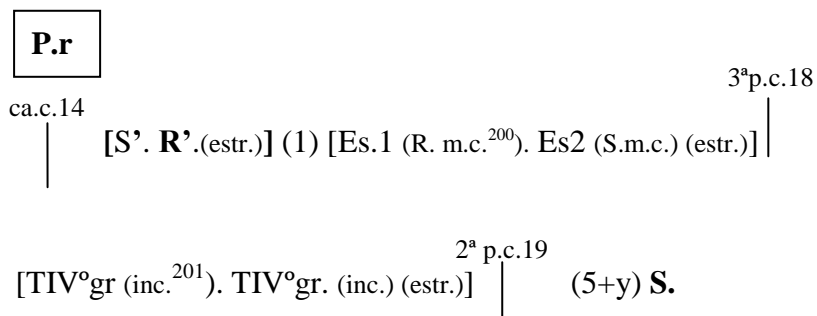
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Realicemos el esquema reductivo de la fuga, para ir perfilando la versión que ofreceremos de la misma.

1ª parte:



2ª parte:



La fuga comienza con la presentación de las tres entradas obligadas, las cuales encerramos en el primer rectángulo del esquema. A continuación, y tras un breve episodio, tenemos el sujeto variado (de ahí S'). Es una fuga sin evolución tonal (ya que no hay ninguna entrada presentada en una tonalidad cercana), por lo cual en la segunda parte sólo realiza estrechos y entradas por movimiento contrario, todas vinculadas al sujeto a la respuesta o al cuarto grado

²⁰⁰ Expresamos que podría entenderse como una respuesta por movimiento contrario. Igual con el sujeto, aunque mantenemos la denominación de entrada supeditada.

²⁰¹ Inc. es abreviatura de incompleta.

Hay una cadencia en fa mayor en la caída del compás 12. Es uno de los pocos puntos de alejamiento hacia otra tonalidad que plantea la fuga, pero inmediatamente retoma la tonalidad principal de re menor, en las compases 12 y 13. Es por ello que pensamos que es en ese compás 14 donde comienza la segunda sección, tal cual marca Busoni. Pocos compases (para las entradas temáticas en estrecho) conducen la fuga al compás 17 (con imitaciones temáticas por movimiento contrario), que perfilan en los compases 17 y 18 la aparición del fa sostenido y el mi bemol, propios del cuarto grado, sol menor, desde el cual se inicia siempre el retorno a la tonalidad principal.

Fuga 6. (II). Ejemplos musicales

Ej.1

Ej.1

Presentación de dos de las entradas obligadas y el nexo, hasta que entra la última entrada, en la caída del compás 6.

Ej.2

Queremos mostrar la similitud entre los dos episodios conclusivos de la primera y la segunda sección, y dan lugar, en ambos sitios, a entradas temáticas de las mismas características. Una entrada en la última parte del compás 10, y la otra en la segunda

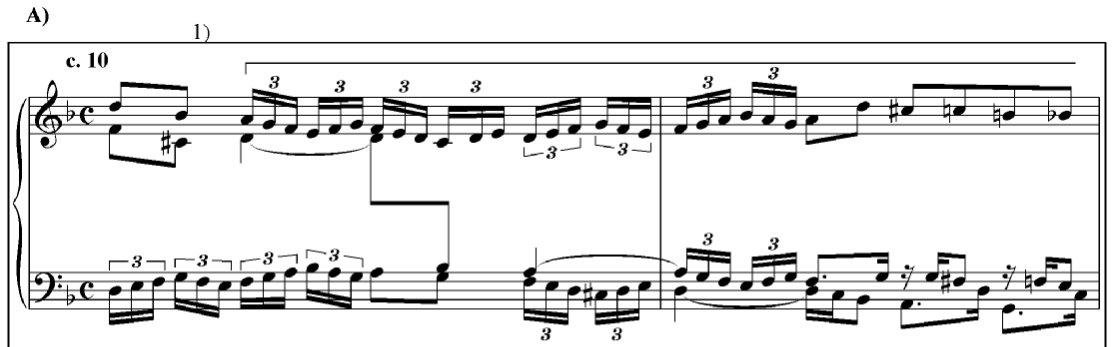
parte del compás 21. Ambas, tras el cromatismo correspondiente, derivan a una cadencia en re menor.

Ej.2

A)

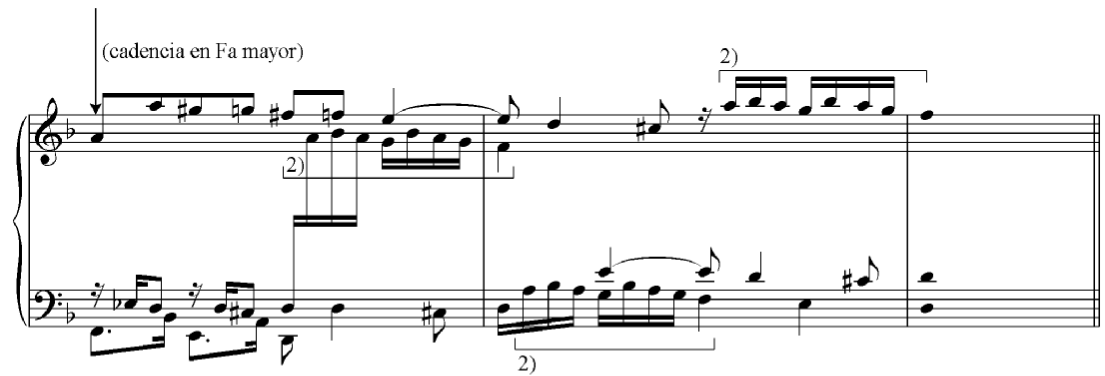
1)

c. 10



(cadencia en Fa mayor)

2)



B)

1)

c. 21



2)



Lo que defendemos, por tanto, es que los pasajes recuadrados marcados como A) y B) corresponden a ideas iguales (claro está, no copiadas literalmente, pero sí fácilmente identificables), e iguales diseños. Las notas redondeadas en B) ejemplifican el cromatismo presente, aunque variado. Por tanto, mismo episodio conclusivo para igual lugar en las secciones. La línea encima de las semicorcheas identifica el juego con la entrada temática que deriva hacia el cromatismo. La nueva tonalidad de llegada está marcada en el compás 12, Fa mayor; como ocurre en algunas fugas, Bach desiste de continuar en esa tonalidad y regresa muy pronto, tras los compases 12 y 13 a la tonalidad principal en Re menor.

La llave marcada como 2) incluye un diseño que también habla de la similitud de los pasajes.

6.31 Fuga 7. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** una división seccional mayor entre los compases 29 y 30. A partir de ahí, marca una división menor entre los compases 45 y 46, y otra división mayor entre los compases 58 y 59. Comenta Busoni el raro ejemplo que ofrece esta fuga de presentar pedales en la segunda sección, y no se pronuncia acerca de lo corta que es la tercera sección ni la establece como coda; sólo ofrece una versión con el bajo doblado en octavas, lo cual se aleja del marco de este trabajo.

1.2 Hugo Riemann

“El tema es presentado por el bajo, mientras tenor, alto y soprano se van sucediendo como una torre uno encima de otro cada vez con mayor fuerza. Hay dos cambios de intervalo en el comienzo de la respuesta y el contrasujeto, que se repite a menudo, sólo toma carácter especial (un giro lento y legato) en su segunda mitad. Entre el primer y segundo desarrollo aparece un episodio de cuatro medidas que permanece en la tonalidad de la dominante, de modo que el segundo desarrollo puede comenzar con la respuesta y en la armonía de dominante. El segundo desarrollo es más concentrado ya que cada par de voces es en estrecho, primero tenor y bajo, e inmediatamente alto y soprano. Este desarrollo también pertenece a la primera sección (en la tonalidad principal). Una real sección media con entradas de tema en otras tonalidades está realmente ausente en esta fuga, que por lo tanto no es ejemplo de fuga de escuela; su lugar es tomado por un largo episodio que termina con una entrada de tema (sujeto, pero empezando con el salto de cuarta de la respuesta), en la tonalidad de

la bemol mayor (subdominante) con lo cual sigue inmediatamente la sección de cierre. Esta sección central incluye solamente 15 medidas²⁰², de las cuales sólo las dos primeras hacen uso del motivo de apertura del contrasujeto”.

Como tenemos ya los textos de Riemann para esta fuga en lo referente a lo estructura, no seguimos traduciendo algunas líneas que faltan, referidas a otras cuestiones. Así, visto el comentario que hace para la segunda sección, tenemos que, según él, la fuga queda dividida de la siguiente forma:

Primera sección: compás 1 – 44

Segunda sección: compás 44 – 59

Tercera sección: compás 59 – final

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto es anunciado en el bajo²⁰³. La respuesta (tenor, compases 7 a 13) es tonal, y la dominante y subdominante del compás 2 exigen la tónica para responderles. No hay un contrasujeto regular, aunque uno parcial oído desde el compás 9, segunda mitad, al compás 12 reaparece en la exposición (compases 16 a 19, 23 a 26). Después de una cuantas notas de codetta (compás 13), el alto y la soprano entran con sujeto y respuesta bastante regularmente, exceptuando que hay aquí otra breve codetta (compás 20) que no se encuentra entre las primeras entradas.*

Contraexposición. *Una contraexposición comienza en el compás 30, con la respuesta principal en el tenor; el bajo sigue con el sujeto en estrecho a la distancia de un compás, y en los compases 37 a 43, al alto y la soprano toman el mismo estrecho invertido, con contrapuntos añadidos.*

²⁰² En este caso, la medida de Riemann coincide con un compás completo.

²⁰³ Y lo copia Prout hasta el mi, caída del séptimo compás.

Sección media. *El primer y único episodio es bastante largo (compases 44 a 53), en su mayoría un canon a la quinta entre alto y soprano, con un patrón libre para el bajo. Este conduce a la única “entrada media”²⁰⁴ en el compás 53 de sujeto en la tonalidad de la subdominante con su primera nota cambiada y acortada.*

Sección final. *La vuelta a la tonalidad de mi bemol sigue inmediatamente (compás 59), y las entradas finales otra vez emplean el estrecho a la distancia de un compás, realizado por soprano y bajo. Las partes agregadas son similares a las de los compases 37 a 44, pero no actúan como un contrapunto cuádruple. La coda, compases 66 a 70 no contiene ninguna característica especial.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

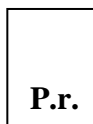
En esta fuga, Prout y Riemann coinciden, incluso aunque Prout hable de contraexposición. Busoni fiel a su técnica, marca una división mayor que incluye las entradas obligadas más el episodio subsiguiente. Luego, curiosamente, marca una división menor justo dos compases más tarde que donde lo hacen sus colegas para la división entre la segunda y la tercera sección, es decir, entre los compases 45 y 46, y no entre los compases 43 y 44. Probablemente, espere Busoni para marcar en los puntos en que aparecen las notas pedales, sol, do, fa y si bemol.

Obviando estas cuestiones, así como que tanto Riemann como Prout destacan la verdadera ausencia de una auténtica sección media, los tres analistas han señalado con pequeñas divergencias puntos similares de separación.

²⁰⁴ Entrada que se produce en la sección media.

La entrada que sigue a este episodio es una entrada de IV° grado, importantísimo grado que con el sujeto y la respuesta conforman las últimas partes de la fuga. Es una técnica muy usada por J. S. Bach. Si la fuga abre de la tónica a la dominante por definición (aunque hay excepciones), situándome sobre el IV° grado tendré como respuesta la tonalidad de la tónica. Y es eso lo que hace aquí: realizar una entrada de la bemol mayor, IV° grado de la tonalidad. Con los últimos estrechos de sujeto y respuesta termina la fuga.

Como siempre, aportamos un esquema más simple del proceso.



c.53 Sección estable en tonalidades principales y IV° grado

Fuga 7 (II). Ejemplos musicales

Ej.1

Ej.1

Presentamos las dos primeras entradas de sujeto y respuesta, las cuales no muestran ninguna complicación especial, salvo el pasaje que hemos recuadrado como 1), que pasamos a explicar en el ejemplo 2.

Ej.2

The image shows a musical score for Exercise 2, measures 9 through 12. The score is in G minor (two flats) and common time (C). Measure 9 is labeled 'c.9'. A box labeled '1)' covers measures 10, 11, and 12. In measure 10, the bass line has a quarter note G2, a dotted half note G2, and a quarter note G2. The treble line has a quarter note G4, a quarter note Bb4, and a quarter note D5. In measure 11, the bass line has a quarter note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3. The treble line has a quarter note G4, a quarter note Bb4, and a quarter note D5. In measure 12, the bass line has a quarter note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3. The treble line has a quarter note G4, a quarter note Bb4, and a quarter note D5. A '4' is written below the bass line in measure 10, and a 'sc' with a dashed line is written below the bass line in measure 11.

Ej.2

Lo que queremos ejemplificar es que se producen una serie de retardos que resuelven en el acorde de quinta disminuida del compás 10, el cual se prolonga hasta la caída del compás 12, consonancia de tercera. Hemos cifrado dicho acorde con el cinco tachado, y todo lo que pasa hasta la resolución es ni más ni menos que dicho acorde adornado. La nota *sol* que está redondeada es parte de la respuesta, y a ella busca Bach el floreo inferior del la becuadro, pero sin alejarse del acorde citado de quinta disminuida. Curiosa manera de dar soporte armónico consonante a una posible nota disonante, dentro a su vez de otro intervalo disonante que está en proceso de resolución.

Ej.3

Presentamos en unas cuantas reducciones el episodio II, en realidad por sus dimensiones casi el único ejemplo viable de episodio, y además perfectamente construido en lo que a progresiones se refiere. Sería el ejemplo de episodio “ideal” por cuartas que constituiría un ejemplo del episodio modulante perfectamente estructurado. En otros episodios, Bach no actúa así, ni mucho menos, sino que sus episodios surgen de manera no reglada progresivamente, aunque no nos atrevemos a decir que improvisada.

A)

B)

C)

D)

6.32 Fuga 8. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** una división mayor entre los compases 14 y 15, y dos divisiones menores entre los compases 23-24 y a mitad del compás 35, entre la segunda y la tercera parte.

1.2 H. Riemann

Riemann transcribe la fuga en mi bemol menor, en lugar de en re sostenido menor. Esto dificulta más el trabajo, pero en cuanto a la estructura, nos dice:

Las secciones de la fuga son:

I. *En la tonalidad principal, entran las cuatro voces: alto (sujeto), tenor (respuesta), bajo (sujeto) y soprano (respuesta), a los cuales sigue un episodio²⁰⁵ de cuatro compases, terminando en una semicadencia y restableciendo la tonalidad principal. Es digno de hacer notar que los tres episodios de la fuga (no tiene más) evolucionan a partir del mismo material, que no tiene que ver ni con el sujeto ni con el contrasujeto, y se destacan así como independientes.*

II. *La sección (modulante) media incluye el segundo y tercer desarrollos, y se extiende hasta la mitad del cuarto. El segundo desarrollo tiene un marcado cambio melódico en las tres primeras entradas, y el primer salto de segunda menor se convierte en tercera menor. Entran las voces de bajo, alto y tenor. Y la soprano introduce*

²⁰⁵ De cuatro compases.

después el sujeto en la tonalidad principal, a la cual se vuelve en mitad de la sección media.

El tercer desarrollo es casi un estrecho entre alto, tenor y bajo²⁰⁶, terminando con el tema en do sostenido menor. Luego el alto abre el cuarto desarrollo con el tema en si mayor, entrando posteriormente el tenor. Con esto concluye la segunda sección.

III. La sección final comienza con el siguiente episodio, y en la tonalidad de la dominante, largamente sostenida para que se produzca una entrada de sujeto en el bajo. Todavía quedan dos entradas simultáneas: en la soprano, y en el tenor por movimiento contrario.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto comienza en la tónica, y toca muy incidentalmente la dominante²⁰⁷. La respuesta por lo tanto es real. El sujeto comienza en la mitad del compás 3, y sólo se utiliza en la primera mitad de la fuga, no encontrándose después del compás 23. El orden de entrada de las voces es: alto (sujeto), tenor (respuesta), bajo (sujeto) y tenor²⁰⁸ (respuesta). Hay una codetta de dos compases (compases 5 a 7, primera corchea) entre la entrada del tenor y el bajo; está construida con nuevo material, y sirve como base para la construcción de los nuevos episodios. Como en la fuga 29, el primero de éstos (compases 11 a 15), no modula lejos de las tonalidades originales.*

Sección media. *La sección media como consecuencia no comienza hasta la entrada del bajo del compás 15, donde el sujeto, por una ligera alteración, modula a la subdominante, sol sostenido menor; el contrasujeto está en la soprano. Esta entrada es*

²⁰⁶ Ambos autores, tanto Riemann como Prout, sitan un estrecho que no podemos localizar, y sólo completa la entrada el bajo.

²⁰⁷ Lo copia Prout hasta la primera corchea del compás 3.

²⁰⁸ Error simple de Prout, que atribuye la última entrada al tenor, siendo de soprano.

respondida en el compás 17 por el alto, igualmente variada, pero con la ausencia del contrasujeto, y pasando a fa sostenido mayor; después (compás 19), por el tenor, con el contrasujeto (variado) en el bajo; y finalmente (compás 21) por la soprano en su original forma y tonalidad, con el contrasujeto en el tenor. Esto nos lleva a un estrecho en el cual tres voces participan²⁰⁹. La soprano entra con el sujeto en do sostenido menor en el compás 17, pero no en estrecho. Una entrada del alto en si mayor (compás 30), y una entrada variada del tenor (compás 32), comenzando en sol sostenido menor, pero modulando a re sostenido menor, con la adición de una codetta de un compás y medio, cierran este grupo de entradas. El segundo episodio se inicia en medio del compás 35, y llega hasta la mitad del compás 40.

Sección final. *El sujeto es ahora escuchado en el bajo (compases 40 a 42), y en la soprano (compases 43 a 45), siendo este último acompañado de la respuesta en el tenor en movimiento inverso.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

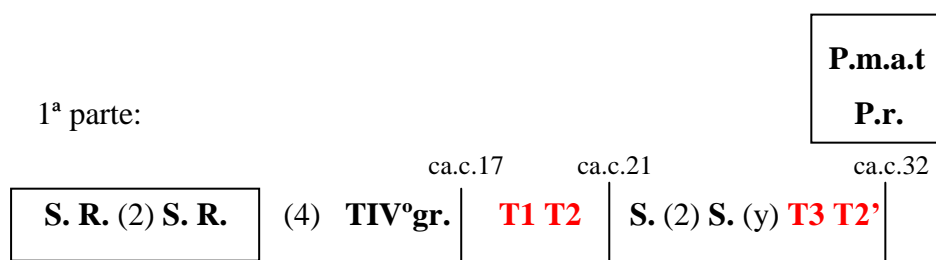
Pudiéramos decir que Busoni y Riemann coinciden en situar la separación entre la primera y la segunda sección entre los compases 14 y 15, incluyendo ambos el posterior episodio a las entradas obligadas. Prout coincide también con ellos. Luego ya Busoni no establece divisiones mayores sino sólo menores, y la que él marca en la mitad del compás 35 puede coincidir aproximadamente con la que sitúa Riemann como separación entre la segunda y la tercera sección. Sin embargo, Prout esperará hasta el sujeto del compás 40 para marcar la tercera y última sección.

²⁰⁹ Se olvida Prout la entrada del compás 25 de sujeto, y no visualizamos el estrecho al que alude. Casi igual nos paso con Riemann, puesto que las tres notas repetidas del tenor en el compás 24 no se convierten en un sujeto.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema reductivo para explicar conclusiones:

Esquema 1^a:



2^a parte:

S. (6+y) S. (y) [S. Es1(R.m.c²¹⁰.) (sim²¹¹.)] (2)

Lo primero que nos encontramos son las cuatro entradas obligadas. Tras el episodio, la entrada del cuarto grado, sol sostenido, con la cual se comienza el ciclo de evolución tonal, que pasará por fa sostenido mayor (T1) y por T2 (si mayor). Luego se intercalan dos entradas de sujeto, pero quedan tonalidades relativas todavía por abordar, como T3, en do sostenido mayor y T2', es decir, en si mayor.

La siguiente entrada de sujeto ya nos marca el punto de retorno (aunque no comience exactamente en re sostenido, sino que vaya a él en su final). A partir de ese momento todo son ya entradas de sujeto y respuesta, y ya dijimos que la última entrada que es simultánea con el sujeto, puede considerarse como una entrada por movimiento contrario.

²¹⁰ Puede entenderse esta entrada como una respuesta por movimiento contrario.

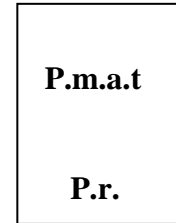
²¹¹ "Sim." es abreviatura de simultáneamente, es decir, las dos entradas al mismo tiempo.

Por lo tanto, característica fuga en dos partes, en las cuales, uno vez hecho el ciclo de evolución tonal, se entra directamente (sin episodio previo) en las tonalidades principales con las entradas de sujeto y respuesta.

Esquema 1b:

Esquema 1b

Ciclo de evolución tonal



ca.c.32

c.32 Sección estable en tonalidades principales

Fuga 8 (II). Ejemplos musicales

Ej.1

Example 1 shows a musical score for measures 9 to 12. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is written for piano with a grand staff. Measure 9 is marked 'c. 9' and contains a whole note chord with a 'x' over the second sharp. Measure 10 is marked 'R.' and contains a whole note chord with a 'x' over the second sharp. Measure 11 is marked '1)' and contains a whole note chord with a '7' over the second sharp. Measure 12 is marked '7' and contains a whole note chord with a '7' over the second sharp.

Example 1 shows a musical score for measures 9 to 12, identical to the previous example. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is written for piano with a grand staff. Measure 9 is marked 'c. 9' and contains a whole note chord with a 'x' over the second sharp. Measure 10 is marked 'R.' and contains a whole note chord with a 'x' over the second sharp. Measure 11 is marked '1)' and contains a whole note chord with a '7' over the second sharp. Measure 12 is marked '7' and contains a whole note chord with a '7' over the second sharp. A box highlights measures 10 and 11, and a line connects the '1)' annotation to the box.

Ej.1

Presentamos la última entrada obligada de respuesta, por estar ahí ya las cuatro voces, y en la parte recuadrada como 1) tenemos una cadencia rota, y el caso del retardo que asciende (sol doble sostenido), al estar a medio tono del la sostenido.

Ej.2

First system of a piano score in G major (one sharp) and common time. The treble clef staff begins with a slur labeled 'S.' over the first two measures. The bass clef staff has a slur labeled 'R.' under the last two measures. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Second system of the piano score. The treble clef staff has a slur labeled 'c.5' over the first measure and a slur labeled 'n' over the second measure. The bass clef staff has a slur labeled 'S.' under the last two measures. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of the piano score. The treble clef staff has a slur labeled 'R.' over the last two measures. The bass clef staff has a slur under the first two measures. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Fourth system of the piano score. The treble clef staff has a slur over the first two measures. The bass clef staff has a slur under the first two measures. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Ej.2

Presentación de las entradas obligadas con el nexo correspondiente entre entradas.

6.33 Fuga 9. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Marca **Busoni** una división mayor de sección entre los compases 8 y 9, y otra igual entre los compases 34 y 35. Otra menor (sólo en cada pentagrama) entre los compases 15 – 16 y 22 -23 (es decir, subdividiendo dos veces la segunda sección) y otra menor entre los compases 39 y 40, subdividiendo la tercera sección, división que entendemos que quiere marcar como una especie de coda. Su idea de estructura responde, por tanto, a marcar el final de las entradas obligadas, más el nexo subsiguiente, y finalizar ahí la parte obligada. Luego divide la segunda sección dos veces, una en cada cadencia perfecta, en do y fa sostenido y por último marca, en el retorno temático la tercera sección, compás 35.

1.2 **Hugo Riemann**. Parafrasearemos sus textos en lugar de realizar una traducción literal, y escogeremos así la parte que nos interesa de los textos del músico alemán.

Hasta la caída del compás 9 establece Riemann el final del segundo periodo, describiendo lo que ocurre después de las entradas obligadas. El siguiente periodo anexo se cierra en la tonalidad del relativo menor, do sostenido en el c. 16, y todavía pertenece a la primera sección de la fuga, teniendo en él un *stretto* de todas las voces. En el episodio siguiente dice Riemann que el motivo conclusivo del contrasujeto (síncopas) aparece en conexión con el tema (c. 12, final, y siguientes).

En ese momento el alto plantea una entrada de sujeto en el tono principal (entenderíamos aquí la sección media modulante) comenzando un nuevo (tercer) desarrollo, cuyos pares de voces (alto – soprano; bajo – tenor) aparecen juntos en *stretto*, aunque no tan “cerrado” como el primero. Este desarrollo pertenece a la sección de modulación, ya que nos lleva a la tonalidad relativa de la subdominante, fa sostenido menor. La entrada última del tenor introduce el tema de forma variada, el cual es empleado en las dos siguientes entradas de soprano (de fa sost. menor a do sost. menor) y bajo (en do sost. menor). Dice Riemann que por ello uno estaría tentado de contar las últimas tres entradas vistas como un desarrollo, pero que no sería así porque la entrada del tenor se conecta de forma demasiado directa con la entrada de bajo anterior, y forma además el cierre de un periodo, estando separada formalmente de lo demás por el apéndice que sigue. Por ello es más completo considerar las entradas de soprano y bajo como parte de un incompleto quinto desarrollo. Aquí está llegando a su final la sección media; la tonalidad principal reaparece (aunque todavía hay alguna cadencia en do sostenido menor) y entran las cuatro voces con el tema en disminución (que pensamos que se correspondería con un sexto desarrollo) y el periodo termina con una cadencia en cuya última nota, con una progresión de engaño del bajo, un nuevo (séptimo) desarrollo se establece. Consideraremos a partir de aquí la sección conclusiva. Tenemos un *stretto* del sujeto original con el tema en disminución, y una última entrada libre en inversión (c. 30 y 31). También el resto de este periodo que se cierra en sol sostenido menor (relativo de la dominante) tiene un apéndice (cadencia) de dos medidas consistente en un trabajo del tema en inversión y disminución. La coda forma un octavo desarrollo, un ingenioso *stretto* de la respuesta, el sujeto, el tema en disminución e invertido y el contrasujeto en el tono principal.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto es anunciado en el bajo²¹². La respuesta en el tenor es real, y entra contra la última nota del sujeto. Las otras voces entran en el correspondiente intervalo de tiempo, y en orden ascendente regular. Hay un contrasujeto muy importante, aunque no acompaña invariablemente al tema y se somete a ligeras modificaciones; ver compás 11, (tenor), 37 (alto), 38 (tenor), etc.*

Contraexposición. *Después de una corta codetta (compases 7 a 9), sigue una completa y perfecta contraexposición en estrecho (compases 9 a 12), cada par de entradas a la distancia de medio compás. La respuesta por supuesto está en cada par de entradas, pero como en el primer par está en la voz superior y en el segundo par en la voz inferior, los pasajes están contrapunto doble.²¹³*

Sección media. *El primer episodio (compases 12 a 16) está formado a partir del contrasujeto, y tratado por imitación en todas las voces. Las siguientes entradas (compases 16 a 18, 19 a 21) están de nuevo por pares y en estrecho, aquí a la distancia de un compás, y aunque están principalmente en la tonalidad original, terminan en fa sostenido menor, cumpliendo el requisito de la tonalidad de contraste para la sección media. Como se ha notado en la fuga 1, hay poca variedad de tonalidades en las fugas con muchos estrechos. El segundo episodio (compases 23 a 26) está basado en el sujeto cambiado: el salto de tercera se rellena con una nota de paso y el ritmo cambiado. En los compases 26 a 29 hay una serie de entradas del sujeto por disminución, de nuevo por pares y en estrecho; y en los compases 30 a 32, la respuesta por disminución en el bajo, es replicada a un pulso de distancia, por el sujeto en su forma original en el alto.*

²¹² Y es copiado por Prout hasta la nota mi del segundo compás.

²¹³ Es decir, en contrapunto invertible.

El tercer episodio (compases 32 a 35), está formado por el sujeto invertido y en disminución.

Sección final. *El estrecho final (desde el compás 35) es también el más cercano y cerrado. El alto hace la respuesta con su primera nota acortada; en el próximo medio pulso la soprano sigue, empleando la inversión y la disminución; otra vez, medio pulso más tarde, el tenor introduce el sujeto en su versión original; y apariciones de la respuesta en el bajo (compás 36), y sujeto en la soprano (compás 37) a la distancia de un compás, completan el grupo. Hay una entrada aislada de respuesta en los compases 40 a 41, y una pequeña coda es añadida. El contrasujeto hace su reaparición en esta sección final (compases 36, 37, 38 y 40) después de haber estado ausente de los estrechos de los grupos medios.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

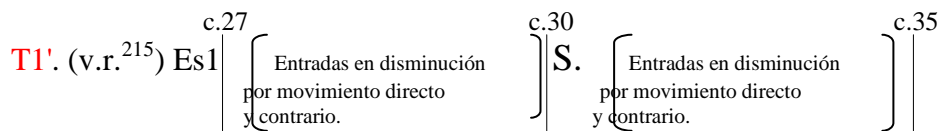
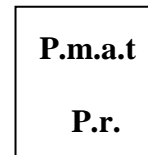
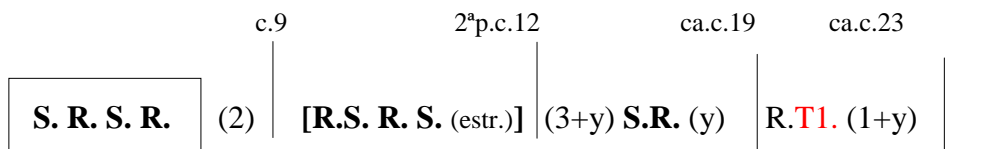
Busoni establece una primera división importante (como casi siempre) una vez que han terminado las entradas obligadas, más dos compases para concluir en cadencia en si mayor.²¹⁴ Ya no coincidirá con Prout, que marca a continuación una contraexposición, y retrasa por tanto la sección media al compás 12. Riemann incluye el episodio primero en la primera sección y retrasará el corte al compás 16, donde habla de la tonalidad de do sostenido mayor. Por tanto, divergencia total en la separación entre la primera y la segunda sección, aunque a veces, como en el caso de Prout y Riemann sólo depende de si incluyen el episodio en la primera sección o comienzan con él la segunda.

²¹⁴ Con un séptimo grado sobre tónica, desde la última parte del 7 a la caída del 8

En cuanto a la última sección, para Busoni estaría entre los compases 34 y 35 (marca ahí una división mayor). Para Riemann estaría en el compás 30, y para Prout comenzaría en el compás 35, así que coincide con Busoni.

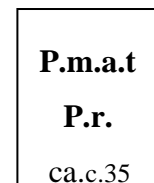
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema reductivo de la fuga:



S. R. S. (1) R. (2+y)

Esquema 1b



Ciclo de evolución tonal

c. 35 Sección estable en tonalidades principales

²¹⁵ Variación rítmica.

La fuga presenta un contrasujeto, que aparece desde la primera respuesta. Vemos una presentación de entradas obligadas hasta el c.7, más episodio de dos compases, con cadencia en el c.9. Siguen entradas redundantes en estrecho, y la primera entrada, T1, en otra tonalidad se encuentra en el c.20, en fa sostenido menor. La nueva cadencia perfecta en fa sostenido está en el c.23. A partir de ahí se producen dos entradas variadas rítmicamente, (T1' y Es1), la segunda de ellas sobre una armonía de do sostenido menor. El sector que sigue (desde el c.27 al 35) son entradas en disminución y por movimiento contrario, en las que sólo se intercala un sujeto principal (c.30, segunda parte). Termina todo, tal cual se ve en el esquema, en la caída del c.35, donde situamos el P.m.a.t.

Aunque con algunos intentos de regreso a tonalidades principales, vemos la corriente evolución por quintas desde Mi hasta Sol sostenido:

Mi – Si – Fa sost. – Do sost. - Sol sost.

No aparece el séptimo grado (poco probable y casi imposible en tonalidades mayores), y cosa rara, tampoco aparece el 4º grado, ocupado Bach en el final de la fuga todavía en estrechos. Al P.m.a.t. le sigue el P.r de forma casi inmediata, es decir, de sol sostenido menor en el c.35, entra directamente en las tonalidades principales.

Fuga 9 (II). Ejemplos musicales

Ej.1

The musical score for Fuga 9 (II), Ej.1, is presented in two systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time. The first system shows the bass line starting with a whole note G, followed by a series of eighth notes: A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G. The treble line has rests for the first two measures, then a half note G, and a half note A. The second system shows the treble line with a half note G, a half note A, and a half note B. The bass line has a half note G, a half note A, and a half note B. There are labels 'R.' and 'S.' above and below the notes, and a circled '1)' above a measure in the second system.

Ej.1

Vemos la presentación de las entradas obligadas. Ese proceso es hábil en las fugas a cuatro voces. Una vez que se ha realizado la presentación de las dos primeras entradas (bajo y tenor), las dos siguientes (contralto y soprano), realizan la misma forma de entrada. Destacamos como anecdótico el ejemplo marcado como 1), y en él se observan las dos quintas consecutivas, de las cuales la norma de muchos tratados de armonía decía:

“los cambios de posición y de estado de los acordes no eliminan los defectos de quintas y octavas”

En fin, el tan traído y llevado debate entre la paradoja que surge entre lo que hacen los compositores y lo que se aconseja luego en muchos tratados. Ya dijimos que lo comentábamos como algo anecdótico.

6.34 Fuga 10. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Marca **Busoni** divisiones menores entre los compases 23 y 24. (Después del 24 coloca la indicación *Maggiore*). También otra división menor entre los compases 41 y 42, a continuación de la cual marca *Minore*. La última división menor está entre los compases 71 y 72. No establece Busoni en principio separaciones seccionales mayores, en una fuga de gran amplitud, con ochenta y seis compases, y sus comentarios a la misma se refieren a la similitud del sujeto con el de la fuga en sol mayor del primer cuaderno. (Fugas, las números quince de ambos cuadernos, que él intercambia (la del 2º cuaderno la pasa al 1º y al revés) en su edición. No los preludios correspondientes, que permanecen en su lugar).

1.2 **Riemann** comenta que la estructura de la fuga es de las más simples, ya que consta de tres desarrollos que constituyen la sustancia principal de cada una de las partes de la fuga: exposición, sección media modulante y sección conclusiva. Las primeras tres entradas vienen en sucesión inmediata (sin episodios), para que el tema se mantenga dentro de unos límites claros e inequívocos. Luego ya se inserta en los posteriores episodios. Marca Riemann el sujeto hasta el mi de la segunda parte del c.6, y en el mi siguiente (8ª alta) da entrada al contrasujeto. Dicho contrasujeto, en sus posteriores apariciones, se reparte de muchas formas entre dos voces. (De esto pone Riemann multitud de ejemplos). Vemos como casi todo el trabajo contrapuntístico se refiere al contrasujeto, con sus varias partes.

No hay estrechos u otras disposiciones canónicas, y el orden de las tonalidades es simple, rico y variado.

1er. desarrollo: descripción del mismo en base a las entradas, y el subsiguiente episodio modulante en su primera parte a Sol mayor, y firmemente establecido en esa tonalidad en su parte final. (Hasta la anacrusa del compás 24).

2º desarrollo: descripción de las dos entradas siguientes (soprano, sujeto en sol mayor y alto, respuesta en re mayor) seguidas de un episodio “bastante largo” (en el cual pasa de mi menor a si menor en su primera parte, y en su parte final establece esa tonalidad). Si la siguiente entrada (la del c.41) es considerada como perteneciente a la sección conclusiva, entonces el segundo desarrollo sería incompleto y el tercero redundante.

El siguiente episodio retorna de forma simple a la tonalidad principal.

3er. desarrollo: sujeto (alto), seguido de un episodio, y luego tema en la menor (soprano). Un extenso apéndice de “cuatro medidas” (episodio) retorna a mi menor, y hace una semicadencia con pausa sobre la dominante. Luego describe Riemann la entrada de sujeto del c.71, y las partes libres que le siguen, con el pedal del c. 78, etc.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto (el más largo de las cuarenta y ocho fugas) es expuesto por la soprano²¹⁶. La respuesta en el alto es real, y es acompañada en una de sus partes (compases 9 a 11) por un contrasujeto regular. La entrada del sujeto en el bajo (compases 12 a 18) con el contrasujeto en el alto (compases 15 a 17) concluyen la exposición.*

²¹⁶ Y lo copia Prout hasta el mi corchea del compás 6.

Sección media. *Todos los episodios están formados por los compases 5 y 6 del sujeto. En el primero (compases 18 a 23) el último compás del sujeto es tratado secuencialmente en el bajo (compases 18 a 20), acompañado por pasajes de imitación libre; y desde el compás 20, el pasaje escalístico del compás 18 es invertido en la soprano, acompañada de un nuevo contrapunto sugerido en parte por el compás 7. En el segundo episodio (compases 35 a 41) el pasaje escalístico en imitación es usado por todas las voces. En el tercero (compases 55 a 59), la última parte del sujeto es tratada secuencialmente, primero en la soprano, luego en el alto (compás 58) con nuevos contrapuntos para las otras partes. El cuarto episodio (compases 65 a 71) presenta un libre tratamiento del mismo material. La fuga no contiene estrechos. Las entradas de la sección media son las siguientes: sujeto en sol mayor en la soprano (compases 23 a 29), con el contrasujeto en el alto; respuesta en re mayor en el alto (compases 29 a 35) con el contrasujeto en la soprano; y tres entradas aisladas en las tres tonalidades menores principales (por cuartas ascendentes): compás 41, bajo en si menor (la dominante), compás 49, alto, mi menor (tónica), compás 59, soprano, la menor (subdominante). Que el regreso a las tonalidades originales no marcan el inicio de la sección final se demuestra aquí por la entrada en la menor.²¹⁷*

Sección final. *La sección final, por lo tanto, comienza en el compás 71 con la entrada de sujeto en el bajo en mi menor. Ésta es aquí la única aparición del sujeto. Los compases 78 a 86 forman una coda, que se basa en gran parte en un pedal ornamentado.*

²¹⁷ Precisamente uno de nuestros corolarios es que la tonalidad del cuarto grado es indicio de la sección final en las invenciones y las fugas de Bach. Así, lo que en la primera parte de la fuga le sirve para ir de la tónica a la dominante le sirve para cerrar al final situándose en el importantísimo cuarto grado para pasar a la tónica. Por tanto, en estas entradas que describe Prout ya estamos en la parte final de la fuga.

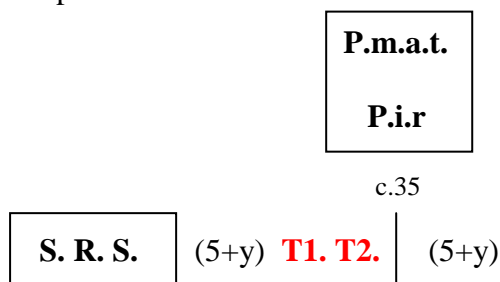
2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

La visión de Prout tal vez sea la más directa de todas. Después de las entradas obligadas marca la segunda sección modulante, y la mantiene todo el tiempo hasta la última entrada de sujeto en el compás 71. Busoni no establece divisiones mayores, y a diferencia de Prout, incluye el primer episodio en la primera sección, pero esa es sólo la diferencia, ya que en la última sección coincide con Prout. En cuanto a Riemann, ya hemos visto que hace coincidir cada sección con un desarrollo, por tanto establece una primera sección hasta el compás 24, coincidiendo con Busoni, y otra hasta el 49, diferenciándose así en la división entre la segunda y la tercera sección de Busoni y de Prout.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Esquema 1a

1ª parte:



2ª parte:

R. (2+y) **S.** (3+y) **TIV^ogr.** (5+y) **S.** (9+y)

Se producen las entradas obligadas sin solución de continuidad en el orden de soprano, alto y bajo. A continuación, y tras un primer episodio, se producen el ciclo de evolución tonal en las tonalidades de sol mayor y re mayor, marcadas como T1 y T2. En el compás 35 tenemos el punto máximo de alcance tonal y el punto de inicio de retorno. Un episodio de cinco compases y poco (que marcamos como 5+y) devuelve la fuga a las tonalidades principales con el clásico método de comenzar por la respuesta. Tras dos entradas, de respuesta y sujeto, aparece la entrada temática del cuarto grado, fundamental en la última parte de la fuga, y que es perfectamente normal en la misma. Nos habla de la segunda y última sección, y lo que en una invención es un compás o dos al final de la misma, en la fuga es toda una entrada temática del cuarto grado que se añade de forma natural a las de sujeto y respuesta. Ya hemos hecho este comentario a los textos de Prout, cuando consideraba la entrada del cuarto grado como perteneciente a la sección de modulación.

Esquema 1b



c. 41 Sección estable en tonalidades principales

6.35 Fuga 11. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Una división mayor es marcada por **Busoni** entre los compases 28 y 29, y a partir de ahí, dos divisiones menores interiores, una a mitad del compás 52 y otra a mitad del compás 66.

En este segundo cuaderno del *Clave bien temperado* no explica las divisiones seccionales Busoni como lo hizo en el primer cuaderno, acaso porque considera bastante explicada esta cuestión. Hay mayor abundancia de fugas que presentan una división en dos secciones, pero desde luego, no como las proponemos nosotros.

1.2 **Hugo Riemann.** Según sus textos, comentamos:

La entrada de sujeto la lleva Riemann a incluir las tres primeras semicorcheas del compás 5. Igual procedimiento sigue con la respuesta, y dice que la fuga no tiene un contrasujeto real, aunque esto es apenas perceptible. Se extiende Riemann luego comentando las características del sujeto y del contrapunto que acompaña a la respuesta.

En cuanto a la estructura, no hay desarrollo medio real, con temas en la dominante o los tonos relativos, y las dos entradas temáticas que hemos señalado como pertenecientes al segundo desarrollo en realidad pertenecen a la sección de cierre, especialmente larga: la primera de éstas es el sujeto, pero armonizado de manera inteligente en re menor; pero la segunda (bajo) se encuentra en la tonalidad de la subdominante, y entra después de un pedal, con lo cual el final de la fuga es anunciado. La sección media de la fuga consiste más bien en un largo episodio que pasa por las

tonalidades de do mayor (dominante), re menor (paralelo²¹⁸), la menor, do menor, sol menor, re menor, fa mayor (tonalidad principal), do mayor, fa mayor, do menor, sol menor, re menor, y que se basa principalmente en la segunda mitad del tema, por lo que a veces parece que se está trabajando el tema en estrecho.

La primera sección incluye entonces no sólo las tres voces (soprano [Dux²¹⁹], tenor [Comes], y después de un episodio de seis medidas²²⁰, bajo [Dux]), sino también, después de un episodio de tres medidas, la segunda presentación del tema por el bajo (Comes), que da a la fuga la apariencia de ser a cuatro voces. Asimismo, cuatro medidas libres cierran el periodo, y establecen de manera detallada la tonalidad de la dominante. La sección conclusiva comienza con la entrada de tenor con el Dux (compás 52).

Por tanto, de acuerdo a los textos de Riemann, primera sección desde el compás 1 hasta el 29. Desde ahí, y sin entradas temáticas, segunda sección del 29 al 52, y desde ahí hasta el final, la tercera sección.

1.3 Ebenezer Prout

Una fuga de construcción inusual, con pocas entradas de tema y largas porciones de episodio. Una característica importante son dos puntos de pedal (compases 61 a 65 y 76 a 82): el último es el más largo de la colección.

Exposición. *El sujeto salta de tónica a dominante²²¹, y por tanto tiene una respuesta tonal. Lo introduce la soprano, contestada por el alto. Una larga codetta (compases 9 a 14) separa esta entrada de la entrada de bajo con el sujeto. Después de otra codetta (compases 18 a 21), la misma voz hace una entrada redundante de*

²¹⁸ Se refiere claro está a nuestro relativo menor con la denominación de paralelo.

²¹⁹ Dux = sujeto, y Comes = respuesta

²²⁰ Recordemos la no conexión de las *measures* (medidas) de Riemann con partes exactas de compás.

²²¹ Y lo copia Prout hasta la primera semicorchea del compás 5. Estamos más de acuerdo con esto que con la versión de Riemann, que añade dos notas más.

respuesta. Esto es inusual aunque se dan analogías ocasionales como por ej. En la fuga 19. No hay contrasujeto regular.

Sección media. *El primer y largo episodio (compases 25 a 52) comienza con un tratamiento secuencial del compás 25, llevado a los compases 29 y 33, con imitaciones basadas en los compases 4 y 5 del sujeto. Los compases 33 y 34 se desarrollan desde la codetta (compases 9 a 14). Desde los compases 45 a 52 es una secuencia en el bajo, hecha a partir de la codetta. En el compás 52 el tema aparece en el alto, y aunque empieza en fa, lo termina en re menor. Si nosotros aceptamos la opinión de Riemann de que esta entrada pertenece a la sección conclusiva, entonces tendremos una sección sólo con material episódico. Pero la siguiente entrada se encuentra en la subdominante (compás 66, bajo), por lo que es mejor considerar que la sección final no comienza hasta el compás 85.*

El segundo episodio (compases 56 a 66) está basado en el compás 10 de la codetta. En el tercero (70 a 85), tenemos los ritmos de la codetta con nuevo material temático.

Sección final. *Las entradas finales son irregulares, la primera (compases 85 a 89) sustituye la tonalidad principal por una armonización en la subdominante menor; la otra (compás 89 a 95), contiene extensiones secuenciales que la prolongan dos compases. La coda (compases 95 a 99) está basada en el comienzo del primer episodio.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni marca claramente la división entre los compases 28 y 29, y también Riemann, para cerrar sus consabidos periodos. Prout sin embargo no hace caso a la importante cadencia que se presenta en la dominante del compás 28 al 29, e inicia su

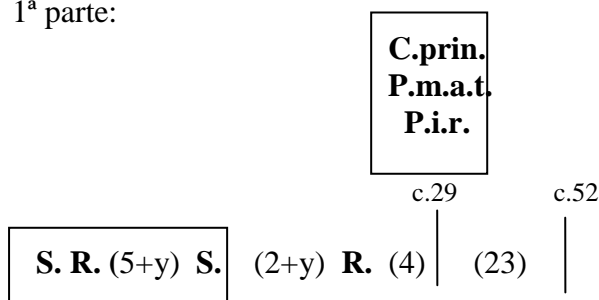
segunda sección cuatro compases antes con el material episódico de los compases 25 y siguientes. En cuanto a la sección final, Busoni hace una división menor a mitad del compás 52, y ahí quiere marcar Riemann la tercera sección también. Prout discrepa, y dice que una sección media no puede carecer de entradas, e incluye la del compás 52 y la posterior entrada en el 66 en la subdominante para considerar todo eso todavía como parte de la segunda sección, esperando a marcar la tercera sección en el compás 85.

De nuevo la entrada temática del cuarto grado entendida como evolución tonal y no como habitual en las últimas partes de la fuga genera confusiones. Parece que estamos ante otra fuga donde la evolución tonal está sólo representada por la apertura hacia la dominante, no existiendo entradas en otros tonos.

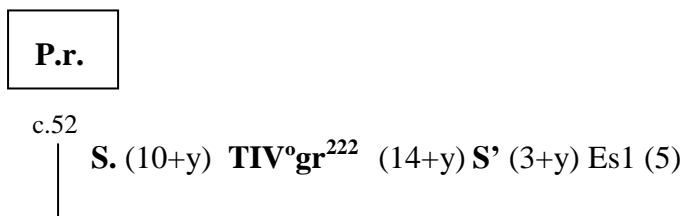
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Esquema 1^a:

1^a parte:



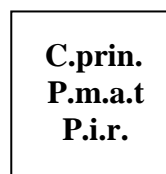
2^a parte



²²² Insistimos en la importancia de la TIV^ogr., es decir, entrada temática del cuarto grado, que aparece en la última parte de la fuga acompañando al sujeto y a la respuesta.

Observamos el rectángulo que rodea a las entradas obligadas, con un gran nexo entre ellas (5+y)²²³. Otra entrada redundante de respuesta, como ya han dicho los tres analistas traducidos, se produce, para terminar con una importante cadencia (salvo la final, no hay ninguna cadencia en la fuga de esas características), donde hemos situado el punto máximo de alcance tonal (en este caso, sólo una apertura a la dominante) y el punto de inicio de retorno. El largo episodio²²⁴ que viene es el de retorno, y pasando por todas las tonalidades ya enunciadas por Riemann, conduce la fuga a su parte final con la entrada de sujeto del compás 52. La posterior entrada del cuarto grado, importantísima, en el compás 66 no hace sino reforzar que nos encontramos en la parte de la fuga. La última entrada de sujeto estaría en el compás 85, y a la siguiente la hemos denominado supeditada ya que no aparece el sujeto completo, sino sólo su final. Si de todas formas se quisiera considerar una entrada de sujeto variada, en nada cambia la percepción de la estructura que hemos mostrado.

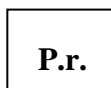
Esquema 1b:



Ciclo de evolución tonal

c.29

(23)



c. 52 Sección estable en tonalidades principales

²²³ Es decir, cinco compases más partes sueltas de compás que se añaden.

²²⁴ Hemos “partido” un episodio para realzar la correspondiente cadencia, pero como hace Prout, puede incluirse todo en uno, es decir 27, 4 + 23 compases.

6.36 Fuga 12. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Marca **Busoni** una división mayor, seccional, entre los compases 24 y 25, y dos divisiones más pequeñas a mitad del compás 40 y entre los compases 71 y 72. En el compás 25, Busoni marca *Maggiore*, y en el compás 41, escribe *Minore*.

1.2 Hugo Riemann

Pasando por alto las primeras palabras de Riemann en cuanto a consideraciones generales de la fuga, traducimos lo que dice en cuanto a la estructura:

“1ª sección (*exposición en el tono principal*), incluyendo las tres entradas de las voces; soprano (*Dux*), alto (*Comes*) y, después de un episodio de cuatro medidas, bajo (*Dux*); si el episodio de ocho medidas que viene a continuación es contado dentro de la primera o la segunda sección, esto es una cuestión indiferente²²⁵, ya que parece un verdadero intermedio entre dos desarrollos, modulando a la tonalidad paralela, y haciendo una cadencia imperfecta, con lo cual la

2ª (*modulante*) sección se presenta con un desarrollo en la tonalidad de la bemol mayor; pero el mismo es incompleto y el tema sólo aparece en la soprano (*Dux en la bemol mayor*), e inmediatamente seguida por el alto (*Comes de la bemol mayor a mi bemol mayor*). Sigue un episodio de ocho medidas a través de do menor a mi bemol

²²⁵ Y abunda Riemann en algo que hemos comentado a lo largo de este trabajo: la diferencia entre el comienzo de la segunda sección entre estos autores muchas veces estriba en la sección en que incluyan el episodio; a saber, o cierra la primera sección y se añade a la misma, o se añade a la segunda comenzándola.

mayor y a do mayor, cerrando formalmente en esa tonalidad. Con ello, la sección de modulación llega a su final, y nos acercamos a la

3ª sección, conclusiva, que es tan larga como las otras dos juntas. Se abre con una entrada del Dux en fa menor en la voz del bajo y un apéndice cambia de fa menor a si bemol menor”.²²⁶

1.3 Ebenezer Prout

Una pequeña y hermosa fuga de muy sencilla y simple construcción.

Exposición. El sujeto²²⁷ está en la soprano²²⁸. Algunas notas lo separan de la entrada de la respuesta, que es tonal. No hay contrasujeto. Una codetta de casi cuatro compases, basada principalmente en el compás 7, separa la respuesta (alto) del retorno al sujeto (bajo)

Sección media. Hay dos entradas en la sección media (compases 25 y 29), es decir sujeto y respuesta en su relativo mayor y su dominante, en las voces de soprano y alto.

Sección final. Es muy larga, comenzando en el compás 40. A pesar de una entrada en la subdominante (compás 71 a 75), no es posible aquí tratar la aparición de esa tonalidad como indicativo de la sección media modulante; para ello se responde por estrecho en la aparición final del sujeto en el tono de la tónica (compás 74). Las otras dos entradas de la sección (compás 40, bajo; compás 50, alto) están ambas en la tonalidad de la tónica.

²²⁶ Ya tenemos la división seccional de Riemann, por lo que podemos cesar en su traducción, ya que lo que hace a continuación es describir lo que queda hasta el final. Para ello es más claro y conciso Prout.

²²⁷ Que Prout copia hasta la primera semicorchea del compás 4, no coincidiendo así con Riemann, que lo prololga una parte más.

²²⁸ Traducimos “treble” por soprano.

Los episodios son cuatro. El primero (compases 15 a 24), el segundo (compases 32 a 40), el tercero (compases 44 a 50) y el último (compases 54 a 71), más una coda (compases 78 a 85).

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

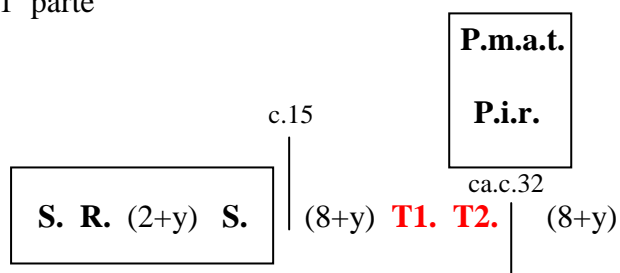
Busoni incluye en la primera sección el primer episodio, del que Riemann se plantea que da igual incluirlo en la primera sección que en la segunda. Pero tanto él como Prout lo incluyen en la primera sección. Por tanto, para los tres, primera sección hasta el compás 25 (en su anacrusa comienza el tema). Prout comienza la segunda sección en el compás 40, justo donde Busoni marca una división menor, y ahí también lo hace Riemann. Por tanto en esta fuga, consenso generalizado de los tres analistas.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

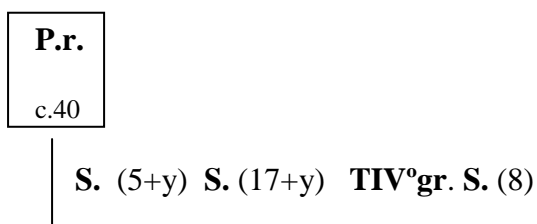
Pasemos al esquema reductivo de esta fuga, para simplificar la estructura.

Esquema 1a

1ª parte



2ª parte:



Clásica fuga que podría servir como paradigma de las divisiones estructurales que aquí proponemos. Después de las entradas obligadas, y tras un episodio de ocho compases y poco comienza el ciclo de evolución tonal al relativo mayor, la bemol mayor²²⁹. Ahí se alcanza el punto máximo de alcance tonal, iniciándose el episodio de retorno a partir del compás 32, que nos devuelve en el 40 a las entradas en tonos principales de sujeto, más la ya esperada entrada del IV grado, compás 71, indicativa casi siempre (en algunas fugas²³⁰ aparece al principio) de la sección final de la fuga.

Veamos, como en todas las fugas, un esquema más simple que ilustre lo que decimos.

Esquema 1b:

<p>P.m.a.t P.i.r.</p>

Ciclo de evolución tonal

ca.c.32 (8+y)

<p>P.r.</p>

c. 40

Sección estable en tonalidades principales

²²⁹ Algo que nos recuerda a la sonata nº 1 de Beethoven cuyo ciclo tonal en el primer movimiento es precisamente éste.

²³⁰ Muy pocas.

6.37 Fuga 13. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Ferruccio Busoni.** Divide la fuga similarmente a como lo ha hecho en este segundo volumen. Marca una primera división mayor entre los compases 11 y 12, y a partir de ahí, divide muchas veces con divisiones menores, entre los compases 19-20, 23-24, mitad de 32, 43-44, 51-52, 55-56 y mitad de 64.

1.2 **Hugo Riemann**

“ La sección de apertura de la fuga abarca en la tonalidad principal las tres entradas de las voces - alto (sujeto), soprano (respuesta), bajo (sujeto) que se suceden directamente (sin inserciones) y que juntas forman un periodo de tres miembros) - y un episodio de ocho medidas

La segunda sección (modulante) de la fuga comienza con un episodio de ocho medidas, y sigue inmediatamente un completo tercer desarrollo con este orden de voces: bajo (tema en do sostenido mayor), alto (tema en fa sostenido mayor), soprano (tema en re sostenido menor, paralelo). También la sección media contiene además un completo desarrollo, segundo de la sección media y cuarto de toda la fuga, marcado sólo por una entrada de voz: tema en si mayor (subdominante) en el alto, al que sigue como cierre de un periodo de tres miembros las primeras ocho medidas que son una reproducción del primer episodio, pero con nueva transposición de voces.²³¹

²³¹ De esto y de muchas otras cuestiones aporta Riemann ejemplos.

La sección conclusiva comienza con el sujeto en el bajo²³², siguiendo el alto con la respuesta.²³³

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto es anunciado en el alto:²³⁴ La respuesta en la soprano, en los compases 4 a 8 es real. Hay un contrasujeto comenzando una negra más tarde que el sujeto, y terminando con la última nota acentuada del sujeto. No hay codetta, y la entrada del bajo del compás 8 es regular.*

Contraexposición. *Después de un episodio de ocho compases, formado por la variación de corchea de los compases 2 y 3, con nuevo contrapunto, una contraexposición comienza en el compás 20, con el sujeto en la soprano y el contrasujeto en el bajo. Un segundo episodio (compases 24 a 32) separa esta entrada del resto de la contraexposición, y consiste en libres imitaciones canónicas entre soprano y alto hechas a partir de una secuencia de las primeras notas del contrasujeto acompañado por corcheas en el bajo. En el compás 32, la respuesta aparece en el bajo, con contrasujeto en el alto, transferido a la soprano en el compás 34, último pulso, y variado; en el compás 36, el sujeto está en el alto y el contrasujeto en la soprano.*

Sección media. *Esta comienza abruptamente en el compás 40, con una entrada en el relativo menor (sujeto en la soprano, contrasujeto en el alto), sin ningún episodio de conexión. El episodio 3 (compás 43 a 52) es una transposición del episodio 1, con las dos partes superiores invertidas. La otra entrada de la sección media (compás 52) está en la tonalidad de si mayor, con el sujeto en el alto y el contrasujeto en la soprano.*

²³² Compás 64

²³³ Como ya tenemos la división seccional de Riemann, no seguimos traduciendo sus textos.

²³⁴ Y lo copia Prout hasta la primera corchea del compás 4. Observamos discrepancias y también en otras fugas, de hasta dónde llega el sujeto. Prout marca siempre lo que se repite exactamente, mientras Riemann lo marca más largo, y luego las últimas notas no aparecen en las diferentes entradas.

El cuarto episodio (compás 56 a 64) es una transposición e inversión del segundo, como el tercero lo es del primero. Todos los episodios de esta fuga tienen el mismo número de compases, ocho.

Sección final. *Las entradas son bastante regulares (bajo, alto soprano, compases 64, 70 y 76 respectivamente), pero el contrasujeto está más o menos incompleto o variado, y desaparece del compás 70 al 74. Hay una pequeña coda desde el compás 80, basada en el segundo episodio.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En la división entre la primera y la segunda sección difieren los tres analistas que estudiamos. Busoni marca como casi siempre el final de las entradas obligadas, compás 12. En cuanto a Riemann, queremos entender que incluye la entrada redundante del compás 20 en la primera sección; es decir, su punto de separación es el compás 24, con el episodio que ahí comienza. Prout, al usar contraexposición, y como ya ha pasado otras veces, la retrasa al compás 40. Por tanto, total discrepancia en esta fuga en la división entre la primera y la segunda sección.

En cuanto a la división final, ya adelantamos que Busoni marca gran cantidad de divisiones menores, pudiendo entenderse la última, la del compás 64 como la más acorde para dividir según sus marcas. Ahí coinciden tanto Riemann como Prout.

A la discrepancia total con respecto a la separación entre la primera y segunda sección se une el consenso entre la segunda y la tercera.

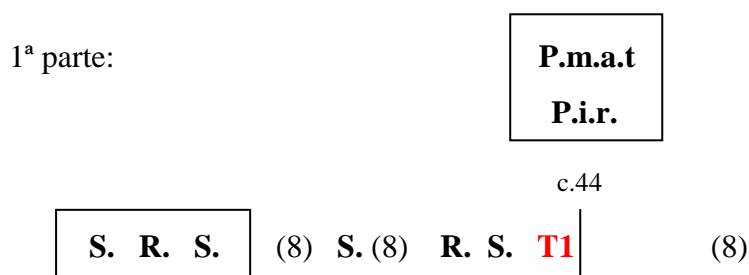
Aunque volvemos a reiterar que desearíamos que Busoni se extendiese más en sus comentarios a las divisiones que plantea, pero a diferencia de los otros dos analistas

se método incluye la división estructural como un punto más en su magna edición del CBT. No así Riemann y Prout cuyo trabajo es principalmente y ante todo analítico.

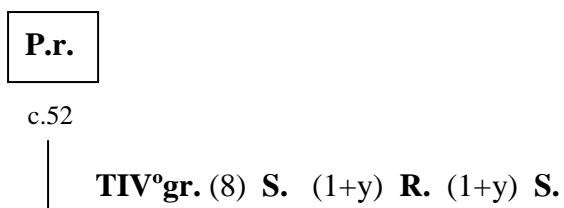
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema reductivo de la fuga:

Esquema 1a



2ª parte:



Se observa la presentación de entradas obligadas, así como la profusión de entradas reiterativas o redundantes, hasta tres (S.R.S.), por lo que el único punto de evolución tonal de la fuga lo constituye la entrada T1, en re sostenido menor. Hemos marcado ahí nuestro punto máximo de alcance tonal y el punto de inicio del retorno. El episodio de retorno nos lleva en el compás 52 a las entradas principales de fuga, esta vez representada por la entrada en si mayor, o temática del cuarto grado, volviendo a reiterar que en la última parte de la fuga esta entrada es tan importante como la de sujeto y respuesta. De ahí hasta el final sólo quedan entradas en los tonos principales.

Pasando al siguiente esquema, más simplificado que el anterior, pero más ilustrativo de lo que queremos defender, tenemos:

Esquema 1b:

P.m.a.t
P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

c.44

(8)

P.r.

c. 52

Sección estable en tonalidades principales

6.38 Fuga 14. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Establece **Busoni** las siguientes divisiones. Dos divisiones mayores, de doble barra a lo largo de todo el sistema, en la mitad del compás 20, antes del acorde de la mayor, y otra entre los compases 36 y 37. Luego una división menor, en este caso de solo el pentagrama superior, en el compás 28, antes del silencio de corchea, y otra división menor, de ambos pentagramas, pero sin atravesar el sistema, entre los compases 51 y 52.

1.2 Hugo Riemann

Creemos que se confunde Riemann al decir que el tema en la primera sección es expuesto por la soprano, pues es expuesto por la voz de alto. Explica Riemann que la segunda sección de la fuga comienza en el tono paralelo, es decir, la mayor. Por tanto debemos pensar que lleva la primera sección de la fuga hasta el compás 20, con una cadencia perfecta en la mayor. De sus textos deducimos también que la sección final la marca en torno al compás 55, con la entrada de sujeto en la soprano.

1.3 Ebenezer Prout

Una fuga de construcción inusual que a veces es descrita como una triple fuga, pero esto no es del todo exacto. Don contrapuntos introducidos después (compases 20 y 36) son posteriormente combinados con el sujeto, como en la fuga nº4; pero con la diferencia de que no aparecen primero junto con el sujeto. Así que no cumplen con las

condiciones de los verdaderos contrasujetos, y aunque tienen un tratamiento análogo con exposiciones separadas, los intervalos de entrada son demasiado irregulares para ser llamados nuevos sujetos. Por tanto los tratamos en su primera aparición como episodios, diseñados para ser empleados posteriormente como contrasujetos.

Exposición. *El sujeto está en el alto²³⁵. La respuesta en la soprano es tonal, con la dominante contestada por la tónica. Una codetta (compases 7 a 8) es introducida antes de la entrada del bajo con el sujeto. No hay contrasujeto en la exposición.*

Contraexposición. *Después del primer episodio (compases 11 a 14) hay una parcial contraexposición en la cual sólo dos voces participan. El bajo presenta la respuesta, pero real en vez de tonal, y en el compás 16 la soprano entra con el sujeto en estrecho²³⁶. Una codetta o enlace lleva a una cadencia perfecta en el relativo mayor en el compás 20.*

Sección media. *El segundo episodio (compases 20 a 28) anuncia el primer nuevo tema. Es presentado en el bajo, imitado sucesivamente por el alto y la soprano a distancia de medio compás, y luego se desarrolla aún más con fragmentos del sujeto (compás 24, alto; compás 28, soprano y bajo). Comienza en fa sostenido menor, y modula a través de la mayor a si menor. En esta tonalidad aparece una entrada aislada del sujeto en el alto (compases 28 a 31), combinada con el contrapunto (del episodio 2) en la soprano en el compás 29, y bajo en el compás 30. La nueva entrada es en el bajo, en do sostenido mayor (compás 34), con el nuevo contrapunto en las voces superiores. El tercer episodio (compases 37 a 51), introduce el segundo nuevo tema, imitado sucesivamente por la soprano y el bajo, y desarrollado con cierta extensión. Una entrada de nuevo del sujeto en si menor en el alto (compás 51 a 54), acompañado en el bajo por un material del nuevo (tercer) episodio, posiblemente podría ser considerado*

²³⁵ Y es copiado por Prout hasta la caída del cuarto compás, fa sostenido.

²³⁶ No creemos que se pueda hablar de estrecho.

como el inicio del tramo final en una tonalidad irregular. Pero es más lógico remitir esta entrada al grupo medio.

Sección final. *Los tres temas que han sido citados, ahora se combinan en triple contrapunto. En los compases del 54 al 57, el sujeto está en la soprano en la tonalidad principal, ligeramente modificado en su comienzo y el triple contrapunto se encuentra en el compás 56. Los compases 57 a 60 y 63 a 66 contienen el cuarto y el quinto episodio, con el nuevo tratamiento de la figuración de corchea. En los compases 60 a 63, la respuesta está en el bajo, y en los compases 66 a 69, el sujeto otra vez en la soprano. Tres de las seis posibles posiciones de triple contrapunto se emplean.*

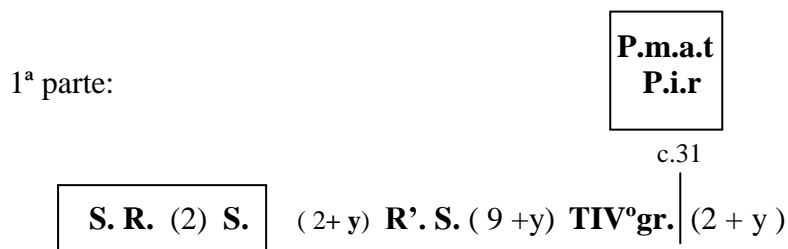
2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Los tres autores coinciden en marcar la primera sección, aunque Prout incluya una contraexposición, hasta el compás 20, con la cadencia a la mayor. Busoni establece otra división mayor en el compás 36, donde finaliza una entrada de respuesta, y comienza el diseño de semicorcheas. Riemann y Prout coinciden en marcar una última sección en torno al compás 54, y Busoni en este punto o cerca no establece ninguna marca. En esta fuga, más que de la división estructural, Prout y Riemann han estado pendientes de que pudiera tratarse de una doble e incluso triple fuga, por los diseños fugados que en ella aparecen, distintos al sujeto.

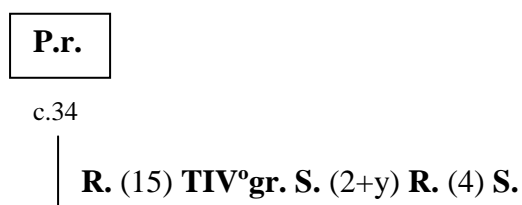
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema reductivo de esta fuga.

Esquema 1a



2ª parte:



Nos encontramos una fuga un tanto atípica en el sentido de que la evolución tonal prácticamente no existe. Se limita en la primera parte de la fuga a la entrada del cuarto grado, si menor, pues todo lo demás son sujetos o respuestas. La segunda parte de la fuga introduce la figuración de semicorcheas y comienza como es habitual con una respuesta.

Por tanto, después de las entradas obligadas, introducidas en el rectángulo, viene una respuesta variada rítmicamente (por eso ponemos R' en lugar de R) y luego un sujeto. Después de un largo episodio (9+y) viene la entrada del cuarto grado. El siguiente episodio de retorno (2+y) lleva la fuga a una respuesta con la que damos comienzo a la segunda parte de la fuga. A partir de aquí, lo importante será la figuración de semicorcheas. Se vuelve a repetir una entrada del cuarto grado, si menor, y luego ya sólo quedan sujetos y respuestas.

Es como si Bach utilizara la técnica de la variación y escribiera la misma fuga dos veces, pero en la segunda parte introduce la variación rítmica de las semicorcheas.

Esquema 1b:

P.m.a.t.
P.i.r.

Ciclo de evolución tonal

c.31

(2+y)

P.r.

c. 34

Sección estable en tonalidades principales

6.39 Fuga 15. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 **Busoni**, al igual que ocurre con la fuga en mi bemol mayor, intercambia las fugas correspondientes de ambos cuadernos, de tal manera que la fuga 15 del segundo cuaderno, la edita con el prelude 15 del primer cuaderno, y lo mismo con el prelude y fuga restante (prelude 15 del segundo cuaderno editado con fuga 15 del primer cuaderno). Él explica posteriormente las razones que le han llevado a ello.

Establece dos divisiones mayores entre los compases 22, 23 y 55, 56²³⁷.

1.2 **Riemann** dice:

La fuga (a tres voces) está construida de una manera maravillosamente concisa, ya que sólo contiene seis entradas temáticas y sólo dos desarrollos, de los cuales el segundo comprende tanto la sección modulante como la sección final. Ahora bien, como la norma de toda forma A B A establece una tonalidad principal, tonalidades modulantes y el retorno a la tonalidad principal, y está por encima de las “leyes especiales” o convenciones de fuga, sería mejor decir que la primera sección de la fuga presenta el tema regularmente a través de las tres voces; que la segunda sección (modulante) se introduce sólo en el bajo y soprano, y la tercera, de hecho, sólo en el alto. El primer contrasujeto no regresa de forma estricta en toda la fuga, y debe ser considerado como una curiosa combinación de los dos contrasujetos que sí serán usados en las restantes entradas.

²³⁷ Explica para la segunda división que la llegada de un pedal de dominante (*organ point*), es considerado en piezas contrapuntísticas el comienzo de la tercera parte.

La primera sección incluye la entrada de las tres voces y tres medidas de apéndice, con secuencia en las dos voces superiores y un formal cierre completo en la dominante (re mayor). La sección modulante comienza con frases de dos medidas²³⁸ tomadas del tema. Después hay una entrada del bajo en mi menor, seguida de una entrada de la respuesta en si menor en la soprano, de forma muy similar al primer desarrollo. El siguiente periodo modula de nuevo a la tonalidad principal, con frases de dos medidas como en el primer episodio; hacia el final de este periodo, las voces establecen una actitud cercana. Esto establece un modelo para el tercer periodo, en el que la segunda medida se convierte en un punto de órgano (pedal) en re, con trinos en las partes más graves, de manera que la voz superior realiza elementos del tema. Después de terminar el “punto de órgano”, se presenta el sujeto en el alto.

1.3 **Ebenezer Prout** describe así la fuga:

Una fuga de construcción simple, que requiere breves comentarios.

Exposición. *El sujeto es anunciado en la voz aguda²³⁹, y es separado de la respuesta por una codetta de dos compases, también en semicorcheas, pero en pasajes escalísticos en lugar de arpegiados. La respuesta está en el alto, y es tonal; también habría sido posible dar una respuesta real empezando en la supertónica. No hay contrasujeto regular. Después de una segunda codetta, construida de forma similar a la primera, el bajo introduce el sujeto en el compás 15. Los compases 20 a 23 forman una codetta de la exposición, haciendo una cadencia en el tono de la dominante.*

Sección media. *Hay dos episodios (c. 23 a 33 y 45 a 64). Los dos están derivados de las primeras notas del sujeto. En el primero, el tratamiento es por imitación al intervalo de cuarta; el segundo episodio es largamente secuencial. Este*

²³⁸ En este caso, medida y compás coinciden

²³⁹ Y como siempre, lo ejemplifica en pentagrama, delimitando así su final.

*último se cierra con un gran pedal de dominante (c. 56 a 64). Hay sólo una entrada de sujeto en la sección media, del bajo en el compás 33*²⁴⁰.

Sección final. *Contiene una sola entrada de sujeto, en la contralto. Un par de compases son añadidos para terminar en la cadencia perfecta final.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Como comentan estos autores, la fuga no es de grandes complicaciones contrapuntísticas. Los tres coinciden en este caso en cerrar la primera sección con las entradas obligadas, más los compases que siguen, hasta la caída del compás 23. En cuanto al comienzo de la última sección, Busoni la sitúa en el compás 56 (con el comienzo del pedal), Prout espera hasta el compás 65 (última entrada de sujeto) y Riemann no lo especifica exactamente.²⁴¹

Algunas discrepancias que intentaremos unificar con nuestra visión de esta fuga.

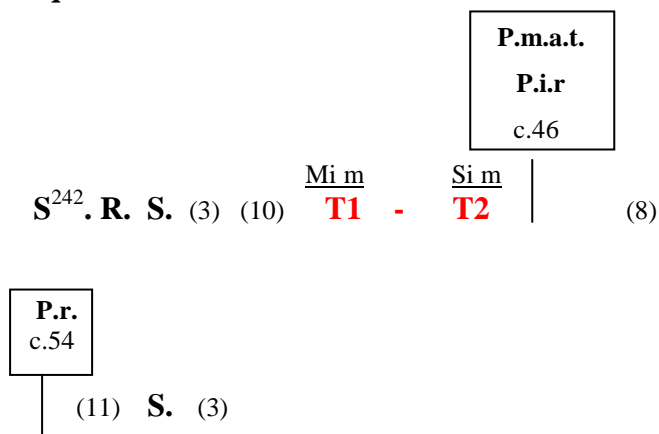
²⁴⁰ Se despista Prout con la entrada del compás 40 en la voz superior. Es raro, puesto que no incluye ese material en los episodios.

²⁴¹ Si bien considera ambas secciones en un solo desarrollo (con la consiguiente significación que para Riemann tiene la palabra desarrollo) es decir, que de alguna manera las considera unidas, podríamos considerar de sus palabras que daría comienzo a la última sección igual que Prout, con la entrada temática del c.65.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema lineal simplificado:

Esquema 1a



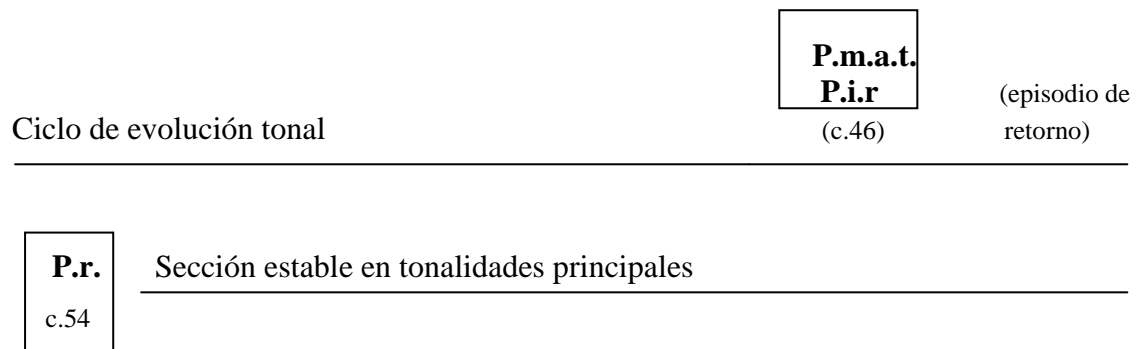
Por tanto, una fuga en dos partes principales: en este caso, una de apertura, más una sección estable en tonalidades principales. A la vista del esquema se aprecia perfectamente el punto máximo de alcance tonal (P.m.a.t.), que genera automáticamente el punto de inicio del retorno (P.i.r.), en este caso mediante un episodio. En el compás 54 se establece la llegada a la tonalidad principal (en rigor en el 53, dos partes antes, pero esperamos al ciclo de compás completo), en la cual se añaden sólo el pedal más la última entrada de sujeto. Algo que como Busoni percibe muchas veces, equivale a una gran coda²⁴³

²⁴² Habría que decir que el sujeto consta de una breve coda que unas veces es utilizada por Bach y otras no. Será especificado en los ejemplos musicales de esta fuga; pero en este tema que nos ocupa de delimitar estructuras, no tiene mayor importancia.

²⁴³ La marcaríamos dos compases antes de donde él lo hace (obsérvese el giro al cuarto grado del compás 54, con el fa natural).

Un esquema aún más simple sería:

Esquema 1b



6.40 Fuga 16. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Marca **Busoni** dos divisiones mayores: después de la primera parte del compás 20, y después de la primera parte del compás 67; y una división menor después de la primera parte del compás 40.

Luego analiza la relación del contrasujeto con el sujeto, diciendo que es básicamente igual a éste, pero ornamentado y tratado por movimiento contrario. Se extiende luego en las múltiples combinaciones de estrecho que ofrecen tanto el sujeto como el contrasujeto, y como siempre, con numerosos ejemplos musicales²⁴⁴.

Aparte de las consabidas separaciones en la partitura, para esta fuga no ofrece análisis formal por escrito.

1.2 Riemann:

El tema ocupa un reducido ámbito, alrededor de la tercera de la tonalidad. La respuesta contesta con la nota *sol* a la nota *re*, en orden de establecer la modulación a la dominante. Lo demás es una transposición exacta a la quinta. El tema es de cuatro medidas y de estructura simple, lo que hace que Bach pueda realizar las entradas con regularidad, sin la inclusión de episodios intermedios (tenor: Dux²⁴⁵; alto: Comes; soprano: Dux; bajo: Comes).

²⁴⁴ Como ya hemos apreciado, Busoni convierte la edición de las fugas en un verdadero tratado de contrapunto explicativo, añadiendo en la mayoría de las ocasiones ejemplos posibles, añadidos de voces, así como ejercicios paralelos relacionados con la fuga que esté estudiando.

²⁴⁵ Referencias al sujeto y la respuesta con los extendidos Dux y Comes latinos.

El primer contrasujeto se mantiene a lo largo de toda la fuga, y está dispuesto para ser doblado por terceras, incluso cuando se combina con el tema. Tal combinación, a cuatro voces, ocurre en el tercer desarrollo.²⁴⁶

Las tres secciones de la fuga son como sigue:

I. *Exposición* (en la tonalidad principal). Entrada de las cuatro voces sin interrupciones, una a continuación de otra; primer episodio de cuatro medidas que vuelve a la tonalidad principal; y la segunda enunciación del tema en el tenor. Esta última entrada no pertenece a la segunda sección porque está en la tonalidad principal; en todo caso se separa de la entrada siguiente de alto por un episodio de cuatro medidas, que pertenece a la

II. *Sección modulante*, y pasa a través de Fa mayor, Do mayor, Sol menor y Re menor. La presentación del tema en el alto es en Re menor, pero por un momento, en su mitad, pasa a Fa mayor. La entrada contigua de la soprano es enteramente en Si bemol mayor y la inmediata entrada que sigue del bajo es en Fa mayor. Antes del tercer desarrollo viene un episodio de cuatro medidas que pasa rápidamente a Do menor. El tercer desarrollo comienza aparentemente en Do menor, pero cambia a Fa mayor. Un episodio de dos medidas restablece la tonalidad de Do menor, y esta vez sigue una entrada del tema en Do menor (comenzando con mi bemol y sol), que en su mitad se inclina ligeramente a Mi bemol mayor, confirmándose la cadencia²⁴⁷; un libre final de sección lleva el periodo al final, y modula a Mi bemol mayor. La entrada en Mi bemol mayor del tema, con la cual la sección se cierra, aparece un tanto incierta debido a que

²⁴⁶ Aparte de ejemplificar musicalmente esta combinación a cuatro voces en el tercer desarrollo, Riemann describe múltiples situaciones muy útiles para estudiar el contrapunto invertible a diversos intervalos (a la décima, a la duodécima, etc.). Abunda así en la línea explicativa de Busoni, aunque sin proponer versiones suyas novedosas a partir de los planteamientos de Bach. Estos procesos le llevan multitud de ejemplos musicales con sus correspondientes explicaciones.

²⁴⁷ En do menor.

la tercera superior está colocada sobre si bemol, la quinta de la tonalidad: sin embargo, pronto se hace evidente por la introducción de la bemol en el contrasujeto. El cierre del periodo consiste en la modulación de retorno, después de lo cual sigue la

III. *Sección conclusiva* que ya ha sido explicada²⁴⁸.

1.3 Ebenezer Prout:

Exposición. *El sujeto, que está en el tenor, llega hasta el segundo tiempo del compás 5. La respuesta, en el alto, comienza con la nota final del sujeto y es tonal. El contrasujeto sigue al sujeto inmediatamente, y termina en la primera o segunda parte del compás 9, pero es modificado después de la exposición. No hay codettas, y la entrada de las demás voces es bastante regular. La reaparición del sujeto en el tenor en el c.20 es una entrada redundante, separada de las anteriores por un pequeño episodio. El bajo realiza el contrasujeto en contrapunto doble normal a la octava, antes de la introducción de nuevos métodos de inversión.*

Sección media. *El segundo episodio (compases 24 a 28) modula libremente, y claramente pertenece a la sección central, así como la entrada de sujeto en Re menor en el alto (c.28) introduciendo la nueva característica del contrapunto doble a la duodécima. En los compases 32 a 40 hay un par de entradas en los tonos relativos mayores: sujeto en la soprano con respuesta en el bajo. El contrasujeto es ahora invertido a la décima. En el compás 45, el sujeto es introducido en terceras en las dos voces medias, y el contrapunto doble lo es a la octava y a la décima; e igualmente en el compás 51 el sujeto está en sextas (soprano y alto), y el contrasujeto en el tenor. La*

²⁴⁸ Se refiere Riemann a que cuando describió las múltiples combinaciones de sujeto y contrasujeto, al hablar del tercer desarrollo (que él comienza en el compás 45), dice que forma la base de la sección conclusiva, y pone ejemplos, describiendo todo lo que ocurre a partir del compás 69. Por eso da por explicada la última sección.

primera de estas entradas (c.45) está armonizada sobre todo en Si bemol (modulante a Fa), y la siguiente (c.51), sobre todo en Do menor. En el compás 59, tanto el sujeto como el contrasujeto están en terceras, en Mi bemol. El contrapunto resultante es a la octava (alto y tenor), a la décima (soprano y tenor, y alto y bajo) y a la duodécima (soprano y bajo).

Sección final. *En los compases 67 y 69, porciones del sujeto y del contrasujeto son escuchados en tenor y contralto, invertido a la duodécima, en la tonalidad principal, rompiendo en el c.69, a la manera de estrecho, con una entrada de soprano y bajo con sujeto y contrasujeto en el intervalo original, pero acompañados de tenor y alto en terceras compuestas; se relaciona esto con lo que ocurre en el compás 59, pero con una distribución distinta de las partes. Después de una cadencia perfecta en el compás 75, una coda es añadida, basada en el contrasujeto, pero con una entrada de sujeto alterada en el bajo en el c. 79. Los episodios están basados en material suministrado por el contrasujeto. Hay cinco: compases 17 a 20, 24 a 28, 40 a 45, 55 a 59 y 63 a 67.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout.

Observamos como los tres autores destacan el contrasujeto de esta fuga, y sus múltiples combinaciones con el sujeto. Es Busoni quien casi siempre plantea distintas posibilidades escritas, cual si ejercicios de contrapunto se trataran. Los otros dos autores señalan las posibilidades de contrapunto invertible que se dan, a los intervalos de octava, décima y duodécima. Desde luego, el que Bach considere las terceras y las sextas como intervalos consonantes por excelencia queda bien ejemplificado en las múltiples combinaciones que hace en esta fuga.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Pero vayamos a las divisiones estructurales para esta fuga, que son el objeto de este trabajo.

Busoni incluye en la primera sección las entradas obligadas más el primer episodio, y considera ya la entrada redundante de sujeto en el tenor (c.20) como parte de la segunda sección. Para él la última sección está con la entrada de sujeto en el compás 67. La división menor para él (c.40), separa las entradas “sencillas” de las “dobles” (entradas temáticas dobladas en terceras o sextas)²⁴⁹. Riemann incluye la entrada de tenor en la primera sección, y da comienzo a la segunda con el episodio que sigue a esta entrada (c.24). En la última sección, no lo especifica exactamente, y pensamos que espera al compás 69 para establecer el comienzo de la segunda sección²⁵⁰. En cuanto a Prout, se refiere al compás 67 en su texto, por lo que debemos suponer que ahí comienza para él la tercera sección. Por tanto, ligera discrepancia de Busoni con sus colegas en torno a la muy mencionada entrada redundante del tenor del c.20 (Busoni no la incluye en la primera sección, y sus colegas sí). Nos referiremos en varias ocasiones, y sobre todo en el caso de los episodios, de que en el fondo poca diferencia hay entre comenzar una sección con el episodio modulante, o bien incluir dicho episodio en la primera sección, elemento éste que muchas veces es la única diferencia entre estos autores para la división seccional. En este caso, la situación se plantea por una entrada redundante.

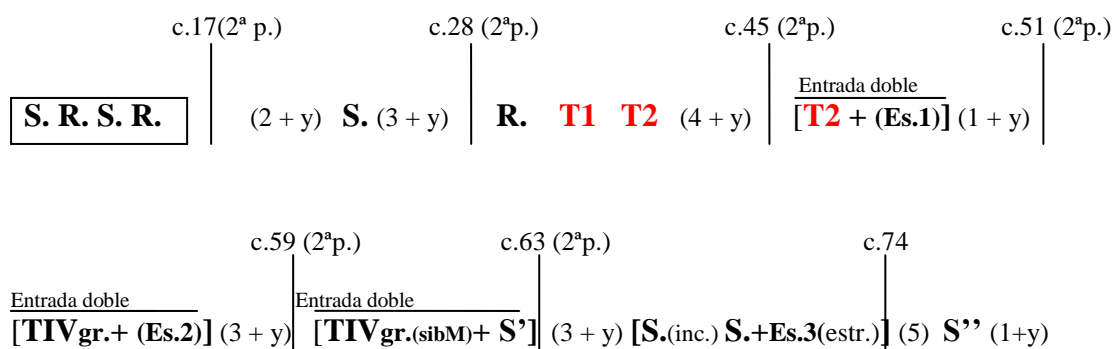
²⁴⁹ Lo que podríamos generalizar como separaciones debidas a distintas técnicas de trabajo, algo que está muy presente en las separaciones seccionales de las fugas.

²⁵⁰ Por un comentario anterior en que se refiere al tercer desarrollo: *The third development, forming the principal feature of the concluding section,...* (Riemann, página 141, obra citada), a partir de cuyo texto pone como ejemplo precisamente ese compás 69.

También, pequeña discrepancia de Riemann en el caso de que para él comenzase la tercera sección en el compás 69 y no en el 67. En todo caso, se puede decir que en líneas generales, los tres autores coinciden en la división seccional de esta fuga.

Vayamos al esquema lineal simplificativo de esta fuga para intentar aclarar su estructura:

Esquema 1a

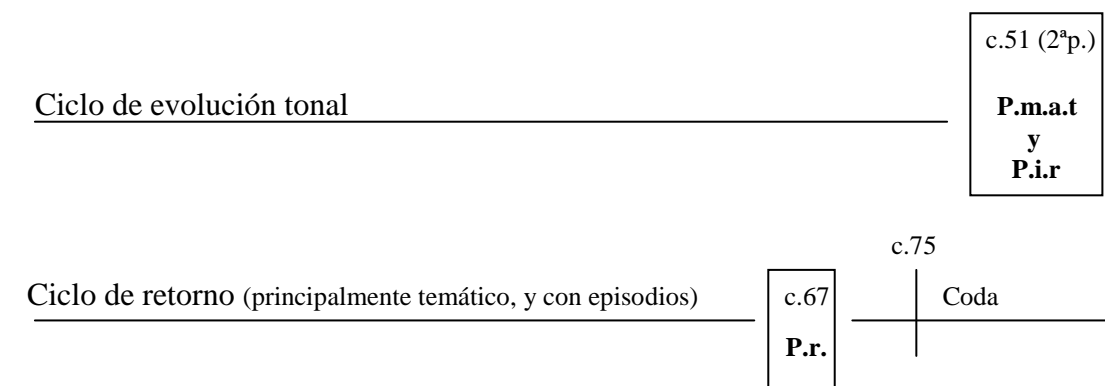


En un proceso habitual en tonalidades menores, Bach evoluciona por terceras al relativo mayor, es decir si bemol mayor, representado por la entrada T1. A partir de ahí, una vez en tonalidad mayor, aplica su consabido método de apertura por quintas, y pasa a Fa mayor, representado por la entrada T2 (no tendríamos que reconocerlo como un paso por el séptimo grado de sol menor, sino por el quinto grado de si bemol mayor). Luego, la evolución por quintas le lleva a do menor, cuya cadencia primera se produce

en el compás 45. En ese compás, como da comienzo a las entradas dobles²⁵¹, y además estamos en do menor (que no olvidemos es nuestro cuarto grado), parecería factible establecer un punto de división, que delimitara el punto máximo de alcance tonal, y estableciera el retorno. Pero la entrada principal que hace Bach es en fa mayor (T2'), siendo la otra supeditada, por lo tanto, seguimos en ciclo de evolución tonal, y habrá que esperar a la siguiente entrada doble (c.51), esta vez sí en do menor, para establecer el P.m.a.t. y el Pi.r., tal cual hemos señalado en el esquema.

Nos depara Bach otra novedad. En el compás 59, como un punto importante de su evolución ha sido la tonalidad de si bemol mayor, ahí aparece también su cuarto grado, mi bemol mayor, combinado con el sujeto casi exacto (sólo un la bemol en lugar de un la natural lo diferencian; en realidad es una entrada supeditada). Es decir, hay un ciclo de retorno a la tonalidad principal a través de los dos cuartos grados (do menor y mi bemol mayor) de las tonalidades principales de la fuga. Se puede ver también una evolución por terceras desde do menor a mi bemol mayor y luego a sol menor, pero siempre como ciclo de retorno. El esquema 40b, de máxima simplificación, quedaría así:

Esquema 1b



²⁵¹ Dos entradas al mismo tiempo; una de las pocas fugas en que esto se produce, y además acompañadas del contrasujeto, asunto que ya han reflejado detalladamente Busoni, Riemann y Prout.

Este esquema es una simplificación de lo ya comentado. Entendemos el *Punto de retorno* en el c.67, en el cual, a partir de una entrada incompleta, ya en la dominante de la tonalidad principal, entra en el c.69 el sujeto de forma definitiva; evidentemente todo esto tiene su conclusión en el compás 75, a partir del cual marcamos una coda. Quien siga con interés estos razonamientos podría plantearse el porqué no colocar el P.r. en el reposo en tónica en el c.75; en realidad, podríamos colocar hasta el P.r. en el compás 51, ya que desembocar en el cuarto grado es el signo inequívoco de preparación de la última parte de la fuga. Pero preferimos el término (surgido con posterioridad) de *Punto de inicio de retorno*, ya que con él damos idea de que es un proceso evolutivo (dinámico, y no estático) del ciclo de retorno. Desembocará en el P.r., aquel punto en que claramente aparezcan elementos temáticos o armónicos definitivos de la tonalidad principal. La Coda que consideramos a partir de dicho c.75 deriva otra vez hacia el cuarto grado, y la última entrada temática, c.79, es el ejemplo más evidente de hasta qué punto un sujeto, casi sin transformar, se armoniza sobre el cuarto grado.

6.41 Fuga 17. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Marca **Busoni** dos divisiones mayores entre los compases 21 - 22 y 40 - 41, y dos divisiones menores entre los compases 9 - 10 y 31 - 32.

Citaremos algunas apreciaciones que hace Busoni en esta fuga²⁵². Primero comenta con la primera llamada “a pie de página” (c.5), en la partitura, marcada con un 1), como la respuesta que debiera estar en la dominante, se armoniza en dicho momento en la tónica²⁵³. Luego explica donde aparece el contrasujeto cromático, variado de distintas formas: c.13, 32, 37 y 41, y las distintas tonalidades en que aparece. Compara luego Busoni la última entrada de los bajos, c.45, con el estilo organístico de Bach.

Y en cuanto a la división estructural, remarca con palabras lo que sus trazos en la partitura quieren indicar, y dice:

La primera parte de la fuga encierra dos pasajes en la tónica separadas por un interludio.

La segunda parte, comenzando en la tónica, encierra todo lo que ocurre en los tonos paralelos.

La tercera parte se coloca de nuevo por completo en la tonalidad principal.

²⁵² Para destacar de qué cuestiones se ocupa el maestro italiano.

²⁵³ Y destaca que puede ser pero que no es indispensable; incluso se plantea la entrada de la tercera voz en ese momento, evitando el compás de nexos entre entradas obligadas.

1.2 Para **Riemann**:

La fuga, a 4 voces, tiene 15 entradas temáticas, y un contrasujeto regular construido de forma estricta, así como un segundo más libre; tiene por tanto, episodios fugados²⁵⁴. Un segundo contrasujeto, de forma más o menos libre, está a través de toda la fuga, constituido por semicorcheas (con la entrada de tenor del primer desarrollo).

Seguimos traduciendo de sus palabras²⁵⁵, y tenemos:

La primera sección en la tonalidad principal comprende el primer desarrollo (alto: sujeto²⁵⁶; soprano: respuesta, y después de dos medidas que confirman el cierre cadencial en las que el alto comienza con la cabeza del tema, el tenor realiza el sujeto y el bajo la respuesta; en definitiva, dos completos periodos; el primer episodio, el cual, por elisión de la primera y la quinta medidas, forma un periodo de seis medidas en las tonalidades de Mi b mayor, La b mayor y Re b mayor, con una medida de confirmación de cierre. Y luego el segundo desarrollo (bajo: sujeto, el cual a su vez va hacia Fa menor, relativo menor de La b; alto: respuesta otra vez en el tono principal, acompañada de una escala contrapuntística en semicorcheas en el bajo que sólo se produce una vez; también tenor: sujeto, y después una forma libre en el final de la sección tras la cual la soprano entra con el sujeto en un intensificado final de sección. En total de nuevo dos periodos, pero con la inserción de dos medidas, y un apéndice de cuatro medidas.

La segunda (modulante) sección, excepcionalmente, no está separada de la primera por un episodio, puesto que después de la cadencia en La bemol mayor (tono

²⁵⁴ Destaca el contrasujeto I, el cual, después de ser utilizado con la respuesta, es a su vez utilizado con el sujeto (sin transportarlo) en el compás 13, en contrapunto doble a la duodécima. Y cita que aparece también al final (c.41) pero ornamentado. Pero dice que es todavía más extraordinario como el contrasujeto se desplaza una negra, como en el comienzo del tercer desarrollo (c.37 y siguientes).

²⁵⁵ Como siempre, hacemos una traducción casi literal, en la cual se puede observar qué procedimientos (que no entramos a valorar) utiliza Riemann en su sistema para medir los compases que escribe Bach. Ya hemos avisado que su “measure” sólo algunas veces se corresponde con el compás escrito.

²⁵⁶ Riemann suele utilizar siempre las denominaciones de Dux y Comes para el sujeto y la respuesta.

principal) en la que todas las voces forman parte, hay una entrada temática en Fa menor (sería bueno en la interpretación poner un ligero énfasis en la clausura de la sección). El final de la sección tiene un dinámico contrapunto que es opuesto al segundo contrasujeto, el cual cadencia en Do menor. Además sigue la reproducción ampliada y transportada del primer episodio, pasando por las tonalidades de Fa menor, Si bemol menor y Mi bemol menor. El resto del tercer desarrollo y de la segunda sección pasa por las regiones remotas de Mi bemol menor (tenor: sujeto); después de dos medidas hay una cadencia en Si bemol menor, y a continuación sujeto en Si bemol menor, y la propia subdominante con sujeto en Re bemol mayor, girando en su final hacia Re bemol menor, por lo que el “oscurecimiento” ha alcanzado su punto más alto. En un repetido final de sección, pasa por las tonalidades de La bemol menor y Mi bemol menor, que se acompañan de semicorcheas en los registros más graves. La segunda sección comprende sólo tres periodos, pero 32 medidas.

La *tercera* (de cierre) *sección* entra ahora con el sujeto en el tenor, seguido por la respuesta en el bajo, con un ligero “estrechamiento”, pero se evita la modulación hacia la dominante, en lugar de la cual, en efecto, un conjunto de tres medidas (con la aparición de la sexta napolitana) lleva rápidamente a Si doble bemol mayor. Esta cadencia rota lleva a un nuevo grupo de tres medidas que avanza sobre una disposición del acorde de sexta napolitana, otra vez a la dominante superior, que concluye brevemente en la tónica. El cierre está una vez más confirmado por tres medidas, que realizan una cadencia rota a Fa menor, y en el final de la sección, el sujeto como quinta voz, entre las cuatro voces reales, conduce regularmente al final con un cierre importante.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *El sujeto está en el alto²⁵⁷. La respuesta es tonal, pero es solamente la primera nota la que está cambiada. El contrasujeto comienza en la segunda parte del compás 3, y termina con el tema, en la caída del compás 5. Hay un compás de codetta, basada en el sujeto. Las siguientes entradas en la exposición están en los compases 6 y 8. El orden de las voces no es el más usual: alto, soprano, tenor, bajo. Un episodio (c.10 a 13) separa la exposición de la contraexposición.*

Contra – exposición. *Sujeto en el bajo (c.13), contrasujeto en el tenor, con inversión a la duodécima, lo que requiere un cambio de Re bemol a Re natural en el sujeto. Respuesta en el alto (c.16) y sujeto en el tenor (c.18), y finalmente, después de una codetta, el sujeto otra vez en la soprano. El contrasujeto está siempre presente, aunque incompleto.*

Sección media. *Sujeto en el alto, en Fa menor, con contrasujeto en la soprano. El segundo y último episodio (c. 26 a 32) es formado por el último miembro del sujeto. La nueva aparición del contrasujeto es en el compás 32, en la tonalidad relativa de Mi bemol menor, y no acompañado del contrasujeto. La entrada en el compás 35 en la soprano en Si bemol menor puede ser considerada como una respuesta a la anterior, aunque real en lugar de tonal. El contrasujeto está en el alto. Cerca sigue una entrada de sujeto en Re bemol (c.37) con una parte del contrasujeto en la soprano.*

Sección final. *El sujeto retorna a la tonalidad de La bemol en el tenor en el compás 41, con el contrasujeto curiosamente variado en la soprano; y es respondido en estrecho por el bajo en el compás 42. Hay una coda del compás 46 al final, pero conteniendo una entrada de la respuesta en la tonalidad principal (tenor del c.48), donde una quinta voz es añadida; así el primer bajo toma una parte del contrasujeto, y*

²⁵⁷ Y como siempre, adjunta Prout un ejemplo musical, que lleva hasta la primera semicorchea del c.3

el segundo proporciona el bajo armónico. Aunque está designada como una fuga a cuatro voces, casi siempre está escrita a tres voces (menos de un tercio del total está en realidad a cuatro partes).

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Sabiendo que Prout aplica la terminología de Contraexposición, que sus colegas no usan, veamos en qué coinciden estos autores en la división estructural de esta fuga.

Busoni marca con una división menor el final de las entradas obligadas; es casi siempre para él un punto de referencia, pero a partir de ahí, casi como si asumiera el concepto de Contraexposición, lleva la primera sección de la fuga hasta el compás 21. Riemann incluye la entrada de soprano del c.22, y lleva el final de sección dos compases más adelante que Busoni, al compás 24. Con él coincide Prout.

Es interesante también la división menor que plantea Busoni entre los compases 31 y 32. Ya hemos comentado en otras ocasiones la intuición que tiene Busoni para establecer puntos de separación importantes, aunque no los considere divisiones mayores.

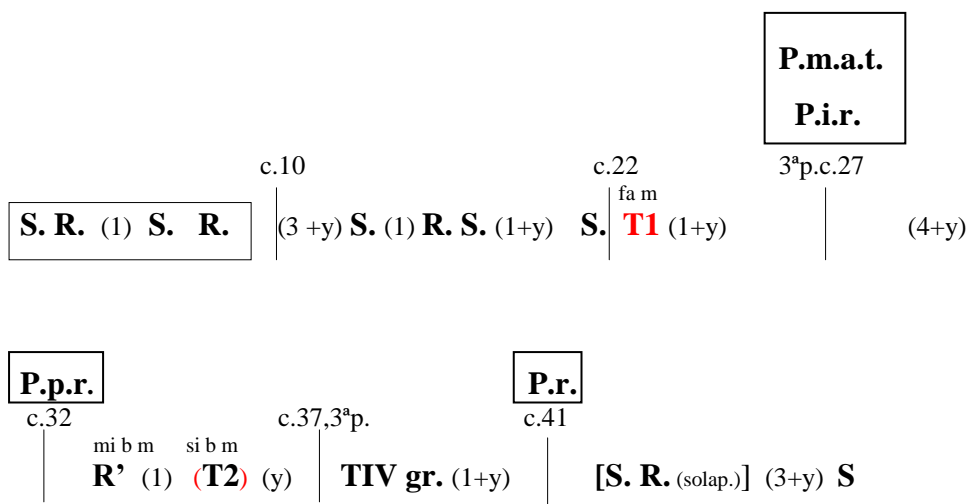
En cuanto a la última sección de la fuga, todos los autores coinciden en marcarla en el compás 41.

Volvemos a destacar que pudiéramos decir que coinciden los tres autores, salvo en la entrada del compás 22, que Riemann y Prout consideran como la última de la primera parte y para Busoni es el comienzo de la segunda. Innegable la coincidencia en el compás 41 de todos para la última sección.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema que simplifica la estructura de esta fuga:

Esquema 1a:



En esta fuga es muy numeroso el número de entradas reiterativas o redundantes y, aparte de las obligadas, hay hasta cuatro entradas de sujeto y respuesta más de las obligadas, como se aprecia perfectamente en el esquema. La entrada temática T1, en fa menor, es la primera entrada en nueva tonalidad y la que lleva la fuga en el compás 27, 3^a parte, a do menor. A partir de ahí, un pequeño nexo devuelve la fuga a las tonalidades principales, en este caso la respuesta en modo menor (mi bemol menor), sobre la que se organiza una especie de primera sección (ya que se le responde con el acorde de su quinto grado, si bemol menor, entrada T2), para llegar a lo realmente importante, que es la entrada TIV gr., o del cuarto grado, que nos indica el consabido retorno a los tonos principales desde dicho cuarto grado.

Es decir, entendemos lo que ocurre a partir del compás 32 como un asentamiento en tonalidades principales, y no como evolución tonal; sólo parece contrarrestar esta idea la entrada T2, pero se está construyendo un cierre de sección a partir de la

evolución por quintas propio de las primeras secciones de la fuga. Pero además, no debemos olvidar que esta fuga también se ha abierto por quintas, algo que ejemplificaremos a continuación:

la b M – mi b M // fa - m - do - m

mi b m - si b m // re b M/m - la b mayor

Por tanto, el punto de inflexión de la fuga se produce precisamente ahí (c.32). Son abundantes las fugas en que la última sección se organiza a partir de la respuesta. Esta es una de ellas, con la novedad que proporciona el modo menor y la aparente evolución tonal que representa T2; pero estamos en proceso de construcción de la involución, del regreso. Esa entrada T2 es la que hace que no marquemos el P.r. ya desde el c.32, y que hayamos añadido ahí un concepto nuevo hasta ahora que es el P.p.r (punto previo de retorno); ese debería ser el P.r., pero estamos todavía en ciclo progresivo, y no en parte estable.

El deambular por los tonos cercanos menores caracteriza a las últimas entradas de la fuga (c.44), con la presencia del fa bemol y el si doble bemol. Es decir, no sólo la respuesta es del modo menor, sino también el cuarto grado, re bemol. Es clara la intención de Bach de hacer un ciclo de retorno desde los tonos importantes (dominante y subdominante) menores.

6.42 Fuga 18. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 Parece que para **Busoni** estamos ante dos fugas²⁵⁸. Indiquemos primero las divisiones: una división menor entre los compases 32 y 33, y dos divisiones mayores, una entre los compases 60 y 61, y otra entre los compases 96 y 97. Doble fuga para él, y al principio de la misma escribe Fuga I; en el compás 61 escribe Fuga II, y en el compás 97 escribe Fuga I y II. Para él, el tema de la segunda fuga incluye en su segunda parte al contrasujeto del primer sujeto. Habla del compás 17, en el cual se presenta por primera vez el contrapunto del nuevo tema.

1.2 Para **Riemann**,

“la respuesta es una transposición exacta del sujeto a la quinta. Al no ser modulante ni el sujeto ni la respuesta, hace falta un episodio para la entrada de la tercera voz, en orden a restaurar la tonalidad principal. El contrapunto de la soprano en la primera respuesta prefigura el segundo tema de la fuga que da lugar a una verdadera doble fuga. En otras palabras, con los motivos del primer contrasujeto y del primer episodio cristaliza luego un segundo sujeto que se desenvuelve primero independientemente, y luego combinado con el primer sujeto”.²⁵⁹

En cuanto al interés principal de nuestro trabajo, la estructura formal, Riemann escribe:

I. Desarrollo del primer tema solo.

²⁵⁸ Ya de hecho, después de indicar el número de la misma y que es a tres voces, escribe: *a due soggetti*: a dos sujetos.

²⁵⁹ En ejemplos e indicaciones de estos aspectos comentados se extiende Riemann bastante.

- II. Desarrollo del segundo tema solo.
- III. Combinación de ambos temas.

Es extraordinario que Bach se mantenga en la tonalidad principal en la primera sección, ya que es muy larga y los temas se encuentran completamente desarrollados.

I. 1^{er}. Desarrollo: sujeto en soprano, respuesta en alto²⁶⁰. (...) Largo episodio posterior que modula a la dominante, así que la respuesta puede dar inicio a un nuevo desarrollo que comienza intensivamente.

2^o Desarrollo: respuesta en el bajo, episodio de ocho medidas²⁶¹, y después, en el final de la sección, retornando a la tonalidad de la dominante, respuesta en la soprano. Después de un episodio de seis medidas, sujeto en el bajo formando otro final de sección que concluye este desarrollo, y por medio de un apéndice de dos medidas, se hace una cadencia imperfecta en la dominante. Así intencionadamente marca la entrada del segundo tema.

II. 3^{er}. Desarrollo (por claridad comienza con solo dos voces, soprano y bajo). El segundo tema, comienza con re sostenido, sol sostenido y do sostenido en la soprano, el alto y el bajo respectivamente. Después de este alto punto de partida, un extenso periodo lleva de vuelta a la tonalidad principal, en la cual, otra vez, el segundo tema es tomado por la soprano, en una más alta posición, empezando por sol sostenido. Desde este alto punto de partida, un extenso periodo retorna a la tonalidad principal, mientras que la inversión antes mencionada del motivo de apertura del segundo tema desciende a través de la sostenido menor, re sostenido menor, sol sostenido mayor, do sostenido mayor y fa sostenido mayor a si mayor (paralelo) (...). A lo largo del mantenido re sostenido del

²⁶⁰ A partir de ahí, se deja Riemann en su enumeración la otra entrada obligada del bajo, y salta a la entrada redundante siguiente de alto, c.19.

²⁶¹ Coincide (en este caso), su “measure” con el compás escrito.

bajo, las voces superiores retornan a la tónica con secciones repetidas en formas de cadencia, cerrando paso a la segunda sección y dando paso a la tercera.

III. 4° Desarrollo: 1^{er} tema (sujeto) en el bajo, 2° tema en el alto; después de dos medidas que conducen a la dominante, 1^{er} tema (respuesta) en la soprano, 2° tema en el alto; entonces después de un libre comienzo de sección modulante a la subdominante, 1^{er} tema (sujeto) en mi mayor (paralelo de la subdominante) en el alto, 2° tema en la soprano. Un episodio libre que pasa por múltiples tonalidades (fa sostenido menor, sol sostenido mayor, la sostenido mayor y re sostenido menor), vuelve al final a la tonalidad principal para dar comienzo al

5° Desarrollo: éste primero introduce el sujeto en el alto, y el segundo tema en el bajo. En el cierre del periodo, la soprano entra con el primer tema, mientras el alto toma el segundo, y el bajo efectúa una cadencia.

1.3 Ebenezer Prout

Dice Prout: *“Esta es una de las más largas y elaboradas fugas de las que consta la colección de 48, aunque no tiene stretto. Es prácticamente una doble fuga, con su segundo tema (o contrasujeto) que contiene una exposición desde los compases 61 a 83, sólo un poco irregular en los compases 71 a 75”*.

Después sigue textualmente:

Primera sección. *El sujeto es anunciado en la voz aguda²⁶², y tiene una respuesta real en el alto. Hay una codetta del c.9 al final del c.12, entrando el sujeto en el bajo en el comienzo del c.13. Esto completa la exposición propiamente dicha, pero hay que destacar que todas las entradas siguientes (c. 19, 33, 45 y 55) están en la tonalidad principal. Sería posible clasificar la entrada del compás 19 como redundante,*

²⁶² Del cual, anota Prout ejemplo musical (hasta la primera negra del 5° compás).

y las tres siguientes (c.33 a 59) como una contraexposición, pero esto último sería irregular, y no hay que olvidar que la división para una fuga doble es: 1) tratamiento del primer sujeto por separado, 2) tratamiento del segundo por separado y 3) tratamiento de ambos sujetos combinados.

Sección media. Un nuevo tema es anunciado en la soprano en el compás 61, en la dominante²⁶³. Éste es respondido en la tónica por el alto (c.66). El bajo introduce otra entrada en el tono de la subdominante (c.71) y hay una entrada redundante de la soprano (c.79) en la tónica.

Sección final. Después de un largo episodio, los dos sujetos son combinados en el compás 97, el primero en el bajo, el segundo en el alto. En la respuesta a esto (C.103), el bajo toma el primer sujeto y el alto el segundo. En el compás 111 tenemos la única entrada en tonalidades no principales. En este caso está en mi mayor, y ambos sujetos están en las voces superiores. Las dos restantes entradas están en sol sost. m; en los compases 125 a 129, el sujeto primero está en el alto, y el segundo (no completo) en el bajo; en los compases 135 a 139, el primero está en la soprano y el segundo en el alto. Una pequeña coda concluye la fuga. Los episodios, aunque numerosos, no tienen una excepcional importancia. Se desarrollan a partir del sujeto (c.37 y c.129), el contrasujeto (como en el c.115, etc.) o la codetta (como en el c.49). Ver c. 23 a 32, 37 a 44, 49 a 54, 84 a 96, 107 a 111, 115 a 124 y 129 a 134.

²⁶³ El cual también copia Prout musicalmente.

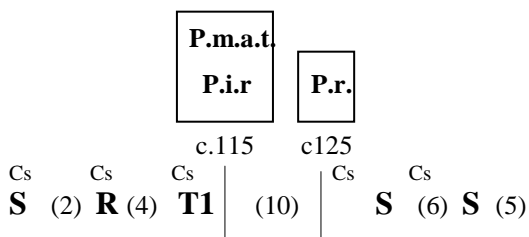
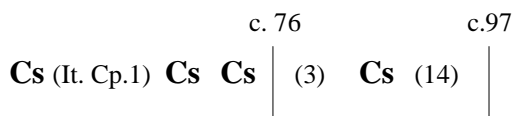
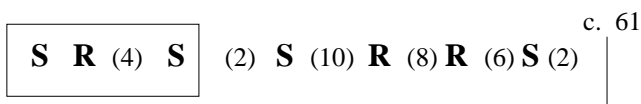
2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Los tres autores se han alejado un tanto de sus postulados para decantarse por considerar una fuga con dos sujetos, de tal manera que coinciden en las divisiones siguientes: compás 33, separación entre la primera y segunda sección, y compás 96, separación entre la segunda y la tercera. Es decir, primero el sujeto principal en la primera sección, después el segundo sujeto en la segunda sección y por último ambos combinados en la tercera tal cual lo ha explicado Busoni.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema que simplifica la estructura de esta fuga.

Esquema 1a:



Habla **Busoni** de una doble fuga, opinión que hemos visto en otros tratadistas. Es decir, considerar que la fuga tiene dos sujetos, y que por tanto hay dos fugas, tal cual hemos visto en su esquema. Igual piensan Riemann y Prout, aunque este último dice “nuevo sujeto, ó contrasujeto”.

Vamos a rebatir esa teoría, y vamos a hablar de un contrasujeto (eso es en realidad el aparente segundo sujeto de fuga) tratado individualmente de forma fugada. Percibimos a partir de las últimas entradas reiterativas, (hasta cuatro hemos llegado a marcar) una cadencia importante en una tonalidad principal, entre los compases 60 y 61, donde marca Busoni una primera división mayor seccional. A partir de ahí, y tras *retocar* el primer contrapunto a la respuesta que aparece, lo presenta añadiéndole una pequeña coda, compás 65, que ya figuraba como coda de contrapunto libre en la primera sección, pero con aumentación de valores (c.17 a19, voz superior, y 23 a 24, voz grave). No creemos que ahí comience una fuga, ya que las dos presentaciones de contrasujeto que hace están más cerca, tonalmente, de un motivo de invención o de parte de una fugueta, porque sus caminos tonales no tienen que ver con un sujeto o respuesta de fuga.

Por tanto, fuga en la que la primera parte (hasta el compás 60) está toda en tonalidades principales, de tónica y dominante (para asombro de Riemann). A partir de ahí, tratamiento fugado del contrasujeto (ya anunciado desde el comienzo de la fuga), y por último, a partir del compás 97, sujeto y contrasujeto interaccionando juntos. Al estilo de las grandes fugas (F.22, II) donde se desarrolla un elemento concreto (estrechos, contrasujetos, etc.) observamos una fuga donde siempre se vuelve a la tonalidades de partida (c.61, c.97) para iniciar el siguiente trabajo contrapuntístico. Con el tratamiento del contrasujeto se presenta un primer ciclo de evolución tonal, que se complementa con la única entrada en nueva tonalidad del sujeto (T1, c.111). Cuando termina esa entrada ha concluido el ciclo de evolución tonal de la fuga (c.115) y es la

hora del regreso. Como ejemplo de lo que es esta fuga, podríamos considerarla sólo a partir del compás 97.

6.43 Fuga 19. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas

1.1 **Busoni** marca dos divisiones seccionales de las mayores, una a mitad del compás 9, y otra entre los compases 19 y 20. Luego explica las posibilidades de combinación que ofrece el tema, con amplios ejemplos, y dice que la fuga en si bemol mayor presenta características similares.

La forma es sencilla y consta de tres partes:

1. Realización (es la traducción más cercana que hemos encontrado de *Durchführung*, ya que rezaba como “implementación”): tónica, dominante, tónica, dominante (entrada reiterativa en los bajos).
2. Realización: tono relativo, dominante, tónica (con interludio y epílogo)
3. Realización: sub-dominante, super-dominante, tónica (juego entre los dos)

Curioso esquema de Busoni que se guía por los procesos tonales, más que por las entradas en sí. Poco detallado, pero que coincide con las marcas que él facilita en la partitura.

1.2 **Riemann** en sus valoraciones iniciales habla de una fuga con una respuesta “fiel” en el quinto grado, es decir, real. No hay contrasujeto, pero sí el uso del diseño con puntillo, presente en muchos episodios.

I. Sección: describe como siempre las entradas obligadas, y se centra en la entrada redundante del bajo (c.7) de la cual dice que hace que parezca que la fuga está escrita a cuatro voces, y que la primera entrada sería como confiada al tenor. Así

termina la sección principal con el cierre del segundo periodo. El cierre (cadencia) no es en la dominante sino en fa sostenido menor.

IInd (modulante) sección; entra directamente el tema en la soprano, y además, después de dos medidas de modulación, entra el tema en do sostenido menor en el alto. Un episodio de cinco medidas (dos compases y medio) lleva la fuga a la tonalidad principal, donde entra el sujeto en la mayor, continuando una secuencia basada en el final de ese tema, realizada por el bajo; pero ahora, en lugar del tema previsto en si menor, sigue otro apéndice en el cual el bajo invierte el motivo conclusivo del tema. La entrada siguiente del tema en la soprano en la tonalidad de la subdominante anuncia que el fin está próximo, y de hecho podría considerarse esta entrada como perteneciente a la sección de cierre, pero esta no sería posible debido, dice Riemann a que hay una “una agitación intensa, en cuanto a sentimiento se refiere”. Así sería más razonable considerar a la sección posterior que sigue, y que lleva a la dominante, como perteneciente a la sección media. Describe Riemann armónicamente todo lo que ocurre a continuación con las entradas correspondientes, y parece que descarta la aparición de una sección conclusiva.

1.3 Para **Ebenezer Prout**, fuga sencilla que no merece ningún comentario especial.

Exposición. *Sujeto anunciado en el bajo, respuesta real en el alto, y sin contrasujeto regular. La codetta (c.4) es en secuencia a partir de la última parte del sujeto. La soprano entra en el compás 5 con el sujeto, y el bajo en el compás 7 con una entrada redundante de la respuesta.*

Sección media. *Las entradas de la sección media entran casi inmediatamente después de la exposición: el sujeto en la soprano en el compás 9, en la tonalidad de fa sostenido menor. Esta es respondida en el alto en los compases 12 y 13 en do sostenido*

menor. El primer episodio (c.13 a 16) se basan en la misma parte del sujeto que la codetta. (Se olvida Prout del pequeño episodio de los compases 8 y 9). La siguiente entrada está en la tonalidad de la mayor (c.16, bajo) y podría haber indicado la llegada de la última sección de la fuga, pero Bach aquí la trata como la dominante de la siguiente entrada (c.20,soprano) que está en la tonalidad de re mayor, y por tanto todavía pertenecen a la sección de modulación. Se notará que está hecha para cerrar en re mayor y no en la mayor. El segundo episodio (c.17 a 20) separa estas dos entradas y contiene una modulación incidental a si menor. El tercer episodio (c.21 a 23) modula de re mayor a mi mayor, y en el compás 23 el sujeto entra en el alto en esa tonalidad, con su sexta nota rebajada.

Sección final. Ésta puede considerarse a partir de la entrada mencionada, o quizás, de forma más natural, como conteniendo solamente la única entrada en la tonalidad principal (c.27), más un compás cadencial añadido. El episodio que separa estas dos últimas entradas (c. 28 a 29) está formado por semicorcheas en movimiento contrario.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Busoni y Riemann coinciden en la división de la primera sección. Luego Busoni marca la división entre la segunda y la tercera sección entre los compases 19 y 20, mientras que Riemann parece que prescinde de sección conclusiva. Prout da dos posibilidades a la sección final. La primera en el compás 23, y la más natural para él casi al final, en el compás 27. Por tanto, coincidencia de todos en la división entre la primera y la segunda sección, y discrepancia total en la división entre la segunda y la tercera.

considerado como evolución tonal, sino como participante en el proceso de cierre, lleva su entrada asociada en el c.20. (El no entender así este hecho es el que ha hecho dudar a Riemann y a Prout en cuanto a la última sección de la fuga, de tal manera que Riemann lo deja en el aire, y Prout se plantea dos posibilidades).

En estos casos muy claros en que se generan dos partes equivalentes, podemos introducir el concepto de cadencia principal, C. Prin., que es la que ocurre en el punto de inflexión de la fuga, c.16, y que en este caso es perfecta.

6.44 Fuga 20. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Marca **Busoni**²⁶⁴ una primera división seccional mayor entre los compases 9 y 10, y también una división menor entre los compases 18 y 19. Coloca una doble barra (de solo el pentagrama superior) antes de la entrada del compás 21.

Se refiere luego²⁶⁵ a como la cabeza del sujeto es tomada por disminución como parte del propio sujeto y como arranque del contrasujeto²⁶⁶, añadiendo además que dicho motivo es el mismo que el de la fuga doble en el *Kyrie* del *Requiem* de Mozart.

1.2 Para **Riemann**²⁶⁷:

1ª sección: en la tonalidad principal, incluyendo sólo el primer desarrollo: sujeto en el bajo, respuesta en el alto, y después de dos *confirmaciones*²⁶⁸ modulantes, cada una de una medida²⁶⁹ (re menor – do mayor), sujeto en la soprano. El episodio que sigue (dos confirmaciones de una medida, modulando a sol mayor y fa mayor, cierra en do mayor), conduce a la:

²⁶⁴ Obra citada.

²⁶⁵ Cuestión que añadimos sólo a nivel informativo, ya que no forma parte del objetivo de este trabajo.

²⁶⁶ Y como ese diseño subyace en los adornos hechos con fusas al contrasujeto.

²⁶⁷ Obra citada.

²⁶⁸ Entendemos esta palabra de Riemann, *confirmación*, en el sentido de que se confirma y se hace efectiva la modulación

²⁶⁹ Cuestión ya de sobra comentada es el hecho de cómo Riemann organiza los compases en las fugas de Bach, de tal manera que su *measure*, que traducimos como *medida*, sólo en algunas ocasiones se corresponde con un compás completo. Esto lo basa Riemann en una percepción del ritmo bachiano que no entramos a valorar.

2ª (modulante) sección. El tema, comenzando por fa y mi, por lo tanto respuesta, está en su primer momento en do mayor (paralelo)²⁷⁰; el cierre (de cuatro medidas), como en el primer y segundo episodio (sólo cuatro veces), es imitado con modulaciones a través de las tonalidades de sol mayor, re mayor, la menor y mi menor. En la cuarta confirmación, la respuesta entra en la soprano en la tonalidad de mi menor, por lo que volvemos a aproximarnos a la tonalidad principal. También en este caso, tres *desplazamientos de cierre*²⁷¹ de una medida a re menor, do mayor y la menor (cadencia imperfecta)²⁷² aparecen de nuevo como episodios, y, aferrándose a la tonalidad principal, sigue uno de dos medidas. Todos estos desplazamientos de cierre están formados de una manera similar, con la parte conclusiva del tema como principal material, y las rápidas semicorcheas²⁷³ del motivo conclusivo del contrasujeto como contrapunto

3ª sección. La sección conclusiva primero introduce el tema (empezando en re y do, por tanto respuesta) en la menor, seguido de un *Intermezzo*, con desplazamientos de cierre de una medida, pero esta vez usa el miembro conclusivo del contrasujeto como principal material, mientras que el miembro conclusivo del tema aparece con distinta figuración.²⁷⁴ Las tonalidades por las que pasa son: re menor, sol mayor, do mayor, fa mayor y re menor. La soprano da entrada a un tema (sujeto) en la tonalidad de la subdominante (re menor); el cierre en la tonalidad de la subdominante, no satisfactorio

²⁷⁰ La equivalencia a nuestro relativo.

²⁷¹ Literalmente *close-displacements*, es decir, desplazamientos que concluyen con cadencias (cierres).

²⁷² Literalmente *half-close*, es decir, nuestra cadencia imperfecta.

²⁷³ Escribe Riemann *semiquaver*, que traducimos como semicorchea, aunque advertimos la presencia de las fusas.

²⁷⁴ Presenta Riemann un ejemplo musical del compás 19, en el cual ejemplifica que el diseño de fusas que comienza en la voz superior, y concluye en la tercera parte del compás puede ser sustituido por tres corcheas que equivaldrían al final del sujeto. Detecta aquí Riemann en este fragmento episódico lo que ya detectara Busoni para el propio contrasujeto, desde el inicio de la fuga.

armónicamente, es seguido por un final de sección que pasa a través de do mayor y la menor, en cuya tonalidad una cadencia de forma libre se añade, y después de la cual el tema (en la menor, pero comenzando con las notas re, do) es presentado una vez más en el bajo. La pieza termina con un sencillo cierre de confirmación de dos medidas.

Vemos a partir de esta fuga que las transformaciones por la posición o la forma de responder no afectan a la verdadera esencia del tema. Aquí la forma de la respuesta es el tema real (que es empleado en 5 de las 8 entradas), mientras que el intervalo de tercera al comienzo sólo se produce de vez en cuando, como en la apertura, para enfatizar más fuertemente el principio del acorde de tónica²⁷⁵.

1.3 Para **Ebenezer Prout** :

Exposición. *El sujeto, el cual está en el bajo, comienza sobre la dominante; el alto, (compases 3 a 5) hace por lo tanto una respuesta real. El contrasujeto comienza con las fusas. Una codetta separa la respuesta de la nueva entrada de la soprano con el sujeto, con un nuevo contrapunto en fusas.*

Sección media. El primer episodio (c. 8 –9) modula de la menor al relativo mayor, en el cual la nueva entrada se produce en el bajo, con el contrasujeto en la soprano. Una nota de paso (fa, corchea) es aquí introducida entre las dos primeras notas del sujeto, como así ocurre en la última entrada en el c. 25. El segundo episodio modula de nuevo a la menor, pero la entrada de soprano (c.13) es en forma de respuesta, y pasa de inmediato a mi menor; el contrasujeto es llevado por el alto. En el compás 17 (sujeto en alto, contrasujeto en el bajo) la tonalidad es de nuevo la menor, pero todavía no

²⁷⁵ Detecta Riemann, como ya hemos apreciado en otros puntos de su trabajo, una máxima que explicaremos en detalle, y que no es otra que afirmar que sujeto y respuesta son iguales, y sólo cuestiones armónicas y contrapuntísticas obligan a las mutaciones. Debería obligar esto a revisar las clasificaciones de las fugas en reales y tonales como si esto fuera algo importante y definitivo, cuando es un hecho irrelevante.

hemos llegado a la sección final; la primera nota es acertada en esta entrada, y la subdominante sustituye a la dominante, por lo que estamos ante una respuesta. En los compases 21 a 23 hay una entrada de sujeto en re menor en la soprano, con el contrasujeto en el bajo. El episodio que sigue concluye la sección media, volviendo a la tonalidad original.

Sección final. *Como en la fuga 43 y en algunas otras fugas, hay sólo una entrada de sujeto en la sección final. Ésta está en el bajo (compases 25 a 27), y no es acompañada por el contrasujeto salvo en un fragmento del compás 27. La coda (c. 26 a 28) es pequeña y sin importancia.*

Los episodios en la fuga, aunque cortos, son muy interesantes. El primero (c.8 y 9) comienza con una transposición de la codetta, mientras que la figuración en el c.9 es sugerida por el contrasujeto. El episodio 3 (c.15 a 17), se deriva de nuevo de la codetta, con nuevo tratamiento imitativo. En el cuarto (c.19 a 21), el bajo toma un tratamiento secuencial de la última figuración del contrasujeto, el cual es acompañado por un canon a la quinta entre las otras dos voces. El quinto episodio (c. 23 a 25) comienza con una porción del contrasujeto en el bajo, y el resto del material se deriva de la codetta. Los compases 24 y 25 están estrechamente relacionados con el episodio 3.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout.

Guiándonos por las marcas de Busoni en la partitura, entendemos que considera la Exposición de la fuga (empleando terminología que él emplea en otras fugas) hasta el compás 9, es decir, las entradas obligadas más el subsiguiente episodio. Riemann coincide con él en esta apreciación, y Prout ya introduce con el primer episodio la segunda sección.

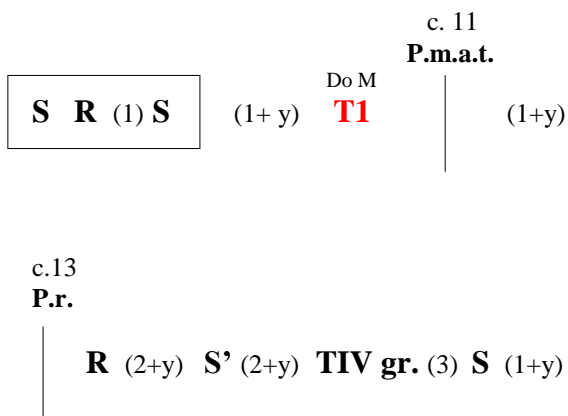
En cuanto a la división entre la segunda y la tercera sección, Busoni (aunque lo hace con una división menor) señala el cambio entre los compases 18 y 19 (es decir, al finalizar la entrada anterior del compás 17). Con dicha entrada da Riemann paso a la última sección (difieren por tanto en poco), y Prout espera hasta el compás 25 para marcar una última sección (probablemente influido por la entrada del cuarto grado en el compás 21).

Disquisiciones importantes, sobre todo en la última sección de la fuga por parte de Prout, que pasamos a aclarar dando nuestra visión del asunto.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación.

Veamos el esquema lineal simplificado:

Esquema 1a

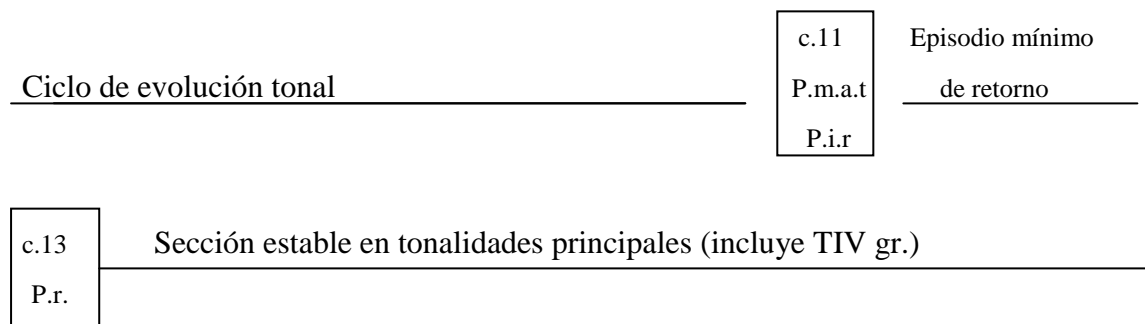


Fuga en dos partes, prefiguradas por los caminos de ida y vuelta. La ida, hasta el compás 11, el P.m.a.t. (una evolución tonal muy corta y apenas significativa, sólo T1 en do mayor). A partir de ahí se inicia el camino de retorno, confiado normalmente a un episodio de distintas proporciones, y que aquí se limita a su mínima expresión, que

concluye en el compás 13. Todo lo que pasa a partir del compás 13 son entradas de sujeto y respuesta, con el típico invitado de excepción, el cuarto grado, entendido en la última sección de la fuga no como apertura tonal, sino como formante del proceso conclusivo. Hay una relación entre las tonalidades que se dan entre el primer sujeto y la respuesta de una fuga, en relación con las mutaciones, que tienen que ver con la aparición de la entrada temática del IV grado en la última parte de la fuga. Explicaremos detalladamente este proceso.

Esquema 1b

El esquema simplificado, como hemos visto en las demás fugas, quedaría así:



6.45 Fuga 21. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 **Busoni** marca una división mayor entre los compases 31 y 32, y entre los compases 77 y 78 realiza una división menor. Escribe un *ossia* en el compás 5²⁷⁶.

En su edición de la partitura, propone la versión en negras para ese primer contrapunto que acompaña a la respuesta.

1.2 **Riemann** dice que la fuga no tiene un contrasujeto real, pero el contrapunto que acompaña a la respuesta (en su versión de negras) constituye el punto de partida y base de todos los demás contrapuntos (y pone el ejemplo del c. 33, en la entrada de alto del segundo desarrollo, con el movimiento sincopado sacado de ese primer contrapunto). Se refiere Riemann a otros contrapuntos, como el que ocurre a partir del compás 13, voz media, igual al del compás 20, voz superior, etc. Describe luego el esquema estructural así:

²⁷⁶ Habría que comentar en esta fuga que del primer contrapunto que acompaña a la respuesta (para unos contrasujeto, para otros no) hay variantes, según las ediciones, para los compases 5 y 6. La Wiener Urtext proporciona una versión en corcheas que no coincide con un manuscrito que hemos cotejado (manuscrito heredado por Wilhelm Friedemann en 1750, y adquirido por Muzio Clementi en Londres entre 1820 y 21, y que luego corre toda suerte de vicisitudes y subastas hasta llegar a la British Library, que es donde lo hemos consultado). La Editio Musica Budapest, si bien en su original mantiene lo mismo que la Wiener, sí ofrece la versión del manuscrito como posibilidad, al igual que Busoni. Éste abunda en sus explicaciones a este aspecto, y propone como ejemplo una versión del sujeto sólo en negras, que sí aceptaría esa variante del contrasujeto en corcheas, y lo explica largamente con amplios ejemplos. Hace además una referencia al compás 32 y siguientes, donde las dos voces que acompañan a la respuesta son para él lo mismo.

I. Sección: describe Riemann todas las entradas de la sección, con su habitual terminología. Habla de la entrada redundante del bajo en el compás 21, y del cierre de la sección en el compás 32.

II. Sección: sujeto en fa mayor en el alto (es en realidad una respuesta sin la consabida mutación) y libre final de sección, que vuelve atrás a la tonalidad principal; sujeto en si bemol mayor en la soprano y libre final de sección que modula a sol menor; además, sujeto en sol menor en el bajo, y libre final de sección modulando a mi bemol mayor. Con esto, el tema ha sido llevado a través de las tres voces, y ahí comienza, todavía parte de la segunda sección, un tercer desarrollo. Sujeto en mi bemol mayor, libre final de sección modulando a do menor; sujeto en do menor en la soprano, y el periodo y la sección finalizan con una cadencia en si bemol mayor.

III. Sección: secuencia libre, formada por el motivo sincopado del contrasujeto. Entrada de la respuesta. El final de sección se cierra por una cadencia “de engaño” a sol menor, y por ello un nuevo final de sección se hace necesario.

1.3 Ebenezer Prout

Exposición. *Sujeto en el alto. Comenta igual que Busoni los dos contrapuntos que acompañan al tema en el compás 33, que ocurren también (pero con inversiones) en los compases 41, 56 y 80. Comenta que Bach podría haber dado una respuesta real, y hubiera sido la preferida de muchos compositores, y que responde a la dominante por la tónica a pesar de estar en medio de un arpeggio. (Se refiere a la última nota de los compases 1 y 5 respectivamente). Respuesta en la soprano (el utiliza la denominación “treble”, igual a tiple), y codetta (c.9-13, primera corchea) basada en el primer compás del sujeto, por movimiento directo u contrario. Las siguientes tres entradas (c.21, 32 y 40), todas en tonalidad principal, no forman una regular contraexposición, ya que aunque la entrada*

del bajo en el compás 21 es redundante, las otras dos añaden la novedad de los contrapuntos ya indicados.(Por ello las incluye Prout en la segunda sección).

Sección media. *Con entrada de respuesta (ahora real) en el alto y un contrasujeto sincopado en la soprano, y otro de valores largos en el bajo, que marcan el comienzo de la sección media. Describe así las siguientes entradas, en los c. 40 y 47, diciendo que en la última de ellas los contrasujetos I y II son parcialmente utilizados (c.49 a 51). Habla de un pequeño stretto en el compás 53, en mi bemol mayor, y dice que sólo la entrada del alto es completada. La última entrada de la sección media es en do menor, con el contrasujeto I en el alto y el II en el bajo.*

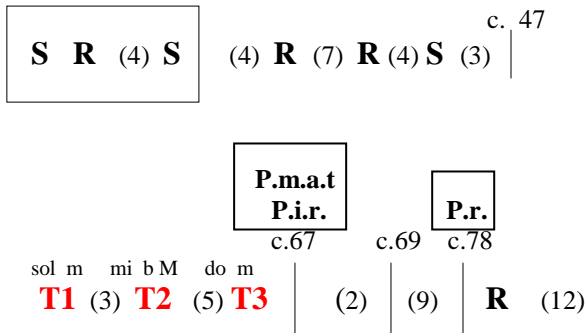
Sección final. *El retorno a la tonalidad principal es hecho en los compases 78 a 82, con la respuesta en la soprano en su forma original, pero con mi natural en lugar de mi bemol. Una parte del contrasujeto es presentado en el compás 80. Desde el compás 82 hasta el final hay una larga coda, basada en el compás de apertura del sujeto.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

En la primera sección hay coincidencia entre Busoni, Riemann y Prout, que la mantienen hasta el compás 32. En cuanto a la última sección, Busoni marca una división menor entre los compases 77 y 78, mientras que Riemann la adelanta al 69. Prout coincide con Busoni en la división en el compás 78.

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación.

Veamos el esquema lineal reductivo:



Sigue manteniéndose la idea estructural que defendemos en esta tesis. Un amplio camino hasta el punto máximo de alcance tonal, representado en el compás 67, en el cual se inicia el camino de retorno con el consabido episodio. Ello nos devuelve en el compás 78 al punto de retorno. Téngase en cuenta que hay tres entradas redundantes con sus correspondientes episodios en medio, lo cual prolonga las tonalidades principales hasta el compás 44 (luego el pequeño episodio que sigue de tres compases lleva la fuga a sol menor), por eso se hace tan largo el proceso de evolución tonal, que hemos dicho abarca hasta el compás 67.

6.46 Fuga 22. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Marca **Busoni** una división menor entre los compases 20 y 21. Otra mayor, de todo el sistema, entre los compases 26 y 27, y también otra división mayor entre los compases 41 y 42. A su vez, otra división menor entre los compases 66 y 67, y otra mayor entre los compases 79 y 80.

Después de especificar con amplísimos ejemplos las múltiples combinaciones contrapuntísticas que ofrece el sujeto, hace una descripción de la estructura de esta fuga, de la siguiente forma:

Primera parte (en el movimiento directo):

1. Exposición: Se produce un tema para cada voz
2. Stretto: T y A en la tónica; S y B en el “tono paralelo”.

Segunda parte (en el movimiento contrario)

1. Simple: plena aplicación.
2. Stretto: T y S en la tónica; A y B en la dominante.

Tercera parte (en el directo y en el movimiento opuesto)

1. S (mov. contrario) y T en el “tono paralelo” de la dominante.
2. B y A (mov. contrario) en la tónica.
3. S y A, T (mov. contrario) y B (mov. contrario) al mismo tiempo en la tónica.

Compara al final Busoni la fuga con la cruz, el signo de planta de una catedral.

1.2 **Riemann** marca el tema sólo hasta la segunda negra del cuarto compás, entendiendo lo que ocurre a partir de ahí como contrasujeto. Durante la entrada de la tercera voz, Riemann detecta un segundo contrasujeto. Divide la fuga en cinco subsecciones fácilmente reconocibles, que son:

I. Desarrollo normal del tema como sujeto y respuesta, acompañados de los contrasujetos correspondientes. División en dos periodos, uno para las dos primeras entradas (más los compases de “apéndice”), y otro para las dos restantes (con “apéndice” entre ellas). A partir de ahí, un episodio hasta la tonalidad principal (suponemos caída del compás 27).

II. Stretto del tema simple, sin contrasujeto, primero entre tenor y alto (bajo en silencio) a la distancia de una blanca y a la séptima. Luego, tras determinadas medidas (siempre aclaramos que Riemann utiliza un sistema propio de medidas, “measures” que no se corresponden con el número real de compases), estrecho entre soprano y bajo, a la distancia de una blanca y con las voces en inversión (novena) respecto al primer estrecho. Tonalidad de re bemol mayor.

Ahora un periodo prepara hábilmente el camino para la tercera subsección (es cromático y presenta una relación inconfundible con el contrasujeto). Se pasa por las tonalidades de sol bemol mayor, do bemol mayor, la bemol mayor y re bemol mayor

III. El desarrollo de la inversión del sujeto, el contrasujeto y los contrapuntos secundarios; una inversión en toda regla de todos los materiales de la fuga. Primer periodo: inversión del sujeto en el tenor, inversión del contrasujeto en el alto, y después de un compás de cadencia, inversión de la respuesta en el alto y del contrasujeto en el tenor. Desplazamientos por mi bemol menor, si bemol menor y re bemol mayor. Segundo periodo: inversión del sujeto en la soprano, inversión del contrasujeto en el alto. Final de sección libre y modulación a la bemol menor. Tercer periodo: inversión

del sujeto en el bajo, inversión del contrasujeto en el tenor, pero salta en la segunda medida a la soprano; (descripción de tonalidades, re bemol mayor y mi bemol menor)

IV. Stretto del sujeto en inversión, a la distancia de una blanca y al intervalo de novena. Primer periodo: inversión del sujeto en el tenor, inversión del tema en la soprano. Final de sección libre, y aparición posterior del contrasujeto cromático. Segundo periodo: inversión del sujeto en fa menor en el alto, inversión del tema en el bajo. Confirmación de una medida de cierre en fa menor, y una nueva, libre y pequeña sección final, la cual modula a la bemol mayor.

V. Estrecho del tema normal con su inversión. Primer periodo: sujeto en inversión en la bemol mayor, y tema normal comenzando en la nota sol (en el tenor). Hay reminiscencias del contrasujeto, que ya aparece cromáticamente al final. El final de la sección es un episodio libre, y hay un regular retorno al tono principal. Segundo periodo: sujeto en su forma original en el bajo, y en el alto, el tema en inversión. La parte final de la sección es libre y en la tonalidad principal, exceptuando una cadencia de engaño del bajo, por lo cual un nuevo final de sección se hace necesario. Éste introduce un nuevo stretto del sujeto en la soprano, y del tema por inversión en el tenor, doblado por terceras en el bajo. Según Riemann, Bach podía haber utilizado para los estrechos muchas más combinaciones de las que eligió.

1.3 Para **Ebenezer Prout**, la fuga muy excepcionalmente se puede dividir en cinco secciones en vez de en tres. Estas son (sin tener en cuenta los episodios): (I). Exposición, compases 1 a 21. (II). El primer strettetti, en la original forma del sujeto, compases 27 a 37. (III). Una serie de entradas por movimiento contrario, compases 42 a 62. (IV). El segundo strettetti, en la forma inversa del sujeto, compases 67 a 77. (V). El tercer strettetti, combinando varias formas del sujeto, compases 80 a 84, 89 a 93 y 96 a 99; el último grupo pertenece a la coda. La regla de que la primera y la última sección de

una fuga debe ser en los tonos principales sigue siendo válida, pero la sección central se amplía a tres.

Exposición. *La respuesta es real y está en la soprano. Un contrasujeto cromático la acompaña en el alto. Una codetta (compases 9 y 10) precede la entrada de la tercera voz (sujeto en el bajo), y una segunda codetta (compases 15 y 16) precede la entrada de la voz que queda, el tenor. El contrasujeto se emplea con regularidad.*

Sección media: *En los compases 27 a 31 y 33 a 37 hay dos estrechos canónicos, cada uno a distancia de blanca. El primero es en la tonalidad original, en las voces de tenor y alto, siendo la voz de tenor la principal; el segundo es en el relativo mayor entre soprano y bajo, siendo la voz aguda la principal. No hay contrasujeto. Los compases 42 a 62 constituyen una irregular contraexposición, en la cual sujeto y contrasujeto están en movimiento contrario. Comienza el tenor, en la dominante; el contrasujeto está en el alto; en el compás 46, sujeto en el alto, contrasujeto en el tenor; en el compás 52, sujeto en soprano, contrasujeto en alto; en el compás 58, sujeto en bajo, contrasujeto en soprano (sólo a partir del compás 59). En los compases 67 a 71 y 73 a 77, el estrecho canónico del sujeto en inversión debería ser más cuidadoso? comparado con el primer estrecho (compases 27 a 37).*

Sección final: *En el compás 80 la soprano toma el sujeto en inversión, el tenor (en stretto a distancia de blanca) la forma directa; el alto (compases 82 y 83) tiene un fragmento del contrasujeto en inversión. La tonalidad es irregular (la bemol mayor, re bemol mayor y mi bemol menor) hasta el compás 89, pero el tratamiento es el mismo de modo que ambos grupos pertenecen a la sección final. En el compás 89, la forma directa del sujeto aparece en el bajo; la forma en inversión responde en el alto. La coda comienza en el compás 93, y contiene un estrechos de voces dobladas en terceras y sextas. Los episodios (compases 21,26; 37,41; 62,66; 84,88) son también interesantes y*

requieren cuidadoso estudio. Para Prout, una de las más grandes y elaboradas fugas de la colección.

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout

Han quedado suficientemente esclarecidas las posturas de los tres autores en los correspondientes apartados

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación.

Veamos el esquema reductivo:

$$\boxed{\text{S R (2) S (2) R}} \quad (6) \quad \begin{array}{c} \text{c.27} \\ | \\ \text{[S Es.1, (estr.)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Re b M} \\ | \\ \text{[T1 Es. 2, (estr.)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{c. 42} \\ | \\ \text{[T1 Es. 2, (estr.)]} \end{array} \quad (1+y) \quad (4+y)$$

$$\begin{array}{c} \text{c.42} \\ | \\ \text{[T2(S)m.c.]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{c.46} \\ | \\ \text{[T3 (m.c.) (2)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Mi b m} \\ | \\ \text{[T4(m.c.) (2)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Sol b m} \\ | \\ \text{[T5 (m.c.) (5)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{La b m} \\ | \\ \text{[T5 (m.c.) (5)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{c.67} \\ | \\ \text{[T5 (m.c.) (5)]} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{c.67 (idem c.42)} \\ | \\ \text{[T6(S) (m.c.) Es. 3(m.c.), (estr.)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{c.71 (idem c.46)} \\ | \\ \text{[T7(R)(m.c.) Es. 4(m.c.), (estr.)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Fa m} \\ | \\ \text{[T7(R)(m.c.) Es. 4(m.c.), (estr.)]} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{La b M} \\ | \\ \text{[T8(m.c.) Es. 5, (estr.)]} \end{array} \quad (1+y) \quad (2+y) \quad (4+y)$$

$$\text{[S. Es.6 (m.c.)]} \quad (2+y) \quad \text{[S. Es.7 (m.c.) Es.8 (m.c.) Es.9 (m.c.)]} \quad (1+y)$$

Podríamos aplicar aquí la terminología de doble o triple fuga, pero no empleada como la emplean muchos autores en el sentido de fuga con dos o más sujetos (defenderemos que en el “Clave bien temperado” no hay ninguna fuga con más de un sujeto), sino empleada en el sentido de una fuga que se rescribe hasta tres veces. Es

decir, que Bach aplica su procedimiento de construcción de fugas (el que defendemos en esta tesis) tres veces, obligado por los múltiples artificios contrapuntísticos que emplea, de tal manera que, salvando la presentación de entradas obligadas, siempre que ha terminado un proceso contrapuntístico (movimientos contrarios del sujeto, estrechos por movimiento directo o contrario, etc.) vuelve al punto de partida para reiniciar ese “viaje” en que se convierte cada fuga. En cada uno de esos “viajes”, explora alguno de los tonos que configuran la escala del tono principal, y en la unión de todos los “viajes” hace un recorrido por todos los llamados tonos cercanos de la escala de si bemol menor (tonalidad de partida en este caso). En el primer viaje (1ª fuga, compases 1-42) sólo explora re bemol mayor. En el segundo viaje (2ª fuga, compases 42-67) explora las regiones de mi bemol menor, sol bemol menor y la bemol menor. En el tercer viaje (3ª fuga, compases 67- final) explora la región de la bemol mayor (en el caso de la bemol, lo presenta en sus dos modalidades, mayor y menor). Sólo falta do menor, pero si utiliza do bemol mayor en pasajes episódicos. Es además como si Bach se creciera ante las dificultades, pues en la fuga que más complicada armadura de clave plantea, es donde mayor despliegue de contrapunto hace y donde explora la casi totalidad de las regiones tonales.

6.47 Fuga 23. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 Marca **Busoni** una subdivisión mayor entre los compases 26 y 27, así como entre los compases 74 y 75. Una división menor se encuentra entre los compases 47 - 48, 62 - 63 y 95 - 96. Señala un nuevo contrasujeto en la voz superior del compás 28, y muy agudamente, se da cuenta de que es una variante del propio sujeto; un recurso contrapuntístico más, y no la introducción de un nuevo sujeto²⁷⁷. Asimismo, el contrapunto del compás 92, lo sugiere como entradas en estrecho con el sujeto del compás 93, convirtiendo las corcheas iniciales en blancas.

1.2 Riemann

La fuga es una fuga doble, hecho al que Bruick y Jadassohn no han prestado atención, haciendo un análisis muy superficial de la misma. La respuesta es una transposición fiel del sujeto al quinto grado, y como tal logra la modulación de la armonía de tónica a la de la dominante. En el primer desarrollo, el contrasujeto primero acompaña siempre a cada entrada temática, incluso a la segunda entrada redundante del bajo. Un segundo contrasujeto (la continuación de la primera voz durante la tercera

²⁷⁷ Como excepción (ya que no solemos anexar ejemplos musicales), veamos a partir del compás 27 lo que sugiere el maestro italiano.



entrada del tema) aparece en la entrada de tema inmediatamente después, y luego desaparece por completo, mientras que el motivo sincopado del primer contrasujeto, una característica dominante en los episodios de la primera sección, hace su aparición en muchos otros lugares de la fuga.

La primera sección incluye las entradas de las cuatro voces: bajo (Dux), tenor (Comes), después de dos medidas libres, alto (Dux), y soprano (Comes); y después de dos medidas formando un episodio, todavía otra entrada del bajo. A esto es anexado un libre final de sección, completando el periodo, y efectuando una modulación a la dominante. Se debe observar cuidadosamente que las cuatro voces reales están escritas sólo a partir de la segunda entrada del bajo, y esto se mantiene en el final de sección. En la nota de cierre, el tenor comienza con la respuesta, y las demás voces callan. Sería casi imposible indicar la entrada de un *segundo sujeto* de una manera más clara²⁷⁸. El segundo sujeto se desarrolla ahora en orden regular. El bajo sigue una medida más tarde con la respuesta, y la soprano se une inmediatamente asimismo con la respuesta del segundo tema; el alto ahora entra con el primer tema (sujeto, pero armonizado como modulante a sol sostenido menor), con lo cual el tenor comienza con la respuesta del segundo tema, pero lo abandona para ser retomado por el bajo, en la tonalidad de sol sostenido menor²⁷⁹. El final de sección es libre²⁸⁰.

²⁷⁸ Comenta Riemann luego que como en su primera aparición (alto), se asocia al tema, los ya citados Bruyck y Jadasshon lo consideran un segundo y fresco contrasujeto. También lo hace así Busoni, según hemos destacado.

²⁷⁹ Aquí muestra Riemann un ejemplo de la posibilidad de inversión a la duodécima del segundo tema.

²⁸⁰ Sigue describiendo el final de la sección, con un libre episodio (c.45) seguido del tema en sol sostenido menor, y tras pasos por fa sostenido menor y por mi mayor, entra el primer tema en el tenor (c.53) y el segundo tema en la contralto (c.54). Sigue describiendo Riemann lo que pasa con las siguientes entradas temáticas, hasta la entrada del compás 60 que acaba en sol sostenido menor, y el cual es acompañado por el segundo tema en la soprano, pero entrando antes. Con esto, dice que se alcanza un punto de inflexión en la fuga. Describe luego y analiza el gran episodio que va desde el compás 63 hasta el 75. Luego sigue una descripción “emotiva” del carácter de ambos temas, de la cual sacamos en conclusión que comienzo a

1.3 E. Prout.

Exposición. *El sujeto está en el bajo²⁸¹. Unas cuantas notas de codetta separan éste de la respuesta (en el tenor) y del CS 1²⁸² (en el bajo). Una larga codetta formada por el comienzo del contrasujeto está en los compases 8,9 y otra idéntica, pero con un nuevo contrapunto se añade en los compases 17,18. El alto presenta el sujeto en los compases 10 a 13, y la soprano la respuesta en los compases 14 a 17. En los compases 19 a 22 el bajo tiene una entrada redundante, permitiendo a la voz aguda hacer el contrasujeto en contrapunto doble.*

Contraexposición. *Después de un episodio de cinco compases, que contienen reminiscencias de la codetta y del CS I, pero en gran parte nueva, una contraexposición comienza en el compás 27, con la respuesta en el tenor. Aquí el CS 2 hace su aparición.²⁸³ Una codetta bastante larga (compases 30 a 34), formado a partir de esta nuevo contrasujeto, precede a la entrada del sujeto en el alto. Con esta entrada, el CS 2, ahora en el bajo, se emplea en contrapunto doble en la duodécima. En el compás 42, la respuesta está en los agudos; el CS 2 (de nuevo invertido a la duodécima) lo acompaña en el alto. No hay una entrada del bajo en la contra-exposición.*

Sección media. *Los compases 43 – 45 han sido armonizados en tonalidades menores, y la sección media se ha introducido sin la interposición de un verdadero episodio, pero hay unos cuantos compases de enlace. En el compás 48, el bajo entra con el sujeto en sol sostenido menor, y la voz aguda toma el CS 2 a su intervalo*

la sección de cierre en el compás 75. Sigue describiendo lo que ocurre, con la entrada del primer tema en re sostenido menor, al que se contrapone el segundo tema. Describe la sección libre que sigue, así como la última entrada de sujeto en la soprano, seguida de una coda. Considera Riemann a esta fuga el verdadero epílogo de la colección.

²⁸¹ Pone Prout como siempre ejemplo musical, y lo lleva hasta la primera negra del compás 3.

²⁸² Se refiere al contrasujeto primero.

²⁸³ Y escribe Prout el ejemplo musical.

original. En los compases 53 a 56 el sujeto está en el tenor, en mi mayor; CS2 en el alto, en sextas con el sujeto, por lo tanto, en inversión a la duodécima; en los compases 60 a 63, el sujeto está otra vez en el tenor, pero en sol sostenido menor, CS 2 en la voz aguda, en su intervalo original. Un largo episodio (c. 63 a 74) termina la sección media de la fuga, que conduce de nuevo a la tonalidad de Si mayor.

Sección final. *Alternan el sujeto y la respuesta, separados por episodios; ver c. 75 (bajo), 85 (tenor) y 93 (soprano). Con la primera de esas entradas, el CS2 no es usado, aunque un fragmento de él aparece con la primera entrada de sujeto. La coda (c.96 a 104), no se forma directamente del material del sujeto o los contrasujetos, pues son principalmente de nuevo material. Los episodios principales están en los compases 22 a 27, 38 a 41, 56 a 59, 63 a 74, 78 a 84 y 88 a 92. La fuga no tiene estrechos.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout.

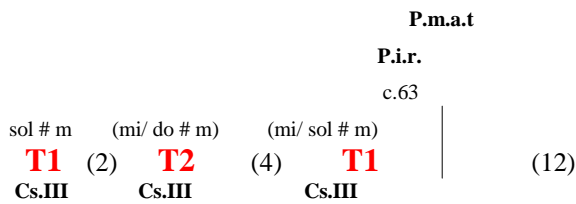
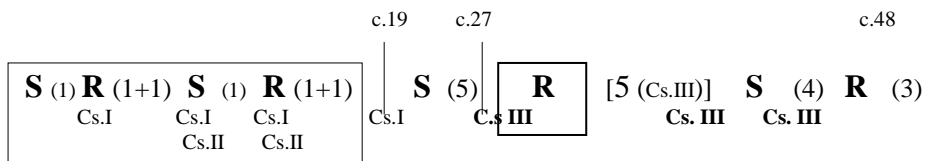
A grandes rasgos, podemos decir que los tres autores coinciden, si bien Prout, al introducir el concepto de contra-exposición, retrasa la aparición de la sección media. En la separación entre la primera y la segunda sección coinciden Busoni y Riemann, aunque este último ve un segundo sujeto en lo que para los otros autores es un segundo contrasujeto. Todos dan comienzo a la última sección en el compás 75.

Ya insistiremos e intentaremos demostrar que ninguna fuga del CBT I o II tiene más de un sujeto. Siempre ese segundo sujeto será una variante del contrasujeto, o como ha mostrado Busoni para esta fuga, una variante del sujeto.

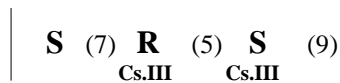
3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema lineal simplificado de la fuga:

Esquema 1a:



P.r.
c.75



Leemos el esquema, como siempre, de izquierda a derecha cual si de un texto convencional se tratara, por lo que la segunda línea (que comienza con T1) seguiría a continuación de la primera²⁸⁴ hasta el compás 63 (punto máximo de alcance tonal), para dar idea del ciclo de apertura y de evolución tonal presente en todas las fugas. Luego, el opcional episodio de retorno (en este caso bastante largo, dadas las dimensiones de la fuga), y por último la sección final estable (en tonalidades principales). No solemos

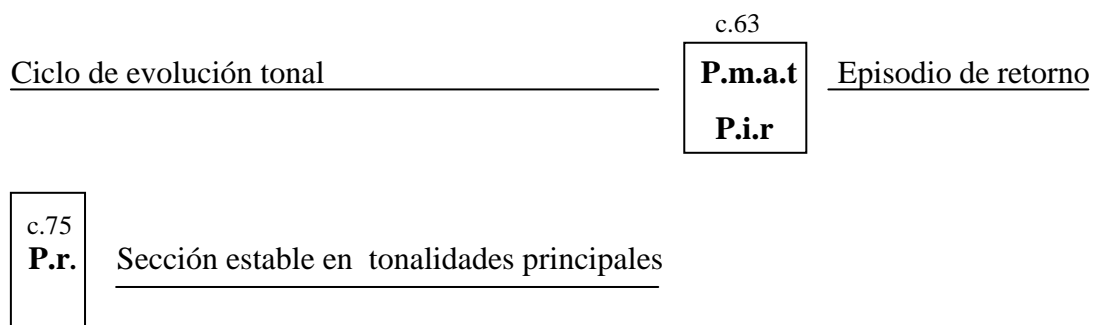
²⁸⁴ Lo presentamos en dos tramos para dar mayor claridad de lectura y no comprimir demasiado los símbolos.

destacar en el esquema los contrasujetos, ya que éstos no inciden de forma determinante en la estructura de la fuga. Lo hemos hecho en este caso puesto que dicho contrasujeto se trata de manera individualizada, (y fugada) e incluso algunos analistas como Riemann lo consideran un segundo sujeto. Por ello lo hemos destacado cada vez que acompaña a una entrada temática. Además, consideramos que cada vez que en estas fugas se detecta un segundo sujeto por algunos analistas²⁸⁵, éste deriva de un contrasujeto anterior o del propio sujeto, como ya hemos visto en esta fuga que observa Busoni.

Fuga además con gran número de entradas redundantes (y al igual que otra fugas, como la 21) con grandes posibilidades de los contrasujetos, de tal manera que una causa de la ampliación del tiempo de trabajo en tonalidades principales pudiera ser precisamente el uso de los distintos contrasujetos a emplear.

Simplificando:

Esquema 1b:



²⁸⁵ En definitiva, que no hay fugas con dos sujetos, o fugas dobles, en ambos libros del CBT.

6.48 Fuga 24. Cuaderno II

1. Textos de Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout, en cuanto a la división estructural de las fugas.

1.1 **Busoni**²⁸⁶ marca dos subdivisiones menores cercanas, del compás 20 al 21, en el pentagrama superior y del 21 al 22 en el inferior. Además marca Busoni dos subdivisiones mayores, al final del compás 35 (entre la segunda y la tercera parte), y entre los compases 69 y 70.

Marca también la entrada de un segundo contrasujeto en el compás 29, y dice que lo que ha escrito Bach podría ser un “arreglo” para teclado de un ejemplo que él (Busoni) propone para cuarteto de cuerda²⁸⁷. Concluye Busoni dedicando dos páginas a las posibilidades canónicas del Tema, cuestión que no es objeto de este trabajo.

1.2. **Riemann**²⁸⁸ describe el primer contrasujeto que entra con la respuesta como una complicación contrapuntística²⁸⁹. Dice que acompaña a la tercera entrada en el bajo, y forma parte de los episodios anteriores y posteriores a esta entrada, aunque luego desaparece a favor de otro contrasujeto que sólo acompaña a la segunda parte del

²⁸⁶ Johann Sebastian Bach. *Klavierwerke. Busoni – Ausgabe. Band II. Das Wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil. Heft 4. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden*

²⁸⁷ Y que en la edición citada, en la página 45, presenta como nota al pie.

²⁸⁸ Hugo Riemann: *Análisis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier. Part II.* Fifth impression. Augener. LTD.London.

²⁸⁹ El propio primer contrasujeto, compás 8, se convierte en una imitación de la respuesta. Pensamos que a ello se refiere Riemann cuando lo define como “complicación contrapuntística”.

tema²⁹⁰. De otros contrapuntos, dice que sólo merece mención el que, situado en la voz superior, acompaña la última entrada del bajo²⁹¹.

Para la estructura, dice textualmente: “*aquel que haya cogido cariño a la pieza, verá fácilmente las tres secciones (I en tonalidad principal, II en tonalidades “extranjeras” y III en la tonalidad principal) y asignará a los episodios sus lugares*”. Sitúa el comienzo de la sección conclusiva en la anacrusa del compás 70, y no establece en esta fuga un punto de separación para la primera y segunda sección²⁹².

1.3 E. **Prout**, con sus características divisiones en Exposición, Sección media y Sección final, hace la siguiente descripción de dichas partes de la fuga.

Exposición. *El sujeto, en el alto, comienza en la dominante (y lo copia Prout, como ejemplo musical hasta el re del sexto compás). La respuesta (compases 6 a 12) es tonal. La codetta (compases 12 a 15) se desarrolla a partir del sujeto y el contrapunto que lo acompaña. El sujeto se produce en el bajo, y después de un episodio formado a partir de la codetta, una entrada redundante en el alto (compases 26 a 32) sustituye una respuesta tonal por una real. Esta entrada es importante por el contrasujeto que se produce en el bajo en semicorcheas en el compas 29.*

Sección media. *El segundo episodio, que se basa en el bajo sugerido por el contrasujeto, modula con cadencia imperfecta a re mayor. En esta tonalidad, el sujeto*

²⁹⁰ Compás 29 y siguientes, voz grave.

²⁹¹ Maneja Riemann una versión que difiere ligeramente de las que cotejamos nosotros, ya que introduce algunas semicorcheas más. El ejemplo que él copia se refiere a la voz superior, a partir del compás 15.

²⁹² Dado que se refiere al “primer episodio del segundo desarrollo” en el compás 33, podemos considerar que comienza dicho segundo desarrollo con la entrada en la anacrusa del compás 27, y sobreentender que comienza la segunda sección en el compás 21 (Riemann no suele incluir el primer episodio en la primera sección, a diferencia de Busoni, sino que da comienzo con él a la segunda). En todo caso, no queda claro, ya que la entrada a que nos referimos es de respuesta, y podría decidir esperar para la segunda sección a la primera entrada en tonalidades vecinas, compás 35, coincidiendo así con Busoni.

entra en la voz aguda (c.35); el contrasujeto (c.38) entra en el alto. Esta entrada es contestada en los compases 44 a 50 por otra en el bajo en la tonalidad de la mayor, con el contrasujeto en la voz aguda. En los compases 54 a 60 hay una entrada aislada del bajo en fa sostenido menor, con el contrasujeto en los agudos.

Sección final. *En los compases 69 a 76 hay un estrecho entre las dos voces más graves, y la voz aguda muestra el contrasujeto. Como estas entradas comienzan en la tonalidad de la tónica, precedidas de una cadencia principal, marcamos el comienzo de la sección final, a pesar de incidentales pasos a la tonalidad de la subdominante. Hay sólo una entrada completa más (compases 81 a 87); pero la coda (compases 87 a 100), contiene en sus últimos cinco compases un estrecho incompleto para las tres voces. Los episodios, además de los dos citados, están en los compases 41 a 44, 50 a 54, 60 a 69 y 76 a 84. Están formados, como de costumbre, por material empleado anteriormente, y la mayor parte de la coda es un transposición de los episodios 2 y 4.*

2. Comparativa de las visiones estructurales que plantean Busoni, Riemann y Prout.

Cada autor se centra en determinados aspectos que considera importantes. Busoni ha estudiado las posibilidades imitativas del sujeto de la fuga, poniendo numerosos ejemplos. Riemann no ha explicitado gran parte de los aspectos que formalmente sí trabaja en otras fugas, tal vez considerando obvios los razonamientos, y Prout, en su habitual línea descriptiva, pero muy efectiva, ha procedido como con el resto de fugas.

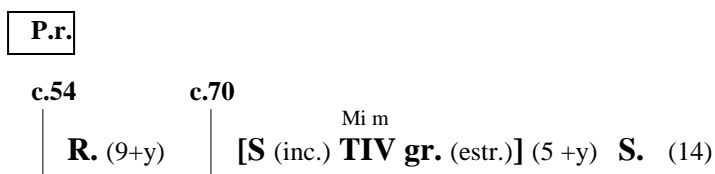
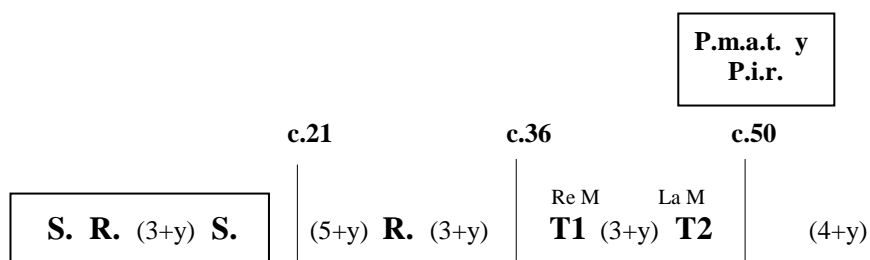
Los tres han coincidido en señalar la última sección en el mismo sitio. Para la segunda sección, Busoni la considera en el compás 35 (después del episodio), y con dicho episodio da comienzo Prout a esa segunda sección. (Ya hemos comentado que en

estos casos, puede considerarse que ambos autores barajan iguales ideas; sólo que unos toman el episodio como final de sección, y otros como comienzo. Aunque hemos aventurado qué hubiera propuesto Riemann, en esta fuga, como hemos comentado, no lo especifica. (En Riemann pesa mucho su visión de los desarrollos, que para él suponemos que unen la entrada del c.27 con las de los compases 36 y 45).

3. Propuesta estructural para esta fuga, base principal de este trabajo de investigación

Veamos el esquema lineal simplificativo²⁹³:

Esquema 48a



De un simple vistazo pretendemos que sea visible la propuesta estructural que subyace en todas las fugas que hemos analizado. Ya hemos definido los parámetros principales que conforman la fuga como un viaje, que tiene un camino de ida (cuyo final queda marcado por el P.m.a.t. (punto máximo de alcance tonal), y luego un camino de

²⁹³ Aunque se podrían reflejar en el esquema lineal los contrasujetos, sólo lo haremos cuando éstos sean definitivos para la estructura de la fuga.

vuelta, que comienza a partir del P.i.r. (punto de inicio del retorno) que desemboca en el P.r. (punto de retorno).

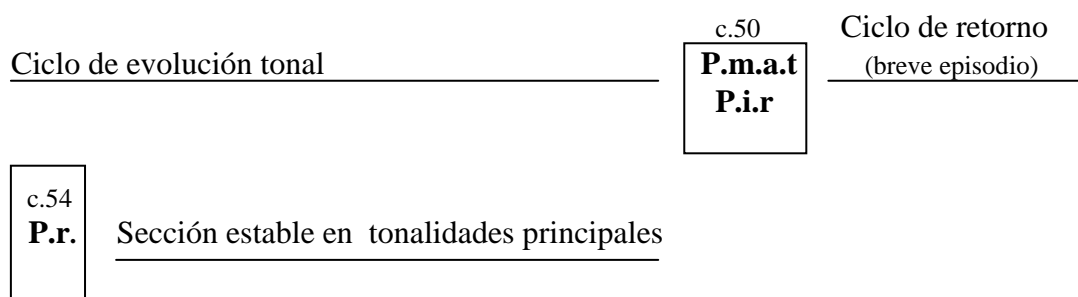
A partir del P.r. no debería haber ninguna entrada en tonalidades que no fueran el primer grado (sujeto), el quinto grado (respuesta), y como “invitado” de excepción a la última parte de la fuga, el 4º grado (representado por la entrada TIV gr.).

Eso precisamente es lo que ocurre en la fuga que nos ocupa, y lo que hemos descrito queda a la vista en el esquema lineal propuesto, así como los dos aparentes ciclos que siempre se generan, fruto de las ideas comentadas.

El ciclo de retorno es aquí confiado a un breve episodio (4+y) posterior al compás 50, por lo que la última parte de la fuga es una sección estable en tonalidades principales, con la clarísima entrada de respuesta en la última corchea del compás 54. Es una entrada que los analistas suelen obviar, como ocurre en la fuga 2 del CBT 1, y por tanto retrasan la llegada a la última sección sólo cuando ven rasgos de la tonalidad principal.

Veamos el esquema aún más simplificado:

Esquema 1b



Característica fuga como decimos, con dos grandes partes (con episodio breve de retorno entre una y otra).

La entrada importante del compás 70 es la del cuarto grado (mi menor), siendo la anterior de sujeto incompleta que forma con ella un intento de estrecho algo circunstancial.

7. Conclusiones finales con respecto al análisis estructural de las fugas, teniendo en cuenta las hipótesis de partida

Como ya es sabido, hemos comenzado este trabajo trayendo a colación a tres analistas de los cuales hemos analizado sus trabajos: Ferruccio Busoni, Hugo Riemann y Ebenezer Prout. Al comparar los análisis de estos autores, hemos ido detectando divergencias considerables en los mismos. Ello constituyó una fase inicial del trabajo de esta tesis. Hemos constatado que si bien en algunos puntos coincidían, ello no era así en la mayoría de los casos. Este estado de la cuestión enlazaba directamente con nuestros objetivos e hipótesis iniciales, entre los cuales se encontraba el proponer una misma estructura para todas las fugas del CBT, tanto del primero como del segundo cuaderno, ya que nuestra primera hipótesis rezaba:

“Las disparidades evidentes entre los distintos analistas en cuanto a la estructura de las fugas del CBT pueden inducir a pensar que las mismas carecen de un patrón compositivo común”

Pensamos que hemos resuelto favorablemente nuestra primera hipótesis, ya que creemos haber encontrado un patrón compositivo común para todas las fugas que conforman el CBT. Ello se ha ido evidenciando en el análisis exhaustivo de cada fuga vistas en el capítulo seis, y se constata en los distintos “esquemas b” de que consta cada análisis.

Al mismo tiempo, tuvimos que desarrollar un sistema que nos permitiera de la manera más ágil y eficaz posible poner en evidencia dicha estructura. Surgió así el esquema simplificativo que permite, teniendo la partitura de la fuga delante, contrastar dicho esquema con la partitura. Relacionado con el esquema hubo que buscar una terminología que nos permitiese facilitar los conceptos que iban surgiendo. Apareció así un concepto ampliamente utilizado en esta fuga, como es el del *Punto máximo de*

alcance tonal, así como sus inmediatos consecuentes, que son el *Punto de inicio del retorno* y el *Punto de retorno* propiamente dicho. Ello está íntimamente relacionado con la estructura de la fuga. El *Punto máximo de alcance tonal*, en adelante P.m.a.t. nos permitía marcar que grado de evolución tonal presentaban las fugas, y señalar aquel lugar de las mismas en cuyo más alejado compás (contando desde el comienzo de la fuga) se produce un alejamiento de la tonalidad inicial y del compás de partida que presenta el sujeto. Dichas evoluciones tonales son unas veces más ordenadas, siguiendo un ciclo de quintas, y otras veces no tan ordenadas. Lo que hace Bach en este ciclo de la fuga es dirigirse, a su elección, a cada uno de los tonos relativos o cercanos que conforman la fuga. En unos casos los puede abordar todos y en otros casos no abordar ninguno. Es decir, hay fugas en que sólo la evolución a la dominante constituye el P.m.a.t, sin que se dirija a ninguna otra tonalidad. Por tanto, eso será lo que detectará el P.m.a.t., el último punto de la fuga en que esté trabajando en un tono cercano.

Relacionado íntimamente con el P.m.a.t. está el *Punto de inicio del retorno*, en adelante P.i.r. El concepto es simple: después de llegar al P.m.a.t. se produce un retorno a la búsqueda de las tonalidades iniciales. Esta labor de retorno está confiada siempre a un episodio más o menos extenso, y devuelve la fuga a las tonalidades de partida o iniciales. Señalábamos en este punto la importancia de la *Entrada temática del cuarto grado*, en adelante TIV^ogr., que en la última parte de la fuga juega un papel determinante, al igual que en las invenciones, y que no es otro que el de construir en base a ella la sección de retorno, copiando muchas veces los comienzos de la fuga. El principio es simple: si abrimos la fuga desde el primer grado a la dominante, situándonos sobre el cuarto grado como una especie de sujeto éste nos llevaría a la tonalidad inicial de la fuga, el primero. Por tanto, como decimos, normalmente coinciden el P.m.a.t. con el P.i.r., aunque pudiera darse el caso en que el episodio de

retorno (que suele ser breve) se obviara, y entonces coincidirían directamente el P.m.a.t. con el *Punto de retorno*, en adelante P.r. Dicho P.r. es aquel lugar en que detectamos la presencia del sujeto, la respuesta (en un tanto por ciento elevado con respecto a los demás) o la temática del cuarto grado. Normalmente, Bach suele empezar por la respuesta la última parte de la fuga, dándose una coincidencia entre la parte y el todo, entre las entradas temáticas y las secciones de la fuga; es decir, si en el inicio de la fuga va del sujeto a la respuesta y a la evolución tonal, también la división en secciones tiene que ver con esto, y en la última parte se dirige de forma contraria desde la respuesta hasta el sujeto, o como ya hemos señalado, desde la entrada temática del cuarto grado al sujeto.

Ya destacamos anteriormente que si el episodio de retorno, a veces muy breve, se obviara, coincidirían el P.m.a.t con el P.r.

Con estos simples términos hemos delimitado la estructura de la fuga para poder asignarles un número de compás dentro de la misma.

Como hemos estado inmersos en las cuestiones estructurales, no hemos insistido en cuestiones como los contrasujetos o los estrechos, pero estos aspectos pueden ser ampliamente contrastados en los resúmenes que ofrecemos de los autores citados.

Tal vez el ejemplo más fidedigno de traducción lo hemos realizado en Prout. A través de sus textos se pueden seguir detalladamente todos los aspectos que conforman la fuga. Busoni sólo se ocupa de la estructura textualmente en contadas fugas, aunque siempre deja marcas en la partitura de dobles barras que indican sus ideas seccionales: siguiendo estas marcas, podemos intuir sus planteamientos estructurales. Y el caso de Riemann tal vez sea el más complejo de todos, pues dados sus particulares sistemas de medir los compases de las fugas así como sus visiones de la armonía alejados de los parámetros convencionales son los que entorpecen la traducción de sus textos. No

obstante, en lo que nos interesa, que es la división estructural, hemos extraído la información pertinente.

Se ha seguido un esquema básico de trabajo. Por un lado, en cada fuga, lo primero que hemos hecho es volcar la información de Busoni, Riemann y Prout en torno al tema que nos interesaba. Acto seguido, hemos comparado sus versiones poniendo en evidencia sus discrepancias, y por último, hemos ofrecido nuestra visión estructural de cada fuga, demostrando que era posible que todas tuvieran idénticos planteamientos formales.

Dicho planteamiento constituye el corolario principal de este trabajo, y se puede ver en cada fuga en los esquemas 1b (como ya hemos dicho) de cada una de ellas, donde mediante un gráfico esquemático hemos intentado evidenciar las mismas correspondencias. Primero aparece el esquema simplificativo más complejo, donde se vuelcan todos los datos de la fuga, y que fue correspondientemente explicado al comienzo de este trabajo, y luego aparece el esquema ya más simple que evidencia la estructura que queremos proponer.

Por eso creo que hemos logrado un doble objetivo en nuestro trabajo. Por un lado hemos hecho un barrido en el estado de la cuestión al traducir y mostrar las opiniones de Busoni, Riemann y Prout, con todo lo que de interesante para este tema tienen estos trabajos, y por otro, hemos intentado reafirmar nuestra idea de estructura para las fugas en cuestión.

Otro asunto que nos ha ocupado de manera transversal, y así lo habíamos plasmado en los objetivos iniciales era desmontar toda la teoría clásica de cómo se responde a un sujeto de fuga, lo cual tiene que ver con nuestra hipótesis de partida nº2, la cual decía:

“El modelo francés de fuga de escuela ha teorizado sobre dicha forma, (la fuga) asentando normas y preceptos que no se corresponden con lo que ocurre de verdad en las fugas. Lo ha hecho en muchísimos aspectos²⁹⁴, pero sobre todo será fundamental objetar sus teorías en aquellas cuestiones que tienen que ver con la respuesta que se da a un sujeto de fuga”.

Toda la teoría clásica referida en el tratado de André Gedalge en cuanto a este asunto, hemos intentado rebatirla en cada ocasión en que aparecía en este trabajo, y repetimos el concepto que defendemos: sólo determinados problemas armónicos de concordancia entre el final del sujeto y el comienzo de la primera respuesta producen las mutaciones en dicha respuesta, y hacen que sea tonal en lugar de real. Toda la normativa que a este efecto plantea Gedalge no nos parece la más apropiada.

Por tanto, hemos pretendido demostrar que la teoría que se ha establecido para responder a un sujeto de fuga no se adapta a la realidad de la misma, así como que todas las fugas del CBT parecen poseer una misma estructura basada en dos grandes partes, el ciclo de evolución tonal y un ciclo estable en tonalidades principales. Hemos intentado que dichos presupuestos hayan quedado evidenciados en el trabajo de cada fuga.

En cuanto a nuestra tercera hipótesis de trabajo, la misma decía:

“Dificultad para entender “armónicamente”, si se nos permite la expresión, el entramado simple que subyace en las fugas bachianas”

Este último aspecto lo hemos resuelto eligiendo un porcentaje altamente elevado de fugas para mostrar en los ejemplos musicales lo que conocemos por “reducciones”. Es decir, mediante imágenes musicales consecutivas hemos intentado ir de lo más complejo a lo más simple, lo cual se corresponde con nuestra última reducción,

²⁹⁴ Tantos como elementos constitutivos se pueden ver en una fuga.

proporcionando un sistema que al ser imitado permita ver la armonía simple que subyace en el más intrincado contrapunto.

8 . Conclusiones finales con respecto a la parte estadística, de aplicación didáctica y metodológica

Teniendo en cuenta las tablas obtenidas en los cuestionarios / informes pasados a los expertos así como los cuestionarios pasados al alumnado, se desprenden las siguientes conclusiones.

8.1 Conclusiones referentes al juicio de expertos

En lo referente a si el método propuesto responde a la naturaleza de la fuga, la respuesta dada por los tres expertos ha sido unánime en responder que sí.

En cuanto a la claridad del método y sus pasos, el resultado ha sido también altamente satisfactorio, ya que el resultado obtenido es de “muy bueno”. Lo mismo ocurre con la cuestión planteada referente a si el método sirve para analizar la totalidad de las fugas de Bach, siendo también la valoración de “muy bueno”. La realización en el método de un esquema simplificado obtiene los favores de los tres expertos consultados, siendo la calificación de “muy bueno” al respecto.

Con respecto a la nomenclatura empleada, tenemos tres valoraciones equivalentes en porcentaje que son “regular”, “buena” y “muy buena”, por lo cual es un aspecto de nuestro sistema que debemos revisar.

La adaptación de la nomenclatura a los conceptos definidos en la fuga obtiene dos tercios con la valoración de “muy buena” y un tercio con la valoración de “buena”, lo que arroja un resultado satisfactorio para este ítem.

Iguals resultados obtenemos en la cuestión siguiente, referente a la metodología actual con respecto a las anteriores, y dos de los expertos se decantan por la valoración de “muy buena” y uno lo hace por la de “buena”.

Por tanto el método ha recibido valoraciones muy positivas por parte de los expertos consultados, si bien un punto a revisar es el de la nomenclatura donde el uso de numerosas siglas lo ha hecho parecer poco esclarecedor.

8.2 Conclusiones referentes al alumnado

El alumnado consultado, a la cuestión de si el método propuesto responde a la naturaleza de la fuga, ha respondido en un 95% que sí, mientras que un alumno (el 5% de la muestra) no ha contestado. En cuanto a la claridad del método y sus pasos, podemos ser optimistas ya que nueve alumnos le han otorgado una valoración de “muy bueno”, nueve de “bueno” y dos como “regular”. El ítem relacionado con la utilidad para analizar la totalidad de las fugas del CBT ha obtenido a un alumno que lo ha calificado como “regular”, trece que han optado por la calificación de “bueno” y cinco que lo han calificado de “muy bueno”; uno de los encuestados no ha contestado. La realización de un esquema simplificado obtiene a dieciocho alumnos que lo califican de “muy bueno” y dos de “bueno”, conclusión por tanto también satisfactoria. En cuanto a la nomenclatura empleada, un 20% cree que es “regular”, mientras que un 40% piensa que es “buena” junto a otro 40% que piensa que es “muy buena”. Observamos que tal vez debamos aclarar en un futuro las cuestiones referentes a la nomenclatura ya que es ahí donde los expertos y el alumnado han otorgado las calificaciones más bajas.

En cuanto a la adaptación de la nomenclatura al concepto a definir en la fuga, tres alumnos lo califican de “regular”, nueve de “bueno” y ocho de “muy bueno”;

siguen oscilando las calificaciones como en la mayoría de los ítems entre “bueno” y “muy bueno”.

En lo referente a la metodología actual con respecto a las anteriores, tres alumnos la califican de “regular”, once de “buena” y seis de “muy buena”.

9. Nuevas líneas de investigación

Para posibles futuras actuaciones que utilicen esta Tesis como referencia, tenemos:

- A) Sería importante que hubiera una influencia y un conocimiento por parte del intérprete de los datos obtenidos del análisis de las fugas, ya que en base a los mismos podría diseñar su interpretación. Aspectos como el *punto máximo de alcance tonal*, o el *punto de retorno* podrían guiar las líneas de tensión del discurso musical. Asimismo podría dar más importancia a determinadas entradas temáticas, dependiendo de que estas fueran verdaderas entradas temáticas, es decir, las que en el esquema clasificamos como T1, T2, etc. o fueran entradas supeditadas, desde nuestro punto de vista menos interesantes.
- B) La forma de trabajo empleada puede servir como guía para el análisis de otros grupos de obras de otros autores. Siempre partiendo de la estructura como base de la investigación, el abanico de posibilidades que se abre es amplísimo. Y así tenemos ante nosotros todo el periodo clásico con las obras de referencia de Mozart o Beethoven para dilucidar cuales son sus aportaciones más importantes a la forma sonata. O el trabajo sobre los conciertos con solista de estos autores (y de tantos otros). También se abre ante nosotros el periodo romántico y el posromántico, el impresionismo y un largo etcétera que conforman toda aquella música que está basada en la forma como base de su discurso musical. Nombres como el de Dimitri Shostakovitch o el de Bela Bartok tienen aquí cabida, e incluso la terna vienesa formada por Schönberg, Berg y Webern.
- C) Otra posible vertiente que se podría abordar a partir de esta Tesis sería su aplicación pedagógica en primaria o secundaria obligatoria. Seleccionando aquellas fugas más sencillas, se podrían establecer juegos con personajes representados por el sujeto, la respuesta, etc. Y una vez que los alumnos

conocen el esquema simplificativo, ir siguiendo la audición de la fuga a través del mismo

10. Bibliografía y legislación de referencia

BROOK SAMPSON. *Outline Analysis of each of J. S. Bach's forty-eight fugues (in the "Das Wohltemperirte Clavier")*. LONDON: THE VINCENT MUSIC COMPANY, LIMITED. 1923

BUSONI, Ferruccio (Ed.). *Bach – Busoni. The first twenty - four prelude and fugues of The Well Tempered – Clavichord*. G. Schirmer, INC. New York. 1894. Book 1, 2 y 3.

DUBOIS, Théodore. *Traité de Contrepoint et de Fugue*. Paris. 1901.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una Tesis*. Editorial Gedisa. 1995

ESLAVA, Hilarión. *Escuela de Composición. Tratado Segundo. Del Contrapunto y Fuga*. Segunda edición. Año 1864. Madrid.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la Música I*. Colección “Conocer el Arte”. Historia 16.

FORKEL, J.N. *Vida, talentos y trabajos de Juan Sebastian Bach*²⁹⁵. Fondo de Cultura Económica. México – Buenos Aires. Versión española, introducción y notas de Adolfo Salazar. (1950). 199 p.

FUX, J.J. *Gradus ad Parnassum*. Universidades de Granada y Murcia (2010). Edición a cargo de José F. Ortega (Introducción, traducción y notas). ISBN 978 – 84 - 338 – 5117 - 8. 355 p.

GEDALGE, André. *Tratado de Fuga*. Madrid. Real Musical, Editores (1990). ISBN 84 - 387 – 0311 - 9. 386 p.

GEIRINGER, Karl. *Johan Sebastian Bach. Culminación de una era*. Madrid. Altalena Editores. 1ª edición (1982). 410 p. Colección: Contrapunto. ISBN 84 7475 142 X.

GRAY, Cecil. *The forty-eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*. OXFORD UNIVERSITY PRESS. 1938

²⁹⁵ Traducción de Adolfo Salazar de *Ueber Johann Sebastian Bach's, Kunst und Kunstwerke*, título original de la obra que el citado Salazar presenta en lengua hispana.

ILIFFE, Frederick. *The forty-eight Preludes and Fugues of John Sebastian Bach*. Analysed for the use of students. London: Novello and Company.

LOVELOCK, William. *The examination fugue*. A. HAMMOND & CO. London. 1900

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música, I*. Alianza Atlas. 1982. ISBN: 84-206-6201-1

MOTTE, Diether de la. *Contrapunto*. Barcelona. Idea Books (1998). ISBN 84- 8236-104-X. 420 p.

PERRACHIO, Luis. *Juan Sebastián Bach. El clave bien temperado*. Editorial Albatros. Buenos Aires, Argentina. (Traducción adaptada, ampliada e ilustrada por Eduardo Melgar). 1949.

PROUT, Ebenezer. *Análisis of J. S. Bach's Forty – Eight Fugues. (Das Wohltemperirte Clavier)*. London. EDWIN ASHDOWN, Ltd. (1910). 90 p. Louis B. Prout (Ed.).

RIEMANN, Hugo. *Análisis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier (48 Preludes & Fugues*. AUGENER'S EDITION. No. 9205. (1890). Part I. Preludes & Fugues Nos. 1 to 24. Fifth impression. 168 p. J. S. Shedlock¹⁵, B.A. (Tr.).

SPITTA, Philip. *Johan Sebastian Bach. His work and influence on the music of germany, 1685-1750*. Translated from the german by Clara Bell and J. A. Fuller Maitland. In three volumes. London : Novello and Company, LTD. 1899

TORRE BERTUCCI, José. *Tratado de Contrapunto*. Ricordi Americana (1947). 9^a edición.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Editorial Labor. S.A. 8^a edición. 1990.

Legislación de referencia

ORDEN de 25 de junio de 1999 por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. BOE del 3 de julio de 1999.

REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. BOE 134 del martes 6 de junio de 1995.

REAL DECRETO 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

REAL DECRETO 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

ORDEN de 29 de abril de 2011, por la que se aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias.

Recursos en la web

<http://www.udlap.mx/intranetWeb/centrodeescritura/files/notascompletas/estudiodeCas o.pdf>

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacual itativa.htm

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS9494110087A/6018>