

CAPITULO I

Introducción al estudio de la fuga

I. «...es imposible una buena composición a menos que el autor, en el momento de componer, se sienta poseído como por alguna furia musical; y esto, de tal manera, que él escasamente sabe lo que está haciendo ni puede luego dar ninguna razón de su actuar...».¹

Pero tampoco puede aparecer una buena composición si el autor no posee una estructura mental lógica, si no ha sabido codificar y organizar sus conocimientos y los datos que la técnica, la historia y la herencia de sus antecesores musicales le suministraron; así, la música es una dialéctica entre lo irracional del *daimon* que posee al compositor y lo racional de una técnica adquirida, fruto de la voluntad: la música sólo aparece y se manifiesta cuando se ha cumplido y realizado este balance dialéctico y el sonido aparece estructurado con un orden lógico que organiza el impulso irracional y que da como resultado la obra ya realizada, sistema cerrado dentro de sí mismo, autosuficiente como idioma pero comprensible para el oyente en cuanto posee su propio sentido y sus propias leyes; cuando esto se consigue, el sonido inicial —el oscuro *logos* de lo irracional— se convierte en obra de arte, —en música—, como resultado de la voluntad del compositor que distribuye y sitúa los elementos sonoros en el tiempo, ordenándolos y fecundándolos, y nos los entrega como una «imagen», un recuerdo del acaecer sonoro, que, para el oyente define, de manera clara, la *forma* total de la obra.

La estructura de la música, en cierto tipo de obras, viene dada por el empleo de unos elementos lógicos, seleccionados a priori: temas, secuencias, variaciones de los temas y derivaciones de éstos, modulaciones y progresiones armónicas, etc. organizados y dispuestos de tal manera que sean comprensibles y claros —patentes—, para el oyente o el estudiante.

En otro tipo de obras se establece su estructura mediante una disposición particular del discurso musical, con ideas e imágenes melódicas o rítmicas de apariencia inconexa e irracional pero que, por alguna misteriosa y arcana razón vienen a ser comprensibles por la aprehensión del subconsciente: éste ordena las imágenes sono-

1. «[Good composing is impossible] unless the Author, at the time of composing, be transported as it were with some Musical fury; so that himself scarce knoweth what he doth, nor can presently give a reason for his doing». Charles Butler, *Principles of Musik*, London, 1636, pág. 92.

ras y las sitúa en un orden que la razón, posteriormente, reconoce como lógico y que posee su propia estructura y desarrolla su único y exclusivo discurso ayudado, si es que existe, por un texto literario al que la música recubre y al que los sucesos dramáticos o poéticos prestan una fuerza integradora y unificante, es decir, comprensible.

Puede ser que un solo individuo sea capaz de realizar este proceso transmutando los elementos dados en sucesiones lógicas, o bien puede ser preciso esperar que el subconsciente colectivo aprehenda los datos y los racionalice.

A esta segunda manera de estructurar una obra pertenece gran parte de la aportación de la Segunda Escuela de Viena, especialmente el período atonal de Schönberg y Webern y todas las obras de Alban Berg aunque en su caso particular éste realizó una muy particular síntesis entre las estructuras del primer tipo, —académicas—, y lo irracional de su manifestación; recuérdese que Berg manifestó expresamente su deseo —a semejanza de Debussy—, de que las estructuras de su música permanecieran invisibles aunque no se ocultaran al análisis.²

Pero el primer tipo de obras, organizadas (de *organizar* el músico medieval extrae la palabra «organista» = el que estructura) con elementos fuertemente racionales, se hallan, también, muy afectadas por lo *oscuro*, lo irracional del instinto; la estructura es sólo controlable en parte y por ello, la obra es, asimismo, discurso irracional aunque sobre los elementos oscuros graviten con gran fuerza las formas «académicas», sintetizadas por los teóricos sobre el posterior estudio y análisis de obras escritas muchos años antes y siempre organizadas con una base esencialmente irracional ya que el compositor medieval, renacentista o barroco no escribe sus obras basándose únicamente en datos teóricos y formas preestablecidas y académicamente aceptadas sino que, con su legado, ambiguo, instintivo y sabio a la vez, abre paso, trabajosamente y con las peculiares dificultades de cada época, al lento avance de los conocimientos técnicos y organizadores que, más tarde, ya codificados, iniciarán y facilitarán el camino de los futuros compositores. Estos, a su vez, repetirán la misma mecánica y el mismo proceso en un constante fluir y refluir, en una perpétua oscilación entre instinto y lógica.

Así, lo académico, lo *lógico*, es la síntesis de lo irracional, realizada cuando, con el paso del tiempo y como antes hemos señalado, un solo individuo en ciertos casos o el subconsciente colectivo en otros ya han sintetizado los datos, los han asumido y racionalizado —como compositor o como oyente—, y han realizado así la metamorfosis del instinto en ciencia.

De todas las *formas* en que a priori se puede organizar una estructura musical, la *fuga* parece ser la más severa y cerrada dentro de sí misma y la que más parece que permite controlar y regir todo el discurso musical, desde su comienzo —al escoger la base y el fundamento de toda la obra, el *tema*—, hasta su desarrollo y conclusión a través de las distintas manipulaciones con que éste se ve afectado a lo largo de toda la obra.

El control y la estructura, absolutamente indispensables, presuponen un análisis,

2. Citado en Gisèle Brelet, «Musique et structure» en *Revue Internationale de Philosophie*, fasc. 3-4, núms. 73-74, Bruselas, 1965.

antes de iniciar la obra y también durante su escritura; mas este análisis, por muy profundo que sea, es siempre un catálogo y ordenación de las apariencias, del «fenómeno», de la obra de arte. Lo irracional, la sucesión lógica de lo arcano, —tanto más lógico cuanto más cerca esté de su arquetipo—, no puede demostrarse ni enseñarse ni tratar de comunicarse ya que pertenece a la esfera de lo más íntimo del artista y ni aún él mismo puede conocer claramente cuáles son las bases en las que se apoya su instinto y en que grado éste le «obliga» sin que intervenga su voluntad.

En esta introducción al estudio técnico de la fuga tratamos de ayudar a saber realizar el análisis básico —y su consiguiente síntesis primaria—, para dejar después hablar el lado «oscuro» del compositor que trate de expresarse a través de esta forma: saber cómo se escribe una fuga solamente se consigue escribiéndola y descubriendo, en el proceso de su escritura, la manifestación de lo «oscuro»; mas este descubrimiento únicamente es capaz de conocerlo aquel que ya lo ha conocido a través de su instinto y por la obediencia que supone la servidumbre de ser artista y el saber que la obra de arte es siempre una oscuridad enmascarada por lo aparente, por lo que recubre «lo que se oculta en el interior del santuario y que no se patentiza a los profanos...» El artista desprecia lo superfluo, endereza lo torcido, torna brillante lo oscuro... hasta descubrir la obra de arte escondida, ínsita, oculta en su propio interior, velada por las apariencias —tan necesarias por otra parte—, de la técnica (Plotino, *Eneadas*, I, 6; 8-9).

El artista siempre realiza un orden, siempre busca.

II. El inicio del estudio básico de la fuga presupone un conocimiento —que debería ser exhaustivo— del contrapunto y la armonía; intentamos evitar la pérdida del elemento artesanal, actualmente tan despreciado y tan injustamente incomprendido. Esto no es fácil ni cómodo y presupone un árduo trabajo ante el cual, hoy día, parece rebelarse el talante del estudiante o del artista. Pero únicamente en la adquisición de su lenguaje y en la capacidad de manejarlo radica la posibilidad de que el artista pueda hablar y expresarse en su propio idioma: el verbo sólo se adquiere y se estructura con una base lógica de sintaxis y con un desarrollo semántico racional a través del cual podrá fluir lo irracional. De no ser así el artista sólo podrá disponer de desorden y caos; lo amorfo no puede expresar ningún sentido ni ninguna estructura.

En su búsqueda, el artista descubre que, tanto mayor es la tensión expresada cuanto mayor es el grado de organización, de orden, con que se nos manifiesta. En las obras de Bach, como en las de Berg, la forma y su trama interna, resultan, al ser analizadas, extremadamente complejas; sin embargo, el oyente nunca se detiene en la organización al oír sus obras y sólo se siente emocionado por su «mensaje» emocional. El acaecer dramático en las dos óperas de Berg es absolutamente independiente de las formas usadas en su estructura y, tal como desea su autor, éstas no son patentes al oyente y sólo se descubren al análisis musical.

De la misma manera, las obras de Bach hallan su fundamento en su estricta organización, pero para el oyente, su «manifestarse» es sólo un abrirse de su expresión aprehendida directamente sin que nadie, al mismo tiempo, pueda seguir con claridad la estructura musical del «revés de la trama» y su orden interno: su ser-ahí,

como manifestación viva de una estructura que permite su existencia es la tensión de un desarrollo orgánico —aparentemente racional—, que se sitúa frente al espectador, al oyente, no como *regla* o teoría, sino como *emoción*; la estructura sustenta y engendra y de este modo la expresión y la fuerza —la *dynamis*—, se canalizan a su través.

Creemos que el estudio de la fuga es el mejor camino que puede emprender un compositor o futuro compositor; componer es saber crear una forma y, con base en una estructura racional, sintetizar los elementos que afloran en el subconsciente, arquetípicos, para manifestar nuestra *emoción*: canalizar estos efectos y su vívida expresión sólo podrá lograrlo quien haya creado de antemano el sentido lógico que dará paso al discurso —semánticamente negativo—, abstracto, pero real, de la obra de arte.

Mas por muy complejo que sea el discurso final, la obra ya acabada, ésta, tarde o temprano será inteligible para el oyente, individual y colectivamente, si nos llega «filtrada» por una lógica que la sustancie y la vertebré. Después de estudiar y comprender las estructuras, al mismo tiempo verticales y horizontales de la armonía y el contrapunto, creemos que el estudio de la fuga es el más preciso y exacto para que el compositor ejercite y desarrolle su capacidad de síntesis y su sentido formal, sentido éste jamás demasiado desarrollado ya que cuanto mayor sea la trama formal, tanto mayor será la posibilidad de que las emociones se puedan expresar y manifestar correctamente; la belleza, aparentemente informe y amorfa de una obra de Webern o de Schönberg³ es sólo la manifestación velada del fenómeno de su esencia mediante la última posibilidad de abstracción a que puede acceder un artista: allende lo estructurado aparece lo abstracto, lo que carece de «forma», de accidente y a esta suprema y última estructura debe tender toda obra de arte.

Así, abstraer —conseguir la «forma del espíritu»—, es acceder a la manifestación del ser íntimo del deseo, del impulso, poderoso y oscuro, del arte.

III. Presuponemos un conocimiento básico de la *Armonía* de Arnold Schönberg (versión castellana, Madrid, 1974) así como de sus *Exercises in Counterpoint* (Londres, 1974; versión castellana en preparación por Antoni Bosch editor, Barcelona); recomendamos asimismo la *Armonía Tradicional* de Paul Hindemith (Vol. I, Buenos Aires, 1958; Vol. II, id., 1959) y la *Harmony* de H. Schenker (Cambridge, Mass. 1973) así como *Structural Functions of Harmony* (Londres, 1969) y *Fundamentals of Musical Composition* (Londres, 1967) de A. Schönberg.

Usamos como referencia básica el *Traité de la Fugue* de André Gedalge (Vol. I, París, s.d., 1900?) por considerarlo obra esencial y la mejor y más clara de las que existen. Lo citamos muy frecuentemente y en nuestro texto procuramos explícitamente señalar las constantes referencias que hacemos de esta obra.

3. O en el campo de la escultura, la abstracción de la última *pietà* de Miguel Angel, o en poesía, la obra de Hölderlin, Joyce, Rilke o Proust, poeta éste en una novela que es una de las más grandes concepciones estructurales que jamás haya realizado un artista.

1. FUGA

Podría definirse como una composición musical, en un solo tiempo, sobre un solo *tema*; de éste se deriva el total de la obra siendo únicamente la unidad de su enunciado la que engendra y controla sus diversas ramificaciones, su forma, sus distintos períodos, etc. Es, pues, una composición monotemática con un empleo sistemático de la *imitación*. Se descarta, en principio, una organización sólo vertical o melódica; el evolucionar de las distintas tonalidades⁴ es secundario frente a la dialéctica de las imitaciones y al diálogo cuidadosamente estructurado entre las diversas voces: la fuga expresa y patentiza una semántica horizontal, con una dinámica siempre pulsante, conteniendo una energía latente y potencial en su elemento básico, el *tema*. El *tema* recibe también el nombre de *sujeto* (o *dux*). La *imitación* del *tema* recibe el nombre de *respuesta* (o *comes*).

La fuga puede ser a 2, 3, 4 o más voces; para mayor claridad el texto se refiere, en general, a la fuga a 4 voces.

Partes esenciales de una fuga:

- 1.º Enunciado del *tema* (en la tonalidad de la tónica).
Respuesta de éste (en la tonalidad de la dominante).
Uno o varios *contrasujetos* que continúan la voz del *tema* mientras se desarrolla la *respuesta*. Todo ello forma la *exposición* o primer grupo.
- 2.º La *contraexposición* (facultativa; véase pág. 11).
- 3.º *Divertimentos* (o *episodios*), situados, en general, entre la 1.ª y la 2.ª *exposición* y la 2.ª y la 3.ª *exposición* (véase pág. 16).
- 4.º 2.ª *Exposición*, modulando a los tonos relativos (véase pág. 16 y 43 ss. sobre la construcción musical de la fuga considerada como forma global).
- 5.º 3.ª *Exposición*, modulado al tono original.
- 6.º El *stretto*.
- 7.º El *pedal*, generalmente en el bajo, sobre la tónica.
- 8.º *Cadencia* final.

2. SUJETO

Es la matriz de la fuga y la idea rectora fundamental de la que se derivará toda la estructura básica de la obra, su melodía, ritmo, secuencias, las líneas melódicas de los divertimentos, etc.

Su carácter, tonalidad y diseño tienen que ser muy acusados y poseer la capacidad de engendrar todos los elementos de que se compone una fuga así como poderse combinar con los contrasujetos. El *tema* debe estar escrito con valores rítmicos muy desiguales, si es posible con pausas, etc. para que pueda escribirse un buen contrapunto en el posterior desarrollo de la fuga.

4. Aunque muy importante y aún fundamental ya que también podríamos definir la fuga, en cierto modo, como un juego de tonalidades.

El sujeto debe pertenecer, en la fuga llamada escolástica o de escuela, a los modos *mayor* o *menor*; si contiene una modulación ésta se hará hacia el tono más cercano, el de la dominante, pudiéndose aceptar alteraciones cromáticas, notas de paso, etc. que no afecten al tono básico del *tema*.

El diseño con el cual se inicia el sujeto se llama *cabeza* o principio del sujeto. Puede repetirse dos o más veces; entonces presta al *tema*, por la fuerza de su doble o triple enunciado, un carácter especialmente enérgico.

Schönberg, *tema* de la fuga de *Variaciones sobre un recitativo*, op. 40:



Hay que evitar siempre que en la parte central y, asimismo, al final del sujeto, aparezca el diseño característico de la *cabeza*.

Veamos ejemplos de *temas* en las obras de Buxtehude, Bach, Handel, Mozart, Mendelsohn, César Frank, Max Reger y, modernamente, en Hindemith (especialmente *Ludus Tonalis*), Schostakovich (*24 Preludios y fugas*, op. 87) y Schönberg (doble canon o fuga con contra-sujeto obligado en el *Preludio al Génesis*, op. 44); véase asimismo la fuga en el primer tiempo de *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Béla Bartók así como el segundo tiempo de la *Sinfonía de los Salmos* de Strawinski.

3. LA RESPUESTA

Después de haber sido enunciado el *tema* por una de las voces, éste es inmediatamente imitado por otra de ellas; esta imitación se llama *respuesta* y se realiza imitando el *sujeto* a la 5.^a superior o a la 4.^a inferior; así, si el sujeto se halla en el tono de la tónica, la *respuesta* será en la dominante:

Ravel «Le Tombeau de Couperin», n.º 2, *Fugue*:



Pero si el *sujeto* modula —tomando como tónica de la modulación el 5.º grado del tono principal—, la *respuesta*, al modular, también tomará por tónica el 1.º grado del tono del *sujeto*:

Mozart «Cuarteto en Sol mayor» —KV 387,

Molto Allegro.

Resumiendo: 1) todas las notas naturales o alteradas contenidas en el *sujeto* y pertenecientes a la escala del tono principal de éste, deberán reproducirse, en la *respuesta*, en el grado correspondiente a la escala del tono del 5.º grado del *sujeto*; este 5.º grado viene tomado como tónica por la respuesta.

2) todas las notas naturales o alteradas contenidas en el *sujeto* pertenecientes al 5.º grado deberán reproducirse en la *respuesta* en el grado correspondiente a la escala del tono del 1.º grado; este 1.º grado se toma como tónica por la *respuesta* mientras que el *sujeto* conserva como tónica el 5.º grado.

Estas reglas se dan para mantener en la fuga la tonalidad del 1.º grado; de no ser así, la *respuesta*, al modular a la 5.ª también modularía a su 5.ª respectiva, esto es, al 2.º grado del tono principal, haciendo así imposible el retorno al tono principal del 1.º grado que la 3.ª voz o parte debe atacar en su entrada.

Cuando el *sujeto* no modula, la fuga toma el nombre de *real* y la respuesta es *respuesta real*. Si el *sujeto modula* a la dominante, la fuga se denominará fuga *tonal* y la respuesta *respuesta tonal*.

Para que un *sujeto* sea tonal debe pertenecer en su mayor parte al tono de su 1.º grado; debe pues entrar en esta tonalidad dejando oír sus notas principales; por lo tanto, la dominante, apareciendo como primera nota de *sujeto*, se considerará como *tónica del 5.º grado*, pero todas las notas que la siguen deberán considerarse como otros tantos grados del tono principal; la *respuesta* correspondiente a estos grados del tono principal, tendrá lugar en los grados del tono de la dominante:

Tema de A. Thomas

La *respuesta* sufre, pues, una modificación con relación al *sujeto* cada vez que éste modula al tono de la dominante o que vuelve al tono principal; esta modificación se llama *mutación*. Ello significa el *cambio* de una nota, en la *respuesta*, por

la superior o por la inferior de la que correspondería, si se imitase rigurosamente (fuga real) al *sujeto*.

Resumen de las reglas concernientes al sujeto y la respuesta:

1) Un *sujeto* no modula si, principiando y terminando por la tónica o la mediana, no va al 5.º grado o si este grado aparece solamente como nota de paso.

2) Un *sujeto* modula a la dominante cuando principia por la tónica o la mediana y va al 5.º grado, ya sea directamente, ya por varias notas del tono del 1.º grado de la dominante.

3) Un *sujeto* modula a la dominante cuando principia y termina por esta dominante o por el 7.º grado (véase el anterior ejemplo); en este caso la dominante del *sujeto* se convierte en tónica del tono de 5.º grado, y el 7.º grado se considera como 3.º grado del tono principal (véase ejemplo).

La respuesta *real* —rigurosamente a la 5.ª— es la que, usualmente, se emplea en cualquier fuga *escolástica* —de ejercicio de escuela—, y como tal debe de ser considerada.

4. EL CONTRASUJETO

Se denomina así una parte, escrita en contrapunto doble (a la 8.ª, 12.ª, etc.) —aunque esto no sea absolutamente necesario—, que se presenta después (o muy poco después, véase *infra*) del *sujeto*, sucediendo a éste en su discurso y le acompaña luego en cada una de sus entradas formando contrapunto con la respuesta; no debe parecerse al *sujeto* ni por el ritmo ni por la melodía aunque ambos deben ser del mismo estilo: escrita la *respuesta*, el *contrasujeto* se concebirá como un contrapunto contrastante que no debe distraer la atención del oyente aunque tampoco se puede considerar como un simple relleno.⁵

Sujeto y *contrasujeto* tienen que ser un buen bajo armónico ya que en el transcurso de la fuga pasan alternativamente por todas las voces.

Un *sujeto* puede poseer varios *contrasujetos*; éstos deben entrar sucesivamente y nunca simultáneamente, siendo cada uno de ellos de melodía y forma bien característica y distinta entre sí.

Si el *sujeto* modula (fuga tonal) el *contrasujeto* que acompaña la *respuesta* presentará una o varias modificaciones paralelas a los cambios que haya sufrido la *respuesta* en relación al *sujeto*. Existe, pues, una *mutación* correspondiente a la *mutación* de la *respuesta*.

El *contrasujeto* sufre tantas *mutaciones* como modulaciones tiene el *sujeto*, pero como el efecto de éstas no se nota hasta que entra la *respuesta*, por esta razón es absolutamente necesario no buscar nunca el *contrasujeto* sobre la *respuesta* sino al contrario, construirlo sobre el *sujeto*.

5. Una fuga puede, sin embargo, carecer de *contrasujeto* y realizar la *respuesta* sobre un *pedal* aunque esto sea un caso extremo. Puede decirse que carece de *contrasujeto*, asimismo, si el «acompañamiento» de la *respuesta* carece de interés estructural en el resto de la fuga.

The image shows two systems of musical notation for a fugue introduction. Each system consists of two staves. The first system is labeled 'sujeto en la b' (subject in B-flat) and 'modulacion a mi b' (modulation to E-flat). The second system is labeled 'respuesta en mi b' (answer in E-flat) and 'modulacion a la b' (modulation to A-flat). Specific annotations include 'contrasujeto' (counter-subject) in both systems, 'nota repetida' (repeated note) in the first system, and 'mutacion del contrasujeto' (mutation of the counter-subject) in the second system.

5. NOTAS AL CONTRASUJETO

1.º Ejemplo de contrapunto doble a la 8.^a («El arte de la fuga»; *Contrapunctus III*).

The image shows two examples of double counterpoint at the octave. Each example consists of two staves of music. The first example shows a subject and its answer in different registers. The second example shows a subject and its answer in different registers, illustrating the concept of double counterpoint.

2.º En la 2.^a sección de la fuga es posible introducir nuevos contrasujetos, sea para sustituirlos en alguno de los correspondientes en la 1.^a sección, sea para combinarlos con ellos.

3.º Pueden emplearse *retardos*, pero no en los puntos en que puedan quedar afectados por una *mutación* (ejemplo de «El clave bien temperado», 23, II).

The image shows a musical staff with a 'tema' (theme) and a 'contrasujeto' (counter-subject) written in a single staff. The theme is a sequence of notes, and the counter-subject is a sequence of notes that complements the theme.

4.º Ejemplo de contrapunto doble a la 8.^a, con otro contrasujeto al mismo tiempo que no cambia de altura («El clave bien temperado», 12, I).

5.º Ejemplo de contrapunto doble a la 6.^a mayor («El clave bien temperado», 16, II).

cp. 6.^a

inv. 10.^a aparece invertido a la 10.^a en la tonalidad relativa.

cp. 12.^a *

6.º Ejemplo de contrapunto doble a la 10.^a menor («El clave bien temperado», 2, I).

cp. 10.^a

inv. 12.^a aparece invertido a la 12.^a en la tonalidad de la dominante.

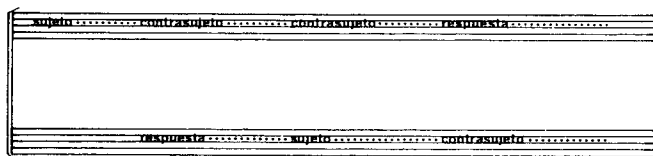
cp. 3.^a

* Mutación de la primera nota por motivos armónicos.

6. EXPOSICION O PRIMER GRUPO

Para principiar una fuga se propone el *sujeto* (usualmente solo; posiblemente acompañado de un contrasujeto (o varios); sigue la *respuesta* en otra voz.⁶ Una tercera voz entra con el *sujeto* y otra voz repite la *respuesta* haciendo así la 4.^a entrada del tema.

Sea cual sea el número de partes vocales de una fuga, la *exposición* (en la fuga *escolástica*) *nunca* debe dejar de tener 4 entradas. A 2 voces el orden podría ser: *sujeto* (soprano), *respuesta* (bajo), *sujeto* en el bajo después de la *respuesta*, y *respuesta* en el soprano después que el bajo haya expuesto el *sujeto*. Podría expresarse gráficamente así:



Es preferible, para mayor claridad, que el *contrasujeto* entre junto con la *respuesta*, dejando solo al primer enunciado del *tema*. Recuérdese que la *respuesta* tiene que entrar en los mismos tiempos rítmicos que el tema; si éste se inició en el tercer tiempo del compás, la *respuesta* se iniciará igualmente en el tercer tiempo ya que no pueden desplazarse los valores rítmicos que desfigurarían totalmente al *tema*. Caso de que esto no pareciera ser posible, una breve coda puede enlazar el final del *tema* con el *contrasujeto* y permitir así que la *respuesta* entre en su justo lugar.

7. LA CONTRAEXPOSICION

No es obligatoria. Es una exposición, que sigue a la *primera exposición*, que contiene sólo 2 entradas. El orden de éstas es *inverso* al que caracteriza la exposición; así, la 1.^a entrada presenta la *respuesta* y la 2.^a entrada el *sujeto*. Además, deberá exponer la *respuesta* una de las voces que habrá presentado el *sujeto* en la exposición y, viceversa, el *sujeto* deberá encontrarse en una de las voces que habrá presentado la *respuesta* en la exposición.

Si el *sujeto* es corto puede escribirse la *contraexposición*; caso de no ser así es mejor no escribirla. La *contraexposición* se escribe siempre en el tono *principal*, lo mismo que la *exposición*.

Entre la *exposición* y la *contraexposición* se intercala un breve episodio llamado *divertimento* en el cual las voces se mueven en un desarrollo libre o con imitaciones. Ejemplo en la fuga 11, I de «El clave bien temperado».

6. Mejor que ésta no sea paralela: es decir, al bajo le contesta el alto, al tenor, el soprano. Esto no es una regla absoluta y muchas fugas se exponen por voces correlativas.

Algunas veces tanto el *sujeto* como la *respuesta* en la *contraexposición* se presentan invertidos. Véase como ejemplo la fuga 15, I de «El clave bien temperado»:



(Bach realiza *tres* entradas en la *contraexposición* en vez de las *dos* usuales; la fuga es a tres voces)



8. NOTA SOBRE LA RESPUESTA

No sólo en la *contraexposición* sino también en la primera *respuesta* de la *exposición* puede usarse la *inversión*.⁷

F. W. Marpurg en su *Abhandlung von der Fuge* (Berlín, 1753, 1754) admirador de Bach y comentarista de su «Arte de la fuga», señala que la estricta inversión se llama, en italiano, *al contrario riverso* y, en latín *contrarium stricte reversum*, mientras que a la inversión libre o simple la denomina *al rovescio, motu contrario*, etc.

7. Como en la fuga 3, II, en Do # mayor, de «El clave bien temperado».

Bach usa la expresión *in contrario motu* en el *Contrapunctus XII* de «El arte de la fuga» (con la indicación *per augmentationem*) ya que el movimiento contrario no respeta absolutamente los tonos y semitonos aunque sí el movimiento y su dirección. Véase sobre el movimiento contrario las págs. 14 y ss.

J. Brahms en su *Fuge für die Orgel (As-moll)* emplea una inversión estricta:

The image shows two systems of musical notation for Brahms' *Fuge für die Orgel (As-moll)*. The first system is marked 'Langsam' and 'p'. It consists of a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a melodic line. The second system shows the inversion of the first system's melody, with a large bracket underneath indicating the relationship between the two.

mientras que en el *Choralvorspiel und Fuge über «O Traurigkeit, o Herzeleid»* escribe una *respuesta* por inversión libre:

The image shows a single system of musical notation for Bach's *Choralvorspiel und Fuge über «O Traurigkeit, o Herzeleid»*. The tempo is marked 'Adagio'. The notation shows a melodic line in a treble clef staff with a free inversion of the melody below it.

Igualmente Schönberg en sus *Variaciones sobre un recitativo*, Op. 40 (1940) emplea el movimiento contrario:

The image shows two staves of musical notation for Schönberg's *Variaciones sobre un recitativo*, Op. 40 (1940). The tempo is marked 'Allegro moderato (♩ 116)'. The top staff is labeled 'tema' and the bottom staff is labeled 'inversion'. Both staves start with a dynamic marking 'f'.

tal como, asimismo, lo hace en la fuga de su Op. 44, *Preludio del Génesis* (1945):

The image shows two staves of musical notation for Schönberg's *Preludio del Génesis* (1945). The tempo is marked '♩ 52'. The top staff is labeled 'tema' and the bottom staff is labeled 'inversión'. Both staves start with a dynamic marking 'p'.

Bach, en «El arte de la fuga», usa el movimiento contrario en la fuga III, a 4 voci:

The image shows two musical staves. The top staff, labeled "respuesta (8)", shows a melodic line in G major with a dotted rhythm and a slur over the final two notes. The bottom staff, labeled "tema por mov contrario (9)", shows the same melodic line but with the intervals inverted, demonstrating contramotion.

9. NOTA SOBRE EL MOVIMIENTO CONTRARIO Y LA INVERSION PROPIAMENTE DICHA

Movimiento contrario,

La mayor parte de los antiguos compositores de canon y fuga, no han dado mucha importancia a las deformaciones producidas en el tema por la aplicación del *movimiento contrario* a causa de la repartición *desigual* de los tonos y semitonos de la escala; para reducir en lo posible estos inconvenientes procuraban que en la práctica sus temas no se apartasen de los límites de la escala modal denominada *escala menor armónica*, con alteración ascendente del VII.º grado.

Ejemplo: Escala menor armónica de Re.

Empleando el III.º grado como nota común de la escala ascendente y su forma descendente tenemos:

The image shows a musical staff with a treble clef. It displays the ascending and descending scales of the harmonic minor mode of D major. The ascending scale is D-E-F#-G-A-B-C#-B-A-G-F#-E-D. The descending scale is D-C#-B-A-G-F#-E-D. The third degree, F#, is marked as the common note between the two directions.

La inversión de los intervalos *no es exacta* pero, el movimiento contrario así realizado, *conserva su misma modalidad*.

Ejemplo de Bach: Tema de «El arte de la fuga»:

8. La *respuesta*, —afectada por una mutación—, *antecede* la entrada del *tema* que aquí viene escrito por movimiento contrario (con el III.º grado como nota común; la modalidad se conserva aunque la inversión de los intervalos no es exacta). Es éste un caso rarísimo; en el siguiente *Contrapunctus IV*, Bach emplea los mismos temas pero ya en el orden usual.

9. Inversión del tema original, tal como éste aparece en el *Contrapunctus I*, a 4 voci.

Movimiento contrario con el III.^{er} grado como nota común:



Empleando, en la escala mayor, el II.^o grado como nota común, la inversión es *exacta* en sus intervalos, pero su modalidad cambia; así, un tema mayor pasa a menor y viceversa.¹⁰

Ejemplo con la escala de Do mayor:



En el tono menor la nota común es el IV.^o grado; (escala menor natural).
Ejemplo con la escala de re menor:



10. Equivale a la sucesión de tonos y semitonos de la *escala dórica* (medieval), única escala diatónica en que la secuencia ascendente o descendente es idéntica. Cfr. J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (véase bibliografía):



Comparando las notas de la escala ascendente de la izquierda con la descendente de la derecha la inversión es estricta.

(los intervalos alterados subiendo, se invierten bajando y viceversa).

10. LOS DIVERTIMENTOS

El *divertimento* o episodio consiste en una serie de *imitaciones* más o menos cercanas una de la otra, formadas por fragmentos del *sujeto*, del *contrasujeto*, de la *coda* o de las *parte libres* que aparecen en la *exposición* (las que hacen de puente entre el *sujeto* y la entrada del *contrasujeto* por lo que son muy breves en general) y combinadas de tal modo que se forme una entidad coherente, diversa en su expresión a la *exposición* —a pesar de la similitud y de la casi total derivación de sus elementos de ésta—, y que, al mismo tiempo, mantenga una *unidad de contrastes* con la *exposición* (véase Gedalge, págs. 112 y ss.).

El 1.^{er} *divertimento* da paso a la 2.^a *exposición*, en los tonos vecinos al principal; los tonos a los cuales se hace modular la fuga escolástica son los *cinco* cuya armadura difiere de la del tono principal por un solo accidente de más o menos, —tanto en el modo mayor como en el menor y sus relativos menor y mayor.

Para un tono, el que fuere, las tonalidades vecinas o cercanas son:

En el
modo *mayor*

- 1) el tono menor del II.^o grado (supertónica; relativo subdominante)
- 2) el tono menor del III.^{er} grado (mediante; relativo dominante)
- 3) el tono mayor del IV.^o grado (subdominante)
- 4) el tono mayor del V.^o grado (dominante)
- 5) el tono menor del VI.^o grado (superdominante o *relativo menor*)

En el
modo *menor*

- 1) el tono mayor del III.^{er} grado (mediante o *relativo menor*)
- 2) el tono menor del IV.^o grado (subdominante)
- 3) el tono menor del V.^o grado (dominante)
- 4) el tono mayor del VI.^o grado (superdominante; relativo subdominante)
- 5) el tono mayor del VII.^o grado (sin alteración; subtónica; relativo dominante)

Después de determinada la *exposición*, se separan cuidadosamente todas las figuras melódicas o rítmicas susceptibles de formar *imitaciones*, o las más favorables a las diversas combinaciones contrapuntísticas siguientes:

- | | | |
|---|---|-------------|
| 1. ^o por movimiento <i>directo</i> , con o sin | } | disminución |
| 2. ^o por movimiento <i>contrario</i> , con o sin | | |

- 3.º por movimiento *retrógrado*, con o sin }
 4.º por movimiento *retrógrado* y *contrario* combinados, con o sin } *aumentación*

11. NOTA SOBRE EL *DIVERTIMENTO* O *EPISODIO*

El análisis de los diversos tipos de fuga evidencia la variedad de los episodios (que a primera vista parecen considerables); pero un más atento examen muestra como todas ellas derivan de un limitado número de combinaciones que podríamos llamar fundamentales, combinaciones que resultan de la aplicación de las reglas que atañen las *diversas especies de imitación*.

Veamos ahora un resumen de las *seis* especies de combinaciones principales que se emplean en las imitaciones de un *tema de divertimento*:

- 1.^a *Cada voz expone una distinta figura*; cada voz se imitará a sí misma, reproduciendo a intervalos diferentes la figura melódica que se le ha atribuido en el antecedente. Este es el procedimiento de las *progresiones* o marchas armónicas y que, en principio, no debería usarse en la fuga a menos de tratarse de un tema muy musical e interesante; en este caso el divertimento se debe construir con temas que no sean demasiado breves.
Este género de combinación se emplea a menudo como final de una de las otras especies de episodio; tiene la ventaja de preparar la entrada del *sujeto* por una progresión más brillante, y en este caso el fragmento que sirve de tema debe ser muy breve.
- 2.^a *Todas las partes derivan de un tema principal* que lleva la dirección melódica; las demás partes reproducen fragmentos de este tema imitándose a sí mismas. Es parecida a la 1.^a combinación pero se diferencia en que todas las partes derivan del tema principal.
- 3.^a *Dos voces se imitan entre sí*, presentando alternativamente el tema principal; la línea melódica pasa por las dos mismas voces. Las otras partes se imitan una a otra, ya con fragmentos del tema principal del episodio, ya con diversas figuras pertenecientes al *sujeto*, al *contrasujeto*, o a las *partes libres* de la exposición.
- 4.^a *Las partes se imitan dos a dos*. El tema principal del divertimento va acompañado por una segunda figura que, en cierto modo, le sirve de *contrasujeto* y la línea melódica queda constantemente en la misma voz.
- 5.^a *El tema principal del episodio aparece imitado en tres voces*. La línea melódica del episodio pasa alternativamente por tres voces; la 4.^a voz podrá, o imitarse a sí misma reproduciendo sin interrupción la misma figura, o tomar de las otras voces alguna de aquellas figuras que no pertenezcan al tema principal,

o también podrá formarse con diferentes fragmentos del *sujeto*, del *contrasujeto* o de las *partes libres* o *codas* de la exposición.

- 6.^a *Las cuatro voces se imitan entre sí.* La línea melódica del episodio pasa sucesivamente por las cuatro partes, que así presentan alternativamente el tema principal del episodio; en esta última combinación se pueden incluir los *divertimentos canónicos*: los artificios del canon permiten construir los episodios con una trama interior más sólida y de mayor riqueza melódica.

Ejemplos de las seis combinaciones:

1.^a

Elementos que componen el divertimiento de la fuga 18, I, de «El clave bien temperado»

Realización del divertimiento con los elementos anteriores:

2.^a

Elementos que componen el divertimiento de la fuga 22, II, de «El clave bien temperado»

Plan melódico y armónico del divertimento y realización:

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the melodic plan, showing two variations of the subject: 'a)' and 'b)'. The bottom two staves are the realization, with the word 'realizacion' written above the first staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the melodic plan, showing two variations of the subject: 'a)' and 'b)'. The bottom two staves are the realization, with the letter '(b)' written below the first staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the melodic plan, showing two variations of the subject: 'A)' and 'B)'. The bottom two staves are the realization, with the letter '(A)' written below the first staff and '(b)' written below the second staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).


- A) Entrada del sujeto
- B) Entrada del sujeto por movimiento contrario.

Ejemplo del «Preludio y fuga, BWV 547, en Do mayor»

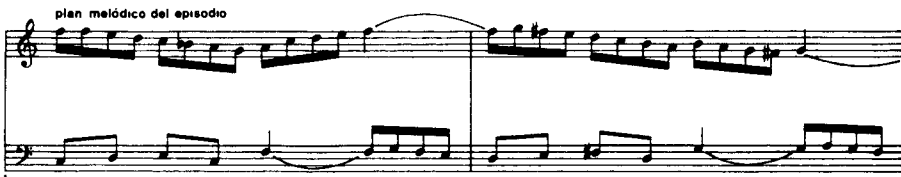
sujeto



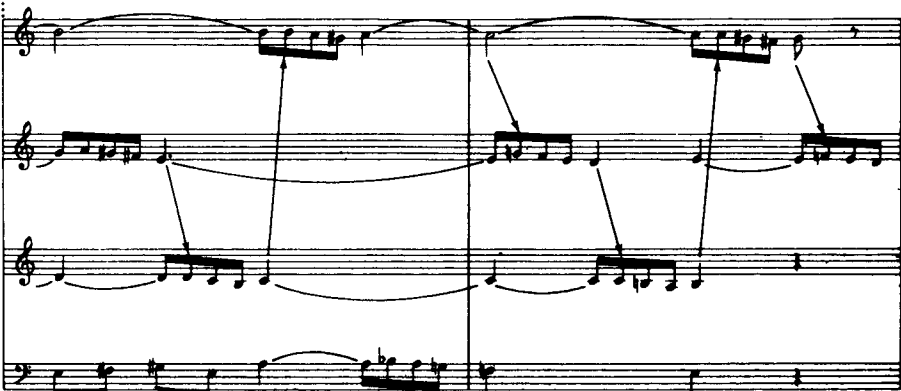
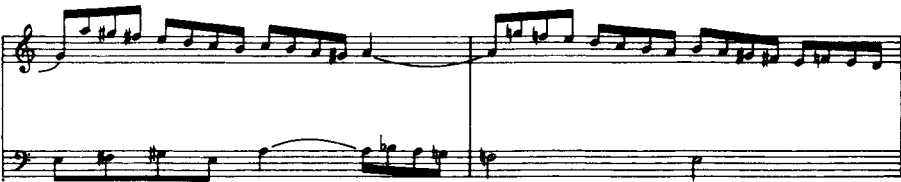
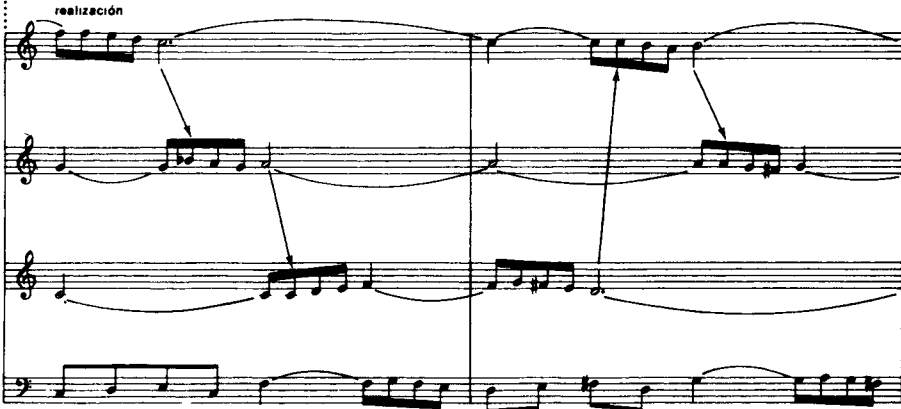
tema del episodio



plan melódico del episodio



realización



Nótese la maestría con que Bach evita la monotonía que habría resultado de producirse las imitaciones regularmente en cada voz sobre idénticos tiempos; Bach ha construido el episodio de tal manera que mientras el bajo realiza una progresión *ascendente*, el conjunto de las otras tres voces forma una marcha *descendente*.

3.^a Ejemplo de la fuga 22, II, de «El clave bien temperado»: ¹¹

The image displays two systems of musical notation for a fugue episode. The first system is labeled "plan melódico del episodio" and shows a simple melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system is labeled "realización de Bach" and shows a more complex realization of the same episode, with the treble clef part featuring a descending melodic line and the bass clef part featuring an ascending melodic line. Both systems are in G major and 3/4 time.

11. Sobre este divertimento, véase págs. 18 y 19.

4.^a Ejemplo del andante del cuarteto en La mayor, KV. 464, de Mozart.

The first system of the musical score for the quartet in G major, KV. 464 by Mozart. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

The second system of the musical score for the quartet in G major, KV. 464 by Mozart. It continues the melodic and bass lines from the first system, showing the development of the fugue's subject.

5.^a Ejemplo del segundo div. compases 37 ss. de la fuga 22, II, de «El clave bien temperado».

plan armónico y melódico

The first system of the musical score for the second division of the fugue 22, II, from 'The Well-Tempered Clavier'. It shows the harmonic and melodic plan. The treble staff contains the melodic line, and the bass staff contains the harmonic accompaniment. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The bass staff includes fingering numbers: 5, 7, 5, 5, 7, 5, 5, 7.

realización

The second system of the musical score for the second division of the fugue 22, II, from 'The Well-Tempered Clavier'. It shows the realization of the harmonic and melodic plan. The treble staff contains the melodic line, and the bass staff contains the harmonic accompaniment. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The bass staff includes fingering numbers: 5, 5, 7, 5, 5, 7, 5.

The third system of the musical score for the second division of the fugue 22, II, from 'The Well-Tempered Clavier'. It continues the realization of the harmonic and melodic plan. The treble staff contains the melodic line, and the bass staff contains the harmonic accompaniment. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The bass staff includes fingering numbers: 5, 5, 7, 5, 5, 7, 5.

The fourth system of the musical score for the second division of the fugue 22, II, from 'The Well-Tempered Clavier'. It continues the realization of the harmonic and melodic plan. The treble staff contains the melodic line, and the bass staff contains the harmonic accompaniment. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4.

6.^a Ejemplo de la fuga 24, I, de «El clave bien temperado».

12. LOS MOVIMIENTOS DIRECTO Y CONTRARIO EN LOS EPISODIOS

Todas las figuras de un divertimento son susceptibles de ser tratadas en la forma de imitación por movimiento *contrario*; este movimiento se podrá emplear en combinación con el directo.

Ejemplo de Mendelssohn, *preludio y fuga*, op. 37, n.º 3:

Plan melódico del episodio:

En la realización siguiente las voces se imitan *dos a dos*, unas con el tema por movimiento *contrario*, y las otras con el mismo por movimiento *directo*:

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music begins with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the piece with similar notation.

También se presentan —con menos frecuencia— algunas fugas en las cuales todos los elementos del divertimento aparecen por movimiento *contrario*.

Ejemplo de «*El clave bien temperado*» 22, II.

Todas las figuras aparecen por movimiento *contrario*:

The image shows three systems of musical notation for a fugue. The first system is labeled 'sujeto' on the left. The second system is marked with a box containing the number '54' and the text 'episodio por mov contrario'. The third system is marked with a box containing the number '58' and the text 'sujeto por mov contrario' below it. The music is in G major and 4/4 time.

El movimiento *retrógrado* y la combinación de los movimientos *retrógrados* y *contrario* se emplean con poca frecuencia en la fuga; no todos los sujetos se prestan a ello.

Ejemplo, Fuga, de Gedalge (4 *Préludes et fugues pour le piano*, n.º 3):¹²



1.º Divertimento con figuras del sujeto; movimiento directo combinado con movimiento *retrógrado*

2.º Divertimento con el mismo tema principal (el sujeto); el movimiento directo está combinado con los *retrógrado* simple y *retrógrado contrario*:

12. Véase Gedalge, págs. 150 y ss.

mov retrogrado contrario

mov directo

mov. retrógrado simple

mov directo

El proceso de elaboración de un tema por *augmentación* se presenta raramente en los divertimentos; más adelante veremos que este artificio se reserva para el *stretto* (pág. 27).

Bach ofrece un corto ejemplo de *augmentación* en el episodio de la fuga 7, I de «El clave bien temperado»:

augmentación

augmentación

augmentación

El procedimiento que consiste en presentar un tema por *disminución* tiene su aplicación en los episodios antes del *stretto*; al revés de la *augmentación*, la *disminución* tiene por objeto la reducción de un tema a mínimos valores, lo cual permite que las entradas sean más frecuentes y más cercanas las imitaciones. Durante el *stretto* la *augmentación* encuentra terreno a propósito para desarrollarse y, cuando el sujeto se presta a ello, éste puede presentarse varias veces y simultáneamente junto con la respuesta, mientras otra de las voces expone el sujeto por *augmentación*.

El tema tratado por *augmentación* o por *disminución* podrá también presentarse por movimiento *contrario*, movimiento *retrógrado* o bien por movimiento *retrógrado-contrario* a la vez.

Examinemos por último los divertimentos basados en imitaciones por *augmentación-doble*, y por *disminución-doble*; los ejemplos de este género se encuentran principalmente en las fugas escritas sobre un tema coral.

Ejemplo: coral *Ach Gott und Herr* de J. S. Bach; BWV 693.

13. EL STRETTO

En la *exposición*, las entradas del *sujeto* y las *respuestas* se presentan de manera invariable; cada una de estas entradas solamente principia después de haber terminado la anterior. Si por medio de algún artificio se hace entrar la *respuesta* antes de haber terminado la *exposición* del *sujeto* completo, se produce la combinación contrapuntística llamada *stretto* o *estrecho*; ello da lugar a que formen contrapunto una parte del *sujeto* con la *cabeza* o principio de la *respuesta*.

Por extensión, se designa también bajo el nombre de *stretto* el conjunto de la última sección de una fuga en la cual todas las entradas de la *respuesta* se presentan y se acercan más y más a la *cabeza* del *sujeto*.

Asimismo, por extensión, también toman nombre de *stretto* las combinaciones estrechas o apretadas entre la *cabeza* del *contrasujeto* del *sujeto*, o con la *cabeza* del *contrasujeto* de la *respuesta*.

Un *stretto* puede presentarse en 4 formas distintas:

- 1.^a El *tema* del *sujeto* aparece completo hasta el final mientras que la *respuesta* se combina con él; éste es el *stretto canónico*.

Ejemplo de «*El clave bien temperado*», 4, I: (posible pero no usado por Bach)

Se incluye en esta primera forma el *stretto canónico inverso* que se produce cuando el *antecedente* lleva la respuesta y el *consecuente* el sujeto.

Ejemplo:

- 2.^a Cuando una voz, principiando el *sujeto*, no continúa completamente todo el *tema* durante la entrada de la *respuesta*. En este caso, o bien se modifica el tema del *sujeto* en la parte final, o bien se le interrumpe para colocar en su lugar otra figura; sin embargo, el *sujeto* deberá continuarse tanto como sea posible hacerlo *musicalmente*.

Ejemplo de A Gedalge: ¹³

Obsérvese que la 4.^a entrada expone el *sujeto* enteramente, y esto es obligatorio cuando el *stretto* se compone de 4 entradas y en las 3 primeras se han interrumpido el sujeto y la respuesta; esta regla, sin embargo no se aplica, en general, más que el primero, último o penúltimo *stretto*.

- 3.^a Cuando el *sujeto* está construido de tal forma que resulta imposible su combinación con la *respuesta* se debe interrumpir para que ésta pueda entrar; el *sujeto* debe, sin embargo, continuar ya sea imitando en otro intervalo el fragmento suprimido del *sujeto*, ya sea formando figuras derivadas del *contrasujeto* o del *sujeto*; en ningún caso se permiten figuras nuevas que no se relacionen con las que ya han aparecido en la *exposición* de la fuga.

Ejemplo de una aplicación práctica en la siguiente fuga sobre un tema de César Frank:¹⁴

14. Del libro de Gedalge (pág. 159).



En la misma fuga se presenta un nuevo *stretto* en forma de *stretto inverso*, es decir, en que la *respuesta* precede al *sujeto*:



Al tratar un *stretto* a 4 voces con las entradas muy próximas debe evitarse el modular a cada entrada. El conjunto debe producir la impresión de estar en la misma y única tonalidad y no de un pasaje en el cual alternen los tonos del 1.º y 5.º grados.

Cúidese asimismo de no hacer entrar la *respuesta* sobre el *sujeto*, y recíprocamente, si no se realiza la condición indispensable de que la 1.ª nota de la nueva entrada esté en *concordancia armónica* con la *nota precedente*. Es pues necesario no abandonar el *sujeto* sobre una figura que determine armonías que estén alejadas del tono de la *cabeza* de la *respuesta*; por el contrario, si es posible se escogerá una nota común, que apareciendo en el *sujeto* vaya inmediatamente repetida como 1.ª nota de la *cabeza* de la *respuesta*. En el *stretto* últimamente citado en el cual las imitaciones se presentan con entradas *apretadas* del *sujeto* y la *respuesta*, se podrá comprobar esta regla:



Si no fuera posible establecer una nota común, como en el anterior ejemplo, se colocarán dos notas distintas, pero perteneciendo ambas al mismo acorde.

- 4.^a Cuando dos entradas sucesivas del *sujeto* y la *respuesta* se producen a otros intervalos que no son los usuales, éstos se denominan *libres*.

El tercer *divertimento* puede considerarse el lugar idóneo para iniciar los *stretti*; quizá la extensión más equilibrada sea la de 3 *stretti* enlazados con dos episodios como puente. Obsérvese la longitud de este *divertimento* y contrólense su extensión pues en ciertas escuelas de fuga parece darse tanta importancia a los *stretti* que estos superan en importancia a la *exposición* y al resto de la fuga. Esta es una forma derivada de un solo tema, pero, al mismo tiempo, podría definirse como una idea «en continua expansión»;¹⁵ esta continua expansión presupone un equilibrio final para así poder ser comprendida por el oyente. Ninguna de las fugas «de escuela» o académicas podrá tener el más mínimo valor musical si sólo se pretende usar reglas de «utilidad pública»: aún en un ejercicio o estudio es preciso esforzarse en hacer música y el equilibrio entre las diversas partes que componen una obra —un sentido general de la forma, es una de las bases esenciales para que ésta llegue al oyente como un algo coherente y válido.

Resumiendo, podríamos considerar un *stretto* escolástico constituyendo el tercer *divertimento* como un período de cinco partes, tres *stretti* alternados con dos episodios y constituidos de la siguiente forma:

- 1.º Un *primer stretto* con 4 entradas, sean o no canónicas; solamente la cuarta entrada deberá presentar el tema del *sujeto* completo, pudiendo estar o no estar acompañado del *contrasujeto*. Este *primer stretto* debe pertenecer al tono principal de la fuga.
- 2.º Un *divertimento* en forma de imitaciones sobre el *sujeto* o el *contrasujeto* con dos entradas por lo menos y conduciendo al 2.º *stretto*.
- 3.º Un *segundo stretto* del *sujeto* que podrá componerse sólo de dos entradas en tonalidades vecinas a la principal.
- 4.º Un *segundo divertimento* corto y apretado que puede hacerse con el *contrasujeto*.
- 5.º Un *tercer stretto* del *sujeto* que si es el último debe contener 4 entradas muy cercanas y en el tono principal de la fuga.

Los movimientos *contrarios*, por *disminución*, *augmentación*, etc. son utilísimos en los *stretti*.

Ejemplo de *stretto* por movimiento contrario, de «El clave bien temperado», 22, II:

15. En Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era*, Londres, 1948.

Ejemplo de movimiento *contrario* en ciertas voces combinando con un movimiento *directo* en las otras. De «El clave bien temperado», 22, II:

El empleo del procedimiento por *disminución* es muy útil en los *stretti* y la mayoría de los sujetos se prestan a ello; esto facilita la proximidad de las entradas sucesivas aún cuando el sujeto aparezca completamente por entero. Este artificio de la *disminución* puede tratarse también por movimiento *directo* y *contrario*.

Ejemplo de *disminución* de «El clave bien temperado», 9, II:

26

Musical score for measures 26-29. The treble clef part shows the subject: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass clef part shows the answer: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (beamed eighth notes), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half).

Se puede dar más variedad a un *stretto* combinando el *sujeto* en sus valores normales con el mismo, por *disminución*; para dar más contraste pueden emplearse los movimientos *directo* y *contrario*.

Ejemplo procedente de «El arte de la fuga» —Fuga a 4 voci in stile francese:

sujeto

Musical score for the subject in the bass clef: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (beamed eighth notes), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half).

a)

Musical score for example a. Treble clef: subject (G4, A4, B4, C5, B4-A4, G4, F#4, E4, D4) labeled "sujeto por dis y mov contrario"; answer (G4, A4, B4, C5, B4-A4, G4, F#4, E4, D4) labeled "sujeto por dis y mov directo". Bass clef: accompaniment.

b)

Musical score for example b. Treble clef: subject (G4, A4, B4, C5, B4-A4, G4, F#4, E4, D4) labeled "sujeto"; answer (G4, A4, B4, C5, B4-A4, G4, F#4, E4, D4) labeled "sujeto por dis y mov directo". Bass clef: answer (G3, A3, B3, C4, B3-A3, G3, F#3, E3, D3) labeled "respuesta por dis y mov contrario".

c)

Musical score for example c. Treble clef: subject (G4, A4, B4, C5, B4-A4, G4, F#4, E4, D4) labeled "sujeto por dis y mov contrario"; answer (G4, A4, B4, C5, B4-A4, G4, F#4, E4, D4) labeled "sujeto". Bass clef: answer (G3, A3, B3, C4, B3-A3, G3, F#3, E3, D3) labeled "sujeto por dis y mov contrario".

Al contrario de la *disminución*, la *aumentación* produce el aumento de distancias entre las entradas sucesivas; por esto se emplea en la fuga solamente como elemento de contraste, para que resulten mejor las entradas en *stretto*, ya sea en sus valores originales o por *disminución*.

Ejemplo de «El clave bien temperado», 2, II. El *tema* se combina con el *sujeto*, por *aumentación* y con la *respuesta* por movimiento *contrario*:

En la fuga en do mayor, BWV 547, de Bach, mientras en las tres voces superiores se combinan la *respuesta original* con la respuesta por movimiento *contrario*, y el *sujeto* por movimiento *contrario*, en el bajo aparece la *respuesta* por *aumentación*:

En «Ludus Tonalis» (Fuga décima en Re b), Hindemith escribe el último *stretto* por movimiento *contrario* apareciendo finalmente el *tema* en movimiento *directo*:

14. CONSTRUCCION DEL STRETTO

El primero y último de los *stretti* deberán reunir las mismas características: ambos pertenecerán al tono principal de la fuga y estarán compuestos de 4 entradas, de las cuales la última solamente está obligada a presentar el tema principal (*sujeto* o *respuesta*) en toda su integridad.

Una sola diferencia separa el primer *stretto* del último, y es la disposición de las entradas de las partes en imitación que deben estar más cercanas unas de las otras, o sea, más apretadas, en el último *stretto* que en el primero.

Los demás *stretti* que puedan construirse en una fuga —aparte el primero y el último—, varían según los sujetos; en ellos se podrá modular y el número de entradas no está establecido de un modo absoluto.

Las distintas maneras de construir un *stretto* se pueden resumir en tres casos:

1. Las entradas canónicas del *sujeto* y de la *respuesta* se suceden sin interrupción.
2. Los *stretti* del sujeto y de la respuesta están enlazados entre sí por los *stretti* del *contrasujeto*.
3. Los *stretti* del *sujeto* y de la *respuesta* están enlazados entre sí por medio de divertimentos.

Ejemplos:

- 1.º a) Se construye un *primer stretto* que contenga cuatro entradas.
 - b) Inmediatamente después del 1.º *stretto* debe comenzar el 2.º, al cual sucede sin interrupción el 3.º, y así sucesivamente hasta la conclusión de la fuga.
- Para evitar la monotonía, los *stretti* sucesivos pueden modular a alguno de los tonos vecinos, sin que a pesar de ello llegue a olvidarse la tonalidad principal de la fuga.

Ejemplo de «El clave bien temperado», 1, I:

The musical score illustrates three strettos in G major. The first stretto consists of four entries. The second stretto is in B minor and is connected to the first by a *contrasujeto*. The third stretto is in G major and is connected to the second by a *contrasujeto*. The score includes labels for 'sujeto en el 6º grado' and 'respuesta en el 6º grado'.

The image displays three systems of musical notation for a fugue, each consisting of a treble and bass staff. The first system is labeled '4º stretto' at the top. The treble staff begins with 'el 3º grado' and the bass staff with 'pedal de dominante'. The second system has 'a la 3ª' in the treble and 'tema por aumentacion' in the bass. The third system is labeled '4º grado' in the treble and 'pedal de tónica' in the bass. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

Los ejemplos procedentes de las obras de Bach, y en general, de los clásicos y contemporáneos, no siguen *nunca* la forma convencional indicada en los estudios de la fuga escolástica; estos ejemplos académicos débense, pues, considerar a lo sumo como modelos de formas musicales y artísticas inspiradas en los principios básicos de este género. Ninguna ley o teoría garantiza el buen resultado de una obra de arte: el compositor sabe trascender una técnica escolástica para elevar su obra a la categoría de «arte»; por otra parte, de esta misma obra es de donde el teórico extraerá, a posteriori, las leyes que le parecerán generales y que, a través del análisis de los distintos momentos artísticos, le permitirán realizar la síntesis teórica; pero estos momentos son individuales y únicos. Para la teoría son sólo símbolos e «imágenes guía», nunca absolutos.¹⁶

- 2.º Después de construir un *primer stretto* del *sujeto* y de la *respuesta* con sus cuatro entradas obligatorias, se construye un *primer stretto* con el *contrasujeto*; a éste debe seguir un *segundo stretto* del *sujeto* en una tonalidad vecina y que

16. Notemos en el ejemplo anterior que 1.º) contrariamente a las reglas del *stretto*, el primero de ellos presenta sólo *una entrada del sujeto*, seguida de *tres entradas de la respuesta*; 2.º) que las tres entradas se producen a distancias *desiguales* de la cabeza del *sujeto*; 3.º) que el último *stretto* sólo contiene *tres* entradas en lugar de las *cuatro* reglamentarias; 4.º) que los diferentes *stretti* están presentados en un orden arbitrario en lo que corresponde a la proximidad de las entradas.

podrá construirse —tal como hemos dicho anteriormente—, a dos voces, en canon riguroso o en imitación libre. Después del *segundo stretto* del *sujeto*, debe seguir un nuevo *stretto* del *contrasujeto* al cual sucederá un *tercer stretto* del *sujeto*, y así sucesivamente hasta la conclusión de la fuga.

Ejemplo: Estúdiense la fuga 5, II de «El clave bien temperado». El tema del *sujeto* de dicha fuga parece confundirse con el del *contrasujeto* formado por la sección final del primero:



Con unos elementos aparentemente tan simples, Bach desarrolla la fuga durante 50 compases sin que el elemento musical y su interés disminuyan en intensidad un solo momento.

- 3.º Cuando el *sujeto* de una fuga no se presta a la formulación de las combinaciones canónicas necesarias suficientes para que los *stretti* del *sujeto* y del *contrasujeto* se suceden sin interrupción (caso muy frecuente en la fuga escolástica), se acostumbra entonces a enlazar los *stretti* canónicos diversos por medio de sendos *divertimentos*, o también se colocan éstos entre las entradas interrumpidas del *sujeto* y de la respuesta.

Estos episodios se combinan por el mismo procedimiento empleado en los episodios que preceden al *stretto*, con la única diferencia que los temas deberán ser muy breves y que se derivarán de la *cabeza* del *sujeto*, o de la *respuesta*, o del *contrasujeto*; además, su escritura deberá recordar la de un *stretto* en forma canónica, si es posible, o por lo menos deberán presentar una serie de entradas sucesivas en imitaciones. En estos *divertimentos* se podrán emplear todos los artificios de los movimientos *directo*, *contrario* y *retrógrado*, así como la *aumentación* y la *disminución* sin olvidar que, cuanto más breves sean, mejor; en caso contrario, un mayor desarrollo disminuiría el interés y el movimiento, dejando una excesiva separación entre las apariciones del *sujeto* y de la *respuesta*.

Ejemplo del tratado de fuga de Gedalge; *stretto* escolástico, con dos divertimentos contruidos con el *sujeto* y *contrasujeto* siguientes:



First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The bass staff features a half note chord, followed by a series of eighth notes.

1^o stretto

Second system of musical notation, marked "1^o stretto". It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of quarter notes, while the bass staff contains a series of eighth notes.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a series of quarter notes with some slurs, and the bass staff features a series of eighth notes.

1^o divertimento (cabeza sujeto mov. contrario)

Fourth system of musical notation, marked "1^o divertimento (cabeza sujeto mov. contrario)". It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a series of quarter notes with slurs, and the bass staff has a series of eighth notes.

2^o stretto (al 6^o grado por disminución)

Fifth system of musical notation, marked "2^o stretto (al 6^o grado por disminución)". It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a series of quarter notes, and the bass staff has a series of eighth notes.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a series of quarter notes with slurs, and the bass staff has a series of eighth notes.

2^o divertimento

Seventh system of musical notation, marked "2^o divertimento". It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a series of quarter notes with slurs, and the bass staff has a series of eighth notes.

3^f stretto (stretto canonico riguroso)

15. EL PEDAL

El *pedal* es una parte de la fuga que toma este nombre del artificio así llamado y que constituye su base. Consiste en la prolongación de una nota durante cierto número de compases en una o más partes.

El *pedal* puede ser único o múltiple; generalmente tiene lugar sobre la *dominante* o sobre la *tónica*, pero se puede producir excepcionalmente sobre otros grados de la escala. Debe principiar y terminar formando *consonancia* con las otras voces y siendo una nota constitutiva consonante de la armonía.

Una de las ventajas del *pedal* colocado sobre la *tónica* o sobre la *dominante*, es el poder mantener la tonalidad principal y al mismo tiempo pasar por distintas tonalidades vecinas; por este procedimiento la trama del desarrollo musical adquiere un punto culminante de solidez siendo así más interesante.

Esta cualidad permite utilizar el *pedal* como preparación en las primeras entradas del *stretto* si es que está colocado antes del primero de estos. En este caso el *pedal* se coloca sobre la *dominante*, o también en algún caso sobre otros grados de la escala, reservando siempre el *pedal* sobre la *tónica* para la conclusión de la fuga.

El *pedal* se coloca generalmente en la parte del bajo (*pedal inferior*) y también, aunque con menos frecuencia, en las voces superiores (*pedal superior*); alguna vez en las voces centrales (*pedal interior*).

El *pedal* puede *duplicarse*, ya en las voces inferiores o en las partes extremas (soprano y bajo); en este caso se emplean simultáneamente el *pedal* de *tónica* y el de *dominante*, pero también se pueden duplicar el uno y el otro de ellos.

Según sea la aparición del *pedal* en una fuga, la marcha de las voces tendrá un movimiento distinto; si el *pedal* se encuentra antes del *stretto*, debe estar precedido por un divertimiento, y éste continuará sobre el *pedal*; si al contrario el *pedal* está colocado al final de un *stretto*, se le utilizará para formar otros *stretti* sean o no canónicos, pero siempre con entradas muy cercanas o apretadas.

Digamos —ya que el *pedal* es aquella parte de la fuga en la que se permite mayor libertad— que el *pedal* se puede aplicar a todas las especies de divertimientos o *stretti* que hemos enumerado.

En el siguiente ejemplo de Bach, procedente de «El arte de la fuga» (fuga VIII, a 3 voci) el *pedal* sobre la dominante del IV.º grado se presenta aquí en forma de un divertimiento sobre *pedal* en el cual cada voz se imita a sí misma; es una de las combinaciones que con más frecuencia se emplean en el *pedal*, puesto que permite realizar las progresiones o marchas armónicas en la forma apretada, ya sean diatónicas o cromáticas, y que sirven para preparar la entrada del *stretto*:

pedal sobre la dominante del

4º grado de re menor

En el ejemplo siguiente vemos un *pedal* de dominante sobre el cual se desarrolla un *stretto* libre a 3 partes; el *pedal* termina con una progresión en la cual —como en el anterior ejemplo—, cada parte se imita a sí misma.

Ejemplo de Mendelssohn, fuga para órgano procedente de los tres *Preludios y fugas*, Op. 37 (n.º 3, en Re menor):



Brahms, en su *Requiem Alemán*, op. 45, en el 3.^{er} tiempo (comp. 173 al 208), escribe una fuga entera sobre un pedal de tónica —Re mayor—; la escritura orquestal, con la pulsación constante, y *cresc.* de los timbales (en los últimos compases):



y la curiosa escritura de los contrabajos:



más el pedal de los trombones y tuba:



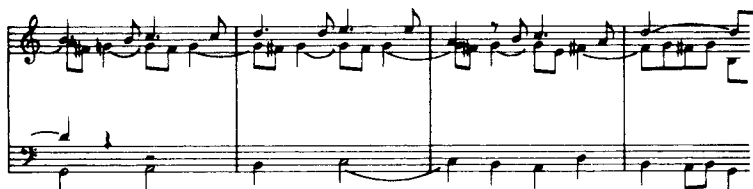
crea una base poderosísima y de la que existen pocos ejemplos; (de manera semejante Hindemith escribe el *preludio* de su *Requiem* «*When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd*» (1946) sobre un pedal grave de Do # durante 54 compases).

Hindemith, en «*Ludus Tonalis*» —*Fuga nona in Bb*—, escribe un *pedal* final sobre la tónica; éste viene precedido, en anteriores divertimentos, por *pedales* sobre el tercer grado y la dominante: ello afirma fuertemente la tonalidad principal:



En el final de la fuga para órgano (BWV 541), en Sol mayor, Bach escribe un *pedal* superior de tónica al cual se le añade en los últimos tres compases otro *pedal* inferior de tónica:

Según la fantasía del compositor se pueden escribir diferentes tipos de *pedal*; véase un ejemplo de *pedal interior* sobre la tónica con una bordadura rítmica sobre la sensible. Ejemplo de la *fuga en Do mayor* (BWV 545) de Bach:



16. NOTA SOBRE LAS MODULACIONES EN LA FUGA

Intentamos obtener la unidad tonal de la fuga cuidando que las modulaciones no vayan más allá de las tonalidades cercanas o vecinas del tono principal. Véase para esto la pág. 16.

Es regla absoluta que la *exposición*, la *contraexposición*, y el primer y último *stretto*, deberán pertenecer al tono principal del *sujeto*.

En la fuga libre que Bach y demás compositores escriben con frecuencia, la estructura de las modulaciones depende de la inventiva del compositor, mas en la fuga escolástica se establecen una serie de normas que se deben respetar al máximo:

Sujeto en modo mayor: Si el *tema* pertenece al modo mayor, la primera modulación será el tono del VI.º grado menor (suponiendo la fuga en Do, modula la); la *respuesta* a la 5.ª conducirá la fuga al III.º grado menor (mi) del tono principal. Por medio de un divertimiento pasamos al tono del IV.º grado mayor (Fa) del tono principal, en el cual se presenta el *sujeto* solamente, puesto que la respuesta a la 5.ª (en Do) nos lleva nuevamente al tono principal; por medio de otro episodio corto, o sin transición, si es posible, se modula al II.º grado menor (re) en el cual debe hacerse una sola entrada, ya sea del *sujeto* o de la *respuesta*. Se construye después otro divertimiento más desarrollado que los precedentes en el curso del cual se puede presentar el *sujeto* en el tono de la dominante —V.º grado—, llegando así al 1.º *stretto* que debe realizarse en la tonalidad del 1.º grado.

El último divertimiento, precediendo al 1.º *stretto*, puede terminar con un *pedal* más o menos desarrollado, en general sobre la dominante (o sobre otro grado); este *pedal* puede enlazar con el *stretto* directamente o estar separado de él por un breve descanso sobre la dominante aunque ello no es obligatorio.

Sujeto en modo menor: Después de la *exposición*, un divertimiento debe conducir el *sujeto* a la tonalidad del III.º grado mayor (suponiendo la fuga en la menor, a Do) cuya respuesta producirá una modulación al VII.º grado mayor no alterado (Sol); sigue otra modulación al IV.º grado menor (re) cuya respuesta será al VI.º grado (Fa mayor).

Sigue un último episodio —durante el cual el *sujeto* podrá modular a la dominante—, y éste conduce la fuga hasta el 1.º *stretto*.

«No es necesario señalar que las reglas para la modulación en la fuga tienen el valor que se quiera dar a las restantes *leyes* que rigen la forma escolástica.» Esta observación es de un gran compositor, Ralph Vaughan Williams, quien prosigue (en el artículo *Fugue*, *Grove's Dictionary*, Vol. III, pág. 518): «ni una sola de las fugas de «El clave bien temperado» o de «El arte de la fuga» sigue el esquema de modulaciones prescrito por Cherubini» en su *Cours de contrepoint et de la fugue* (París, 1835). Las reglas de Cherubini para la modulación son las siguientes: para el caso de estar la fuga en el *modo mayor* —dominante, relativo menor, subdominante, supertónica menor, medianta menor, dominante. Cuando la fuga está en el *modo menor* —mediante mayor, dominante menor o submediante mayor o subdominante menor o séptimo mayor.

Esta relatividad de los principios básicos de la fuga hace que debamos considerar su estructura como una *forma abierta*: planteadas las reglas del juego, debemos ser rigurosos con ellas, considerándolas como un medio pero no como un fin absoluto; más avanzará un compositor en el dominio de la técnica, más deberá plantearse de antemano a sí mismo el problema de qué reglas regirán su estructura y qué leyes se impondrá para poder construirla; todo ello presupone un amplio y fuerte sentido de la totalidad de la obra: saber organizar globalmente, como unidad, el acaecer dinámico y lógicamente comprensible del total de una obra. Esto es lo único que puede sustentarla y garantizar su coherencia haciéndola así «obra de arte» y trascendiendo el nivel —alto nivel, por otra parte y que siempre debería existir—, del puro trabajo académico.

Reproducimos a continuación, íntegra, una fuga «académica», aunque escrita por un gran compositor, Georges Enesco; éste la escribió en la clase que dictaba en el Conservatorio de París otro gran músico, Massenet.

Enesco (1881-1955), célebre como violinista, nos ha dejado algunas raras obras maestras, su *Sinfonía de Cámara* (1954), tres Sinfonías y la ópera *Edipo* (1932, primera representación en la Opera de París, 1936) una de las obras dramáticas más notables de la primera mitad del siglo. Sólo el pleno dominio de la técnica más severa permite al compositor dar libre curso a una expresión personalísima y alejada en grado absoluto de cualquier academicismo.

El tema empleado en la fuga es del mismo compositor .

Como nota curiosa reproducimos unas frases de CH. Koechlin, procedentes de su *Etude sur l'écriture de la fugue d'école* (París, 1933): «...dans le traité de Gedalge, il existe une fugue magistrale de G. Enesco... le même Enesco n'obtint d'ailleurs à son concours (1897) qu'un *second accesit!*» (pág. 6); el mismo Koechlin nos habla de ciertos profesores del Conservatorio (de París) que opinan: «Bach n'aurait pas le prix au Conservatoire»... ¿Música o academia? esta lamentable dicotomía —contra la que debemos luchar infatigablemente—, sólo podrá descartarse, con toda su inutilidad, si tanto discípulo como maestro piensan y trabajan con una única idea, la de hacer *música*.

Fuga a 4 voces (con 3 *contrasujetos*), tema de G. Enesco:

Calmé et modéré

Exposición



divertimento sobre un fragmento



del sujeto



tono del 3º grado

div. sobre el 3º contra-sujeto y un fragmento del sujeto

(b)

tono del 6º grado

div. sobre un fragmento del 3º contra-sujeto



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line. Vertical dotted lines indicate specific points of interest in the music.

tono del 4º grado



The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line. Vertical dotted lines indicate specific points of interest in the music.



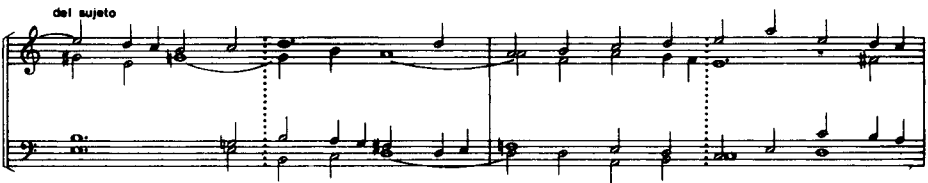
The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line. Vertical dotted lines indicate specific points of interest in the music.

div. sobre un fragmento



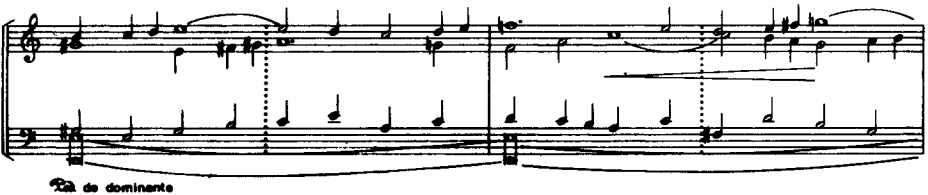
The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line. Vertical dotted lines indicate specific points of interest in the music.

del sujeto



The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line. Vertical dotted lines indicate specific points of interest in the music.

de dominante



The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line. Vertical dotted lines indicate specific points of interest in the music.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*.

Second system of musical notation, marked *1º stretto* and *p*, showing a change in tempo and dynamics.

Third system of musical notation, continuing the fugue's development.

Fourth system of musical notation, showing further thematic development.

Fifth system of musical notation, marked *2º stretto (canon de la respuesta)*, indicating a canon of the answer.

Sixth system of musical notation, marked *3º stretto (canones del sujeto por*, indicating a canon of the subject.

movimiento directo y por inversión)

4º stretto

(sujeto por aumentacion)

5º stretto

ritenu

Recomendamos encarecidamente, que una vez vistos los ejemplos aquí citados, y ya realizados los ejercicios que el profesor señale, oír las obras realizadas, al órgano o al armonium o, como mal menor, al piano (¡y esto *siempre* después de la realización sobre la mesa, *jamás* se escriba delante del instrumento!); oíganse también los ejemplos y obras de los clásicos con la partitura completa y el disco.

Oíganse el *total* de la fuga y obsérvese su desarrollo orgánico y sonoro (pues la música tiene que *sonar*; sobre el papel es sólo signo y gráfico aproximado que sólo adquiere su verdadera vida en el acto de ser interpretada), y véase como toda ella forma una unidad con su estricto sentido musical, subjetivo, pero asimismo comprensible como tal para la mayoría de oyentes y cómo cualquier música posee sentido únicamente a través del oído y cómo este sentido está basado y se sustenta en una estructura esencial e íntegramente musical. Búsquese el orden y a través de él fluirán las ideas y la emoción; ésta será tanto más elevada cuanto más musical sea

el medio a través del que se exprese el compositor. Con su música, en palabras de Schönberg,¹⁷ trate de expresar sólo aquello que la música puede expresar y sólo aquello que puede expresarse con música. El oyente, por otra parte, se debe esforzar en oír en términos estrictamente musicales aunque también el mismo Schönberg¹⁸ nos dice que tristemente, «son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa».

Escribáanse los trabajos de fuga para uno o más instrumentos concretos —piano, órgano, cuarteto de cuerdas o vocal—, piénsese en éstos y sus posibilidades. Quien pretende escribir una fuga debe poseer ya unos profundos conocimientos sobre la orquesta y los instrumentos y la manera de expresar la música con ellos; instrumentar, imaginar la música a través del color específico de cada uno de los instrumentos es, asimismo, componer; así, escribir una fuga será también imaginarla sonando sobre el soporte de una agrupación de instrumentos o voces que le den vida.

Exija el maestro la notación clarísima de todos los parámetros de la música (*crescendos*, *diminuendos*, *F*, *P*, ligados de expresión, fraseo, tesituras instrumentales exactas, etc.); se trata de escribir música, no de colocar una sucesión de notas regidas únicamente por leyes más o menos lógicas.

17. En la edición de las *6 Bagatelas para cuarteto de cuerda*, op. 9 de A. Webern (Viena, 1924).

18. Recopilado en *El Estilo y la Idea* (Madrid, 1963), pág. 25. Publicado originalmente en *Der Blaue Reiter* (Munich, 1912), pág. 26.