

LA FUGA EN LA OBRA DE BACH

P O R

Domingo Santa Cruz W.

POCAS veces en la historia se ha producido un caso de tan profunda compenetración entre un hombre y el género de arte en que se expresó, como el que nos ofrece Juan Sebastián Bach con respecto a la fuga. Oír varias voces que entran en imitaciones sucesivas, enfocarlas como principio de una fuga y tener que pensar en Bach, es todo uno. Por eso, hablar en general acerca de las modalidades que las fugas tomaron en sus manos, es como querer abarcar la totalidad de su obra en los límites estrechos de un artículo. No pretenderemos hacerlo. Todo el mundo conoce los volúmenes que se han escrito acerca de la técnica fugada del Cantor de Santo Tomás, como también los análisis detallados y comparativos hechos por tratadistas contemporáneos de la fuga; en el presente estudio sólo es nuestro propósito aproximarnos al inmenso campo que comprenden las fugas de Bach y, con motivo de la efeméride del II Centenario de su tránsito terrestre, hacer, si se puede, un cuadro panorámico de la obra fugada del maestro a quien después de 150 años de constante exégesis, se viene teniendo cada día en una estimación más alta y más fuera de todo paralelo.

La obra de Bach, en su aspecto técnico, está toda ella compenetrada del lenguaje polifónico, en la esencia misma que este lenguaje encarnó a través de la fuga, desde que el abandono de los antiguos moldes vocales llevó a la música europea por los derroteros de la polifonía armónica. Se podría decir que Bach casi no sabía expresarse en otra forma, que por medio de las voces individualizadas del estilo contrapuntístico que lo conduce a sorprendentes y proféticos avances y lo hace ser la figura cumbre de la polifonía posterior al Renacimiento. El estilo de Bach es como el cartabón con que nosotros medimos la perfección de la polifonía, tal como hoy la concebimos, pero cuidémonos de tener sus normas como un modelo rígido porque vendrá a cada paso a demostrarnos que su ley única fué la libertad y que estas fugas, que nosotros vemos tan claras, tan inteligentes y equilibradas, no son sino el medio, siempre renovado, de que se valió para expresar todo lo que su genio quiso dictarle. Si de Bach se ha dicho que, en cuanto místico, procedió espiritualmente del coral protestante, en cuanto oficio musical su mano aparece siempre guiada por la herencia que, a través

de los grandes organistas alemanes y compositores instrumentales italianos y franceses, quedó en Europa desde los días en que Frescobaldi echó los cimientos de la fuga.

* * *

Las fugas de Bach no pueden ser reducidas a una estadística, ni siquiera ser contadas. Es tal la variedad y frecuencia con que aparecen por todas partes que, lo que podríamos considerar el aspecto «geográfico» de ellas, es prácticamente imposible de hacerse sin tener que entrar a limitarnos el campo y por lo tanto a dejar fuera grandes y pequeñas obras maestras.

Las fugas que Bach escribió aparecen a través de muchas situaciones: hay fugas, que podríamos llamar autónomas, es decir, con vida propia y con individualidad en sí mismas; existen también otras que, sin dejar de tener principio y fin bien definidos, están incluidas en composiciones de las cuales forman una parte; se encuentran también muchísimas fugas que surgen en cualquier momento de una obra y que resultan inseparables del todo, porque la construcción general las hace depender del marco total de la composición; finalmente existe una extensa gama de fugas más o menos disimuladas y de dimensiones sumamente variadas, que comprenden exposiciones con desarrollos no fugados o desarrollos fugados de temas no expuestos en fuga, hasta verdaderas fugas completas cuyos episodios podemos ver apareciendo y esfumándose en el discurso a lo largo de composiciones que, en sí mismas, no parecerían relacionadas con la fuga.

El nombre mismo de «fuga» lo puso Bach pocas veces para el número de fugas que escribió, y casi sin excepción lo utilizó solamente cuando escribía obras instrumentales. Las fugas vocales, ya sean éstas para coros o para solistas acompañados, no tienen generalmente una denominación que señale el género que nos ocupa. Esto no quiere decir que Bach no las haya tenido por fugas. Si no las tituló así es seguramente porque cuando no enfocaba los instrumentos, prefería el nombre que el texto literario permitía dar a la composición. Así ocurre con muchas partes de la Misa en Si menor y con trozos de las cantatas. No hay que tomar tampoco muy en serio el nombre que Bach ponía a su música, pues, aparte de que muchos rótulos que hoy día tienen significado concreto, en su tiempo no lo tenían, había en el maestro un cierto afán de llamar con nombres distintos cosas idénticas. Las suites, las sonatas, las parti-

tas, son composiciones iguales y si pensamos en el término «sinfonía» que para nosotros es grandioso y de alto vuelo, no significa en la obra de Bach sino una palabra genérica aplicable a las invenciones a tres voces, a muchos movimientos iniciales de cantatas que van desde un breve adagio melódico hasta grandes movimientos, como los que inician las cantatas 42 y 75, que a veces reproducen con este nombre largos trozos instrumentales pertenecientes o empleados en otras obras, por ejemplo la cantata 29 «Wir danken dir, Gott» se inicia con el primer movimiento de la partita en Mi mayor para violín sólo transportada al órgano y la cantata 174 «Ich liebe den Höchsten» comienza con el primer movimiento del concierto brandenburgués N.º 3. Ambos trozos se llaman «sinfonías».

El recuento de las fugas individualizadas como tales por Bach es fácil. No sólo hallamos en él las muy conocidas del Clavecín bien Temperado, las fugas para órgano, las numerosas que dejó diseminadas fuera de colecciones, las para violín solo, sino que existen numerosas en la música de cámara y en obras tan particulares como la Ofrenda Musical, para llegar a la suma de su técnica que son los «contrapuncti» del Arte de la Fuga. Recuérdense los movimientos finales de los conciertos brandenbúrgueses 2.º y 4.º, el final del concierto a tres claves en re menor, el del concierto a dos claves en Do mayor, las fugas incluídas en las partitas en do menor, en re mayor y en mi menor, y muchos corales variados que encierran verdaderas fugas. En este mismo grupo deben estudiarse todos los coros que son fugas auténticas y completas, tales como los kyries de la Misa en Si Menor, partes de las misas breves y de los motetes y los muchísimos coros iniciales y finales de cantatas que, con el nombre de «concerti» escribe Bach en el estilo severo de las fugas dobladas con instrumentos.

También es posible hacer el inventario de las fugas incluídas en otras composiciones, tales como las que forman las partes centrales de las Oberturas que inician las Suites N.º 2 y N.º 3 para orquesta. Este tipo de obertura es muy frecuente en las cantatas, es la forma de la obertura francesa, con su parte central movida. (Véanse las cantatas N.ºs 6, 22, 65, 75, 102, 105, 172, etc., etc.).

El establecer dónde están las fugas incorporadas a otras composiciones es mucho más difícil; es aquí en donde puede entrarse a una diversidad de criterio sin fin según sea lo que cada cual considere que es una fuga auténtica y completa diferente del empleo de la técnica fugada en general. Hay muchos casos de preludios como el que precede a la fuga N.º 7 del Clavecín bien Temperado, que

son casi más fugas que la fuga que los sigue; así ocurre por los grandes preludios para órgano, en Mi bemol, el que inicia el «Clavierübung», y el preludio en Do menor (N.º 16), que encierran fugas hasta con varios sujetos. Pero, donde en nuestro recuento llegamos a lo imposible es al querer señalar todos los trozos que están trabajados en forma fugada y desentrañar de ellos los que presentan las características de verdaderas fugas. Cuando Bach desarrollaba sus composiciones pensó siempre como compositor de fugas y todo tema para él fué en verdad un sujeto. Si se piensa en el primer movimiento del conocido Concierto a dos Violines en Re menor, por ejemplo, uno puede seguir la estructura fugada, con admirable lógica y desentrañar de tres voces principales (las dos superiores y el bajo), el desarrollo de dos temas de fuga. Las obras instrumentales, las sonatas para diferentes instrumentos, los conciertos, están llenos de este tipo de obras del que es un modelo el «Alla breve» de la Sonata para dos violines y bajo cifrado (T-IX. P. 233) (1).

La «geografía» completa de que hemos hablado es difícil de establecer, por lo menos en las dimensiones de un estudio como el presente en que no podemos entrar en la maraña estadística comparativa de todos los casos.

* * *

Antes de proseguir el presente estudio, es conveniente que establezcamos con precisión qué cosa es una fuga y hasta dónde nos parece que este término puede ser empleado.

De la fuga se han dado una multitud de definiciones que, como siempre, dejan algo fuera o sobra un poco a lo dicho. Por eso vamos a preferir más bien una explicación. Diremos ante todo que la fuga es una composición polifónica, escrita para varias voces o partes, individualizadas, y que consiste en una serie de exposiciones en imitación y de desarrollos, de un tema o sujeto, realizando una trayectoria armónica, es decir, una evolución tonal. La fuga es considerada una composición monotemática; como que ella surge precisamente cuando la técnica de la armonía permite la translación de un solo tema a través de diversas modulaciones. Por eso las llamadas fugas dobles o triples son por muchos autores tenidas como fugas simplemente en que varios contrasujetos acompañan a un sujeto principal. La técnica de la fuga señala con características ina-

(1) Las citas de las obras de Bach se harán con referencia a la edición completa de la Bachgesellschaft. (Original y reeditada por la Casa J. W. Edwards, de Ann Arbor, Mich. EE. UU.)

movibles las de la primera exposición, en que todas las voces, sucesivamente, presentan el sujeto en la tonalidad principal y lo que se ha llamado la respuesta, que convierte las funciones de tónica a dominante, de acuerdo con el sistema de mutaciones que empezó a emplearse en la polifonía vocal renacentista. El Sujeto o tema va a menudo combinado con otro diseño que se ha llamado contra-sujeto. En las fugas corales Bach presenta muy a menudo contra-sujetos y aun voces libres que acompañan el tema desde su iniciación misma.

Sin entrar en mayores pormenores, que nos llevarían a tener que bosquejar aquí un curso de fuga, debemos señalar otra característica fundamental: la fuga no tiene ninguna forma obligatoria, ningún plan fijo, ningún sistema que nos permita negarle el nombre de fuga a una composición que, expuesta como tal, se desenvuelve a través de una estructura contrapuntística en que el sujeto aparezca generando la obra. Fuera de la exposición a que nos hemos referido, todo en ella es amplitud y se podría decir a su respecto lo que en el Renacimiento afirmaban del madrigal, uno de sus antepasados: «composición que se caracteriza por la extrema libertad de su factura».

Por eso un autor inglés ha dicho que la fuga es sólo un *procedimiento* y que no se debe decir, escribir *una* fuga sino que *en* fuga. La obra de Bach es la mejor confirmación de este aserto. No sólo las fugas son diferentes, sino que las hay de todas dimensiones, de todos los tipos posibles y en ellas aparecen aun trabajadas en fuga, composición de tipo formal (véanse los coros de las cantatas 31, 39 y 40). El último de estos casos, el de la cantata 40 (Dazu ist erschienen der Sohn Gottes) una fuga doble, simbolizando dos ideas, la misión de Jesús y la destrucción del Demonio, está trabajada en el siguiente esquema: A (a-b) B (fuga de c y b) A (a-b).

Sobre el estudio de la fuga ha pesado una terrible tradición de pedantería derivada de las fórmulas y de los programas con que se fijó el tipo que los conservatorios, principalmente franceses e italianos, practicaron en lo que llamaban la «fuga de escuela». Estas composiciones, planeadas como ejercicios técnicos, tuvieron que apartarse de los modelos de los grandes compositores para refugiarse en las charadas espesas y aburridas que preconizó Cherubini. A estas fugas se refiere el chiste que recuerda Vaughan Williams que definía la fuga, «una composición en que una voz arranca de las demás y el público de todas ellas». El sabio maestro francés André Gédalge observa con razón que en ningún tipo de composi-

ción ha existido un divorcio más grande entre la teoría y la práctica que al tratarse de la fuga.

La fuga de escuela fué un ejercicio de retórica musical que Gédalge define como «una forma arbitraria, convencional, que en la práctica no encuentra su aplicación absoluta»... y frente a la cual las obras de Bach, Haendel, Mozart y Beethoven resultan llenas de peregrinas «licencias» que los grandes maestros se habrían tomado frente a un género imaginario.

Por fortuna, la enseñanza de la fuga ha tenido en los últimos tiempos, como casi toda la enseñanza musical, una evolución hacia la realidad, aproximando poco a poco la teoría de la verdadera práctica y lo que parecía estar fuera de las doctrinas ortodoxas es hoy día la base misma del estudio de la fuga. Bach ha pasado a la categoría de Biblia polifónica. Según lo que él nos muestra, la fuga se rige por un principio constructivo que emana simplemente de la lógica: o la fuga está basada y sostenida por una trayectoria armónica, o junto con ella por una construcción polifónica de recursos imitativos y de empleo de los expedientes clásicos del contrapunto, tales como el canon y las inversiones melódicas o contrapuntísticas. En todos estos casos la fuga tiene una organización que va por lo general en gradación de complejidad, colocando la peripecie máxima hacia el fin de la obra. Además de este modo de concebir las fugas, también existen, como ya lo hemos dicho, composiciones en que las formas binarias o ternarias están claramente denunciando el parentesco con la suite o la anticipación, casi, de la sonata. Es por esta concepción, de ser la fuga un procedimiento y de poder ser utilizada en cualquier tipo de música, que fué más tarde incorporada con casos tan hermosos como el final del Cuarteto op. 59 N.º 3 de Beethoven a la elaboración de la sonata.

* * *

¿En qué consiste el aporte que Bach significó en la historia de la escritura fugada? La obra que él nos ha dejado, que es la plena madurez del género en un momento determinado de la historia, se caracteriza por el equilibrio preciso entre lo polifónico y lo armónico, por el engranaje y la compensación de los elementos y, por sobre todo, por el maravilloso sentido de la economía de los medios con que supo expresarse. Si hay alguien que haya cumplido el desiderátum de los griegos de «la unidad y la variedad armoniosamente combinada» ese es Juan Sebastián Bach.

Recordemos que la fuga tiene orígenes antiguos y su nombre confundido con el canon reaparece con la técnica politemática del *ricercare*. Pero los *ricercari* del siglo XVI son monótonos, vengan éstos de manos tan expertas como Adrián Willaert, Girolamo Cavazzoni, Andrea y Giovanni Gabrieli, Orlando Gibbons, o Roland de Lassus (en sus piezas instrumentales). En virtud de su constante cambio temático y a pesar de las tímidas incursiones en un relativo virtuosismo, son pobres porque permanecen armónicamente estáticos. Lo estático se sostiene cuando la pluralidad de textos aporta un elemento de variedad, pero no en el género instrumental en que la sensación de que las composiciones podrían haber sido voluntariamente más largas o más cortas no deja sentir su estricta proporción.

La fuga, hija del *ricercare* y proliferación armónica de su primer tema, adquiere fisonomía desde Frescobaldi y en Italia se desenvuelve con ella un sentido justo de la medida y hasta de la forma. Los alemanes, en cambio, se entregan al contrapunto, a la fantasía y a la improvisación. De esas dos corrientes nace el estilo de Bach que es el de Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Böhm, junto a las enseñanzas de Corelli; por eso Schweitzer ha dicho que las fugas de Bach llegan a su perfección y a su madurez cuando las influencias italianas y alemanas se equilibran, es decir, cuando lo complejo y lo abstracto, que venía de las fuentes flamencas de Ockeghem y de Sweelinck se hace flexible y ponderado con la proporción clásica de allende los Alpes. Habría también que agregar a esto el sentido formal de los franceses que Bach estudió a fondo.

El principio del equilibrio que en Bach tiene importancia fundamental, es el que le va a permitir llegar al máximo de ingeniosidad y de audacia con el mínimo de aspecto de ser calculado. Hay que escuchar los contrapuntos invertibles que Bach escribió en el Arte de la Fuga, para ver cómo en medio de las mayores complicaciones sabía quedarse músico y no perder de vista la sonoridad. Los elementos armónicos y los elementos polifónicos están siempre en proporción: ésta será la conclusión fundamental de este artículo en su obligada brevedad de citas y de ejemplos.

Un estudio comparativo de las fugas de Bach nos llevaría también a establecer cómo este sentido del equilibrio se fué acentuando y está demostrado a través de la cronología de sus obras. Es en la época de Leipzig y en los momentos en que Bach escribió sus más grandes composiciones corales, cuando alcanzó en la fuga esa madurez y seguridad de que hacen gala muchos de los grandes preludios y fugas para órgano.

Penetremos ahora más adentro y pensemos cómo concibe Bach la técnica de la fuga.

En primer lugar, debe recordarse que él fué un autodidacta; todos sus biógrafos insisten en que, pese a la tradición familiar y a los organistas que frecuentó, se formó sólo y únicamente por el estudio de la música misma; por la paciente observación y el análisis de las composiciones ajenas, muy a menudo pobres de significación frente a las suyas y que él copió, sin embargo, de su puño y letra. Seguramente, por esa formación libre y porque supo conducirla con método es que llegó a sortear el peligro mayor del autodidacta que es la dispersión.

Los autores que se han ocupado de Bach, al llegar al aspecto de su actividad pedagógica, recuerdan algunas ideas suyas que han quedado como aforismos y que explican sus puntos de vista estéticos. «Hay que hacer la fuga del sujeto» enseñaba Bach y en esta sencilla pero difícil regla está toda su ciencia y la norma de su criterio. Es decir, que cada sujeto requiere *su* fuga. El problema está en saber cuál es *la* fuga que le conviene y en escoger, entre todas las maneras de hacerla, la que corresponde a las posibilidades de un tema. No existe por lo tanto *una* fuga y no se puede hacer siempre lo mismo con un tema que con otro. Baste recordar la preocupación que sintió Bach cuando Federico El Grande le pidió que improvisara una fuga a seis voces sobre el tema que él había inventado, el tema de la Ofrenda Musical. El sujeto no se prestaba a lo que el Rey quería, tal vez una intrincada fuga de cánones y de combinaciones. Bach le mandó por eso la bellísima fuga a seis voces que tituló «Ricercare» como resultado de sus rebuscas.

Agregaba el maestro a su enseñanza otra regla, regla para genio, también muy simple y que prescribía que «las voces no deben entrar sin tener algo que decir, ni callarse antes de haber dicho todo lo que tenían que decir». Es decir que ellas no hablaban por hablar y que no tenían obligación de estar siempre presente. Esto queda de manifiesto en innumerables obras de Bach escritas para cuatro y cinco voces en que, prácticamente sólo una mínima parte de ellas está realmente en el número de voces señalado.

Bach no dió, pues, o no ha quedado memoria de ello, ninguna norma acerca del plan de la fuga, ni mucho menos en cuanto al género de procedimientos para los casos donde este género de composiciones podía ser aplicado.

Para hacer un estudio de las fugas de Bach en general, se puede pensar en clasificarlas y para estas clasificaciones podemos adop-

tar diversos puntos de vista: el de su morfología interna y el de la utilización que hizo Bach de la fuga.

El estudio de la constitución íntima de las fugas, nos permite tentar, en primer lugar una clasificación según los elementos fundamentales que participan en ellas: la construcción polifónica, y el plan de los desarrollos con su trayectoria armónica. Estos dos polos nos permiten establecer una gama en que, con la relatividad de toda clasificación, es posible distinguir por lo menos tres tipos de fuga diferentes. En primer lugar las fugas que podríamos llamar *constructivas*, tales como la N.º 1 (Do mayor) y la N.º 8 (Mi bemol menor) de la primera parte del Clavecín bien Temperado y las N.º 2 (Do menor) y N.º 5 (Re mayor) de la segunda parte, el contrapunctus 7.º del Arte de la Fuga, el Confiteor de la Misa en Si menor, que corresponden estrictamente a un tipo de fuga polifónica pura. El interés total está concentrado en el sujeto, en sus combinaciones y presentaciones constantes; la trama armónica tiene una importancia secundaria y si existen desarrollos, ellos no tienen mayor papel en la estructura de la obra.

Frente a esta clase de fugas, tenemos el polo opuesto, el de las que están hechas como a lo largo, que son discursivas y no reflexivas, es el género que podríamos llamar de *desarrollo*, debido a que las presentaciones del tema, estructuradas por las modulaciones armónicas, se amarran a través de los desarrollos o episodios, (divertimenti), que se corresponden entre sí y que forman una trabazón admirablemente dispuesta y equilibrada. Este tipo de fuga es muy frecuente y aun característico de las obras instrumentales del maestro, corresponde a las extensas fugas para órgano, a las insertadas en los conciertos. En el Clavecín Bien Temperado hay numerosos ejemplos tales como las fugas N.º 3 (Do mayor), N.º 12 (Fa menor) y 24 (si menor) de la primera parte; las N.º 12 (Fa menor), N.º 16 (Sol menor), N.º 21 (Si b. mayor) de la segunda parte. En este género de fugas se encuentran casos tan curiosos como el de la fuga (ABA) en Do menor para órgano N.º 7 (T. 15, p. 132) en que un segundo tema aparece como digresión y gran desarrollo, independiente del sujeto principal; así mismo pueden estudiarse con gran interés los ejemplos únicos que ofrecen las dos versiones de una misma fuga: la que ocupa el 2.º movimiento de la primera sonata, en Sol menor para violín sólo transcrita por Bach en la fuga en Re menor, N.º 9 para órgano (T. 15, p. 148).

Un género intermedio entre los dos anteriores es el de las fugas que podríamos llamar *armónico-constructivas*, es decir, el de las

que combinan las características de los dos tipos anteriores, y en que Bach deja correr su pensamiento en forma ancha, pero sin olvidar que sus temas se prestan para tal o cual tratamiento canónico. Desde el punto de vista de lo completo, son tal vez las obras más ricas y mejor estructuradas y las que permiten comprender en toda su amplitud el vuelo de la capacidad creadora de Bach. Podrían colocarse en este tipo por lo general las fugas a varios sujetos, las fugas dobles o triples que casi siempre exigen extensas presentaciones y una espaciada distribución. En el Clavecín bien Temperado, la obra seguramente más familiar para los lectores, pueden citarse dentro de esta clasificación la fuga N.º 20 (La menor) de la primera parte y las N.º 7 (Mi b. mayor), N.º 14 (Fa # menor) y N.º 22 (Si b. menor) de la segunda parte.

Como toda clasificación intermedia, las fugas armónico-constructivas presentan una muy variada dosificación según que se acerquen más o menos al ideal de los otros dos tipos.

Si pensamos ahora en otros puntos de vista, relacionados con la utilización que hizo Bach de la fuga, podemos considerar muchos aspectos. En primer lugar, la aplicación fugada a composiciones de naturaleza polifónica diferente: composiciones atemáticas, es decir, en que un cantus firmus atraviesa la composición en todo su largo y en que procedimientos fugados, y a veces fugas enteras están como creando el ambiente contrapuntístico. Mírese a este respecto el primer coro de la Cantata N.º 25 (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe) fuga formal con el coral de la Pasión superpuesto como cantus firmus. Luego Bach hizo uso muy abundante de la técnica fugada en composiciones que son específicamente obras politemáticas, obras emparentadas al motete, y, por eso mismo muy próximas al ideal con que podía trabajarse el coral, que es la fuente de origen de gran mayoría de las obras de Bach, al igual que los himnos gregorianos lo fueron de las composiciones de los polifonistas del Renacimiento. Una gran cantidad de las cantatas se inician con lo que se ha llamado «fantasías sobre corales», o corales variados, en que cada estrofa de coral se presenta por separado, fugada y coronada por la melodía misma en valores grandes que dominan el conjunto como un cantus firmus. Nada más maravilloso que algunos de estos grandes corales-motetes como los que inician las cantatas N.º 2 (Ach Gott, von Himmel sieh darein), N.º 38 (Aus tiefer Noch) el modelo del género, la N.º 50 (Num ist das Heil), con su motete fugado a doble coro, la N.º 80 (Ein feste Burg), etc. En la obra de órgano hay también numerosos ejemplos y no debe-

mos olvidar que el impresionante coral «Vor deinen Thron», publicado como epílogo del Arte de la Fuga, la última obra que se dice compuso Bach, ya en su lecho de muerte, es un coral de este tipo, de inigualada grandeza.

Luego hay que recordar las aplicaciones de la fuga, como antes hemos dicho, a tipos de música con los cuales no tiene una necesaria relación. Existe una multitud de composiciones escritas *en fuga*: preludios, fantasías, tocatas, arias, aires de danza, etc. Por ejemplo, con respecto a las danzas, no se puede negar que la giga atraído especialmente la imaginación fugada de Bach, no sólo dando a una gran cantidad de sus gigas un tratamiento fugado, sino que poniendo a cada paso fugas cuyo ritmo constante y permanente las hace ser verdaderas gigas, como por ejemplo la incluida en la Tocata en sol menor para clavecín (N.º 8, T. 36, p. 54), la fuga en sol mayor N.º 17 para órgano (T. 38, p. 111) y entre muchas las dos fugas en re mayor y en la menor (T. 36, ps. 23, 32, 98) para clavecín, el final del V concierto brandenburgoés, etc. . . .

Capítulo especial merece en este momento el caso de las arias escritas como verdaderas fugas, caso que no ha sido frecuentemente citado en los análisis de Bach. Por ejemplo, son trozos magníficos y de gran belleza como fugas, pese a que estén escritos como arias solísticas, el «Alleluya» para soprano, trompeta y cuerdas de la cantata 51 (Jauchzet Gott in allen Landen), el aria «Wer Sünde thut der ist vom Teufel» de la cantata 54 (Widerstehe doch der Sünde) para alto y cuerdas, el aria de bajo «Wahrlich, ich sage euch» de la cantata 86 del mismo nombre, acompañada de cuerdas y el aria de bajo, también con cuerdas, «Ich will nur dir zu Ehren leben» de la IV parte del Oratorio de Navidad. Todos estos trozos nos permiten ver a los cantantes encargados de una de las voces de la fuga, a la vez que la alianza de la fuga con las formas, incluso con el aria da capo, forma que, por lo demás, empleará Bach en más de una ocasión, aun en fugas instrumentales como es el caso de las fugas con reexposición idéntica que encontramos en la N.º 3 del Clavecín Bien Temperado, primera parte, y en la fuga en Mi b. para clavecín perteneciente a las obras varias para este instrumento (T. 45, p. 143).

Finalmente hay que agregar también un aspecto relacionado con el hecho de que Bach usó la fuga no solamente como composición de música pura, lo que parece casi una herejía decirlo. Vaughan Williams afirma que probablemente él fué atraído hacia el medio de expresión de la fuga «a causa de sus *románticas* posibilidades»,

pensando en que su escritura es tan ancha y tan sin formulismo que se presta para cualquier género de expresión y en verdad que, mirando de cerca las diferentes fugas, uno llega a convencerse que el ilustre compositor inglés tiene toda la razón: el estilo fugado y aun la fuga misma, completa, sirven a Bach para simbolizar dramáticamente una cantidad de aspectos diferentes.

En primer lugar, cabría hacer aquí, si tuviéramos el espacio suficiente, un estudio acerca de la aparición de las figuras simbólicas que señala Schweitzer como verdaderos temas que encarnan determinadas imágenes que solicitaron la fantasía del compositor. Los motivos del dolor, de la alegría, de los pasos inseguros, de las acechanzas rampantes del demonio, se encuentran constantemente en las diversas fugas en forma que, si uno adhiere a la creencia del ilustre apóstol alsaciano, puede llegarse a la determinación de los caracteres casi literarios que habrían empapado el nacimiento de cada obra. Pero no es eso sólo, sino que las obras vocales de Bach están llenas de combinaciones simbólicas en que los procedimientos fugados se usan con marcada intención dramática.

Veamos algunos de ellos. En la cantata N.º 6 (Bleib, bei, uns), hay una fuga como centro del coro inicial sobre el texto «Denn es will Abend werden» que se combinan con las notas tenidas de las voces que cantan «Bleib bei uns» (Quédate con nosotros) contraponiendo la movilidad del coro que recuerda la llegada de la tarde con la palabra de los que invitan a Jesús, en una sola nota, a permanecer con los discípulos. La admirable cantata 21, «Ich hatte viel Bekümmerniss» finaliza con un coro en que la intención dramática está estrechamente ligada al sentido glorioso de las palabras que piden honor, gloria y poder para Dios, «por los siglos de los siglos amén, Aleluya»; antes ya nos referimos a la cantata 40 en que una fuga doble contrapone la idea de la misión de Jesús a la oposición del Demonio, y así mismo en la cantata 43 para el día de la Ascensión, «Gott fähret auf mit Jauchzen», que textualmente significaría que Dios ascendió al cielo dando grandes voces, es impresionante la combinación del tema de las exclamaciones divinas con el de las trompetas que glorifican el éxodo hacia lo alto. No deben olvidarse también las numerosas utilizaciones dramáticas del estilo fugado que Bach pone en las Pasiones, en algunos momentos de inmensa intensidad, como por ejemplo, cuando las turbas piden la crucifixión de Jesús, cuando los apóstoles, sorprendidos, se preguntan quién será el traidor y cuando los que miran la crucifixión, en forma patética acusan a Cristo de haberse procla-

mado Hijo de Dios, título con que bruscamente concluye al unísono uno de los más grandiosos coros de la Pasión según San Mateo. En el Oratorio de Navidad, junto a la maravillosa fuga formal ternaria A B A, con el texto del Gloria «Ehre sei Gott», encontramos coros fugados en que también se emplea la polifonía con intención dramática: cuando los pastores se dicen unos a otros «Vamos a Jerusalem» (Lasset uns nun gehen) y cuando los Reyes Magos exclaman anunciando que han visto la estrella (Wir haben seinen Stern gesehen).

Las fugas de Bach, pues, permiten ser miradas desde muchos ángulos y con gran variedad de aspectos; ellos corroboran siempre que para él la fuga está fundamentalmente lejos de la idea de una forma rígida. Vamos a ver ahora un poco más a fondo, los tres tipos de fuga a que antes hemos hecho referencia: constructivas, de desarrollo y armónico-constructivas.

*
**

Antes de eso y aunque sea insistir un poco en cosas ya dichas, es menester subrayar una vez más el sentido de la libertad con que el compositor procedía y hacer notar el cuidado con que restringía los recursos empleados, precaviéndose de caer en cualquier especie de demostración pedante. ¿Qué llevaría a Bach a escoger uno u otro tipo de fuga? No sólo la intuición y el genio sino que también la gran experiencia que a diario hacía en sus funciones. Sabemos que quehaceres múltiples lo obligaban a ejecutar música constantemente y a improvisar como ha sido tradición de los organistas. Con toda seguridad los temas que hoy nos son tan familiares, debieron ser objeto de la expresión del momento del maestro mientras acompañaba los oficios religiosos o cuando, simplemente, pasaba largas horas preludiando en los órganos y clavecines que tenía a su disposición. Los manuscritos de Bach han dejado versiones distintas y correcciones simplificadas o extendidas de muchísimas fugas. Además, no nos olvidemos que en la época en que el compositor vivió no existía ese concepto, tan absoluto hoy día de la unicidad de las composiciones. No sólo Bach utilizó los mismos temas y la misma música muchas veces y en versiones que resultan difíciles de admitir, sino que es perfectamente posible que esta regla suya de hacer la fuga del sujeto fuera cumplida corroborando a menudo con la experimentación, lo que podía llegarse a hacer con buen resultado con los temas. Dicen que la primera fuga que abre la

Ofrenda Musical, es un ejemplo de las improvisaciones de Bach y es cierto que esta obra tiene mucho menos concreción que cualquiera otra de su género.

Esta experiencia que Bach condicionaba al destino que tendrían sus obras y esta elaboración que suponemos, debieron ser las que acentuaron en él el sentido de la economía, es decir, el de no emplear más recursos ni hacer más proezas que las que son estrictamente indispensables. Nunca las fugas de Bach son catálogos de demostración técnica; aun las del Arte de la Fuga, que fué una obra destinada a este efecto. Muchas fugas dan, al oírlas, la impresión de una gran diversidad de recursos, pero si se las mira de cerca, caemos en cuenta que toda la complejidad se reduce a unas pocas combinaciones que él sabe presentar siempre de diferente manera y así crear novedad. Sin embargo, en las fugas es muy raro que Bach repita, por eso los musicólogos Bourgués y Déneréaz han hablado en su libro muy conocido «La Música y la Vida Interior», del *lujo sonoro* con que el maestro componía; su arte sería como el de esos antiguos artífices que, al tallar un mueble lo trabajaron hasta por dentro de los cajones, donde no se ve, buscando el goce de la realización perfecta. Bach no escribía además para que lo admiraran, sino para la mayor gloria de Dios; por eso, aquellas iniciales S. D. G. (*solí Deo gloria*) y J. J. (*Jesu juva*), Jesús, ayúdame, que aparecen al final de las obras o junto a su firma al comienzo.

Pasemos ahora a mirar algunas obras a la luz de los ejemplos, comenzaremos por las fugas constructivas. Este género de composiciones, en su aspecto más cerrado y más auténtico no es muy frecuente. Representa como reflexiones abstractas y un tanto herméticas, que ganan indudablemente al ser ejecutadas por instrumentos separados y aún, como se han hecho costumbre con el Arte de la Fuga, por orquestaciones especiales destinadas a clarificar la audición. Sin el contrapunto 7.º de esta colección no está muy bien distribuido en sus voces, es difícil seguirlo y la obra se vuelve un entrar y salir del tema en todos los sentidos posibles y en todas las dimensiones. Como ejemplos, vamos a analizar las fugas N.º 1 en Do mayor y N.º 8 en Mi b. menor de la primera parte del Clavicén Bien Temperado, ejemplos muy conocidos para cualquier lector.

La fuga en Do mayor es tal vez el modelo más acabado de fuga concentrada. De los 27 compases de que consta, sólo el final del compás 13, el 23 y los dos compases finales, no están ocupados por presentaciones del tema. Rara vez se ha hecho una construcción más densa y más apretada.

Su plan permite dividirla en dos partes y una pequeña coda conclusiva. La primera parte comprende la exposición (ASTB) (1) y una exposición canónica más espaciada, (Cs 1-6 y 7-14); en el C 14 se inicia otra parte caracterizada por la cadencia modulante a la tonalidad paralela de La menor. Esta segunda parte consiste en tres series de cánones, presentados en una construcción ternaria de a-b-a, que realizan, además, el regreso a la tonalidad principal. El C 24 marca el principio de una cadencia conclusiva de tipo instrumental, en contraste con la escritura casi coral que prevalece en la obra. La fuga en Do mayor debe, a todas luces, ser ejecutada lentamente y no como hemos solido oírla a grandes pianistas que hacen de ella un ejercicio de autonomía digital a escape.

La construcción descrita es breve y lógica, la armonía muy sencilla. Los cánones también están perfectamente ordenados. La primera parte, fuera de la exposición, que corresponde a la de un sujeto real, no modulante, contiene una segunda exposición consistente en cuatro entradas de las cuales dos están duplicadas en canon: canon entre S y T; sujeto en el A; canon entre A y B y sujeto en T. Los cánones son uno sólo, en la tercera nota del tema e invertibles.

La parte segunda de la fuga, la aparentemente más compleja, no es menos simple y clara en su distribución: 1.º Canon de A y T; 2.º Canon de B y S; 3.º Canon central en escalera, S A T B, y 4.º Símil del primer grupo alterando el orden de las entradas: T-A y S-T. Si contamos los cánones son 11 en total, pero ellos no presentan sino 5 combinaciones diferentes: a) Canon en la tercera nota a la V (o IV invertible); b) Canon en la quinta nota a la VIII; c) Canon en la quinta nota a la VII; d) Canon en la quinta nota a la V (invertible), y e) Canon en la séptima nota a la VI. No tomamos como nuevo canon el calce de las entradas entre T y B en el C 15, por cuanto no tiene utilización separada, pero sería una nueva posibilidad. Tal vez algunos se sorprendan de este modo de hablar de cánones en una determinada nota del tema y no a dos o tres tiempos de distancia. Nos ha parecido más práctica esta manera de distinguirlos, por cuanto al existir imitaciones en valores diferentes, no resulta exacto hablar de tiempos y es mejor hacer referencia a las notas, contándolas una a una. De todo lo anterior puede hacerse el siguiente cuadro.

(1) NOTA.—Las voces están indicadas por sus iniciales: S, soprano; A, alto; T, tenor; B, bajo. C, significa compás y los elementos de la fuga los designamos por S para el sujeto, R la respuesta y CS para el contrasujeto.

(No 1) Fuga I C. B. t. I parte

I Parte

II Parte

— D Dp Sp. 2D D SD T

Coda

Pedal de T —————

(el signo ~~va~~ indicará los cánones)

En el ejemplo anterior ha podido verse cuál es el sistema constructivo con que Bach organiza una fuga de este tipo. Ella consta, en el fondo, de tres exposiciones, la normal (A S T B), la espaciada y la serie de las cuatro últimas entradas, las tres primeras formando los cánones de la segunda sección de la fuga y la última puesta en la coda. Estas tres exposiciones constituyen el sentido de la composición; los cánones, junto con proporcionar ocasión a todas las voces para entrar combinadas en el discurso fugado, son al mismo tiempo «lujos sonoros» que añaden interés y permiten dejar de lado cualquier elemento de desarrollo. Además ha podido observarse que la distribución de ellos no es arbitraria sino que está hábilmente distribuída entre las voces, variándolas y alternándolas, y al mismo tiempo presentando en distinta manera un número limitado de combinaciones canónicas. En resumen, la fuga aparece amarrada por una serie de aspectos y de cosas que se repiten y que

varían y armónicamente emparentada con la forma binaria de la suite.

Miremos ahora el otro ejemplo, más extenso, que presenta la fuga en Mi b. menor, N.º 8, de la primera parte del Clavecín bien Temperado. Esta fuga como la anterior, está construída sobre un solo tema y sin contrasujeto. Como se trata de una fuga tonal modulante, hay cambios o mutaciones que diferencian el Sujeto y la Respuesta. Sin embargo, la forma de esta última, con su cuarta inicial característica, es la que pasa a ser casi el verdadero sujeto, suprimiendo la segunda mutación (tercera después de la segunda nota). Toda la obra está también basada en combinaciones temáticas canónicas, pero, a diferencia de la fuga en Do mayor, la escritura es más a lo largo y hay breves períodos de desarrollo que, sin tener una participación formal en la obra, llenan con períodos de enlace un poco menos de un tercio de su duración.

La construcción de esta fuga, escrita con una lógica casi de silogismo, puede ser dividida en tres grandes secciones que tienen un largo prácticamente equivalente: en 87 compases, 29 corresponden a la primera, 32 a la segunda y 26 a la tercera. Estas secciones realizan en pequeño lo que El Arte de la Fuga hizo en grande, porque tratan ordenadamente el tema, primero, en su forma directa, luego, invertido y, finalmente, aumentado. No es sin embargo la organización del contrapunto 7.º del Arte de la Fuga con el cual tendrfa relación que está todo el estructurado sobre el tema aumentado que se combina con el Sujeto directo e invertido. La fuga en Mi b. menor está estructurada en gradación de complejidad y va de menos a más.

Sus tres partes pueden describirse en la forma siguiente:

Primera sección.—Exposición normal con la cuarta entrada suplementaria que hace Bach siempre en sus fugas a tres voces; luego tres cánones: a la VIII (3.ª nota), a la V inferior (2.ª nota) y a la V inferior (3.ª nota). En el 2.º canon aparece el tema variado rítmicamente en la segunda voz. La tercera voz no participa prácticamente en todos estos cánones.

Segunda sección.—Exposición invertida completa seguida de la misma serie de cánones que la parte anterior, sólo que éstos incluyen ahora las tres voces y se presentan en disposición inversa, es decir, que si antes los inició la voz superior, ahora lo hace la inferior. El tercer canon, proeza central máxima, en el C 52, combina los dos cánones precedentes a la VIII y a la V, en las tres voces y está presentado en doble aspecto, con el tema directo e invertido,

en escalera de abajo hacia arriba. Esta sección concluye con una entrada suplementaria normal.

Tercera sección.—La parte final de la fuga consiste en una exposición del tema aumentado que va desde el B al S. Sobre cada entrada el compositor ha hecho como un resumen de todo lo anterior, cánones nuevos que se combinan sobre el cantus firmus que constituye el largo Sujeto y que citan todas las formas anteriores del tema, normal, invertido y variado.

La armonía en esta fuga tiene también un papel más importante: la exposición está prácticamente en tónica, la segunda exposición invertida pasa por el paralelo mayor y la subdominante y la tercera exposición, aumentada, fluctúa entre la dominante, la tonalidad paralela de ésta y la tónica principal. Las secciones canónicas son también modulantes. El esquema de la presente fuga está expresado en el ejemplo N.º 2.

Con todo lo anterior, muy someramente descrito, puede verse otro tipo del mismo género de construcción apretada, amarrada siempre a una férrea trama temática y organizada hasta en sus menores detalles. Todo está en orden, todo equilibrado y tenemos la sensación de la gran belleza con que se presenta y resuelve un problema estético de gran inteligencia.

Ya hemos dicho antes que la frecuencia con que esta clase de fugas constructivas se presenta, no es muy grande. Casi todas ellas están en la música instrumental, en El Arte de la Fuga (contrapuntos 5, 6 y 7) y en El Clavecín bien Temperado (fugas N.º 1, 4, 8, 22 de la primera parte, 2, 5 y 9 de la segunda parte); en la Misa en Si menor debemos mirar como de este género el comienzo del Credo y el Confiteor. En los Motetes se encuentran casos también como la fuga «Der aber die Herzen forschet» del Motete N.º 2 (Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf). Recorriendo las cantatas, vemos fugas corales que, en su tipo concentrado están cerca, y muy cerca a veces de esta clase de fugas fundamentalmente temática, como por ejemplo, el coro armónico-constructivo final de la Cantata 68 (Also hat Gott die Welt geliebt), coro «Wer an ihn glaubet», y muchos de los «Concerti», o fugas corales, como por ejemplo las que tienen las cantatas 144, 148, 171, 179, 187, etc., que uno duda si asimilarlos al presente grupo de fugas o al de los armónico-constructivos.

(nº 2) Fuga VIII C.b.t. I parte

I Sección
Exp I

II Sección
30 Exp II 36

III Sección
62 Exp II y Canones 67

IV Sección
83 87

(S) sujeto (R) respuesta (2) sujeto invertido (R) resp. invert.
 (S) sujeto variado (S) sujeto aumentado.

Si pasamos ahora al caso de las fugas de desarrollo, nos encontramos con un género que Bach ha practicado por doquier a través de su obra. Son composiciones por lo general extensas, en que sujetos mucho más elaborados y que tienen a menudo varios elementos rítmicos, se desenvuelven por una larga trama en que los desarrollos integran también un espinazo de gran solidez. Mu-

chas de estas fugas tienen contrasujetos que, escritos en contrapunto doble o triple, acompañan invariablemente las entradas del tema. La construcción, a diferencia del tipo anterior, participa de una importante sustentación armónica y períodos de estabilidad y de modulación se suceden y alternan con gran regularidad. Como ya hemos dicho, la novedad de este género reside en los desarrollos, y no en el hecho de que existan desarrollos, sino en que éstos forman entre sí una serie de partes que se corresponden, se repiten y permiten que la fuga, junto con ir variando de armonía y dándonos un plan de las entradas del tema, nos ofrezca un esquema en que el total está como encerrado en la disposición formal de los desarrollos. Podríamos aquí, si se hiciera un estudio comparativo completo, llegar a la conclusión que la lógica constructiva permite a Bach incidir en el terreno de las formas en todos los tipos de organización, semejantes a la canción o a los tipos de construcción alternativa como el rondó. Esta triple amarra polifónica, armónica y formal, es la causa evidente de por qué las fugas de Bach nos dan esa sensación de obras perfectas, a las cuales uno siente que el compositor habría podido añadir muchísimo, pero que por un instinto y un sentido superior de inteligencia ha frenado su mano, que se detiene cuando consigue la perfección, una perfección como en lo creado por la Naturaleza, artífice supremo del equilibrio.

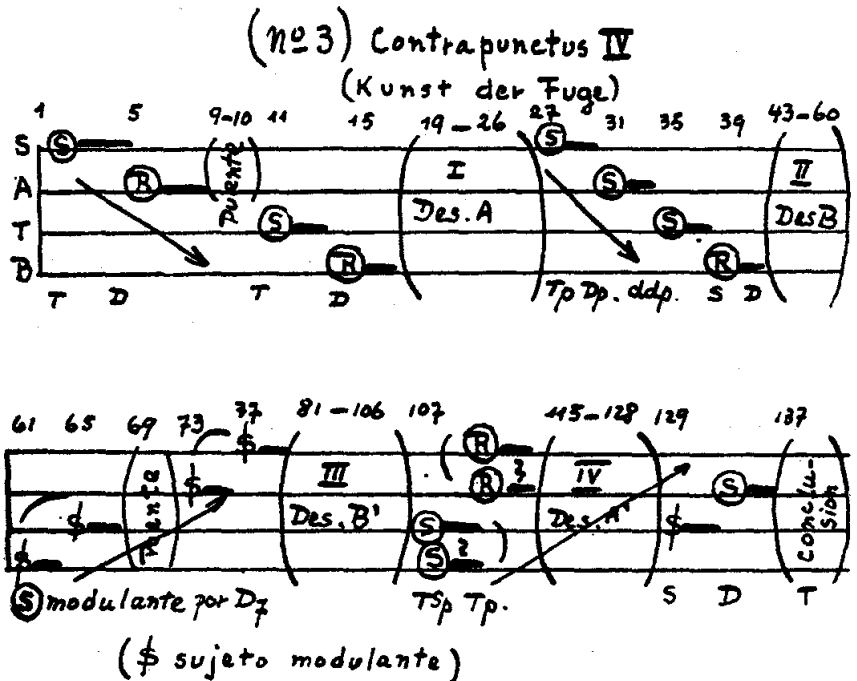
Las fugas desarrolladas son por lo general las que Bach escribió para los conciertos y para casi todas las obras instrumentales en que dejó fugas claramente individualizadas, son ellas las que nos ofrecen los casos más interesantes de digresiones virtuosísticas de increíble libertad, a veces, hasta empleando elementos ajenos a la fuga, como el caso que hemos citado ya de la fuga N.º 7 en Do menor para órgano y la fuga N.º XXIV, final del primer libro del Clavecín bien Temperado, en que un elemento extraño también sirve para construir muchos de los desarrollos. Los pasajes virtuosísticos a que hemos aludido son frecuentes en una gran cantidad de composiciones para órgano tan divulgadas como Fuga en re menor que integra la Toccata y Fuga en esa tonalidad; en las obras de orquesta merecen recordarse a este respecto las fugas que forman los tiempos finales del IV Concierto Brandenbúrgues, y del Concierto a dos clavecines en do mayor, y la fuga insertada en la obertura de la Suite N.º 2 en Si menor. En todas estas composiciones empieza ya a asomar un desarrollo ornamental que hace pensar en los futuros arabescos de Liszt, especialmente en los finales, en que largas cadencias adornadas extienden a proporciones en-

tonces desconocidas las fantasías elaboradas de los maestros alemanes precursores de Bach.

En las obras de desarrollo se suelen encontrar algunos casos de reexposiciones idénticas, como los que se observan en la fuga en Do # mayor (N.º 3) del primer libro del Clavecín bien Temperado y la fuga en Mi b. escrita para el «Lutho-cembal» (T. 45, P. 143).

Finalmente, para mencionar una última característica general, debemos recordar que en este tipo de fugas es donde Bach llega a la mayor amplitud armónica. Rara vez Bach excursiona muy lejos en sus composiciones fugadas, pero en este género de fugas reconoceremos modulaciones mucho más atrevidas, alejamientos tonales verdaderos y contraste de períodos de auténtica transición tonal con otros de estabilidad claramente cimentada.

Miremos ahora, como primer ejemplo la fuga que Bach llama Contrapunctus IV del Arte de la Fuga, ejemplo magnífico de una composición que se desarrolla en una apretada trama polifónica. El esquema de esta fuga es el siguiente:



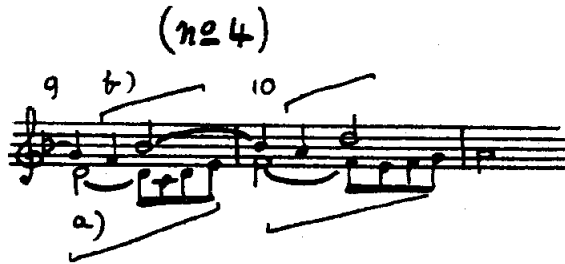
Como puede verse, de los 138 compases, 66 están ocupados por presentaciones temáticas y 72 por desarrollos, incluyendo en éstos los dos compases finales. La proporción es, pues, casi equivalente entre temas y desarrollos. La obra también, en sus grandes líneas, refleja este equilibrio.

El esquema constructivo de la fuga nos permite distinguir en ella dos grandes trozos, formados cada uno por dos exposiciones completas en las 4 voces. El primero de estos trozos presenta las exposiciones como tales, es decir, con las entradas seguidas; el segundo de ellos, con las entradas pareadas, de 2 en 2, y espaciadas. La construcción de los desarrollos realiza como un arco que va de menor a mayor y vuelve a cortarse. Armónicamente, la obra tiene su cumbre entre los compases 61 y 81 en que Bach engloba 4 entradas modulantes del Sujeto y un pequeño desarrollo entre ellas; estas entradas tienen un gran sentido dramático y alcanzan a recorrer cuatro quintas ascendentes, alejamiento no muy frecuente en Bach. Veamos ahora el detalle de todos estos aspectos.

Como se sabe, el Arte de la Fuga reposa sobre un solo tema, y en la presente composición es la inversión melódica de ese tema la que le sirve de Sujeto. El tema aparece 18 veces en entradas agrupadas: la Exposición normal y corriente, sin contrasujeto y haciendo diferencia entre Sujeto y Respuesta, distinción que no tiene en el curso de la fuga mayor consecuencia constructiva. Esta exposición ocupa los Cms 1-18 y está organizada en escalera hacia abajo (S A T B). Una segunda exposición, especie de contraexposición, que parte de la tonalidad mayor relativa, ocupa los Cms 27-42 y también está presentada en escalera descendente. Cuatro nuevas entradas en escalera, ahora ascendente, con un desarrollo que las separa de 2 en 2 ocupan los Cms 61-80. En los Cms 107-114 las 4 voces entran de 2 en 2 en canon y pareadas en escalera ascendente. Puede verse aquí como terminada la fuga en su construcción puramente temática. Sin embargo, el canon que acabamos de mencionar no pasa de ser, como ya hemos llamado un «lujo sonoro» al ser hecho a un tiempo de distancia y produciendo la impresión de un tema duplicado en terceras y sextas. El instinto de Bach lo llevó a hacer necesarias otras dos entradas en los Cms 129-136 que son, a la vez, parte de la cadencia final y equilibrio de las exposiciones. Si consideramos, por lo tanto, los cánones del C 107 como dos entradas y agregamos las entradas finales, tendremos siempre las 4 exposiciones completas de que hemos hablado: dos descendentes y seguidas y dos ascendentes y pareadas con los pares de entradas

separados por desarrollos. El tema, pues, no tiene mayores complicaciones ni se encuentra con otros problemas que su desplazamiento a través de tonalidades que varían.

Si pasamos ahora a los desarrollos nos encontramos con una unidad y un ingenio perfectos en su desenvolvimiento. Podría decirse que todo el desarrollo de esta fuga surge del pequeño germen contenido en los Cms 9 y 10 derivados del tema.



De estos elementos se desprenden figuraciones melódicas y rítmicas que hemos agrupado con las letras a), b) y c), que corresponden a las secciones en que se descomponen los períodos de desarrollo.

(no 5)

Parte final del 5 Derivados:

Handwritten musical notation for 'no 5' showing three staves of derived material. The first staff is labeled 'a)' and 'Parte final del 5 Derivados:'. The second staff is labeled 'b)' and 'Elemento b) Derivados: ritmo'. The third staff is labeled 'c)' and 'Variante de a)'. Each staff shows a melodic line with various annotations, including slurs, brackets, and dynamic markings.

De este modo el esquema simplificado que dimos antes puede completarse así:

(n.º 6)

I Exp. 2cp. 8cp. II Exp.

S (S) (b-b) (a-a) (S) (R) (S) (R) (S) (R)

A (R) (a-a) (b-b) (a-a) (S) (R) (S) (R)

T (S) (R) (S) (R) (S) (R) (S) (R)

B (R) (a-a) (b-b) (a-a) (S) (R) (S) (R)

T D T D (1-2) Tp Dp ddp S D

18cp. III Exp. 4cp. 6cp. 4cp. 4cp. (S) modulante

(R) (C-) (a-a) (a-a) (S) (R) (S) (R)

(R) (C-) (a-a) (a-a) (S) (R) (S) (R)

1-3-4-2 (S) (R) (S) (R)

B (S) (R) (S) (R)

IV Exp. 26cp. 14cp. 2cp.

(6cp. 8cp. 8cp. 4cp.) (4cp. 4cp. 4 + 2cp.)

(C-) (a) (a-) (a) (a-) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a)

(C-) (a) (a-) (a) (a-) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a) (a)

3 (1-1) (2-2) 4 2-3-3-2

B (S) (R) (S) (R) (S) (R) (S) (R)

(S) (R) (S) (R) (S) (R) (S) (R)

f sp Tp A'

2cp. (Cad. final)

S D T

Desarrollos:

p-A-B-p-B-A-Cad.

Podemos ya con esto penetrar en el mundo de los desarrollos de una fuga de Bach. Todo está proporcionado; en este caso, son los grupos de cuatro y de ocho compases y las pequeñas cadencias de dos compases las que permiten descomponer el desarrollo. Los

elementos usados son constantes evitando así la dispersión. Hemos puesto unos números debajo de las secciones que dividen los desarrollos para poderlos seguir en su desenvolvimiento: así se ve que el «germen» o puente de los Css 9 y 10 produce el I desarrollo, (Css 19-26), que este desarrollo genera el II (Css 43-60), encerrando entre los números 1 y 2 las secciones 3 y 4; que el desarrollo II reaparece, amplificado, en el IV, (Css 81-106) y que el V (Css 115-128) es nuevamente la disposición variada del I en que *b*) aparece combinada con *c*) que, en cierto modo, es idéntica a *a*). En cuanto al desarrollo III, es evidentemente un paralelo doblado de lo que hemos llamado el «germen» o pequeño puente. De este modo podemos imaginar los desarrollos en la disposición siguiente:

Puente — A (I) — B (II) — Puente (III) — B' (IV) — A' (V).

Esta fuga, por lo tanto, divisible en dos grandes secciones temáticas (AA-BB) está equilibrada por otra disposición de las secciones de desarrollo en que las analogías se producen en un sentido diverso (AB-B'A').

Finalmente, si miramos el plan armónico tendremos el siguiente esquema: la Exposición es íntegramente tonal; la contraexposición (llamémosla así), modula al paralelo (Fa mayor), a su dominante (Do mayor) y regresa, a través de la subdominante (Sol menor) a la dominante principal (La). La exposición modulante de los compases 61 y siguientes, encadena una serie de séptimas y novenas de dominantes que resuelven unas en otras: Do-Re a Sol-La, Re-Mi a La-Si (Fa #) Mi. Los cánones del C 107 presentan la tónica y la dominante en una combinación con lo que podría ser una especie de relación paralela hacia abajo de los acordes menores: Re menor-Si b mayor y La menor-Fa mayor. En las dos entradas finales, de los Css 129, y siguientes, es el tema modulante que aparece de nuevo en una especie de síntesis temática, seguido del tema original presentado en una cadencia final sobre pedales de subdominante, dominante y tónica. En resumen, la construcción armónica, también con un sentido binario, presentaría un esquema semejante al de la construcción de los desarrollos (AB-BA) con una exposición tonal, una contraexposición modulante, una nueva exposición modulante y una exposición final cadencial y tonal.

Puede verse en todo lo anterior, que la arquitectura de que hemos hablado ya varias veces está sustentada por los tres nervios fundamentales de la construcción polifónica, el plan de los desarrollos y la trayectoria armónica. Si se calzan compás por compás los tres esquemas, veremos que no coinciden entre sí y que mientras

el esquema temático va en una gradación que podríamos hacer culminar en el C 107, el punto máximo de los desarrollos está a partir del C 81 y la culminación de la armonía se encuentra a partir del C 61, es decir, que cada elemento sigue una curva separada y por eso la fuga aparece lógica y clara y a la vez imposible de ser dividida en partes que marquen seccionamientos estrófcicos de reposo. En esto Bach es el maestro de los maestros, el que mejor ha sabido enhebrar un discurso y no dar la sensación de partes separables sino cuando voluntariamente se lo propone.

Pasemos ahora a otro caso, más característico aún, el de la fuga en Sol menor para órgano, compañera de la Fantasía en Sol menor, obra cumbre de audacia armónica y de imaginación libérrima. Esta obra, bien conocida, no sólo en su forma original sino en las numerosas transcripciones que de ella se han hecho, para piano y aun para orquesta, nos proporciona el ejemplo de una auténtica fuga de desarrollo. Albert Schweitzer la considera junto con la fuga en La menor, como una de las obras más perfectas y más «clásicas» del género. En ella predomina el cuidado de las formas puras y se armonizan las influencias alemanas e italianas: Buxtehude con su estilo adornado y sorpresivo y Corelli, lleno de proporción y de mesura; la superabundancia dramática de la pintura mística alemana y la construcción medida y un poco fría de Rafael.

Como estructura, la fuga en Sol menor no es compleja. Sus elementos fundamentales están en el Sujeto siguiente combinado con dos contrasujetos escritos en contrapunto triple:

Sujeto (3) (no 7)

I Contrasujeto (CS) II Contrasujeto (C6)

A estos elementos temáticos, se agregan los siguientes elementos de desarrollo: a) derivado del Sujeto y b) combinado con él:



Frente a la fuga anterior densa y austera, la presente obra se nos muestra ligera y clara y específicamente organística; el autor ha pensado indudablemente en los varios teclados del órgano y ha hecho gala de oponerlos con un sentido casi del «soli» y «tutti» del concerto grosso. De los 115 compases de que consta esta fuga, es interesante constatar que con muy buena voluntad alcanzamos a contar 33 compases escritos a 4 voces, es decir, que la mayor parte de la obra está repartida entre dos o tres voces. Si excluimos, como debe hacerse, las 4 entradas episódicas del Sujeto insertadas en el desarrollo, solo 43 compases están ocupados por el tema y 73 por desarrollos, es decir, que estos últimos representan casi los dos tercios de la obra. El plan está, por consiguiente, hecho a lo largo y la forma ya no depende del engranaje temático. La armonía toma aquí un papel de primera línea con modulaciones bien preparadas inseparables del esqueleto mismo de la fuga. El esquema resumido es el ejemplo N.º 9.

Nos permite distinguir en esta obra varios aspectos y, según ellos, trazar el programa constructivo que, en una manera muy justa de equilibrio combinado, nos da la fisonomía ponderada de una de las más bellas fugas de Bach.

En primer lugar, si se mira lo temático puro, existe una serie de exposiciones encadenadas con perfecta lógica: I (S A T B) hasta el C. 18; II (S A B T), entre los C. 22 y 40; III (B T S A), entre los C. 55 y 83. A esta serie se agregan dos últimas apariciones del sujeto con entradas en tónica, después del C. 104. ¿Cómo agrupar estas entradas en orden a tener una fisonomía organizada? De la primera exposición, perfectamente normal, no hay cuestión que hacer; pero de la segunda, que aparece con su 4.ª entrada separada con el desarrollo B, se tiene la impresión de una exposición

(nº 9) Fuga en Sol menor (Organo)

The musical score is divided into several sections with measure numbers and annotations:

- Measures 1-28:** Section (A). Annotations include (CS), (A), and (B). Performance markings: T, D.
- Measures 30-65:** Section (B). Annotations include (B), (CS), (C), (D). Performance markings: T, Tp., Ped.D.
- Measures 65-102:** Section (C). Annotations include (E), (F), (G). Performance markings: T, Sp(Mib).
- Measures 104-115:** Section (D). Annotations include (H), (Concl.). Performance markings: T.

trunca y de una nueva parte de la fuga que comenzaría en el C. 37, después de la decidida cadencia a la tonalidad paralela mayor, Si bemol. Según esto, podríamos hacer una parte central con todo el resto de la fuga, encuadrada entre sus dos grandes desarrollos C y G, para concluir, como una especie de coda, con la sección posterior al C. 104.

Es aquí donde el segundo aspecto, el armónico y con él los desarrollos, nos dan la verdadera interpretación, según la cual la fuga se divide en dos grandes secciones separadas por el Pedal de dominante de los Css. 63, 64 y 65, dando a la obra una especie de forma suite. La armonía nos permite claramente oponer ambas secciones, la una modulando hacia la dominante y la otra hacia una larga afirmación en tónica de más de 20 compases.

La trama interna de los desarrollos, además, nos permite seguir una interesante evolución: la progresiva importancia que toma el elemento que hemos llamado *b*), apenas insinuado ya en el C. 13, con los intervalos de cuarta, más importante en el C. 39 y mucho más en el gran desarrollo G, verdadero compendio de todo lo anterior. El elemento *b*) desaparece en el desarrollo H. Entre tanto, el elemento *a*) sirve de vehículo a todo el discurso de la obra, ya sea en la forma de *a*) o la más completa de *a'*) (Ej. 8). Se habrá notado que los desarrollos C y G, muy largos y con aspectos de «soli», contienen entradas íntegras del sujeto, en dominante el primero y en tónica el segundo. Estas entradas carecen de importancia constructiva y están como diluídas en el desarrollo que las engloba; no las hemos puesto entre las apariciones del sujeto. De este modo, los desarrollos se agrupan en dos series: A-B-C-D y E-F-G-H en que los más prolongados ocupan idéntica situación.

Tenemos, en resumen, la construcción temática con sus entradas muy en orden y la armonía que viene a darles sentido agrupándolas en torno a su evolución. Los demás aspectos relativos a los contrasujetos, no tienen aquí importancia sino como elementos concomitantes que realzan la belleza del tema, tan elegante y fino.

*
*
*

El tercer grupo que completa nuestra clasificación, es el de las fugas armónico-constructivas, esto es el de las composiciones que participan en forma variable de las características de las fugas constructivas y de las de desarrollo. Es éste el género más completo y el que podría acercarse con mayor propiedad al de las fugas que se han enseñado en los conservatorios como «fugas de escuela». Comprenden una trama polifónica muy variable de cánones y presentaciones en imitaciones estrechadas y a la vez un plan de desarrollo con sentido armónico suficientemente importante, como para que podamos establecer en muchos casos un doble análisis, que se desenvuelve en los dos aspectos principales: combinaciones y episodios. Estas fugas, también, pertenecen frecuentemente al tipo que podríamos considerar fugas politemáticas, es decir, de aquellas que están construídas sobre un tema principal y varios contrasujetos y las que son verdaderamente dobles o triples fugas como por ejemplo, la magnífica fuga doble en Do menor para órgano (T. 38, P 94) y los contrapuntos 8, 10 y 11 del Arte de la Fuga.

Como en todos los casos anteriores, y aun más que en ellos, el género de las fugas armónico-constructivas presenta una extra-

ordinaria variedad. Los artificios contrapuntísticos no están dispuestos en ninguna forma fija, a veces los cánones comienzan desde el principio de las fugas y se distribuyen en diferente forma, en otras ocasiones se cumple más o menos el precepto escolástico que supone que los llamados «estrechos», deben formar solo la última parte de las composiciones. A menudo, también, todo esto ocurre por junto y los estrechos, es decir, los trozos canónicos contruidos sobre diferentes elementos, aparecen alternados con verdaderas exposiciones canónicas completas del Sujeto o la Respuesta. En Bach no hay nunca un sistema. En cuanto a la frecuencia con que el género que nos ocupa se presenta en la obra de Bach, viene éste a continuación del que representan las fugas de desarrollo. Fugas armónico-constructivas se encuentran un poco por todas partes: en el Clavecín bien Temperado existen ejemplos muy característicos como son las que llevan los números 14 (fa sostenido menor), 20 (la menor) de la Primera Parte y las 7 (Mi bemol mayor), 14 (fa sostenido menor), 18 (sol sostenido menor) y 22 (si bemol menor) de la Segunda Parte. Entre las obras para órgano, deben tenerse presente las fugas en Fa Mayor (Tocata y Fuga N. 10, T. 15 p. 154), la Fuga en do menor (Preludio y Fuga N. 16, T. 15, p. 224), la Fuga en Do Mayor (N. 17, T. 15, p. 232) etc. En las obras corales, pese a que su mayor brevedad no permite construcciones demasiado elaboradas, encontramos también buenos ejemplos de fugas armónico-constructivas; entre muchas, podemos citar algunos casos como el final de la famosa Cantata 21 (Ich hatte viel Bekümmerniss) en que las palabras «Lob, und Ehre, und Preis, und Gewalt» sugieren a Bach una grandiosa fuga con dos contrasujetos (Amen y Aleluya); el coro «Sie, aber, vernahmen der Keines» de la Cantata 22 (Jesu nahm zu sich die Zwölfe), el final de la Cantata 68 (Also hat Gott die Welt geliebt), coro «Wer an ihn glaubet»; el Motete-Coral que inicia la Cantata 80 (Ein feste Burg); los bellísimos «Concerti» que abren las cantatas 144 (Nimm was dein ist, und gehe hin) y 187 (Es wartet alles auf dich) etc. en la Misa en Si Menor, tenemos buenos ejemplos en el Segundo Kyrie y en el «Gratias agimus», el Kyrie de la Misa en Sol Mayor también es un caso bellísimo de construcción desarrollada ligando en una sola gran fuga los dos Kyries y el Christe.

Veamos ahora algunos casos más de cerca y con sus análisis como hemos hecho para los grupos de fugas ya estudiados. Primeramente la Fuga XXII de la Segunda Parte del Clavecín bien Temperado en si bemol menor. Presenta ella un excelente ejemplo

de obra, en que toda la riqueza de la construcción fugada, se conjuga en una triple organización contrapuntística y armónica.

Mirada a primera vista aparece casi como una obra típicamente constructiva y no muy distante, como luego veremos, del caso ya analizado en la Fuga VIII en mi bemol menor de la Primera parte de la misma obra. Sin embargo, la presencia de desarrollos auténticamente tales, nos hace clasificarla en el grupo de que tratamos. Reposa esta fuga en un Sujeto real, bastante extenso, y tiene no sólo un Contrasujeto cromático, muy característico, sino que también un contrapunto que haría casi de segundo contrasujeto.

El esquema constructivo presenta una fisonomía binaria, con dos partes de muy diferente dimensión:

I.—EXPOSICIÓN (ASBT) Y 2 CÁNONES DEL SUJETO *directo* (TA-SB).

II.—EXPOSICIÓN (TASB) Y 2 CÁNONES DEL SUJETO *invertido* (TS-AB) SEGUIDOS DE 2 CÁNONES DEL SUJETO *directo e invertido*, JUNTOS, TERMINANDO EN UNA PRESENTACIÓN EN SEXTAS Y TERCERAS QUE APARECE COMO UN CANON A CUATRO VOCES DEL SUJETO DIRECTO E INVERTIDO.

Las combinaciones canónicas son, en el fondo, una sola agregación del Sujeto directo e invertido, superpuesto en su segunda nota y a la VII o la IX; cuando la combinación abarca ambas maneras de ser del tema directa o invertida, la entrada se hace a la VI.

El plan de los desarrollos nos pone en presencia de otra disposición que subraya en cambio una organización ternaria. En estos desarrollos distinguiremos los muy breves, que denominaremos «puentes», de los verdaderos desarrollos algo más extensos. Los puentes son 8 y 4 los desarrollos. Su agrupación es como sigue:

I Grupo: PUENTE I (C. 9 y 10) A) QUE GENERA EL II (C. 15-16), EL DESARROLLO I (C. 21-26) Y EL PUENTE III (C. 31-32). EN EL DESARROLLO II (C. 37-41) EL ELEMENTO GENERADOR DEL PUENTE I PASA A COMBINARSE CON ELEMENTOS PROCEDENTES DE OTROS MOMENTOS DE LA EXPOSICIÓN.

II Grupo: FORMADO POR LOS PUENTES IV, V Y VI Y EL DESARROLLO III EN QUE OTROS ELEMENTOS DE LA EXPOSICIÓN B) SIRVEN DE TRAMA Y ANIMAN EL TRABAJO DEL SUJETO INVERTIDO.

III Grupo: CON EL PUENTE VII VOLVEMOS HACIA EL TIPO DE LOS PRIMEROS DESARROLLOS, QUE SE HACE PATENTE EN EL DESARROLLO IV, PARA TERMINAR EN EL PUENTE VIII CON UNA COMBINACIÓN-RESUMEN DE LAS FISONOMÍAS ANTERIORES.

La fisonomía armónica, ahora, subraya también una organización ternaria pero con cierta no coincidencia con lo anterior: la

Exposición es normal (T-D-T-D) y está seguida de los cánones del S. directo en T y Tp; la Exposición invertida se vuelve hacia la subdominante (T-S-Sp-Dp). A partir del C. 67, es decir desde los cánones del S. invertido, vuelve la T, seguida de D, Dp y T.

En resumen, tenemos un poco de todo: combinaciones del Sujeto, pero no demasiadas; trabazón de desarrollos y plan armónico bastante rico. El sentido del equilibrio y la economía de recursos nivelan y ajustan este plan tan bien dispuesto. El esquema gráfico es el siguiente:

(nº 10)

The diagram illustrates the structure of a fugue in four systems of staves:

- System 1 (Measures 1-21):** Labeled "Exp. Dir.". Shows the initial exposition with notes S, A, T, B. Measure numbers 1, 5, 9, 11, 17, 21 are marked. Includes annotations for "P.1", "P.2", and "Des. I".
- System 2 (Measures 27-50):** Labeled "2 can. dir.". Shows the first canon in direct motion. Measure numbers 27, 33, 37, 42, 46, 50 are marked. Includes annotations for "P.3", "P.4", "Des. II", and "Exp. inv.".
- System 3 (Measures 52-77):** Labeled "2 can. inv.". Shows the second canon in inverted motion. Measure numbers 52, 58, 62, 67, 71, 73, 77 are marked. Includes annotations for "P.5", "P.6", "P.7", and "Des. III".
- System 4 (Measures 80-96):** Labeled "2 can. dir. e. inv.". Shows the final canon. Measure numbers 80, 84, 89, 93, 96 are marked. Includes annotations for "P.8", "Des. IV", and "final".

Vertical labels on the left indicate the subject or key signature for each system: T, D, T, D, Tp, T, S, Sp, Dp, T, T.

Miremos otro caso, el de la Fuga en Do Mayor para órgano, la que ha solido llamarse de los Maestros Cantores, debido a cierta semejanza de su tema con el que Wagner usó en su ópera para caracterizarlos. Esta semejanza se hace mucho más notable en el curso del desarrollo, en que el engranaje de las imitaciones nos recuerda a cada paso el discurso wagneriano.

Esta obra sigue más o menos las líneas de la anterior pero con particularidades muy especiales como es la aparición en el C. 49 de una quinta voz que se hace cargo del Sujeto aumentado y mantiene hasta el fin dicha proporción con el sentido de un verdadero coral. Este efecto, muy organístico, comunica a la fuga un sentido majestuoso muy especial. La construcción en su totalidad está dividida en tres grandes secciones equivalentes en dimensión y separadas por señales muy claras:

I Sección.—EXPOSICIÓN NORMAL Y SEGUNDA EXPOSICIÓN SEGUIDA DE OTRA EN QUE EL S. APARECE COMBINADO CON OTRO CONTRASUJETO.

II Sección.—EXPOSICIÓN DEL S. INVERTIDO SEGUIDA DE CÁNONES DIRECTOS E INVERSOS Y DE DESARROLLO MODULANTE DEL S.

III Sección.—APARICIÓN DE LA QUINTA VOZ QUE ENUNCIA EL S. AUMENTADO DIRECTO Y EL S. AUMENTADO INVERTIDO PARA CONCLUIR EN UN GRAN PEDAL DE TÓNICA.

He aquí un magnífico plan que Bach estructura en seguida sirviéndose de todos los elementos que participan en la fuga. El tema es muy breve y como va seguido de un CS. desde el comienzo, produce la impresión de haber entrado en canon tan pronto como la fuga se inicia. El detalle de la organización constructiva es el expresado en el ejemplo N.º 11, donde los cánones que se advierten en los compases 34 y siguientes son todos el mismo, en la sexta nota y a la octava. Bach, nuevamente, no hace alarde de profusión de combinaciones, pero sabe dar, con una sola, la sensación de novedad constante. La última sección, también, la que a partir desde el C. 48 se presenta como una maraña de entradas canónicas, tampoco es tan profusa como parece. Desde luego, sólo las entradas de la 3.ª voz con la 5.ª y la 1.ª y luego más adelante la 2.ª seguida de otra entrada de la primera voz en el C. 50-51, constituyen verdaderos cánones sobre el S. aumentado, el resto lo forman imitaciones cerradas de fragmentos del S. La peroración final sobre el pedal de tónica presenta nuevamente entradas canónicas que resumen brevemente las que ya se han expuesto antes (Css. 66 y siguientes).

(no 11) Fuga en do Mayor (órgano)

I Parte

II Parte

III Parte

IV Parte

D - D T (Pedal) -----

Como hemos dicho antes, todo, en esta fuga, contribuye a realzar su constitución tripartita, constitución que está dispuesta con una maravillosa lógica y equilibrio. La primera parte, después de la Exposición, contiene el I Desarrollo (Css 6-8) basado en un elemento derivado del S. y nos lleva a una nueva entrada expositiva idéntica a la inicial, que se interrumpe con la entrada modulante

del A y un II Desarrollo que precede la R en el bajo (C. 13), seguida de otra R. en el A. Con el compás 15 nos hallamos con la nueva Exposición combinada con el nuevo CS que permite cinco entradas (STBA y S) que nos llevan hacia la tonalidad relativa y hacia el III Desarrollo que, como los anteriores, se basa en la misma figura derivada del S. (Css. 22 y siguientes), para, con una nueva entrada, igual a la que se hizo en C. 14, lleguemos a la subdominante y pasemos a la segunda sección de la fuga. Es decir que esta primera sección estuvo constituida por tres exposiciones, la primera y la tercera con las entradas seguidas y un desarrollo a continuación, y la segunda con las entradas separadas de dos en dos por el II Desarrollo. Todos los desarrollos, como hemos dicho, se basan en un único elemento *a*).

La segunda sección podría, también, ser mirada como una nueva serie de tres exposiciones (invertida, canónica y modulante), si no fuera que el sentido de marcha armónica predomina desde el C. 39 como para hacer pasar a segundo plano lo expositivo frente al sentido de desarrollo. De este modo, la segunda sección se nos presenta con: Exposición invertida, desarrollo IV fundamentado en el S invertido, Cánones y Desarrollo V fundamentado, también, en el S invertido y la R, modulantes. Es decir que esta sección varía la forma de desarrollo *b*), la concentra en torno del tema mismo y por lo tanto la intensifica. Una verdadera cadencia de órgano, grandiosa y sonora, nos lleva a la parte final.

La tercera sección, como ya hemos dicho antes, se estructura sobre las grandes entradas de la quinta voz en el pedal del órgano. Con esto la fuga toma casi un sentido orquestal destacando esta última parte en un «tutti» frente a lo anterior ejecutado «manualliter». Hay en esta sección también tres partes: la primera formada por los cánones superpuestos al S. y R. aumentados, seguidos de un Desarrollo (VI) que engloba dos entradas modulantes del S. (la IV voz aparece aquí tomando parte en la trama temática); luego una segunda parte en que el S. invertido y aumentado, es enunciado dos veces seguidas por la quinta voz, sin cánones pero con un trabajo imitativo cerrado encima *c*), rematando en una nueva gran cadencia, esta vez más notoria que la del C. 47. El final lo forma un gran pedal de tónica con otro grupo de cánones, un desarrollo y una entrada final de la R. en la 4.^a voz.

La grandiosa construcción de esta fuga, su perfecto equilibrio, y, diríamos, su dignidad arquitectónica, le señalan como un acabado modelo. Nuevamente vemos a Bach, en todo el vuelo de su

imaginación y de su inteligencia, ceñirse a una línea de proporciones y a un perfecto sentido de la economía de recursos: nada falta, nada sobra, nada es excesivo. ¡Cuánta distancia separa esta fuga de las charadas escolásticas, con las cuales, sin embargo, tiene puntos de contacto en el plan!

* * *

Al comenzar el presente estudio, dijimos que él está destinado a aproximarnos, mediante un cuadro panorámico, al inmenso campo que las fugas de Bach representan, no sólo en la obra del maestro, sino en la producción universal de la música. Hablar de las fugas en la obra del Cantor de Santo Tomás, observamos, es como referirse a la casi totalidad de su legado: ellas están diseminadas en todas partes dentro de la composición bachiana y ocupan las más variadas situaciones. Su autor no las individualizó sino algunas veces; por eso dijimos que existe toda una gama de fugas, que va desde las muy famosas y conocidas, a través de las que se hallan incorporadas a obras de que forman parte, hasta las que, sin hacer sentir su presencia como secciones separables, proporcionan el lenguaje con que Bach trabajó innumerables composiciones. La técnica fugada era para Bach el medio de expresión más natural, de ahí que habló «en fuga» a cada paso y seguramente sin ni proponérselo. Por todo esto dijimos que numerar las fugas de Bach es imposible, a menos que contemos como tales sólo las que específicamente están individualizadas por su propia mano.

Establecido ya, un poco a grandes rasgos, lo que podemos tener por fuga, nos referimos más adelante a la utilización que Juan Sebastián Bach hizo de ella, cómo aplicó su técnica a las más variadas composiciones, a obras de naturaleza atemática, como muchas melodías de corales y a creaciones politemáticas, emparentadas con la tradición del motete; dijimos también que la fuga es la esencia de innumerables movimientos de suites y sonatas, de obras instrumentales de todo género y de trozos para canto, arias en que la voz humana es simplemente una de las partes reales de fuga. Nos referimos, por último, a la utilización de la técnica fugada como recurso dramático. En todo este panorama subrayamos las características fundamentales del aporte de Bach a la fuga: su sentido de las proporciones, el equilibrio entre lo contrapuntístico y lo armónico, la sabia lógica con que construye cada obra como si fuera la única en su género y, por último, la economía de recursos

con que restringe la riqueza de su imaginación, para evitar que ésta acumule un exceso de elementos que pudieran obscurecer la claridad del discurso. Para corroborar todo esto hicimos los análisis que se han leído y de los cuales, aunque sea repitiendo conceptos ya enunciados, podemos deducir algunas observaciones generales.

Recordamos ya en este artículo que la regla que Bach daba para la fuga era más que una regla, un principio de estética: hay que hacer *la* fuga del sujeto; es decir que a cada sujeto correspondía *su* fuga. ¿Cuál fuga? la que mejor se avenía con las posibilidades que el tema presentaba y la que el compositor tenía en vista dadas las finalidades que la obra perseguía en cuanto a su destinación y medios de ejecución. Todo el que ha estudiado fuga sabe acerca del estudio previo que es menester hacer antes de que un tema pueda ser tratado en fuga; cada sujeto tiene su riqueza contenida y saber encontrarla es la marca del verdadero talento polifónico. Pero estos hallazgos han de estar encuadrados dentro de una proporción adecuada a la naturaleza de la obra. Esto es lo que Bach supo hacer en forma insuperable. En los seis casos citados en este artículo puede verse el justo sentido de la proporción, las obras no parecen ni más cortas ni más largas que lo que han debido ser. Las fugas, como toda composición, son divisibles en partes, pero estas partes, no siempre las mismas, aparecen invariablemente equilibradas. Este equilibrio no es simetría matemática, no son formas estróficas las secciones sino segmentos equivalentes en esencia y trayectoria.

La proporción en las fugas de Bach depende, como hemos dicho, del tema mismo, de su extensión, y de la destinación de la obra. El tema indicará el tipo de fuga posible y de aquí saldrá el largo de la composición y el medio a que está destinada dará margen a más o menos desarrollo. Dentro del concepto que Bach tenía del estilo instrumental y del vocal, tan próximos, no se puede decir que determinada destinación influyera esencialmente en la naturaleza de los temas. Temas auténticamente corales se encuentran a cada paso en la música instrumental y temas instrumentales en la música vocal. Fueron los temas, más que los medios, los que gobernaron la mano del maestro; pero esta mano supo siempre modelar con proporción. En las fugas de Bach parece haber siempre una «sección áurea» musical, una ecuación de exactitud en que tema, posibilidades y finalidad llegan siempre a una fórmula de perfecto equilibrio. Hay fugas esquemáticas, pobres, fugas trabajadas, desarrolladas, fugas complejas y complicadísimas, todas dan la misma

impresión de tener sólo lo que era justo y adecuado al objeto. Sujeto y objeto determinan este primer principio de perfección que no puede ser reducido a reglas.

La segunda observación que fluye de todo lo anterior, es la del admirable sentido de compensación con que Bach distribuía lo polifónico y lo armónico en sus fugas. Los tres tipos que señalamos, constructivas, de desarrollo y armónico-constructivas, no son sino la exteriorización de este principio: si el contrapunto predomina, la armonía retrocede, si ésta avanza, aquél se aleja. En toda fuga hay un plan temático, cuando éste es muy intenso, basta para sostenerla, cuando se distribuye y se suelta, es la armonía la que entra a estructurarlo y a darle consistencia formal.

Tocamos aquí un punto a que hemos hecho referencia muchas veces: al contenido formal de las fugas de Bach. Dijimos que para él la fuga no es una forma, que es un procedimiento, pero este procedimiento para concretarse, recurre a la forma y en el hecho, siempre podemos descubrir alguna. Esto vendría a modificar en parte nuestra afirmación en el sentido de que la fuga no es *una* forma, pero que se desenvuelve dentro de *alguna* forma. ¿Cuál?, la que venga al caso, la que el tema y sus desarrollos permitan, o la que la composición a la cual la fuga pertenece haya fijado, o la que los propósitos dramáticos de Bach necesiten. Esta es la anchura de proceder que nos asombra y en cierto modo desconcierta cuando miramos gran número de fugas de Bach. Son todas diferentes, nos decimos; sí, diferentes, pero semejantes en el equilibrio entre armonía y polifonía. Tocamos aquí nuestra tercera conclusión: la lógica constructiva.

Bach dejó muy poca memoria de sí mismo, no nos quedan muchas cartas ni cosas dichas por él, pero indudablemente debió ser un hombre de una inteligencia privilegiada y de una formidable disciplina mental. El resultado de sus meditaciones, de su cultura clásica, de sus preocupaciones teológicas, lo tenemos a la vista en cada obra. No sólo el Arte de la Fuga está pensado como una demostración silogística, en que cada modo de ser de cada fuga deriva en cierto sentido de la obra anterior, no sólo la Ofrenda Musical nos presenta la elaboración de un tema en todas sus posibilidades y aun en sus acertijos, sino que obras como las Variaciones dedicadas a Goldberg, están construídas con el método de una progresión desarrollada: 30 variaciones divididas en 10 series de tres, rematadas cada serie en un canon, que va agrandándose de intervalo, desde el unísono a la novena para concluir en un «quodlibet».

Bach no podía construir nada al azar porque su mente organizada lo llevaba al plan y a la distribución ordenada.

Esto es lo que se evidencia en cada fuga que se analiza: todo se corresponde, todo se equilibra, como en las obras creadas por la naturaleza en que una cosa determina otra y ésta a una tercera. Hemos reconocido, para hallar algún guía, las tres maneras de ser ya anotadas de las fugas de Bach, estas maneras de ser nos dan la clave del procedimiento que él sigue: si el tema es rico en posibilidades y el medio de ejecución adecuado, la obra consistirá en un enjambre trabado de presentaciones temáticas y cánones, presentados en orden casi siempre de complejidad creciente. Los temas aumentados irán al fin, los invertidos después de los directos. No pensemos aquí en el Arte de la Fuga, porque los primeros once números de esta obra pueden ser considerados como una sola enorme fuga dividida en partes. La presentación temática directa-invertida-aumentada, dará a la fuga una organización ternaria ABA' y las proporciones de las partes serán más o menos análogas.

Si se trata, ahora, de una fuga de desarrollo, ya hemos visto que los desarrollos invariablemente forman una cadena perfectamente construida y de variedad siempre renovada: o se corresponden de dos en dos, de tres en tres, o forman grupos equivalentes o se organizan alternativamente como en una especie de rondó, o tienen dentro de ellos algún elemento que se desenvuelve dándoles el sentido de ir desembocando uno en otro, de ir en gradación de complejidad o de simplificación. No son los desarrollos en Bach los «divertimenti» italianos, a veces ajenos a la fuga, lo que casi siempre hace el maestro es una trabazón estrecha y férrea de indestructible lógica, a la cual subraya con el transcurso de la armonía. Como ya vimos en los ejemplos como la Fuga en sol menor para órgano y el Contrapunctus IV del Arte de la Fuga, las exposiciones pasan casi a segundo término, son amarras estructurales de un proceso que las supedita en lógica.

Si pensamos, finalmente, en la tercera manera de hacer de Bach, las fugas armónico-constructivas, veremos todo lo anterior combinado: nos encontraremos con verdaderas formas subrayadas por todos los recursos. Estas formas se harán más patentes en las fugas politemáticas, a veces binarias, ternarias o de tipos alternados. A esto nos referimos ya cuando recordamos las cantatas 25 (Es ist nicht gesundes an meinen Leibe) con su coro inicial de forma ABA, a la N.º 31 (Der Himmel lacht, die Erde jubiliert) que comienza también con un coro, pero con la forma AAB y los interesantes

coros finales de las cantatas 39 (Brich den Hungrigen dein Brot) y 40 (Dazu ist erschienen der Sohn Gottes) que presentan respectivamente estructuras como ABACD y A (a-b) B (fuga de c y b) A (a-b). Habría que agregar una recomendación de estudiar los seis grandes motetes corales en donde las formas de distribución son tan variadas como interesantes en todo sentido, para comprender hasta dónde Bach era de cuidadoso en la distribución formal, y de libre en la elección de los tipos que escogía.

Finalmente, nos queda que recordar una vez más algo que hemos subrayado a cada paso: el sentido de la economía de recursos con que Bach se expresó. Nunca acumuló dificultad sobre dificultad ni hizo gala de destreza por hacerla. Si en una fuga ha encontrado un vehículo apropiado para el desarrollo, lo mantiene hasta el fin de la obra, lo da vueltas, lo combina, y procura mantener la unidad con la mayor variedad posible. Esta es otra de las grandes enseñanzas que Bach dejó y que no se aprovechó mucho en las indigestas fugas de escuela. Para todo tema hay cien maneras de desarrollo, uno debe escoger las mejores, o la mejor y no hacer un muestrario. Para esta técnica Bach recurría a todas las argucias del contrapunto: inversión a diversos intervalos, cánones, alteraciones rítmicas, etc., el resultado es brillante, pese al sistema de las progresiones, tan en boga en tiempos de Bach, como desacreditado en nuestra inquieta época actual. Como dijimos antes: Bach sabía quedarse músico aun en medio de las mayores audacias y proezas; la técnica no fué en él un fin sino el medio en que plasmó la profunda expresividad de sus inigualadas fugas.