

Esquema de decurso histórico

Disponemos en este momento de herramientas suficientes como para encarar con confianza un estudio más especializado de las diversas visicitudes históricas de la

fuga, que serán la materia fundamental de esta charla. Como última ayuda, presento en forma de esquema una resumidísima sinopsis de la historia de la fuga en Occidente.

- Primeras polifonías** A partir del abandono del paralelismo, cánones, frecuentemente a la quinta superior e inferior. Comportamiento de intercambio de voces (*stimmtauch*).
- Motetes** Frecuentes principios de frase fugados. Tardará en llegar el concepto de sujeto *memorable*.
- Renacimiento** *Caccias, fantasias, fancys, fugas, ricercares*. Episodios casi desconocidos, contrasujetos. Aparición de la fuga “ostinato”
- Frescobaldi, Froberger** Aparición de la fuga en variaciones. Sobre todo Froberger introduce el concepto de sujeto *memorable*.
- Bach** Esplendor de la fuga. Sujetos memorables. Uso del contrasujeto como material temático de pleno derecho.
- Clasicismo** La fuga declina. Los intentos de rescatarla son derivados de Bach.
- Romanticismo** Con notables excepciones lideradas por Beethoven y Brahms el declive de la fuga es total. Mantiene su prestigio, pero las realizaciones son pobres.
- Comienzos del XX** Resurgimiento del contrapunto. Esplendor del modelo bachiano.
- Segunda mitad del XX** Se mantiene el prestigio del contrapunto. Modelos no bachianos, creación de técnicas nuevas.
- Siglo XXI** Vosotros decidís.

Fuga, Forma Fluida



Curso impartido por
Enrique Blanco Rodríguez



musicay
CULTURAMUSICAL

para instrumento solo, como pueden ser las que se encuen-

tran en las *Partitas* y *Sonatas* para violín de Bach.

f Fuga libre “normal”.

Tipos de Fuga: desarrollo

Las seis categorías que hemos obtenido previamente pueden además variar según el tipo de desarrollo que busquemos. En el supuesto de que estemos analizando obras plenamente tonales, podemos buscar un desarrollo tonal y modulante. A este tipo de fugas las llamaremos de **desarrollo tonal**, y suelen, lógicamente, ser ricas en episodios y bloque modulantes en tonalidades

diferentes. Sin embargo, fugas más respetuosas con la antigüedad (y, sorprendentemente, fugas de corte muy moderno) buscan más bien explorar al máximo las posibilidades contrapuntísticas inherentes al sujeto, tomando pues un desarrollo más basado en el crecimiento de las voces. A estas las denominaremos fugas de **desarrollo contrapuntístico**.

Tipos de fuga: cajón de sastre

El marco teórico que acabamos de crear nos capacita para enfrentarnos a la inmensa mayoría de las fugas. Sin embargo existen aún algunos detalles dignos de mención y que no van a encontrar cabida fácil en un discurso ordenado. Procedo aquí a su enumeración.

1 Fuga “ostinato”. Algunas fugas antiguas emplean la alternancia de sujeto y respuesta casi a manera de ostinato móvil, donde el auténtico interés musical proviene de los diversos contrasujetos que la rodean y se someten a desarrollo. La ya aludida *Fantasia Chromatica* de Sweelinck sería un ejemplo.

2 Fuga en variaciones. En general, varias exposiciones consecutivas, cada una de ellas empleando una variación del sujeto. Pueden estar separadas por pasajes virtuosísticos. Típica de Frescobaldi y Froberger

3 Fughetta. Una fuga de pequeñas proporciones, en general con poca ambición contrapuntística.

exponemos comenzando desde la última nota, hacia la primera.

- 4 Inversión retrógrada.** Usamos simultáneamente las técnicas de inversión y retrogradación.
- 5 Aumentación.** Prolongamos proporcionalmente los valores del material temático. La tradición nos sugiere duplicar los valores (**aumentación simple**) o cuadruplicarlos (**aumentación doble**). Músicas bastante antiguas o bastante recientes no muestran esa obsesión con los múltiplos de dos y admiten el uso de otros valores.
- 6 Disminución.** Acortamos proporcionalmente los valores del

material temático. La tradición nos sugiere dividir por dos los valores (**disminución simple**) o por cuatro (**disminución doble**). Músicas bastante antiguas o bastante recientes no muestran esa obsesión con los múltiplos de dos y admiten el uso de otros valores.

- 7 Entrada perifrástica.** Una entrada del sujeto en que éste está sometido a distorsiones rítmicas y ornamentaciones que, sin dejar de hacerlo reconocible, lo amoldan con más facilidad para su imbricación en el tejido contrapuntístico.

Tipos de fuga: tradición

La tradición nos propone dividir la fuga en varios tipos, ateniéndose a su uso del material temático. Si bien no es una distinción suficiente como para nuestros fines, es sin embargo un inicio que dará frutos posteriores.

- 1 Fuga estricta.** La que no emplea episodios, sino solamente bloque expositivos reiterados. Posteriormente se emplea el término también para fugas con episodios, siempre y cuándo éstos estén tomados del sujeto o del contrasujeto. La más perfecta de las fugas estrictas es el **ricercare**, modelo de fuga estricta en que además usamos recursos como inversión, aumentación, retrogradación,

etc... La consecución lógica de estas divisiones nos da cuatro modelos de fuga que sí nos son de gran interés para un análisis moderno.

- a Fuga estricta con episodios**
- b Fuga estricta sin episodios**
- c Ricercare con episodios**
- d Ricercare sin episodios**
- 2 Fuga libre.** La que emplea episodios que no provienen del sujeto. Este tipo de fuga podríamos dividirlo fácilmente en otras dos categorías de uso inmediato.
- e Fuga de concierto.** Los episodios quedan sustituidos por material ornamental y virtuosístico. Son, por ejemplo, fugas totalmente típicas de las obras

Preliminares

INTERÉS DE LA FUGA *Particularidades*

Es probable que la fuga sea el procedimiento musical con una trayectoria más larga, y quizá más rica, en la música de Occidente. Si ya en general, las técnicas contrapuntísticas ejercen una singular fascinación sobre la mayoría de los compositores, la fuga, como culminación sistemática de estos procedimientos, se convierte en un ideal de composición distinto de cualquier otro comportamiento artístico en la historia, en la medida en que el autor busca tanto un resultado sonoro interesante como, frecuentemente, probar al máximo sus capacidades e imaginación: el compositor se desafía a sí mismo.

Sin embargo la técnica de la fuga y su comprensión teórica han sido severamente dañadas por intentos de encajarla en un marco formal que le resulta totalmente ajeno. Desde la fuga de escuela, que ya en su creación como recurso pedagógico ignoraba la realidad musical que la rodeaba, a los

intentos analíticos de la escuela alemana de convertir toda música en una sonata, o algo muy similar, nos encontramos con que son muy escasos los intentos de comprender la obra desde la obra, y no desde una serie de pautas prefijadas. Esta circunstancia va a revestir particular gravedad en el caso del tipo de composición que nos ocupa, cuya extraordinaria flexibilidad, pervivencia a lo largo de épocas con lenguajes musicales muy contrastados, y libertad general de uso la hacen particularmente poco apta para someterse a condicionantes convencionalizados.

Resulta de particular gravedad que como consecuencia de los puntos mencionados la teoría musical al uso resulte incapaz de explicar una fuga de por ejemplo, Johann Sebastian Bach —citado siempre, y con justicia, como el prototipo de compositor de fugas— sin tener que recurrir a calificar de excepciones comportamientos que aparecen casi en cada obra. O, lo que es peor, sin calificar determinadas secciones de algunas piezas incomparables como defectuosas.

“Una fuga es un movimiento musical en el que un número definido de partes o voces se combina para presentar y desarrollar un único tema, logrando un interés acumulativo”

Ralph Vaughan Williams

Pretendo en estas páginas dar algunos detalles sobre la fuga que par-

tan de la premisa de su enorme flexibilidad formal e histórica.

Definir la fuga

PREMISAS PREVIAS

Nombrar lo indefinible

Ebenezer Prout nos dice: “[El autor] comienza con la premisa, que pocos tendrán el valor de discutir, de que las fugas de Bach son las mejores que existen, y de que lo que quiera que Bach haga sistemáticamente y no sólo en forma excepcional es lo que debería hacer el estudiante”.

Por su parte William Henry Pressner para su disertación *La fuga antes de Bach* examinó cuantas piezas pudo encontrar anteriores a 1700 con el nombre “fuga” y llegó a la conclusión de que *no había una sola característica común a todas ellas* (las cursivas son mías).

Debería, por lo tanto, resultar evidente que toda definición de la fuga que resulte demasiado simple, o que parta de postulados teóricos que no tomen las partituras como punto de inicio está condenada a resultar

parcial, tan parcial, de hecho, que muy fácilmente puede conducir a severos errores de concepto que nos impidan apreciar gran cantidad de hermosísimas obras, y, desde luego, en el caso de los interesados en componer este tipo de obra, a una negligencia innecesaria en el uso de los muchos elementos que pueden llegar a constituirlos.

¿FORMA MUSICAL?

Término inadecuado

El mundo analítico en castellano anda seriamente necesitado de terminología nueva sobre las formas musicales. La simple distinción inglesa entre *form*, *shape* y *contour* ya sería de gran ayuda.

La definición habitual de forma musical, como una serie de circunstancias predefinidas que deben aparecer en un orden concreto (lo que pudiéramos llamar, menos formalmente pero con mayor claridad *la receta de cocina del tipo*

“Una fuga es una composición polifónica con un número fijo de líneas instrumentales o voces —normalmente tres o cuatro— construidas sobre un único tema principal. Este tema, llamado **sujeto** aparece una y otra vez en cada una de las voces o líneas instrumentales.”

Joseph Kerman

PEDALES

Buscando tensión

Son puntos en que usamos el recurso armónico de la **nota pedal**. La distinción armónica entre pedales inferiores, superiores e intermedias sigue siendo válida. Son totalmente típicas la **pedal de dominante**, para preparar la llegada al final o a un punto estructuralmente importante y la **pedal de tónica** para relajar la tensión acumulada en el final de la obra o de una sección.

Hablamos de **pedal figurada** para una pedal en que, por medio de articulaciones melódicas y rítmicas

cas —casi siempre del tipo del *style luthé*— conseguimos que una voz ejerza las funciones de pedal sin perder su funcionalidad melódica.

BLOQUES CORALES

Preparando el final

Un **bloque coral** consiste en una exposición del sujeto armonizado al estilo del coral luterano, recurso típico para preparar una exposición final. Frecuentemente vamos a añadir voces a las que venían constituyendo la fuga, si éstas eran pocas, de cara a conseguir con mayor fuerza el efecto deseado.

Recursos contrapuntísticos y de otros tipos

Parte de la dificultad que entraña el estudiar la fuga desde un punto de vista diferente al escolástico es que confundimos puntos estructurales, como los que acabamos de nombrar con técnicas compositivas que pueden, o no, ser relevantes para la estructura. Procedo a un rápido listado de cuales son algunas de esas técnicas.

1 Canon. Todo tipo de canon, a cualquier intervalo y con cualquiera de las otras técnicas características (coinciden con las que se van a listar a continuación) puede aparecer dentro de una fuga, lo que no es extraño si

consideramos que canon y fuga tienen el mismo origen, y que no deja de haber casos donde la distinción es borrosa.

2 Movimiento contrario o inversión. Se toma el material temático del que estemos hablando, típicamente el sujeto, e invertimos la dirección de los intervalos supliendo los ascendentes con descendentes, y viceversa. Es en general la más reconocible de las llamadas **transformaciones temáticas del contrapunto**.

3 Retrogradación. Tomamos el material (típicamente el sujeto) y lo

episodios— y **bloques presenciales**, en donde el sujeto simplemente aparece, integrado en un tejido contrapuntístico sin fisuras, sin detención previa de movimiento o tonalidad y sin intención de descargar la tensión previamente acumulada. Retener esta distinción aunque sea en forma mental, nos va a ayudar a diferenciar con rapidez y exactitud varios tipos de fuga.

FALSAS ENTRADAS *Cuando el sujeto miente*

Se denomina **falsa entrada** a toda intervención incompleta del sujeto en el transcurso de la fuga. Es frecuente que sea seguida inmediatamente de una intervención completa.

Vengo en estas páginas aludiendo reiteradamente al uso del sentido común a la hora de analizar una fuga. Toda vez que parte de la esencia de este tipo de procedimiento es el desarrollo del sujeto, vamos a encontrar de forma reiterada fragmentos del sujeto (motivos) por toda la música. Hablemos sólo de falsa entrada cuando la intervención del sujeto sea de cierta longitud. De la misma forma, no es raro modificar la última nota del sujeto para una mejor imbricación en la urdimbre del contrapunto, y sería absurdo para caso tan breve hablar de falsa entrada.

Tampoco es raro que las intervenciones del sujeto en un *stretto* (se define en el punto siguiente) sean

incompletas. En tal caso resulta preferible integrarlas dentro de la estructura de tal técnica y no considerarlas falsa entradas.

STRETTI *o estrecho, o stretto*

Lo primero, elijamos terminología, aunque sólo sea por bien de los que tengan que entender nuestros análisis. En italiano sería *stretto* (plural *stretti*), y en castellano *estrecho*.

El estrecho consiste en una pasaje en que hay al menos dos entradas del sujeto, superpuestas a menor distancia de la que les separaba en la exposición, *estrechadas*, por lo tanto.

Los estrechos, en la medida que comprimen el fenómeno de la exposición suponen un aumento de tensión, y son recurso típico para las partes previas al final de la obra, o de una sección importante de la misma.

Se habla de **stretto maestrale** (estrecho magistral) para un estrecho en que:

- 1 Intervienen todas las voces.
- 2 Aparecen en el orden **SRSR**, igual que en la exposición convencional.
- 3 Todas las intervenciones son completas.

concreto de obra) se amolda extraordinariamente mal al tipo de escritura que nos ocupa: una fuga puede admitir cualquier estructura, puede estar escrita en cualquier compás y adoptar —o no hacerlo— una gran diversidad de medios.

La fuga consiste más bien en lo que llamamos un *procedimiento* —en realidad una colección de procedimientos—. En este sentido, es técnica o colección de técnicas que pueden usarse de muy diversas maneras, como luego detallaré.

FUGA DE ESCUELA *Vísteme despacio...*

Uno de los más graves inconvenientes para la comprensión de la fuga es la llamada fuga de escuela. Como todo estilo escolástico (contrapunto de Fux, fuga de escuela, bajotioplismo), su única utilidad sería la de enseñar cómo componer fugas, a costa de sacrificar la creatividad esencial e imaginación que son consustanciales a este procedimiento. La fuga de escuela sí está mucho más cercana a ser una forma musical —

*“En el Arte de la Fuga, Bach utiliza un tema muy sencillo de los formas más complejas posibles... La mayoría de las fugas tienen cuatro voces y avanzan gradualmente en complejidad y profundidad de expresión... Hacia el final alcanzan alturas tan intrincadas que uno sospecha que ya no va a poder mantenerlas. Sin embargo, lo hace... hasta el último **Contrapunctus**, donde insertó su propio nombre codificado en las notas del tercer tema.”*

Douglas Hofstadter

pasan de forma obligatoria determinadas cosas en determinado orden—, lo que la hace más sencilla de explicar. Algún autor, en su desesperación por la cantidad de equívocos que provoca la fuga de escuela, llega incluso a proponer terminologías absolutamente nuevas, buscando evitar un confucionismo que llega a ser inmenso.

Cabe añadir que lo peor de los estilos de escuela es la facilidad con que se olvida su función: comenzar el aprendizaje de algunos aspectos de la

composición. Si siempre se aplicaran con ese criterio, y si se añadiera, sin ningún género de excepción, al final de la enseñanza una lista de todo lo que se ha omitido en el estilo escolástico en cuestión y por qué, no nos encontraríamos con los centenares de libros que sólo entienden la fuga desde las premisas del escolasticismo. De no darse estas circunstancias es, preferible, hacer las explicaciones algo más lentas y complejas, de modo que la vida compositiva del alumno no quede alicortada.

ASONATAR LA FUGA *Morir de éxito*

Por último: *una fuga no es una sonata*. La escuela analítica alemana, encabezada en gran medida por Hugo Riemann, detecta gran cantidad de parecidos entre todos los géneros musicales y la sonata, en cuanto a entender cada obra como compuesta por exposición, desarrollo —desarrollo *tonal*, específicamente, sin considerar la posibilidad de otros procedimientos para que la obra crezca— y recapitulación. Si bien esto es muy cierto para gran cantidad de música romántica —a partir de su formulación completa la forma sonata se convierte en el paradigma de la música tonal, contaminando cualquier otra música—, no es verdad para música de otras épocas, y resulta esencialmente antipático a la naturaleza de la fuga. Cabe, de hecho, considerar que el enorme decrecimiento de la producción de fugas en el Romanticismo responde en enorme medida a que el desarrollo tonal hipertrofiado de esa época

“Expresa la Creación de Todas las Cosas: espacio, tiempo, estrellas, planetas -y el Semblante (o, más bien, el Pensamiento) de Dios tras las llamas y la ebullición -imposible incluso hablar de ello. No he intentado describirlo... En su lugar, me he refugiado tras la forma de la Fuga. El Arte de la Fuga de Bach y la fuga de la opus 106 de Beethoven (la sonata Hammerklavier) no tienen nada que ver con la fuga académica. Como estos grandes modelos, esta es un fuga antiescolástica.”

Olivier Messiaen, sobre “Par Lui tout a été fait”

es singularmente inadecuado para el tipo de obra que nos ocupa.

DEFINAMOS *Un intento operativo*

Una definición muy práctica sería, la siguiente. **Una fuga consiste en una colección de procedimientos contrapuntísticos que pueden o no aparecer a lo largo de una determinada obra. Para que consideremos que una fuga merece ese nombre es condición necesaria y suficiente que contenga la llamada exposición de fuga. Cualquier otro procedimiento, por más característico que sea, es opcional, así como va a resultar totalmente típico que fugas con características concretas, compositivas o instrumentales, adopten procedimientos que serán exclusivos de esa obra concreta.**

Entre los mayores atractivos de esta definición se cuentan:

- No asumimos que la fuga contenga siempre un número fijo de voces. Si bien, indudablemente, ese es

unos tratados afirman que el orden de voces debería ser el inverso a la primera exposición, si bien la práctica musical nos revela que el compositor suele realizarla con libertad. La contraexposición es típica de fugas muy grandes y ambiciosas.

EPISODIOS *Comenzamos a desarrollar*

Un episodio (también denominado *divertimento*) recoge parte del material motivico del sujeto (a partir de Bach, también del contrasujeto) y lo desarrolla. Es totalmente típico en fugas a partir del Barroco que el desarrollo sea modulante, y que culmine en una cadencia. Procedimientos como progresiones y otros tipos de recurso que creen dirección en la música son sumamente apropiados.

Comparar la longitud relativa del sujeto con la de los episodios es una manera rápida de averiguar si el tipo de fuga que estamos analizando busca el desarrollo tonal o el contrapuntístico. Los episodios resultan sobre todo típicos de fugas en que se busca el desarrollo tonal por encima del contrapuntístico. No deben confundirse con las *codettas*.

CODETTAS *Terminología exasperante*

Van con la presente cinco o seis veces en que empleamos la terminología “coda” o “co-

detta” para explicar cosas totalmente distintas dentro de un mismo tipo de obra. Más, por supuesto, la coda en su sentido habitual que bien puede ser parte de una fuga. Por eso, para el comportamiento que voy a describir suelo preferir la terminología *episodio de enlace*. La creación de nuevos términos, si bien sería preferible, va a hacer difícil que nos comprendamos entre diferentes tipos de análisis.

En cualquier caso la codetta a la que nos referimos ahora es un pasaje breve, típicamente sin gran espíritu de desarrollo, que separa una exposición de otro bloque temático.

BLOQUES TEMÁTICOS *El retorno del sujeto*

Llamamos **bloque temático** a todo pasaje en que el sujeto aparezca alguna vez de forma completa. Pueden ser prácticamente nuevas exposiciones (frecuentemente en otras tonalidades que la principal de la obra), si bien sin la obligación de que la primera entrada comience sin la presencia de otras voces.

Aunque no se parte de la terminología convencional me parece conveniente diferenciar entre **bloques expositivos**, que serían bloques temáticos, posiblemente en una nueva tonalidad, en que se recupera el espíritu de la exposición, con la finalidad de replantear el tema, descargar tensión y comenzar un nuevo proceso de desarrollo —frecuentemente mediante la introducción de nuevos

do en conseguir un excelente resultado musical que en cumplir una serie de normas, o en que su obra sea fácil de describir. Precisamente por ello, si ya lo explicado sobre una exposición convencional resulta de enorme flexibilidad, debemos también tener en cuenta algunas prácticas más exóticas, pero de innegable buen funcionamiento y sentido musical. Paso a una descripción somera de las mismas.

1 Contrafuga. Modelo de fuga en que la respuesta se da por movimiento contrario (inversión). Un ejemplo sería el *Coral del lecho de muerte*, BWV 668.

2 Fugas dobles, triples, cuádruples... Son fugas con, respectivamente, dos, tres, cuatro o el número de sujetos que el compositor haya querido usar. Se distinguen de fugas con uno o más contrasujetos en que es necesario que se de una exposición conjunta de todos los sujetos implicados, no

primero de uno y luego de otro. Un ejemplo conocidísimo de doble fuga es el *Kyrie del Requiem* de Mozart.

3 Fugatos. Momentos similares a la exposición de fuga, aunque posiblemente con mayor libertad interválica, que pueden aparecer dentro de cualquier obra, aunque esta sea de otro tipo.

4 Fuga acompañada. Una fuga con acompañamiento instrumental, y en la que, por lo tanto, la primera entrada no aparece a una sola voz. Es, en ese sentido, similar a los cánones acompañados.

5 Fugas por aumentación, disminución, retrogradación o cualquier combinación de estos recursos. En justicia también debería figurar aquí la contrafuga. Por lo demás, creo que el nombre explica que son fugas realizadas por medio de los procedimientos aludidos.

Después de la exposición

Una vez concluida la exposición en una fuga puede, y seguramente, deba, pasar *cualquier cosa*, quizá con la posible excepción de que todo lo que venga será dependiente del sujeto. Servir bien a las posibilidades inherentes al mismo va a justificar cualquier tipo de tratamiento temático, por poco convencional que sea.

Sin embargo, algunos comporta-

mientos son relativamente comunes, y, siempre que recordemos que puede o no que ocurran, merece la pena detallarlos.

CONTRAEXPOSICIÓN

Dejando las cosas claras

La contraexposición consiste en una nueva exposición tras haberse producido la primera. Al-

el caso más frecuente, circunstancias especiales instrumentales (por ejemplo, fugas para violín solo, o piezas especialmente bien adaptadas a un instrumento) o compositivas pueden lograr que el concepto de un número fijo de voces, o incluso el concepto de voz o parte armónica resulte inaplicable.

- Nos da un marco muy amplio que puede incluir desde los comportamientos más antiguos hasta los más recientes.
- No nos impone un marco estilístico o lingüístico-musical concreto.
- No implica que las diversos acontecimientos que pudieran o no ser parte de la fuga aparezcan en un orden concreto.

Peca, sin embargo, esta definición de ser tremendamente ambigua, comparada, por ejemplo con la siguiente.

Una fuga es una composición contrapuntística con una textura basada en un número constante de voces —se dan excepciones, según el medio instrumental—, a menudo tres o cuatro, raramente

más o menos. Se basa en un tema que comienza en una voz, se imita en otra, vuelve a ser imitado en otra y así hasta que hemos usado todas, al proceso así descrito lo llamamos *exposición de fuga*. Al tema lo llamamos *sujeto*, a la imitación, *respuesta*. Sujeto y respuesta podrán reaparecer varias veces a lo largo de la fuga (*bloques temáticos*). Puede darse un tema secundario que acompañaría a la primera imitación, llamado *contrasujeto*. Pueden darse pasajes con espíritu de desarrollo (*episodios*). y puede, por último, que superpongamos diversas versiones del tema a corta distancia (*estrechos o strettii*).

Mi preferencia, indudablemente, es por la primera de estas dos descripciones. Sin embargo es más frecuente que en clase use la segunda, seleccionando muy bien el repertorio que estudio para que se amolde a ella, hasta que está suficientemente claro como para que podamos analizar las excepciones a lo arriba expresado.

La exposición de fuga

De las dos definiciones arriba expuestas, el único punto común es la **exposición**, elemento que, según dijimos, resulta suficiente como para que consideremos fuga a una obra. Comenzaremos por examinar algunos de sus elementos constitutivos. Veremos que incluso en

tema tan esencial como éste no nos faltan numerosas imprecisiones terminológicas, a las que se suma toda una serie de flexibilidades —absolutamente lógicas, por otro lado— por parte de los compositores que van a lograr que resulte mucho más sencillo entender la fuga desde la intencionali-

dad compositiva que desde una serie de postulados axiomáticos que ignoran las realidades rítmicas y tonales de la música que estamos haciendo en cada obra concreta.

SUJETO Y RESPUESTA Protagonistas absolutos

En términos generales, estemos o no en un contexto fuguístico, **definimos “sujeto” como un material, sin comienzo ni final, a partir del que se va a desarrollar una parte significativa del resto de la obra.** En el caso concreto de la fuga habría que añadir que, en general, **el sujeto es la fuente de toda la obra**, sobre todo en un contexto barroco, aludiendo al ideal de que la unidad de tema conduce a la unidad de sentido. Lo de “sin comienzo ni final” alude a que el sujeto, en el transcurso de su uso puede estar integrado dentro de una melodía más larga, sin tener por qué coincidir con su final o su principio. Los ejemplos de la segunda fuga del *Clave Bien*

Temperado que nos acompañan son ese sentido suficientemente claros.

A veces, en determinados tratados, se habla de **tema**, en lugar de sujeto. Es preferible evitar esta terminología, para borrar toda posibilidad de confusión con otros tipos de planteamiento compositivo.

La exposición de fuga comienza con la presentación a una sola voz o parte armónica del sujeto (salvo en el caso de la *fuga acompañada*).

Una vez presentado el sujeto, otra voz vuelve a producirlo, en general una quinta por encima o una cuarta por debajo (en una fuga tonal, en el nivel de la dominante), mientras la primera voz va produciendo material nuevo. A esta segunda entrada la denominamos **respuesta**. A sujeto y respuesta, cuando necesitamos referirnos a ellos de manera indistinta los denominamos **entradas**.

La respuesta puede contener determinados cambios interválicos, sobre todo en su comienzo denominados **mutaciones**. Estos cambios son sobre todo frecuentes en música

es inusual encontrar contrapunto doble a la décima.

Una técnica muy querida por algunos teóricos franceses es el *falso contrapunto doble*. En el mismo, el contrasujeto puede funcionar por debajo del sujeto, pero evitamos el mal comportamiento que tendría como bajo evitando que aparezca en esa voz.

El contrasujeto puede tener, como ocurre en fugas antiguas un papel sobre todo decorativo, o de caracterización un periodo de la obra (viene a la mente la *Fantasia Chromatica* de Jan Pieterszoon Sweelinck) o puede tener un papel temático y de desarrollo tan acusado como el propio sujeto (sobre todo a partir de Bach, una de cuyas innovaciones en el campo de la fuga consiste, precisamente, en dar importancia al contrasujeto).

Al igual que con el sujeto, la forma de saber dónde comienza y dónde acaba el contrasujeto es la comparación de diversas entradas: lo que haya de común en todas ellas será el material del que estamos hablando. Es frecuente que el contrasujeto empiece algo después que el tema, para evitar, si la hay, la zona de mutaciones, por lo que es posible que necesitemos, una vez más, *codettas de enlace*.

En caso de que haya un contrasujeto, se plantea la posibilidad de que haya un segundo y un tercero, o el número de ellos que el autor precise.

Algunos autores han querido ver en las fugas con contrasujeto más bien un segundo sujeto, lo que las

convertiría en *fugas dobles* (se explicarán más adelante). La diferencia esencial es que en una fuga con dos sujetos es precisa una exposición conjunta de los mismos.

CODAS DILATORIAS Tácticas de distracción

No es infrecuente que aparezca lo que llamamos una **coda dilatoria**. Este tipo de comportamiento consiste en un pasaje de tipo episódico (es decir, con características de desarrollo, el episodio se explicará más adelante), con el número de voces o partes armónicas que llevemos hasta ese momento, que retrasa la intervención de la última entrada (o más raramente de la penúltima) con la finalidad de causar sorpresa al aparecer. La esencia de la exposición de fuga es, precisamente, el ir acumulando tensión y fuerza según van entrando las voces, por lo que reservar la última entrada produce, naturalmente, un efecto inesperado, y aporta mucha mayor energía a la obra.

EXPOSICIONES ANÓMALAS Algunas prácticas curiosas

Quizá esté dando la impresión de que la fuga es una forma compleja, muy difícil de entender. No es así en absoluto. Lo que sucede es que es una obra que hay que entender desde el punto de vista del compositor, mucho más interesa-

a 3 **Clave Bien temperado, libro I, Fuga II**

El sujeto acaba donde se indica, pero la melodía continua.

El sujeto, en esta ocasión en mi bemol mayor, comienza bastante después que la melodía

UN MISTERIO RESUELTO ¿Cuántas entradas tiene la exposición?

El estudio de diversos tratados nos va a proporcionar un número de respuestas sorprendentemente diferente, que van desde que tantas como voces o partes armónicas haya, a una más que las antedichas si el número de voces es impar o a la imposición arbitraria de que siempre sean cuatro.

La respuesta es mucho más sencilla si empleamos el sentido común, al que antes aludí: la exposición va a tener tantas entradas como estime oportuno el compositor para dejar el tema bien instalado en los oídos de la audiencia. Obviamente resulta lógico emplear una entrada por voz, pero, ¿qué pasa si estamos ante una fuga a sólo dos voces? Será necesario repetir el sujeto o correr el riesgo de que desarrollemos sin tener claro el tema. ¿Y si estamos frente a una orquesta, con intervenciones solistas de cada instrumento? La exposición se haría inacabable y pesada.

Es, por lo tanto, mucho mejor contar con el oído como juez de cuándo es suficiente, máxime si tenemos en cuenta que las características intrínsecas de cada sujeto van a hacerlo más fácil o difícil de retener.

CONTRASUJETOS Más material temático

Hasta ahora sólo hemos hablado de las entradas de la fuga, en su doble vertiente de sujeto y respuesta, pero, ¿qué hace una voz una vez que ha producido su entrada? Las posibilidades más usadas son dos.

1 La voz realiza lo que denominamos una **parte libre**, es decir, sigue realizando un contrapunto con el resto de las voces sin mayores obligaciones. Que la llamemos parte libre no implica en absoluto que no pueda tener contenido motivico temático tomado del sujeto, y mucho menos que sea una “parte de relleno”. Por el contrario, muchas veces nos encontramos en las partes libres con hermosísimas melodías.

2 La voz realiza un **contrasujeto**. Definimos contrasujeto como una **parte recurrente**: es decir, va a ocurrir con alguna frecuencia a la vez que las diversas entradas. Es necesario que sea recurrente, debo insistir en ello. *No todo material que sucede a la vez que el sujeto es un contrasujeto, sólo el que va a ser usado más veces.*

El contrasujeto, caso de haberlo, suele estar en contrapunto doble con el sujeto: es decir, puede, sin menoscabo de la calidad musical ponerse por encima o por debajo del sujeto. Lo más frecuente es que esté en contrapunto doble a la octava, si bien no

tonal, puesto que su finalidad es la impedir que la obra produzca modulaciones excesivamente apremiantes o intensas antes de tiempo. Las reglas sobre cómo hacer mutaciones son prolijas, y en algunos casos, contradictorias. Una aproximación suficiente, y, a menudo, más ilustrativa que las reglas es que **dentro del sentido común —como no aplicar lo que sigue a notas demasiado breves como para tener peso tonal— todo lo que en la cabeza del sujeto esté en tónica se contesta en dominante, y todo lo que en la cabeza del sujeto esté en dominante se contesta en tónica.**

En el ejemplo musical anterior podemos observar como los intervalos tercero y cuarto de la respuesta han mutado justo de esa forma: la tónica “do”, se contesta con dominante, “sol”. Aplicando el sentido común arriba aludido no consideramos el brevísimo floreo como parte de la dominante. La cuarta nota “sol”, la contestamos con tónica, “do”. Por último el “la bemol”, sexto grado de la tónica, lo contestamos con “mi bemol”, sexto grado de la dominante.

A las respuestas que no contienen mutaciones las denominamos **respuestas reales**. A las que sí, **respuestas tonales**.

Sobre la mutación cabe añadir que no es en modo alguno obligatoria. Distintos autores puede que apliquen o no la mutación a un mismo sujeto en función de sus necesidades compositivas.

El material de la respuesta es tan esencial como el del sujeto. Es, por tanto, necesario para el análisis, detectar la presencia de mutaciones, puesto que su motivica puede aparecer en el resto de la fuga.

SUJETO Y RESPUESTA Detalles y excepciones

Como no podía ser por menos, en un ámbito con teoría tan confusa como el que nos ocupa, es preciso tener en cuenta una serie de ambigüedades y excepciones. Los detallo en forma de lista.

1 A veces el final del sujeto se solapa unas pocas notas con el principio de la respuesta. En esto, como en todo, el criterio para saber dónde acaba el sujeto consiste en comparar todas las entradas de fuga posibles: lo que tengan de común será el sujeto. El caso es relativamente común, sobre todo, en fugas de sujeto corto, aquellas que Mattheson recomendaba como más características de este tipo de escritura.

2 Por el contrario, otras veces, sea por motivos rítmicos (el sujeto no acaba en la parte de compás adecuada) o tonales (la nota final del sujeto no es adecuada para que entre la respuesta), necesitamos añadir unas notas al sujeto antes de que venga la respuesta. A esas notas se les llama a menudo *codetta*, si bien, dada la impresionante cantidad de elementos fuguísticos a los que se da el nombre

de *coda*, yo prefiero llamarla, más prolijamente, *codetta de enlace*. De nuevo, el criterio para saber dónde acaba el sujeto consiste en comparar el mayor número de entradas posible.

3 A menudo se habla de **respuesta plagal** para respuestas que en lugar de estar a la quinta superior o cuarta inferior están a la cuarta superior o quinta inferior. Si bien el caso, sobre todo en músicas antiguas, no es infrecuente, dentro de las fugas tonales es una consecuencia natural de las reglas de la mutación: un sujeto que oscile abundantemente por la dominante será contestado mayoritariamente en tónica, produciéndose así la interválica aludida.

ORDEN DE LA EXPOSICIÓN
Primera aproximación

Nos encontramos ya en condiciones de comenzar a estudiar la mecánica básica de la exposición, aún sabiendo que son numerosas las excepciones y particularidades que nos aguardan.

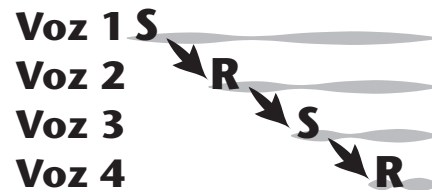
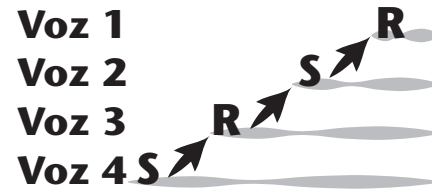
La exposición de fuga tradicional irá presentando en forma alternada

sujeto y respuesta en cada una de las voces o partes armónicas que intervengan. Así, una fuga convencional a cuatro voces presentará la forma **SRSR** (sujeto, respuesta, sujeto, respuesta). No son, sin embargo, raras, sobre todo en tiempos antiguos las exposiciones **SRRS** (como, por ejemplo, la primera fuga del primer libro de *El clave bien temperado*) o **SRRS** (como la *Canzona V* de Froberger).

Una vez más necesitamos la idea de *codetta de enlace*. Es posible que aunque el sujeto enlace bien con la respuesta, la respuesta no lo haga con el sujeto, por lo que necesitaremos unas notas para lograr la unión.

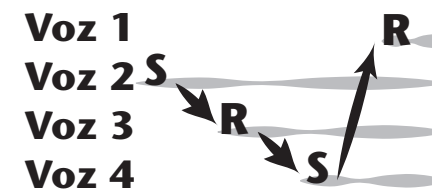
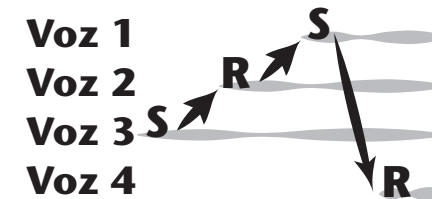
La exposición de fuga debe la tremenda energía que suele alcanzar al proceso de acumulación de densidad producido por las voces que se van solapando. Por ello, resulta de la mayor utilidad, incluso hasta convertirse en una de las características esenciales, si bien muy poco comentada, de la exposición, que venga acompañada de un notable aumento del registro abarcado por las voces. De esta manera, lo más característico es que las dos primeras voces sean contiguas, y que el resto de entradas vayan, progresivamen-

te, alcanzando mayores registros. Las dos estrategias más básicas que cumplen estos requisitos son comenzar desde el grave e ir progresivamente empleando voces más agudas y la contraria: desde los agudos ir aportando graves.



Las dos estrategias básicas.

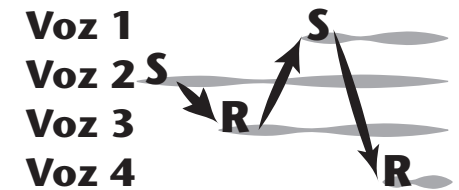
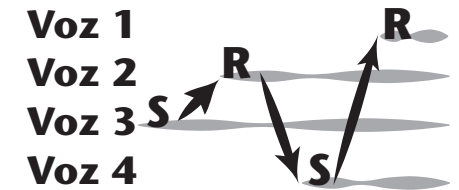
Sin embargo un efecto común resulta mucho más interesante: comenzando desde la segunda voz más grave o más aguda, procedemos



La estrategia de reservar una voz

como antes, reservando la voz más grave o aguda para provocar un extraordinario aumento de registro en la última entrada, que va a provocar que la conclusión de la exposición alcance un brillo y energía que pocas veces veremos empleando tan sólo el registro como factor compositivo.

Por supuesto, la estrategia registral en que cada vez los saltos son mayores es la que podríamos llamar *en zig-zag*: comenzando desde un registro medio vamos progresivamente subiendo y bajando.



La estrategia en zig-zag

Cualquier otro orden en las voces va, por supuesto, a resultar posible, pero es conveniente mantener siempre en mente los aquí expuestos: son buena fuente de ideas, no siempre para una fuga.

Fuga.

Allegro.



Fuga de la Sonata nº 1 para violín solo. Suele considerarse un ejemplo de respuesta plagal.