



lo que denominamos retrogradación. Así, la Figura 1 es la original y la Figura 2 se genera a partir de ella por movimiento retrógrado.

¿Escuchas cómo el salto de la Figura 1 desciende mientras que el movimiento por grados es ascendente? Un movimiento retrógrado literal habría invertido esas direcciones: el movimiento por grados descendería, mientras que el salto ascendería. ¿Es eso lo que hace la Figura 2? No.

Por tanto, la Figura 2 no es una retrogradación literal. Bach ha recurrido a algo más para restaurar las direcciones originales. Ese «algo más» es la inversión melódica.

Ahora podrías objetar: «Yo pensaba que la inversión melódica invertía la dirección de los intervalos de una melodía.» Y tendrías razón. Pero lo mismo hace la retrogradación. Para restaurarlos después de haberlos invertido por retrogradación, Bach tiene que reinvertirlos para generar la Figura 2. Ese perfil melódico es la inversión retrógrada de la Figura 1.

Así que al invertir la retrogradación anulamos la inversión producida por la retrogradación. Si esto te resulta confuso, descuida: a mí también. ¡A veces bromeo diciendo que la retrogradación es en realidad la inversión retrógrada y la inversión retrógrada es en realidad la retrogradación!

Pero aún hay un truco más que puede hacer el salto (y del que no es capaz el paso): los saltos pueden ser grandes o pequeños. El salto de la Figura 1 es menor que el de la Figura 2. Como si quisiera asegurarse de que lo entendemos, Bach aumenta la longitud del salto una vez más para producir la Figura 3.

Por tanto, los saltos de las Figuras 1, 2 y 3 van en aumento. Esa expansión se aplica primero a la parte superior del intervalo, y luego a la inferior. Escucha cada salto —original, más grande, aún más grande—, a ver si eres capaz de oír las expansiones del intervalo en el sujeto.

Otra razón por la que este sujeto es tan memorable es que acentúa el último grado de cada figura. Esos grados conforman una bonita melodía (lab-sol-fa) por derecho propio. Escucha dicha melodía en los grados acentuados de la Figura 1, Figura 2 y Figura 3. ¿Eres capaz de escuchar cómo Bach vuelve sobre ellos en la cola del sujeto?

Ahora añadámosle las notas igualmente acentuadas (mib-re-do) de la respuesta. Curiosamente, éstas continúan la escala descendente a partir de donde la había dejado el sujeto. Cuando se oyen juntos, el sujeto y su respuesta sugieren una escala de seis notas: lab-sol-fa-mib-re-do.

Si el sujeto fuera un baile, sería un «*two-step 'n skip*<sup>3</sup>», que ha sido hábilmente elaborado a partir de ideas musicales minúsculas. Así pues, es memorable porque es económico y orgánico: las partes guardan relación con el todo, al igual que el todo con sus partes.

## Dos contrasujetos

---

<sup>3</sup> Juego de palabras intraducible: El *two-step* (lit. *dos pasos*) es uno de los bailes clásicos de salón, pariente cercano del *foxtrot*. El autor, remedando otros géneros como el *rock'n'roll* o el *rhythm'n'blues*, inventa este baile *two-step'n'skip* (lit. *dos pasos y salto*). (N. del T.)

Un contrasujeto es un motivo que suena en contrapunto con el sujeto. Por lo general, los contrasujetos aparecen en la voz que acaba de exponer el sujeto.

Aunque todas las fugas ofrecen un contrapunto al sujeto, no por ello cualquier fragmento de dicho contrapunto puede ser considerado un contrasujeto. Para ello, debe aparecer en más de una ocasión la misma melodía. Si cada parte de contrapunto que se opone al sujeto es distinta, se denomina «contrapunto libre», pero si se repite, entonces estamos ante un contrasujeto.

Muchas fugas carecen de contrasujeto. Esta es extraordinaria porque tiene dos. El 1<sup>er</sup> contrasujeto (azul turquesa) aparece por primera vez en la voz intermedia en los compases 3-4. Observa que esa voz acaba de terminar su exposición del sujeto.

Escucha el 1<sup>er</sup> contrasujeto varias veces hasta que puedas reconocerlo en otros lugares. Se compone de una escala descendente en semicorcheas seguida de un tetracordo descendente en corcheas. (Un tetracordo es una escala de cuatro notas). Ahora haz click en todos los compases de color turquesa del diagrama y practica tratando de reconocer el 1<sup>er</sup> contrasujeto.

Al 2<sup>o</sup> contrasujeto (rosa) es más difícil seguirle la pista. Se oye por primera vez en la voz intermedia en el c. 7. Casi siempre se mueve en terceras paralelas con el 1<sup>er</sup> contrasujeto, pero presenta dos rasgos característicos: El primero es un descenso de tercera por grados conjuntos, más o menos como el final de la cola del sujeto, sólo que a la mitad de velocidad. Esto aparece una vez y luego otra más, y va seguido de una giro (bordadura) en la cola del 2<sup>o</sup> contrasujeto.

### **Contrapunto triple**

El contrapunto invertible es el arte de escribir melodías que pueden cambiar de registro entre sí. Se llama «doble» si es a dos voces y «triple» si es a tres.

El contrapunto *doble* es como un pastel de dos capas (chocolate y vainilla). Éstas sólo pueden disponerse de dos formas: el chocolate puede ir encima o debajo. Del mismo modo, un sujeto puede ir encima de su contrasujeto o debajo.

Pero cuando hay un sujeto y dos contrasujetos lo que tenemos es *contrapunto triple*. Esto es como un helado de corte de tres gustos. Las capas se pueden ordenar de seis maneras: cada sabor puede aparecer arriba, en medio o debajo en dos ocasiones.

Hemos incluido una animación para explicar el contrapunto triple de esta fuga y mostrar cómo cada voz pasa de un registro a otro. De las seis maneras de distribuir su sujeto y sus dos contrasujetos, Bach ha utilizado todas menos una. ¿Eres capaz de averiguar de cuál de ellas se trata?

El contrapunto invertible es importante porque permite a Bach crear una continua variación de texturas recurriendo sólo a sus sujetos. E inversamente, posibilita el desarrollo motivico sin necesidad de una aburrida repetición de texturas.

### **Deliciosos cánones y secuencias**

Si Bach fuera un chef, las secuencias canónicas de esta fuga serían sus *crêpes suzettes flambées*. Pero antes de hincarle el diente a esa *delicatessen*, conviene regalarse con un pequeño aperitivo: un rápido repaso del canon y la secuencia.

Un canon es una melodía que es copiada por otra voz. La copia puede empezar en el mismo grado o en uno diferente. Siempre que la copia conserve el perfil interválico de su fuente original, será canónica.

Esta fuga tiene episodios canónicos en los cc. 9-10 y 22-24. Ambos cánones son a la quinta: esto quiere decir que el *comes* (la voz que imita) suena una quinta justa por debajo del *dux* (la voz imitada).

Una secuencia es un patrón o dibujo que se repite a otra altura. A diferencia del canon, que implica necesariamente la existencia de dos voces —de las cuales una copia a la otra—, una secuencia puede consistir en un dibujo melódico que aparezca en una sola voz, o en un patrón armónico que amalgame un complejo de voces, de las cuales ninguna esté en canon.

Las secuencias son como las escaleras del diagrama de la derecha. Unas veces suben y otras bajan. El número de peldaños señala cuántas veces se repite el patrón. Las escaleras pueden ser cortas o largas. Bach las utiliza a menudo para pasar de una tonalidad a otra.

Los dos episodios canónicos [nº 1 & nº 2] son *también* secuenciales. Esto quiere decir que, además de estar en canon, siguen un patrón: de ahí su nombre de «secuencias canónicas».

Pero ¿cuál es ese patrón que repiten los cánones? Nada menos que la cabeza que separamos del sujeto. Esta técnica se denomina «fragmentación». Con frecuencia, el material que conecta las distintas exposiciones del sujeto está hecho a partir de dichas partículas o fragmentos motivicos.

Bach enciende la cerilla para flambear su *crêpe* en los cc. 13-14. Aquí la voz superior de la secuencia está generada por la inversión melódica de la voz inferior de la secuencia anterior (cc. 9-10). Más arriba ya comentamos que la inversión melódica se da cuando los intervalos de una melodía se mueven en la dirección opuesta.

Los segmentos melódicamente invertidos son como una estrofa poética con rima abba. Cuatro son los compases en cuestión: 9-10 y 13-14. La pareja de los extremos [9 y 14] contiene una inversión: La voz inferior del c. 9 desciende una quinta de Do a Fa, pero la voz superior del c. 14 asciende una quinta de Fa a Do. ¡Justo al contrario!

De manera similar, la pareja interior [10 y 13] contiene otra inversión: La voz inferior del c. 10 desciende una quinta de Sib a Mib, pero la voz superior del c. 13 asciende una quinta de Mib a Sib. ¡Otra vez al contrario!

El patrón a partir del cual Bach ha emparejado estas inversiones genera un palíndromo. En él aparecen dos intervalos de quinta del modo siguiente: bajando de Do a Fa (c. 9), bajando de Sib a Mib (c. 10), subiendo de Mib a Sib (c. 13) y subiendo de Fa a Do (c. 14).

Así, los intervalos extremos de cada compás son los mismos, ¡hacia atrás o hacia adelante! No olvides que cuando lees hacia atrás también se invierten

las direcciones de los intervalos. Por tanto, el palíndromo lo es tanto de los intervalos como de las direcciones.

A veces me refiero a este tipo de antítesis como *Ida y vuelta*. Los elementos opuestos podrían ser inversión melódica, palíndromo, contrapunto invertible, retrogradación o alguna combinación de los mismos.

*Ida y vuelta* no es un término técnico, pero aun así, me gusta. Implica que la antítesis es psicológicamente satisfactoria, algo así como volver a casa después de hacer una visita a los vecinos o el suave balanceo de una hamaca en una tarde del veranillo de San Miguel.

### **A modo de conclusión**

¿Recuerdas que empezamos el estudio de esta fuga señalando que tenía un sujeto memorable? Es intrínsecamente memorable, pero cuando se llega al final de la misma, resulta ya verdaderamente inolvidable. En cierto sentido, el sujeto recibe su desarrollo más memorable en esas deliciosas secuencias, cuyos pasos están hechos a base del two-step 'n skip del sujeto.