

Fuga N.º 10

E minor

Well-Tempered Clavier Book I

Johann Sebastian Bach

© 2002 Timothy A. Smith (el autor)¹

Traducción: © 2011 Alfonso Sebastián Alegre

Para leer este ensayo en formato hipermedia, véase la presentación Shockwave en <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue10.html>.



Sujeto: Fuga n.º 10, *El clave bien temperado*, vol. 1

Esta es la única fuga a dos voces del *CBT*. Dado que una fuga requiere al menos de dos voces para establecer la relación sujeto-respuesta, el uso de las mismas resulta minimalista en este caso. Pero si atendemos al contrapunto, nos encontramos ante una de las fugas más ingeniosas de Bach. En este análisis demostraré que:

- son dos fugas en una
- están tratadas en contrapunto doble a la octava
- es también un canon
- es como una cinta de Möbius
- se muere por una coda

Dos fugas en una

En el esquema de la derecha puede verse que esta fuga es totalmente simétrica: cuatro secciones que responden al esquema *abab*. Toda la música aparece condensada en los primeros diecinueve compases, los cuales contienen una exposición y un 1^{er} desarrollo (línea 1) seguidos de una reexposición y un 2^o

¹ Se puede imprimir, copiar, crear un enlace a este documento o citarlo con fines docentes sin ánimo de lucro, siempre que se cite al autor y al traductor. No se puede reproducir por procedimientos electrónicos, ni alojarlo en una página web ni incluirlo en un producto susceptible de venta sin permiso escrito del autor.

desarrollo (línea 2). Así pues, las dos primeras líneas constituyen lo que denominaré *fuga*.

Lo que resta es contrapunto doble de la fuga transportada a otras tonalidades. La línea 3 y la línea 4, que no contienen música nueva, derivan de la fuga por contrapunto doble. Por esta razón las he identificado como *contrafuga*. Como puedes comprobar, esta fuga es en realidad como dos fugas en una.

Contrapunto doble a la octava

El contrapunto doble conlleva un intercambio de registros: la melodía que aparece en la voz superior lo hace luego en la inferior, y viceversa. Si te sirve de ayuda, puedes imaginarte el contrapunto doble como el juego de pídola. Primero saltas por encima de la persona que tienes delante. En el momento de hacerlo, tú estás más alto que ella y ella está por debajo de ti. Cuando al otro le llega el turno de saltar, la situación se invierte. A eso me refiero con lo de *intercambio de registros*.

La contrafuga está hecha íntegramente a base de contrapunto doble a la octava. Lo único que hace Bach es repetir los diecinueve primeros compases, desplazando la voz superior al registro grave y viceversa.

Además del contrapunto doble, la contrafuga ha sufrido una transposición. La línea 3 es una transposición de la línea 1 a la 4ª ascendente. Por su parte, la línea 4 es una transposición de la línea 2 en dirección contraria, una 4ª abajo.

Si el contrapunto doble es algo nuevo para ti, quizá te resulte instructivo comparar los compases análogos de la fuga y la contrafuga. Puedes hacerlo manteniendo apretado el botón izquierdo del ratón y desplazándolo por los correspondientes compases del esquema.

Para encontrar el compás correspondiente en la contrafuga, suma 19 a cada compás de la fuga. De acuerdo con esto, el c. 11 de la fuga se corresponde con el c. 30 ($11+19=30$) de la contrafuga. Los compases equivalentes están alineados verticalmente y separados por una línea, correspondiéndose entre sí las líneas pares, al igual que lo hacen las impares.

Un canon

Está en la naturaleza de la fuga el ser imitativa. Pero esta fuga lo es en mayor medida que muchas, puesto que es también un canon. Para que puedas entender esta relación, me gustaría aclarar la diferencia que existe entre un canon y una fuga.

La relación entre el sujeto de una fuga y su respuesta es en esencia imitativa. En una *respuesta tonal*, el perfil melódico aparece imitado con alguna mutación interválica ocasional, con objeto de mantener la misma tonalidad. En una *respuesta real*, los intervalos y el perfil melódico son idénticos, pero están transportados a una nueva tonalidad. En la mayoría de las fugas, esa imitación estricta cesa normalmente tras la exposición.

Al igual que la fuga, el canon genera una voz a partir de otra mediante algún recurso contrapuntístico. Cualquiera que sea dicho recurso (un intervalo diferente, proporción rítmica, movimiento contrario, retrogradación), la segunda

voz se ve obligada como por ley a seguir imitando a la primera utilizando ese mismo recurso. Eso es lo que quiere decir “canon”: regla o ley. En el momento en que la ley se quebranta, el episodio deja de ser canónico.

Recuerda esto: Una composición puede ser (1) un canon pero no una fuga, (2) una fuga pero no un canon, o (3) tanto un canon como una fuga. Las composiciones de la tercera categoría no abundan; de ahí su especial importancia. Esta fuga pertenece a dicha categoría: es canon y fuga al mismo tiempo.

En tanto que fuga, esta obra se vale de una relación *real*. La respuesta (voz inferior, cc. 3-4) es una transposición del sujeto (voz superior, cc. 1-2) de la tonalidad de mi menor a la de si menor. Esta pequeña sección es un *episodio canónico*; no da como para calificar de canon a la obra en su integridad porque la imitación es abandonada en el c. 7.

Esto es lo que hace de esta fuga un canon: Anteriormente he dicho que toda la música está contenida en los cc. 1-19. Pero hay otro modo de escucharla: También está contenida toda la música en la voz superior. Llamemos “Parte A” a las líneas 1-2 de la voz superior y “Parte B” a las líneas 3-4. Todo hasta la coda puede representarse así:

Parte A Parte B (voz superior)
Parte B Parte A (voz inferior)

Así pues, lo que he denominado *fuga* no es sino la primera columna (*vid. supra*) y la *contrafuga* es la segunda columna. Las columnas ilustran cómo el contrapunto doble apuntala y refuerza el proceso canónico; es imposible que exista un canon sin él. Por lo tanto, esta fuga es un canon porque está hecha íntegramente a base de contrapunto doble (a excepción de la coda).

Puedes ver muchas de las estructuras canónicas de esta fuga en forma de animación. Cuando una voz gravita atraída por otra es señal de que hay un canon. Los movimientos que se limitan a una misma línea indican una imitación a pequeña escala (*episodios canónicos*). Los movimientos de líneas enteras que se trasladan a otras líneas indican imitaciones a gran escala, como en el c. 1, c. 11, c. 20 y c. 30. Estas imitaciones más grandes son las que hacen de esta fuga un canon.

Como una cinta de Möbius

Ahora hablemos de líneas. Si trazas una desde Eisenach (localidad natal de Bach) hasta Leipzig (donde murió), pasarás por Schulpforta, uno de esos encantadores pueblitos de Sajonia que Bach seguramente tan bien conocía. En Schulpforta nació en 1790 el matemático August Möbius. Curiosamente, Möbius impartió clase en la universidad de Leipzig, cuyo *Collegium Musicum* había dirigido Bach cien años antes. Ambos personajes murieron en Leipzig.

Mientras vivía en esta última ciudad, Möbius dio respuesta a una pregunta planteada por la Academia de París sobre teoría geométrica de poliedros. Su



Möbius Strip

respuesta necesitó calcular las propiedades que permanecían invariables ante la deformación continua de las líneas en el espacio. Su demostración hace referencia a lo que desde entonces se conoce como *cinta de Möbius*.

Una cinta de Möbius es una superficie que sólo tiene un lado, como una hoja de papel que tuviera anverso, pero no reverso. Así es como se fabrica una: Corta una tira estrecha de papel y luego escribe “FUGA” en una de las caras y “CONTRAFUGA” en la otra. Pega los extremos retorciéndolos 180 grados (como en el diagrama de abajo a la derecha).

Ahora traza una línea que recorra toda la tira longitudinalmente. Pon cuidado en no levantar el lápiz de la superficie del papel. Sigue trazando la línea hasta que vuelvas al punto de partida. Por increíble que parezca, dicha línea habrá marcado ambos “lados” de la cinta. Que puedas hacerlo sin levantar tu lápiz prueba que la cinta de Möbius tiene realmente un lado y no dos.

Mientras trazabas tu línea habrás atravesado por la FUGA y por la CONTRAFUGA. La cinta de Möbius demuestra que ambas están hechas en realidad de la misma música. Y también ilustra el depurado modo en que Bach pasa de una a otra.

El compás 39 es muy importante para la comprensión de esta fuga. Si lo comparas con el c. 1, escucharás que es el punto de regreso. Es como ese punto de la cinta de Möbius en que la línea vuelve a su punto de partida. Si el proceso hubiese continuado más allá del c. 39, habría requerido atravesar nuevamente esta particular cinta bachiana fugada de Möbius. Afortunadamente, Bach interrumpe el proceso y pone término a la fuga mediante una coda de cuatro compases.

La cinta de Möbius logra realizar su magia gracias a su giro. Esa torsión es lo que confiere a su plano un solo lado. La fuga de Bach también contiene un giro que le permite pasar a las mil maravillas de la fuga a la contrafuga, y vuelta.

Para apreciar la importancia del giro de Bach es importante recalcar que la fuga y la contrafuga son iguales entre sí en todo excepto en *un intervalo*. Dicho intervalo aparece en el dar del c. 10: una tercera ascendente entre la segunda semicorchea y la tercera. En el punto análogo del c. 29, Bach ha escrito una cuarta ascendente. Es una diferencia minúscula, pero suficiente para permitir que la contrafuga regrese a la fuga en la tonalidad correcta (c. 39). Ese regreso está clarísimo si comparamos las siguientes parejas de compases:

c. 15 - c. 35

c. 16 - c. 36

c. 17 - c. 37

Se muere por una coda

Nunca insistiremos suficientemente en la importancia de la desviación interválica del c. 10 y el c. 29. Yo lo llamo “el giro”. Puede que ya te hayas dado cuenta de que el giro de la cinta de Möbius (abajo a la derecha) tiene lugar en esos compases.

La *fuga* conduce naturalmente hacia la *contrafuga*, pero sin *el giro*, la contrafuga no regresaría a la fuga en su tonalidad original. Sin él, esta obra

habría sido un canon *modulante* o *espiral*: Acabaría llegando a la tonalidad adecuada, pero sólo después de un montón de repeticiones.

En lugar de eso, el giro convierte a esta obra en lo que se conoce como *canon perpetuo*: un sistema cerrado y recursivo similar al de la cinta de Möbius. Al igual que ella, esta fuga tiende a repetirse eternamente a sí misma. La siguiente comparación pone de manifiesto dicha tendencia (CD significa *Contrapunto Doble*):

L1 es el CD de L3 una 4^a *baja*

L2 es el CD de L4 una 4^a *alta*

L3 es el CD de L1 una 4^a *alta*

L4 es el CD de L2 una 4^a *baja*

¿Cómo termina todo? Me gusta bromear diciendo que esta fuga se muere por una coda, pero prefiero pensar que está bastante satisfecha repitiéndose a sí misma eternamente. A decir verdad, somos nosotros quienes deseamos que termine. Y así, añadiéndole una coda, Bach pone un satisfactorio punto final... muy bien recibido, por cierto.