

## APROXIMACIONES A LA TECNICA DE COMPOSICION EN LOS "ESTRECHOS" DE LAS FUGAS DEL "CLAVE BIEN TEMPLADO" DE J. S. BACH

Al abordar la composición de los "estrechos" en las fugas a través de nuestra experiencia pedagógica, nos encontramos con una dificultad: la carencia de un método adecuado que permita una conducta eficaz.

Exceptuando *GEDALGE*, la mayoría de los tratados conocidos se limitan a definir el procedimiento de una manera más o menos similar, pero no aportan mayores clarificaciones en el aspecto de manipulación técnica. En consecuencia la composición se torna laboriosa teniendo que resolverse de una manera empírica o intuitiva. Entonces nos ha parecido interesante y productivo ofrecer otra alternativa: intentar aproximarnos a este artificio a través de la práctica de uno de los más grandes ingenios de la historia de la música, Juan Sebastián Bach, ya que la importancia de este procedimiento en la fuga está dada porque constituye un medio de intensificación temática a través de la imitación fundamentalmente del *Sujeto y la Respuesta*.

Como sabemos, en la exposición de la fuga el *Sujeto* se expone solo, y la *Respuesta* recién comienza una vez terminada la exposición de éste. En cambio en los "estrechos", la *Respuesta* entra antes de la terminación del *Sujeto*, superponiéndose a éste, a distancias reguladas por el compositor sobre la base de una armonía conveniente.

*GEDALGE*<sup>1</sup> cataloga 4 casos de "estrechos" que pueden presentarse:

*El 1º*: está caracterizado porque el tema del *SUJETO* puede ser imitado integralmente (y superpuesto) por la *RESPUESTA*, dando lugar a lo que se denomina *estrecho canónico*. Cuando se dan todas las voces que componen la fuga y a la misma distancia de entrada los sujetos lo denominan *estrecho maestro*.

*El 4º*: cuando los "estrechos" son originados por combinaciones de *Sujeto y Respuesta* (canónicos o no), a diferentes intervalos de en-

<sup>1</sup> *GEDALGE*, André. — *Traité de la fugue*. París, Enoch, 1949.

trada en lo que pueden diferir además por la calidad de las combinaciones: *S y R*; *S y S*, o *R y R* y que citamos a continuación del primer caso, por cuanto se trata de combinaciones en las que la imitación y superposición se da en forma completa.

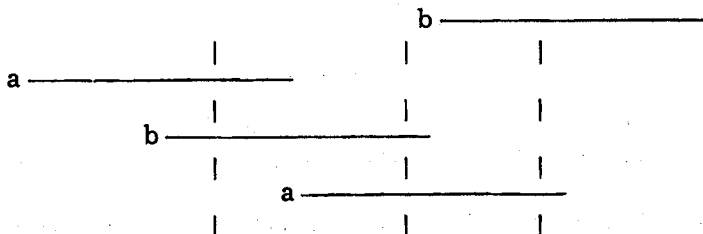
Los casos 2º y 3º son los que: el tema del *S* no admite la imitación y superposición en forma completa o que de ninguna manera es posible la imitación y superposición.

Vamos a concentrar nuestras observaciones fundamentalmente en los casos en que la superposición *S y R* se dan en forma canónica así como también en aquellos casos en que se dan en forma inversa, o sea que comienzan con la *R*, la cual es superpuesta e imitada por el *S*.

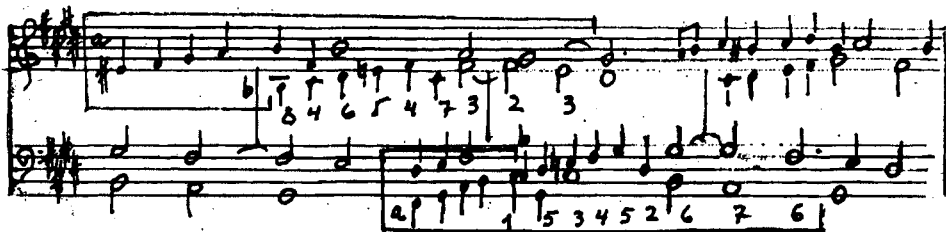
Fuga N.º 9-II  
Compos 9 y ss.

Este ejemplo es justamente un caso de *estrecho inverso*, o sea que comienza con la *R* y se continúa con el *S*.

Si observamos detenidamente el pasaje, salta a la vista su relativa facilidad y una alta simetría tomadas las voces en pares: *A y T* y *B y S*. Es fácil establecer cómo la distancia de entrada entre *A y T* es la misma que entre *B y S*, aunque la emergencia se produce por la superposición de la 2ª pareja a la 1ª que altera la distancia de entrada inicial. Pero lo que me parece más interesante es que Bach, para la redacción de la 2ª pareja, no hizo más que aplicar la técnica del contrapunto doble, trocado o invertible, transportando simplemente la voz que inicia una 8ª hacia abajo y la voz que sigue una 8ª hacia arriba, de tal manera que se *invierten* musicalmente los intervalos aunque se mantiene la eficiencia del resultado armónico.



Esta conducta que podría parecer casual, de ninguna manera lo es y si continuamos nuestra observación un poco más adelante, exactamente donde termina el ejemplo anterior, Bach inicia un episodio sobre la base del *contrasujeto* tratado también en "estrecho", que funciona también por pares: *SyA, ByT*.



Constatamos aquí básicamente el mismo mecanismo, aunque con una variante sustancial: el concepto de *inversión* o *trocado* está asociado al de *transposición*, aunque a una distancia diferente de la 8ª, pero siempre ajustándose a la tabla de la 8ª:

1	2	3	4	5	6	↖	7	↘	8
8	7	6	5	4	3	↘	2	↖	1

de tal manera en este caso la voz superior desciende una 7ª y la voz inferior asciende una 2ª.

Esta conducta nos parece básica y en los "estrechos" del Clave se multiplican los ejemplos, lo que nos convence de que no es una casualidad ni producto de la inspiración y la paciencia, sino por el contrario resultado de la aplicación de un procedimiento técnico que se puede observar, analizar y aplicar.

Veamos más ejemplos.

Fuga No. 1, I compás 7 y ss.



Voz superior *S* transportada una 4ª justa descendente. En consecuencia la voz inferior *R* se transporta una 5ª justa ascendente.

Dejamos a la curiosidad del lector profundizar la repetición de estos

procedimientos que pueden encontrarse con facilidad en las diferentes fugas del *Clave*.

Veamos aún in extenso otro ejemplo prodigioso en el cual Bach combina un "estrecho" entre el *S* amputado en su declinación y el 2º *contrasujeto*.

Fuga IV, I vol., comp. 94 y ss.

Citamos este ejemplo porque la comprensión del mismo nos abrió una perspectiva que nos permitió comprender otros mecanismos similares. Aquí aparece a nuestro entender un fenómeno interesante: en el ej. arriba citado y en el lugar donde colocamos el asterisco, advertimos que Bach no lo escribe en esa 8ª sino que exactamente lo transporta a la 8ª inferior, de tal manera que a simple vista no se produce la inversión de intervalos y en consecuencia resulta difícil concientizar el procedimiento, puesto que aparentemente toma el aspecto de una simple transposición.

Esta observación nos lleva a formular 2 conclusiones:

- 1ª: Bach no siempre implementa sus "estrechos" sobre la base del trocado sino que en oportunidades usa la transposición lisa y llana de un modelo.
- 2ª: El contrapunto invertible clarifica los casos que aparentemente resultan incomprensibles o empíricos, transponiendo una de las voces una 8ª hacia abajo.

Así en la Fuga 5, II Compás 33.

(1) A partir de aquí la distancia de imitación se estrecha aún más y la tabla de inversión corresponde a la de 9ª:

En este caso la pareja superior pareciera ser una transposición de los intervalos de la pareja inferior, pero si transportamos el contralto una 8ª hacia abajo, vemos como claramente se define la técnica del trocado.

Otro ej. similar se encuentra en la misma fuga, Compás 44 y ss.

Vamos ahora a mostrar algunos ejemplos donde el mecanismo se realiza no ya por el contrapunto trocado sino por transposición.

Fuga 9, II Compás 16 y ss.

y más adelante en la misma fuga Compás 26 y ss., con el S disminuido.

## SIMULTANEIDAD Y CONTROL ARMONICO

Un criterio aparece claro al punto de descuidarse como obvio: el principio básico de superposición entre *S* y *R* o cualquier otra combinación que implique imitación y trocado en este estilo es la *consonancia*. Si repasamos los ejemplos citados podemos constatar que la imitación se da comenzando siempre por un intervalo consonante después del cual puede o no aparecer una disonancia.

Otra constatación que nos parece importante es la de observar en qué momento de la entera composición aparece el “estrecho” y qué rol desempeña dentro de la forma para comprender su orientación armónico-tonal. Además es necesario tener en cuenta también la trayectoria armónica de los fragmentos en juego, o sea en qué campo armónico se desarrolla el *S* y en consecuencia la *R* y viceversa.

Pero veamos un ej.: se trata del primer “estrecho” de la Fuga 2, II que comienza en el Compás 14. Lo dividimos en 3 segmentos. El primero, compases 14 y 15 pese a su complejidad: *S* regular + *S* aumentado + *S* invertido, es empírico y no tiene movimiento armónico, pero en el segundo fragmento, compases 16 a 18 cambia el panorama. Aquí el “estrecho” es inverso puesto que comienza con la *R* y se continúa con imitaciones del *S* en forma canónica y contrapunto invertible.

Handwritten musical score for a fugue, showing two staves with notes, rests, and annotations. The top staff has a box labeled 'S' and arrows indicating intervals. The bottom staff has a box labeled 'R' and arrows indicating intervals. Below the staves, there are handwritten notes: 'do -> sol', 'do -> fa', 'si b -> mi b', and '6 4 3 3'.

Si seguimos la trayectoria armónica, no es difícil darse cuenta que en síntesis sigue el camino de uno de los modelos más usados por Bach. Si prescindimos del primer impulso que sigue la trayectoria de la *R*: do -> sol a partir de aquí sigue un camino por 4as. justas ascendentes y 5as. justas descendentes.

Handwritten musical score showing a single staff with notes and rests. Below the staff, there are handwritten notes: '4a', '5a', and 'b'.

## **CONCLUSIONES**

Considerando los procedimientos básicos usados por Bach en el “Clave bien templado” para la realización de “estrechos canónicos”, podemos concluir que:

- 1) En los casos en que se combinan diferentes proporciones de aumentación y disminución entre el  $S$  y la  $R$ , creemos que se aplica una práctica empírica o intuitiva.
- 2) Una práctica basada en la técnica del contrapunto invertible usando preferentemente la tabla de la 8ª.
- 3) Una práctica basada directamente en la transposición del modelo.

Prof. VIRTU MARAGNO