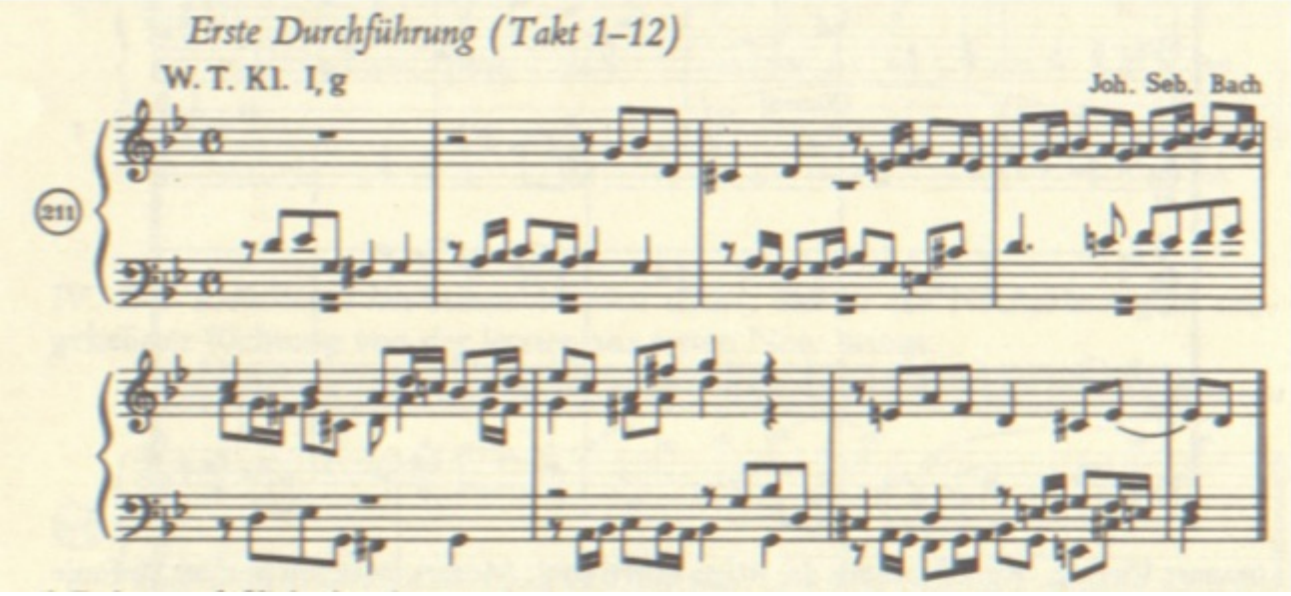
Apuntes sobre la fuga (tomado de Lemacher-Schroeder: Lehrbuch des Kontrapunktes. Schott 1978)**:**

En sentido general puede llamársele una forma ternaria consistente en tres desarrollos que se distinguen a partir de la estructura armónica. Proviene del ricercare, que es una especie de motete instrumental.

1er Desarrollo (también llamada Exposición):

Ocurre en la Tónica y conduce a la Dominante en las fugas en tono mayor y a la Tónica Paralela en aquellas en modo menor.

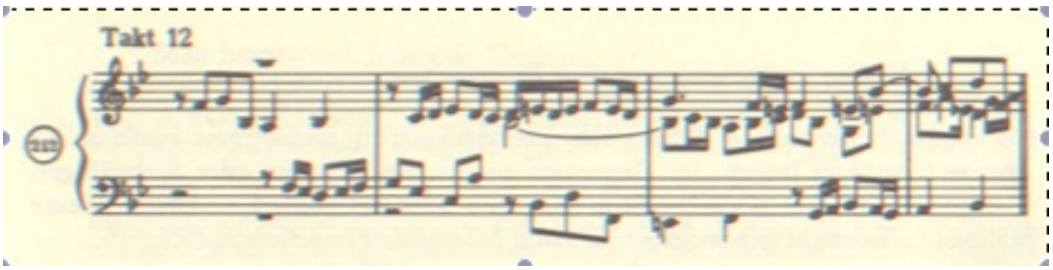
En la Fuga en solm del Clavecín Bien Temperado Vol. I (CBT1) se extiende del c. 1 al c. 12. En este pasaje entran las 4 voces de la Fuga, cadencian en el tono principal y en los compases restantes se produce un nexo que conduce a una cadencia en la tonalidad mayor paralela (Sib).



2do Desarrollo:

De carácter modulatorio.

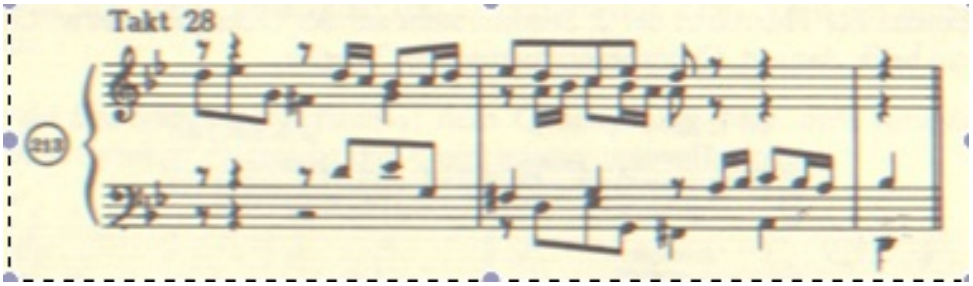
En la Fuga en solm CBT1 se extiende entre el c. 12 y c. 28. Aparece tratamiento en *stretto* del tema.



3er Desarrollo:

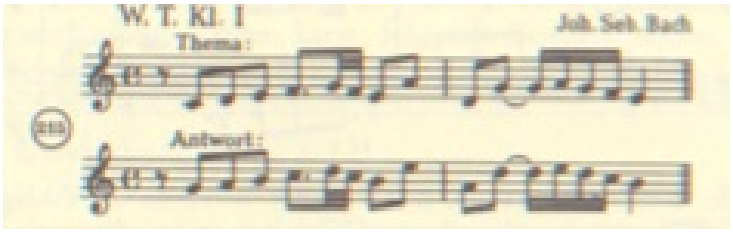
Reaparece la Tónica o sus funciones más cercanas (D, SD, Tp). Se diferencia con el 1er Desarrollo en el sentido que acentúa más la función de Subdominante a diferencias del primero donde se explota la tensión con la Dominante.

En la Fuga en solm CBT1 se extiende desde el c. 28 en adelante. Nuevo *stretti* del tema.



El Sujeto de Fuga y su Respuesta:

El Sujeto o Tema de la fuga tiene un caracter lineal. En contraposición a temas periódicos (Clásicos vieneses) tiene un carácter motívico o melismático y puede ser asimétrico. La Respuesta entra a la 5ta superior o 4ta inferior. Si el Tema tiene un ámbito dentro del hexacordio (una 6ta desde la tónica, la Respuesta se transporta exactamente a la 5ta superior o 4ta inferior. En este caso se habla de una Respuesta Real.



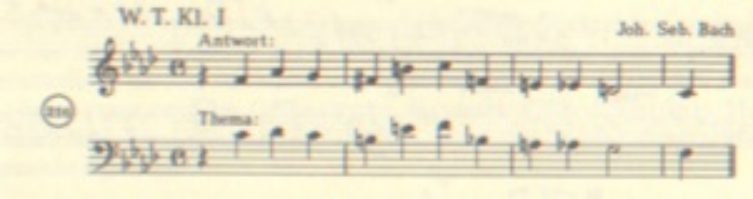
Ejemplos: CBT1: ReM, rem, MiM, SolM, lam, sim. CBT2: do#m, LaM, SiM, rem, mim, MiM.

La respuesta real se diferencia de la respuesta tonal. En ésta última cada giro desde la tónica hacia la dominante corresponde tonalmente un giro inverso de la dominante hacia la tónica y

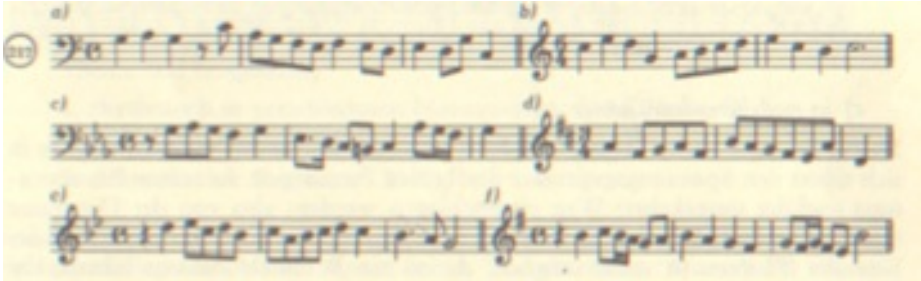
viceversa.

La tensión Tonica-Dominante puede manifestarse de distintas formas:

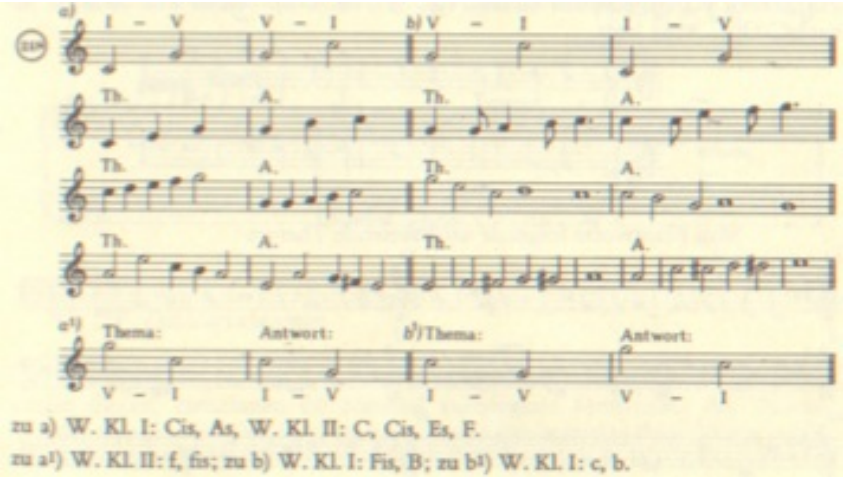
a) Como balance tonal en la nota del comienzo: CBT1 fam, FaM, sol, CBT2 DoM, SolM, sol, LabM, lam, sim. Como dato práctico se sugiere escribir la respuesta en forma real y luego alterar la cabeza del motivo.



Escribir Respuestas a los siguientes Sujetos:

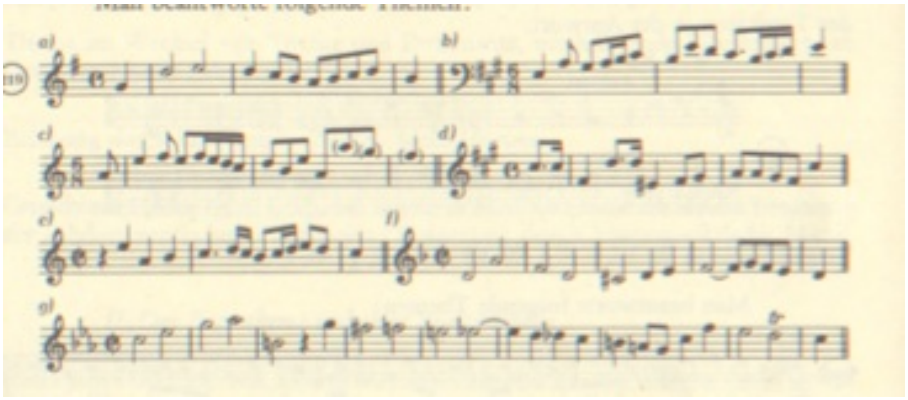


b) En el movimiento del la cabeza del motivo: el salto de 4ta en el Sujeto (o el salto relleno melódicamente) le corresponde un salto de 5ta en la Respuesta y viceversa.

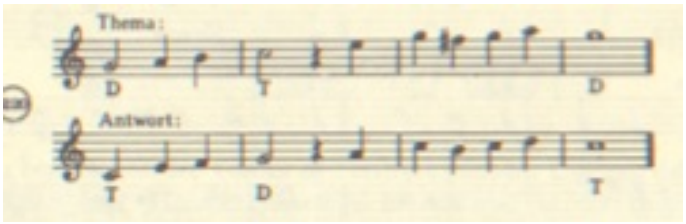


casos (a) CBT1 Do#M, LabM, CBT2: DoM, Do#M, MibM, FaM.
casos (a1) CBT2 fam, fa#m, casos (b): CBT1 Fa#M, SibM, casos (b1): CBT1 dom, sibm.

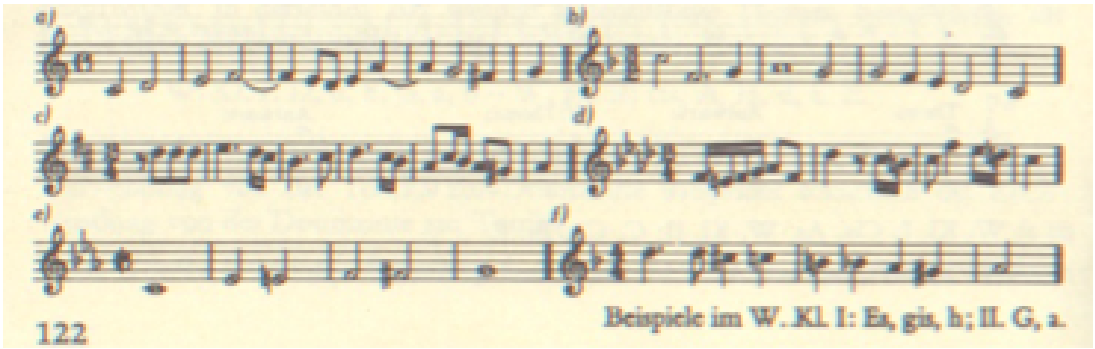
Escribir Respuestas a los siguientes Sujetos:



c) En temas modulantes: CBT1: MibM, sim.



Escribir Respuestas a los siguientes Sujetos modulantes:



El Contrasujeto:

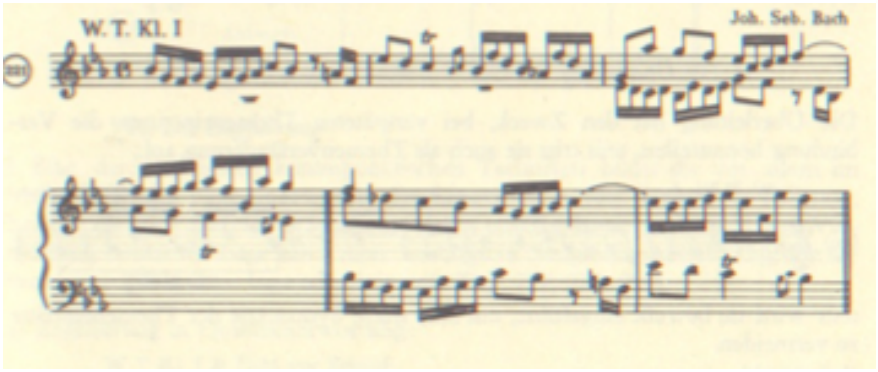
Se le llama a la continuación del Sujeto cuando entra la Respuesta. Se sugiere que el Contrasujeto se encuentre en relación de contrapunto doble con el Sujeto, es decir, que sea trocable. De esta manera la fuga adquiere un aspecto más unitario y se evitan acordes 4/6 fuera de contextos cadenciales.

En el CBT aparecen Contrasujetos como **continuación del desarrollo motívico** del Sujeto: CBT1 solm, MiM, CBT2: ReM, MibM.

También aparecen Contrasujetos como **contraste con el Sujeto** (Ej: Contrasujeto más vivo contrapuesto a Sujeto tranquilo):

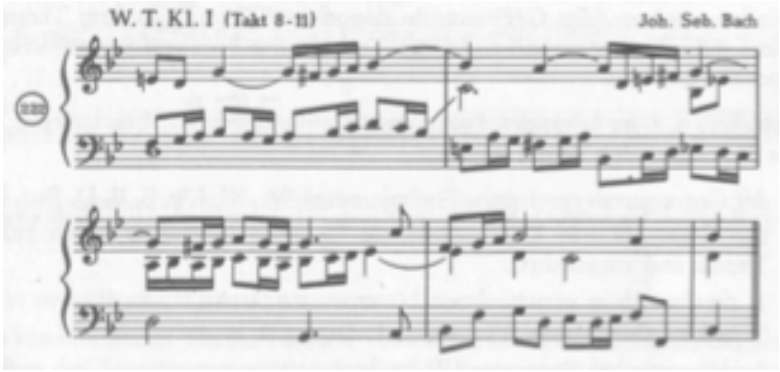
Esto se dá en el plano rítmico al usar distintos valores de duración: CBT1: LabM CBT2: do#m, SibM; o usando ritmos complementarios: CBT1: re#m, fa#m, CBT2: dom; o un Contrasujeto cromático: CBT2 LabM. sim.

Al producirse la 3ra entrada en fugas con Respuesta Tonal es necesario modificar el Contrasujeto. (ver ej 218)



Los Episodios:

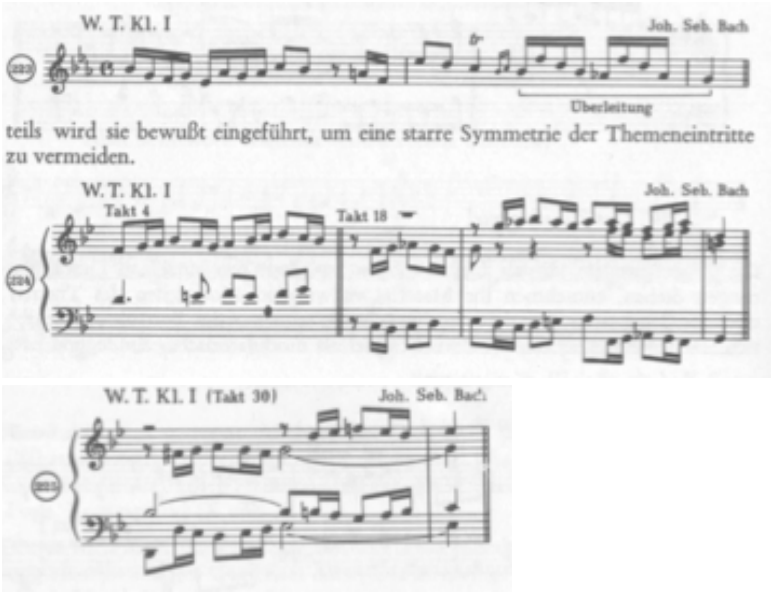
Cumple la función de nexo modulante entre los desarrollos. Está formado habitualmente con elementos del Sujeto o Contrasujeto. Contituyen pasajes de distensión y a la vez de preparación y pueden prescindir de una voz (especialmente en fugas a 4 v.) la cual es precisamente la que inicia el siguiente desarrollo.



El nexo:

Tiene la función de unir un Sujeto o Respuesta con una entrada retrasada de su respectiva Respuesta o Sujeto. También se usa para evitar una simetría demasiado rígida de entradas de las voces. Su material motívico está generalmente tomado del Tema. (CBT1 MibM, solm)

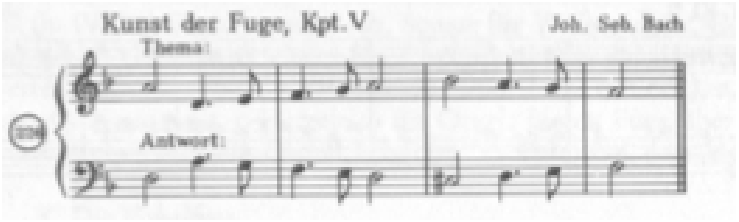
NEXO



Aumentación, disminución e inversión:

Ejemplos:

Aumentación: CBT1 re#m c. 62
Disminución: CBT2 MiM c. 9
Inversión: CBT1 c. 22



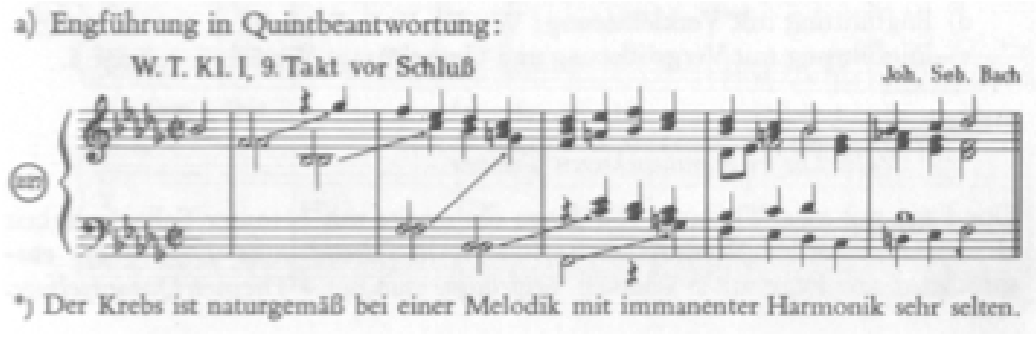
Stretti:

Entradas canónicas adelantadas. Se usan habitualmente en los desarrollos finales.
(CBT1:sibm 9 compases antes del final)

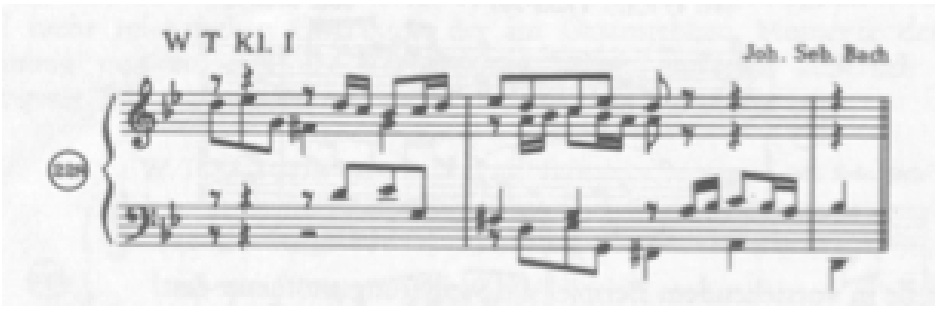
Ejemplos

Stretto con Tema invertido: CBT2: sibm, stretto 3º.
Stretto con Tema original e invertido: CBT2: sibm, stretto 5º.
Stretto con Tema aumentado y Tema variado rítmicamente en la voz intermedia: CBT1 re#m, stretto 10º.
Stretto con disminución CBT2 MiM, stretto 3º
Stretto con aumentación e inversión CBT2 dom, stretto 1º.

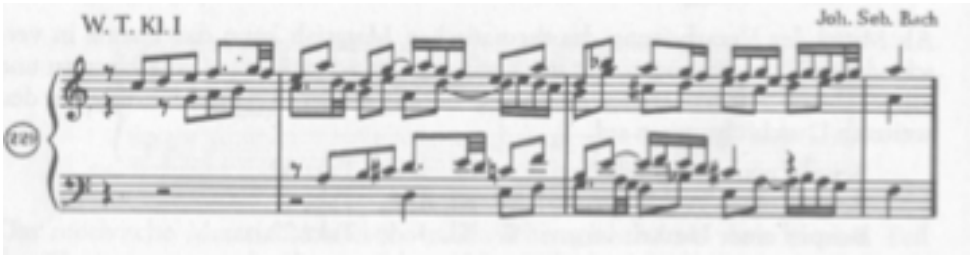
Stretto por 4tas y 5tas CBT2: sibm:



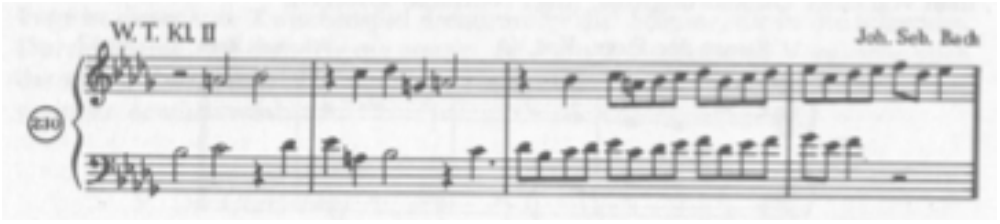
Stretto por 8vas, CBT1 solm:



Stretto con Respuestas libres (modulantes) CBT1 DoM:



Stretto con Respuestas canónicas libres (en cualquier intervalo) CBT2 sibm:



Fuga con varios temas (politemática):

Una fuga con dos temas de los cuales el segundo adquiere independencia y hace de contrapunto del primero es llamada una **fuga doble.** Consecuentemente existen fugas triples y cuádruples.

Existen varias maneras de construir politemática:

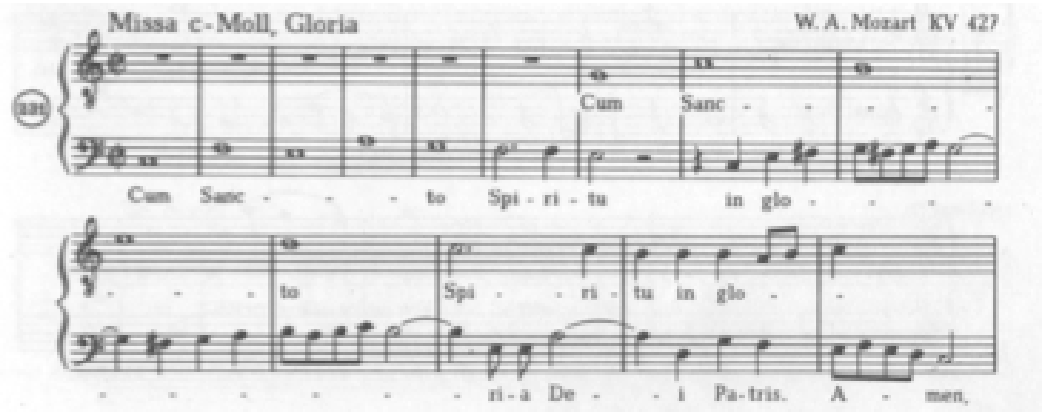
1. Los temas son desarrollados separadamente (Parte 1º y 2ª) y aparecen junto al final en la 3ª parte: CBT2 sol#m 2º tema en c. 61, combinación en c. desde c. 97; CBT1 Preludio en MibM, Arte de la Fuga: Contrapunto IX y X.

2. Solamente el 1er Tema se desarrolla. El 2º Tema aparece como contraste independiente: CBT2 SiM, 2º Tema desde c. 28.

3. Ambos Temas son desarrollados juntos: Fuga simple para órgano en sim.

Fuga triple: CBT1 do#m, CBT2 fa#m, Fuga de la Passacaglia para órgano, Gran Fuga en MibM para órgano y del Arte de la Fuga Contrapunto VIII y XI.

Fuga cuádruple: Arte de la Fuga Contrapunto II¿?, 18, Cuarteto op. 22 nº 2 de Haydn.

Fuga coral y vocal:

Fugas con temas de corales y fugas con texto vocal.