

EL ARTE DE LA FUGA
ULTIMA OBRA DE JOHANN SEBASTIAN BACH
Consideraciones Generales

GUILLERMO GRAETZER
Buenos Aires. Argentina

Tras un siglo de controversias entre los musicólogos más eminentes, un joven músico y matemático alemán, Wolfgang Graeser, propició la publicación de una nueva edición reordenada de "El Arte de la Fuga", que llevó a cabo la Nueva Sociedad Bach con asiento en Leipzig, Alemania, en el año 1962; la orquestación de la obra, estrenada al año siguiente en la histórica iglesia de Santo Tomás de Leipzig, dio un nuevo impulso a la vida y problemática que ella representa. Si bien se conocen algunas pocas ejecuciones anteriores con medios más modestos y en círculos más íntimos, a Graeser cabe el mérito de haber resucitado esta obra monumental para el gran público. Para lograrlo tuvo que vencer enormes dificultades contra la incomprensión de los teóricos, pues existía la opinión generalizada de que ésta es más bien una partitura didáctica y teórica¹.

Citamos solamente algunos datos para ilustrar las contradicciones en los juicios que acompañan esta obra en el curso de su historia de dos siglos: Riemann, el conocidísimo musicólogo alemán dice al fin del siglo pasado:

¹ Para profundizar la materia en toda su complejidad se recomienda el estudio de la magnífica obra "Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts" de Walter Kolneder. Heinrichshofen's Verlag; Wilhelmshaven, Alemania, 1977.

Las observaciones y citas del presente comentario que se deben a este autor están signadas con (K).

“... El Arte de la Fuga contemplado en su conjunto, es de hecho no una obra de arte sino una obra didáctica”. Schweitzer, el célebre y devoto biógrafo del compositor, opina en forma semejante: “Como se trata de una obra teórica, Bach escribe las fugas en forma de partitura y las llama contrapuntos”. Jean Combarieu en su “Historia de la música” (1913/15) opina: “... se parece a esas usinas colosales donde se da el espectáculo de máquinas y engranajes muy complicados y dedicados a las múltiples transformaciones de la energía... es un enorme juguete inútil... uno queda estupefacto de este derroche de técnica por nada, por el placer, sobre un tema sin interés... Esto es música para el ojo, no para el oído...”. Alban Berg, después de escuchar la versión orquestal de Graeser bajo la dirección de Scherchen en 1928 escribe a su mujer: “... ayer (escuché) “El Arte de la Fuga” de Bach. ¡Maravilloso! Una obra, considerada hasta ahora como matemática, instrumentada por un joven alemán: ¡Música profundísima!”. Su venerado maestro, Arnold Schoenberg, dice en un artículo sobre Bach que data de 1932: “...me parece que sólo así pueden explicarse los milagros como este de “El Arte de la Fuga” y otros semejantes que produjeron los grandes maestros. Estos son milagros que no puede producir un cerebro humano. El artista es sólo el portavoz de una fuerza que le dicta aquello que debe hacer. Nacido en este lenguaje, Bach tradujo la voluntad de esta fuerza en conceptos de contrapunto humano”.

Pero volvamos atrás en la historia y veamos cómo Mozart transcribe la fuga VIII para trío de cuerdas KV 404a, para tocarla junto con transcripciones suyas del “Clave bien temperado” en las reuniones domingueras en la casa del barón van Swieten (K). Beethoven copia en su libro de apuntes varios compases de la fuga IV. No es casualidad que este trozo, de una fuerza expresiva por momentos realmente “beethoveniana”, le haya llamado tanto la atención. Justo al lado se hallan apuntes de su fuga para quinteto de cuerdas op. 137 (1817) (K). Schumann a los 27 años copia toda la obra entera en 2 pentagramas para poder tocarla con mayor facilidad y la analiza detenidamente. Debajo de la última fuga anota: “Terminado el 31 de agosto de 1837 bajo sueños dorados”...

Creo que la idea de ser “El Arte de la Fuga” una obra abstracta, una música que no habla a nuestra sensibilidad, reside en gran parte en un hecho exterior de presentación: su notación en forma de partitura en la que cada voz —soprano, contralto, tenor y bajo— se halla anotada en pentagrama separado, sin aclaración del o de los instrumentos que deberían ejecutarlas. Sin embargo, esta forma de presentación no era nueva, ni para Bach ni para su época. Los compositores recurrían siempre a esta disposición cuando querían demostrar en forma clara la trama de un tejido contrapuntístico. Bach la empleó en la fuga final de su “Ofrenda

musical" (luego la transcribió a dos pentagramas para que los numerosos "amantes de la música" pudieran leerla con mayor facilidad), y, de haber vivido más tiempo con seguridad habría procedido de la misma manera en el caso de "El Arte de la Fuga". Evidentemente en esta presentación hay una clara intención didáctica, implícita también en el lema que encabeza su *Orgel-Buechlein* ("Pequeño Libro de Organo"): "Al Altísimo para honrarle, al prójimo para enseñarle". También "El Clave bien temperado" es una obra de enseñanza como lo indica su dedicatoria "... para provecho y uso de la juventud musical ávida de estudio...". Nadie se atrevería a discutir la belleza de esta composición. Es que para Bach el principio didáctico no se halla nunca en contradicción con el goce; o dicho con otras palabras, Bach vertió la misma intensidad expresiva, la misma belleza, en todos los géneros de su música, fuese éste profano, religioso o didáctico. Si esto vale para las obras citadas, vale doblemente para "El Arte de la Fuga", cuyos trozos cinceló y perfeccionó hasta el último momento de su vida. ¡Escribió nada menos que cuatro veces el Canon número 17! No encontramos un solo pasaje que parezca forzado, debido a artificios contrapuntísticos. Las formas se renuevan constantemente, los acentos dramáticos alternan con los episodios líricos; en resumen: donde se mire, sorprende una desbordante fantasía creadora.

No se sabe si el nombre de la obra se debe a Bach mismo: está escrita por una mano desconocida en el manuscrito. En el Barroco no han sido poco frecuentes estas denominaciones. Pensemos en "L'Art de toucher le clavecin" de Couperin, en "L'Arte del Violino" de Locatelli, en "L'Arte della Fuga a 4 parte Reale" de Geminiani, obras que con alta probabilidad han sido conocidas por Bach (K). El nombre ilustra muy bien el contenido de la obra porque invita a gozar del supremo arte de elaboración fugada, al tiempo que enseña y resume las infinitas posibilidades de la técnica polifónica.

Sin embargo, lo grandioso no es el uso del contrapunto como meta en sí misma, sino su empleo como herramienta técnica que posibilita la máxima economía en el desarrollo de una única idea musical con la cual comienza la mayoría de las fugas, y la estructuración de un complejo organismo de una duración de ejecución de aproximadamente una hora y media por un solo elemento. Este único elemento-germen, es el tema fundamental: en su forma original y en sus numerosas variantes constituye el pensamiento dominante que irradia su fuerza por todos los trozos que componen la obra y que nutre directa e indirectamente, todos los demás pensamientos que aparecen sucesivamente.

ASPECTOS HISTÓRICOS

La composición de "El Arte de la Fuga" data de los años 1748 a 50, año de la muerte de Bach. Las operaciones lamentablemente malogradas a las cuales se sometió cuatro meses antes de su deceso para curarse de cataratas, que le disminuyeron en forma progresiva la vista, paralizaron probablemente la terminación de la obra o, expresado en forma más exacta, la conclusión de una fuga enorme en la cual no aparece el tema fundamental, pero sí un tema que expresa musicalmente su nombre.

De la Obra existen las siguientes fuentes: (K)

1. Un amplio manuscrito en el cual faltan algunas fugas.
2. Un manuscrito del número xvii.
3. El manuscrito de los números XXI y xxii, versión para 2 claves de los números xv y xiv.
4. La gran fuga inconclusa con una anotación que es probablemente de Carl Philipp Emanuel Bach y que dice: "NB, Sobre esta fuga en la cual el nombre de Bach está puesto en el contrasujeto, el autor ha muerto". Al dorso figuran estas palabras enigmáticas: "y un diferente plan fundamental" escritas probablemente por Bach mismo.
5. Al dorso de otra página de la misma fuga se halla una fe de erratas de imprenta que se refiere a la primera impresión (ver el próximo número) y que abarca solamente los números viii a xi; se supone que es la letra de C. Ph. Emanuel.
6. Copias impresas de las planchas grabadas. Las impresiones y reimpressiones se realizaron en Leipzig, residencia de la familia de Bach (los hijos mayores vivían en otros lugares). Se tienen noticias fehacientes de 3 impresiones que difieren entre sí principalmente por tener diferentes prefacios.

La grabación de las planchas ha sido supervisada por Bach hasta un punto no exactamente determinable; la efectuó probablemente su hijo Johann Christoph Friedrech que tenía 18 años al fallecer su padre. Con seguridad puede establecerse que Bach ha establecido el orden hasta el número xi incl., pero datos muy fehacientes, en parte de su primer biógrafo, Forkel, amigo de sus hijos, hacen suponer que Bach ya conocía cuatro quintas partes de las planchas grabadas y determinara el orden hasta el número xv. Estas constataciones tienen una gran importancia tanto para el musicólogo como para el intérprete, pues desde hace un siglo se ha hecho costumbre entre los investigadores, el mismo Graeser no escapó a este error, de tildar el ordenamiento de esta obra, tal como se presenta en las copias grabadas, como "un caos completo", juicio por el cual justificaron nuevos ordenamientos. El hecho de encontrarse leves

diferencias entre cualquier manuscrito y su primera edición se ha dado y sigue dándose mundialmente; es tan grande la necesidad de parte de los compositores (y también de los escritores y poetas) de seguir perfeccionando sus obras sobre las pruebas de imprenta que las editoriales les exigen últimamente indemnizaciones por los cambios eventuales. Por lo tanto, la diferencia entre el ordenamiento del manuscrito y la primera impresión no da derecho a hablar de caos.

En la primera edición se ha incluido a modo de conclusión un Coral para órgano, "Wenn wir in hoechsten Noeten sein", como recompensa por la última fuga inconclusa; así reza una nota explicativa para los "Amigos de la Musa" y se agrega que éste constituye la última composición del autor, el cual, ya ciego, la dictó a un amigo. Esto, sin embargo, es solo una media verdad, pues las partes esenciales de este coral ya datan de los años 1716/17 y se encuentran en el "Pequeño Libro de Órgano". En la nueva versión Bach ha añadido solamente secciones fugadas que preceden cada verso del coral al que presenta sin las ornamentaciones de la primera versión. No sabemos si este agregado se debe realmente a un dictado, o si, más bien, Bach ha introducido meramente algunas modificaciones a un texto ya existente. La confusión reinante en los últimos meses de la vida del músico después de las operaciones y el rápido deterioro de su salud, de por sí muy fuerte, debido a medicaciones nefastas, debe ser la causa de esta noticia que ha dado pie a un sinnúmero de comentarios fantasiosos. La citada nota de la primera edición, más una serie de malentendidos, trajeron como consecuencia el nacimiento de la "leyenda" de "El Arte de la Fuga" (el subtítulo del mencionado libro de Kolneder dice "Mitos del siglo xx") y promovieron un sinnúmero de enfáticas discusiones entre los investigadores.

Las diversas reediciones de los años 1752/53 no tuvieron gran éxito de venta a pesar de un extenso prólogo del por entonces célebre maestro y autor de un importante tratado de contrapunto, Friedrich Wilhelm Marpurg. La exigua venta se debe probablemente a dos causas: el cambio del gusto musical de la época, reticente a todo lo que oía a trabajo "docto" y la disposición de la grafía en forma de partitura cuya lectura requería habilidad y esfuerzo. Finalmente quedaron las 60 planchas matrices en posesión de Philipp Emanuel, el cual, después de una espera de varios años se decidió finalmente en 1756 a ofrecerlas en venta, ya que tenía la intención de abandonar Berlín y el transporte de esta carga pesada le hubiera causado con seguridad grandes gastos. De estas impresiones existen todavía 19 ejemplares; las planchas se han perdido.

El mérito de la primera reimpresión se debe a un editor francés, Vogt,

que la realizó en 1801, un año antes que el suizo Naegeli, cuya edición ha sido considerada hasta hace poco como la primera (K). Esta edición muestra los 4 pentagramas para facilitar la ejecución. En 1838 aparece la célebre edición del incansable Carl Czerny, conocido hoy día por todos los jóvenes pianistas por sus numerosos estudios para piano. Sus méritos en el campo de la pedagogía pianística han sido grandes; después de editar "El Clave bien temperado" de Bach siguió con "El Arte de la Fuga". Todavía hoy está en venta esta edición, que está anotada en 2 pentagramas. Desde luego, ni los matices ni los arcos de fraseo y las articulaciones son auténticos (la primera edición carece de indicaciones de matices y lleva muy pocas referidas a la articulación). En 1850 se funda la Sociedad Bach en Alemania cuyo objetivo principal es la edición completa de la obra magna del compositor. La realiza en 46 tomos; en el tomo 25 publicado en 1875 aparece "El Arte de la Fuga" copiado textualmente de la edición original. Riemann la edita nuevamente aplicando su cuestionable forma de fraseo en 1899. El ritmo de nuevas ediciones se acelera después de la mencionada reedición de Graeser para la "Nueva Sociedad Bach" en 1926. Contamos actualmente con 26 ediciones impresas desde la fecha y casi 90 transcripciones no impresas (K), para las más diversas combinaciones instrumentales.

Paralelas a este ritmo acelerado de ediciones, se suceden las ejecuciones en concierto y las grabaciones fonográficas.

Tratamiento temático del Arte de la Fuga.



The image displays a musical score consisting of ten systems, each labeled with a Roman numeral from XI to XX. System XI features a single treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. System XII is a grand staff with both treble and bass clefs, maintaining the one-flat key signature and common time. System XIII is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. System XIV is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. System XV is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. System XVI is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. System XVII is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. System XVIII is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. System XIX is a single bass clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. System XX is a single bass clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.



LA ESTRUCTURA DE LA OBRA²

El tema fundamental que es el sujeto principal de cada uno de los trozos que componen esta obra gigantesca atrae por la sencillez de su línea melódica y estructura rítmica. Si fuera más complejo no entrañaría tantas posibilidades de variación y de combinación contrapuntística. Estas variaciones se hacen más y más ricas en el transcurso de la obra, hasta el punto de ser difícilmente reconocible el tema fundamental en el N^o xx.

Presenta, pues la obra una especie de combinación entre las técnicas de fuga y de variación.

La arquitectura total permite establecer seis sectores, o sea: A: los números I a IV; B: V a VII; C: VIII a XI; D: XII, XIII, XV, XIV; E: XVII a XX y F: la fuga gigante inconclusa número XXIII.

En el sector A aparece el tema en su forma original (“rectus”) en los números I y II, en su forma invertida (“inversus”) en III y IV. Llamó la atención a más de un investigador que la forma invertida se asemeja mucho al antiguo coral “Aus tiefer Not” (De profundis).

El sector B se caracteriza por la exposición del tema en diferentes tamaños (original, reducido a su mitad y aumentado al doble) y tanto en sus formas “rectus” como “inversus”. La fuga VI se destaca por su carácter especial. Bach da una indicación interpretativa: “in style francese” que se refiere a un modo especial de interpretación rítmica característica de la música barroca francesa que prolonga los valores impares con puntillos y acorta los valores pares.

² Los números corresponden a la primera edición de 1752.

El grupo C presenta varias novedades: al tema original se asocian nuevos temas. Los contrapuntos VIII, IX y X no comienzan con el tema principal, pero el VIII está íntimamente emparentado con el XI, éste último una de las creaciones más extraordinarias de la literatura musical de Occidente. Resulta que en el número VIII aparecen dos nuevos temas al lado del sujeto fundamental, éste bastante modificado y tratado además, en forma invertida. El contrapunto XI, a su vez, presenta los mismos tres temas tanto en forma "recta" como "inversa". De este modo los números VIII y XI flanquean IX y X, cada uno de éstos con otro tema nuevo.

Obsérvese el tema del contrapunto X: el motivo del compás 2 es la exacta inversión del motivo inicial, y la escalita ascendente —el tercer compás se invierte en el cuarto y quinto—. Bach aparece como un precursor de Webern, pero también como un heredero de un Josquin des Pres (siglo XV a XVI). En una versión anterior, Bach inició esta fuga en el compás 23 donde aparece el tema fundamental. En la edición original, por razones que desconocemos, ha sido incorporado este trozo como número XVI. Es un indicio muy importante de que Bach no intervino ya a esta altura en el ordenamiento de la impresión.

El sector D contiene las fugas de mayor artificio del ciclo: son las llamadas "fugas de inversión o espejo". Las que corresponden a los números XII, y XIII tienen 4 voces y los números XV y XIV 3 voces. Si colocamos un espejo debajo del pentagrama inferior de la fuga XII de tal manera que refleje la imagen gráfica —tal como se refleja, por ejemplo, un árbol en el agua— vemos la imagen invertida correspondiente a la fuga número XIII. Bach elaboró los dos pares de fugas en forma minuciosamente invertida y logró que tanto el "rectus" como el "inversus" suenen igualmente perfectos sin que se advierta en ellos nada que resulte forzado.

De los números XIV y XV confeccionó Bach versiones a 4 voces para que puedan ejecutarse en 2 claves.

La sección E contiene cuatro cánones; cada uno de éstos es una obra de arte exquisita, no sólo por su complicada construcción, sino también por la expresividad de sus líneas melódicas y la virtuosidad en el despliegue instrumental. En ellos el tema fundamental encuentra el máximo de variación. Sin embargo, no siempre han sido apreciados. Es sorprendente que Schweitzer apenas los mencione al analizar la obra en su importante biografía de Bach. Otro musicólogo, C. van Bruyck escribe en 1889: "...y al fin, especialmente en los cánones, tenemos una música que en realidad ya no es música, sino que degenera en lo bárbaro, abstruso y en una especie de música contrapuntística de gatos". Roy Harris y Herter Norton acompañan su transcripción para cuarteto de cuerdas (¡1936!) con el

siguiente comentario: "...Omitimos también los cánones. Desde el punto de vista musical son menos interesantes que las fugas y su significado estructural en la obra entera es cuestionable...". Estas cuatro piezas están escritas a dos voces ricamente ornamentadas y cada una presenta un diferente problema técnico.

Llegamos por último, a la parte F (para evitar malentendidos se advierte que la subdivisión en grandes grupos no existe en la primera edición, y se la introduce aquí para facilitar la comprensión de la arquitectura general de la obra). Como esta fuga, la inconclusa, no presenta el tema fundamental, se ha dudado mucho y se sigue dudando si pertenece realmente a "El Arte de la Fuga". Además, habla en contra de su inclusión la notación en sólo 2 pentagramas en el manuscrito y no en forma de partitura como Bach anota el resto. El hecho de que figure en forma de partitura en 4 pentagramas en la edición original no es una prueba fehaciente de que pertenezca a este ciclo ya que la supervisión de la marcha de grabación de las planchas por Bach llega, como se mencionó más arriba, a lo sumo hasta el número xv. Hay, sin embargo, un hecho de gran importancia y fuerza de evidencia que habla en pro, no sólo de su pertenencia sino de su ubicación como apoteosis de toda la obra: en el año 1880 publicó Gustav Nottebohm, conocido como especialista de la obra beethoveniana, un artículo en el cual afirma que a los tres temas elaborados en este fragmento (el último comienza con las notas B.A.C.H., en nuestra denominación Si b, La, Do, Si) puede superponerse el tema fundamental de: "El Arte de la Fuga" (véase el ejemplo musical) no sólo en su forma "rectus" sino también en la inversión y hasta combinado con las inversiones de los demás temas. A la misma conclusión llegó 19 años más tarde el musicólogo francés Jean Marnold, desde luego sin conocer los trabajos de Nottebohm. A partir de estos "descubrimientos" no han faltado las tentativas de terminar la fuga. Según Kolneder existen 18 terminaciones, entre ellas son dignas de mención la de Busoni (más bien una fantasía libre que no pretende ser una imitación estilística); la del conocido musicólogo inglés D.F. Tovey y la del alemán K.H. Pillney, muy apreciada por Furtwaengler.

LA INTERPRETACIÓN

¿Pensó Bach en la ejecución continuada de la obra? ¿Pensó en tal ejecución, por ejemplo, para "El Clave bien temperado", las Inversiones o las Suites? Creo que podemos optar por la negativa. Presentar una obra de esta naturaleza bajo un título común, es más bien una demostración de la

unidad en la concepción general que una invitación a la ejecución continuada. Debe considerarse también la circunstancia de que en la época barroca casi no existe el concierto en el sentido actual.

Han cambiado los tiempos, las costumbres y las necesidades. En el nuestro se acentúa la tendencia de difundir la música a círculos amplísimos de un público ávido de escucharla en grandes cantidades: Festivales de sinfonías, cuartetos o sonatas de Beethoven, "El Clave bien temperado" en cuatro recitales, todos los preludios de Chopin interpretados seguidamente, etc. Ahora bien, en comparación con un recital de sonatas beethovenianas, ofrecer "El Arte de la Fuga" en un concierto tiene mayor razón de ser, pues esta obra es de por sí una unidad, es algo así como una fuga gigante. La experiencia centenares de veces comprobada, muestra una enorme receptividad de parte del público en todos los ámbitos del mundo donde se la ejecuta. ¡Se suman mucho más de 1.000 ejecuciones en los últimos 60 años!

¿A qué se debe esta multiplicidad? En primer término como respuesta decidida y enfática a que ésta no es una obra teórica, no es una música sólo para leerla (mito que se debe a su presentación en forma de partitura y sin indicación de instrumento), sino que es música vital ciento por ciento y de gran belleza, expresión y profundidad. En segundo término por la discusión sobre su ejecutabilidad en un instrumento de teclado. Sin embargo, examinando detenidamente los trozos se puede comprobar la posibilidad de su ejecución con los 10 dedos. En dos casos, en la cadencia final que se construye sobre notas pedales, se requiere para la ejecución una pedalera. Un caso análogo se encuentra al final de la fuga 20 del primer tomo del "Clave bien temperado". La explicación está en la antigua práctica de adosar una pedalera (teclado para los pies como es usual en el órgano) a las claves. Bach solía diferenciar poco las obras para clave de las para órgano: la célebre "Pasacaglia y fuga en do menor", pieza favorita de los organistas, está escrita para clave con pedalera.

Las fugas de espeja 3 y a 4 voces números xii, xiii, xv y xiv no pueden ser abarcadas con las 2 manos ni siquiera con la ayuda de la pedalera; por eso Bach efectuó una versión para 2 claves para las 2 mencionadas en último término. Los números xii y xiii pueden ser tocados perfectamente con la aplicación de la pedalera.

De estas y otras reflexiones de índole clavecinística surge con toda evidencia el instrumento para el cual ha sido destinada la obra: el clave con pedalera o el órgano.

¿Cuáles son, pues, las razones que inducen a tantos músicos a realizar transcripciones para varios instrumentos?

La distribución de las 4 voces a diferentes instrumentos confiere mayor transparencia al tejido polifónico; permite seguir e interpretar con mayor nitidez e independencia cada una de las voces, hace factible escuchar entradas temáticas “escondidas” en las voces internas, muy a menudo entrecruzadas, y permite percibir las aumentaciones del tema fundamental a través de sus largas notas mantenidas.

Cabe señalar finalmente, que el que firma este trabajo, con la intención de hacer conocer esta obra magna también en nuestras latitudes, ha realizado dos transcripciones, una para orquesta de cámara y otra para conjunto instrumental, órgano y claves. La primera ha sido ejecutada en Santiago de Chile en 1950 (200mo. aniversario del nacimiento de Bach) y dirigida por el maestro Víctor Tevah.

J.S. BACH:
EL ARTE DE LA FUGA BWV 1080

FUGAS SIMPLES

- Contrapunctus I (tema original).
- Contrapunctus II (tema original variado).
- Contrapunctus III (tema original invertido).
- Contrapunctus IV (tema original invertido).
- Contrapunctus V (tema original variado e invertido).
- Contrapunctus VI in Style Francese (tema original disminuido e invertido).
- Contrapunctus VII per Augmentationem et Diminutionem (tema original variado, invertido, disminuido y aumentado).

FUGAS DOBLES Y TRIPLES

- Contrapunctus VIII a 3 (dos nuevos temas e inversión del tema original modificado).
- Contrapunctus IX alla Duodécima (nuevo tema en contrapunto a la duodécima con el tema original aumentado).
- Contrapunctus X alla Decima (nuevo tema con su inversión en contrapunto a la décima y tema original invertido).
*una variante abreviada del N° X aparece en la primera edición como N° XVI.
- Contrapunctus XI (los 2 nuevos temas presentados en VIII y tema original modificado, con sus respectivas inversiones).

FUGAS EN ESPEJO

- Contrapunctus XIII (tema original modificado y 5 variantes).
- Contrapunctus XII (espejo completo de XIII).
- Contrapunctus XV a 3 (tema original modificado e invertido).
- Contrapunctus XXI (idéntico a XV con el agregado de una cuarta voz en versión para 2 claves).
- Contrapunctus XIV a 3 (espejo completo de XV).
- Contrapunctus XXII (idéntico a XIV, con el agregado de una cuarta voz en versión para 2 claves).

CÁNONES

- Canon XVII per Augmentationem in contrario motu (canon a 2 voces)

sobre el tema original variado, por aumentación y en movimiento contrario).

Canon XVIII alla Ottava (canon a 2 voces a la octava sobre el tema original variado e invertido).

Canon XIX alla Décima in contrapunto alla Terza (canon a 2 voces a la décima en contrapunto trocado a la décima sobre la inversión del tema original modificado).

Canon XX alla Duodécima in contrapunto alla Quinta (canon a 2 voces a la duodécima en contrapunto trocado a la duodécima sobre el tema original variado).

FUGA INCONCLUSA

Contrapunctus XXIII (3 nuevos temas, el tercero sobre BACH).