Temas para la Educación
revista digital para profesionales de la enseñanza
Nº 32 - Mayo 2015 | Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía | ISNN: 1989-4023 | Dep. Leg.: GR 2786-2008

ANÁLISIS DE LA INVENCIÓN 1 DE J. S. BACH

INTRODUCCIÓN

Forner y Wilbrandt en su libro, indica lo siguiente[1]:

"Lo que no consiguió la teoría compositiva del siglo XVIII, Bach lo demostró sobradamente en su obra: la síntesis de lo antiguo y lo nuevo y la completa disolución de la importante tradición polifónica en un sistema compositivo basado en la tríada. Buscando la potenciación de la afectividad, Bach llega a la individualización de la voz dentro del acontecer armónico-contrapuntístico. El hecho de que se sirva para ello de saltos interválicos expresivos y recursos cromáticos subraya el núcleo racional de su creatividad, un rasgo significativo que contribuye a fomentar decisivamente, mediante el empleo abundante de una temática de danza, la nueva concepción musical sostenida por la corriente espiritual de la Ilustración.
Por segunda vez en la historia del desarrollo de la música europea se había producido el equilibrio entre la horizontalidad y la verticalidad, obviamente, de forma distinta que en Palestrina y bajo la premisa de la funcionalidad armónica. Bach había encontrado su propio camino en la individualización de la voz, pero manteniendo la vinculación contrapuntística. Después de la muerte de Bach cambiaría la situación. Los numerosos rasgos premonitorios de la obra de Bach encontraron su máximo desarrollo en el estilo del clasicismo vienés. En este contexto, la polifonía se vio notablemente relegada. Pero la estructura contrapuntística se mantuvo, al menos en una medida en que no podía pasar inadvertida, como factor del nuevo estilo".

LA INVENCIÓN

La invención, del latín *invenire*, significa inventar, encontrar y descubrir. Las 15 invenciones BWV 772-786 de J. S. Bach (1685-1750), publicadas entre 1720 y 1723,

[1] Forner J., Wilbrandt J. (1993). *"Contrapunto Creativo".* Barcelona: Editorial Labor. S. A. Pág. 54

son básicamente un tratado de composición y una fantástica escuela pianística. Grosso modo, se puede definir la invención como una forma episódica en la que se va alternando un exposición temática con episodios o divertimentos que desarrollan el material del tema, los cuales son los encargados de modular a la tonalidad de la siguiente exposición. Eguílaz y Santos, en su libro *"Cuaderno de Análisis"*, la definen como:

> *"Una colección de piezas contrapuntísticas pensadas con un doble objetivo didáctico: ofrecer a los principiantes obras apropiadas para desarrollar la interpretación cantable y la independencia de las manos, y también mostrar a los interesados en la composición cómo construir un obra a partir de una determinada idea sacando partido a sus posibilidades".*

Manuel Mas Devesa da la siguiente definición:

> *"J. S. Bach, empleando el término invención, compuso una serie de piezas en estilo imitativo, sin una forma en concreto, con el fin de desarrollar el arte de la inventiva y de la ejecución instrumental en sus alumnos".*

Las invenciones de J. S. Bach, que son las que se estudian en las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía, previas al estudio de la fuga y para familiarizar al alumnado con las técnicas de desarrollo motívico básicas y el lenguaje contrapuntístico barroco, tienen unos elementos básicos. La invención comienza mostrando a una sola voz el tema, sin acompañamiento alguno, el cual, suele imitarse a la octava inferior por movimiento directo. De esta forma el compositor consigue el oyente se familiarice con él. Junto con el consecuente se encuentra un contramotivo que lo complementa rítmica, armónica y melódicamente. El tema puede definirse como una melodía con un papel primordial en la composición, debido a que éste la define en su concepción más básica, teniendo una personalidad muy definida y siendo atractivo para que el oyente preste la suficiente atención sobre él para que la memoria lo retenga.

Posteriormente pueden pasar dos cosas, o bien que vuelva aparecer el tema imitándose a la quinta superior o cuarta inferior, o que comience la sección de desarrollo, en la cual, se van alternar exposiciones temáticas, en tonalidades vecinas con respecto a la principal, con episodios o divertimentos. Estos episodios tienen una doble función, dar interés a la obra ofreciendo una elaboración motívica partiendo del material que se da en el tema y modular a la siguiente exposición. El motivo puede definirse como una idea musical breve, que es extraído en este caso del tema de la invención, con unos intervalos y un ritmo característicos que lo definen, llevando normalmente una armonía inherente, y que va a ser utilizado como material de la obra garantizando la unidad de ésta (Hay veces que el motivo está tan modificado y trabajado que es irreconocible). Schoenberg comenta: *"Usado el motivo conscientemente, el motivo debe producir unidad, relación, coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez"*[2]*.* Si estos motivos se vuelven a fragmentar en unidades más pequeñas aún reciben el nombre de célula[3]. Estos motivos y células van a ser manipulados mediante alguna de las técnicas de transformación motívica con son la aumentación y disminución rítmica, inversión, retrogradación o una combinación de ellas. Y por supuesto el tratamiento imitativo, secuencial e intercambio de voces característicos de las obras de los grandes maestros renacentistas y barrocos.

[2] Schoenberg, A. (1989). *"Fundamentos de la composición musical".* Madrid: Real Musical.
[3] La utilización de Tema, Motivo y Célula puede variar de unos teóricos a otros.

Finalmente puede aparecer una pequeña recapitulación del tema en el tono principal para retomar el punto de reposo de la obra seguida de una pequeña coda, o simplemente finalizar la obra después del último episodio con la coda.

La invención de escuela, como la define Forner, sigue la siguiente estructura formal, en el caso de que sea una invención imitativa (Objeto de estudio de este artículo):

- Exposición del tema.
- Episodio 1
- Exposición del tema en la tonalidad del V grado.
- Episodio 2.
- Exposición del tema en la tonalidad del VI grado, relativo del principal.
- Episodio 3.
- Exposición del tema en la tonalidad del IV grado, subdominante.
- Episodio 4.
- Recapitulación en el tono principal.
- Coda (facultativa).

De igual modo, las invenciones reúnen una serie de características estilísticas que le confieren el espíritu barroco:

- Empleo de la imitación e independencia de las voces. En este sentido, Forner indica que hay tres tipos de movimiento[4]: El movimiento simultáneo en el que las voces implicadas se mueven con la misma figuración (compases 13 y 14 invención 1). Movimiento contrastante en el que las voces presentan valores distintos, por ejemplo una voz en semicorcheas y otra en corcheas, como ocurre en el primer episodio de la invención 1. Y el movimiento complementario, en el cual las voces se complementan mutuamente en una carrera de relevos pasándose un material de una a otra continuamente (ejemplo: compases 15 a 19 de la primera invención de Bach.
- Utilización de un mínimo material para la elaboración de la obra.
- Funciones armónicas reconocibles aunque haya solo 2 voces gracias a la interválica esencial, base del contrapunto armónico creado por J. S. Bach, consiguiendo un gran equilibrio entre la dirección lineal de la música y la dirección armónica.
- Modulación a tonos vecinos. La primera modulación se produce de forma rápida y efectiva al tono de la dominante o del relativo en el caso de ser menor la tonalidad. Las siguientes modulaciones no suelen ser tan directas introduciéndose otros procesos modulantes entre ellas que hacen aumentar el interés y la tensión de la obra.
- Equilibro formal es conseguido a base de alterar zonas con mayor tensión que otras.
- Unidad general de la obra mediante la relación de un episodio con otro a través de la técnica del trocado.
- Estilo armónico barroco: Armonía funcional. Utilización de la segunda inversión en parte débil. Utilización frecuente de intervalos de tercera y sexta propios de la utilización del contrapunto invertible a la octava, incluso en series de sextas y terceras en puntos determinados para no

[4] Forner, J. Wilbrandt, J. (1993). *"Contrapunto Creativo".* Barcelona: Editorial Labor. S. A.

comprometer de modo excesivo la independencia de las voces. Notas de adorno empleadas son las bordaduras, interpolación y nota cambiata en algún momento determinado, notas de paso ya sea en tiempo débil o fuerte, y los retardos, siendo los más empleados 9-8, 7-6 y 4-3.

ANÁLISIS DE LA INVENCIÓN

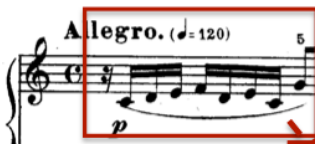
La invención se organiza formalmente como una forma episódica. Tiene la siguiente estructura formal[5]:

ESTRUCTURA FORMAL

Exposición en DO M (cc. 1 a 3)
Episodio 1 (cc. 3 a 7)
Exposición en SOL M (cc. 7 a 9)
Episodio 2 (cc. 9 a 15)
Episodio 3 (cc. 15 a 21)
Coda (21 a fin)

En la exposición de esta magnífica obra podemos ver como Bach presenta el tema en la voz superior (Fig. 1). Este tema, motivicamente, está formado por un tetracordo ascendente seguido de un salto de tercera menor descendente desde el fa que es conducido por movimiento contrario para enlazar con otro salto de tercera, pero en esta ocasión tercera mayor, llevado de nuevo por movimiento contrario hacia un movimiento disjunto de 5 justa ascendente.

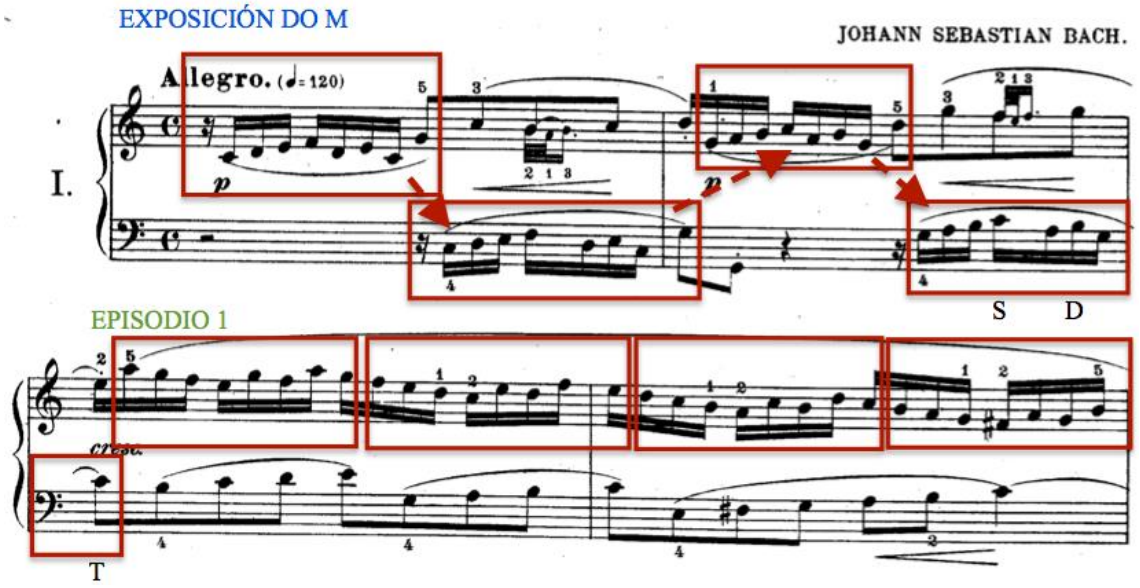
Fig. 1



A continuación se imita el tema por movimiento directo una octava inferior, para volver a imitarse a una quinta sobre la dominante de la tonalidad, haciendo de nuevo un antecedente y un consecuente, buscando la cadencia auténtica imperfecta de final de compás 2 al 3 (Fig. 2).

Fig. 2

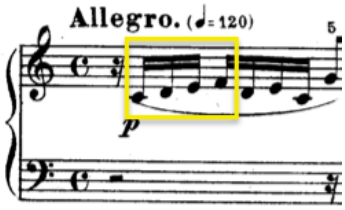
[5] Síntesis del *"Cuaderno de Análisis"* de Eguílaz y santos y de *"Fundamentos de la composición"* de Manuel Mas Devesa.



Acompañando al consecuente hay un material contrapuntístico en corcheas que lo complementa rítmica y melódicamente…

El Episodio 1 comienza en el compás 3. Es modulante a SOL M. Motívicamente se organiza partiendo del material del tema. Se muestra en la voz superior el tema por movimiento contrario, el cual, se está secuenciando, siendo los dos primeros tiempos del tercer compás el modelo, secuenciándose en tres ocasiones durante ese sistema. Junto al consecuente se encuentra el motivo 1 por aumentación (Fig. 3). Este motivo es el comienzo del tema, un tetracordo tratado por aumentación rítmica, es decir, en corcheas. Al igual que el tema, también se secuencia en tres ocasiones, modificándose la última secuencia para seguir en sentido ascendente hacia el “do”.

Fig. 3



La última secuencia, es a su vez un antecedente que se va a imitar en la voz inferior del compás 5 por movimiento contrario, contestándole de nuevo la voz superior. Ahora el final del tema, el motivo 2 (Fig. 4), pasará a ser modelo en dicho compás y se secuenciará en dos ocasiones a distancia de tercera buscando el momento de la cadencia (Fig. 5). A este motivo 2 le acompaña el motivo 1 fraccionado. Se puede apreciar una gran independencia de las dos voces, fruto de la textura contrapuntística imitativa y del cambio de velocidad que se produce al superponer el tema con el motivo 1 por aumentación.

Fig. 4

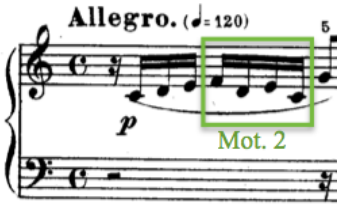
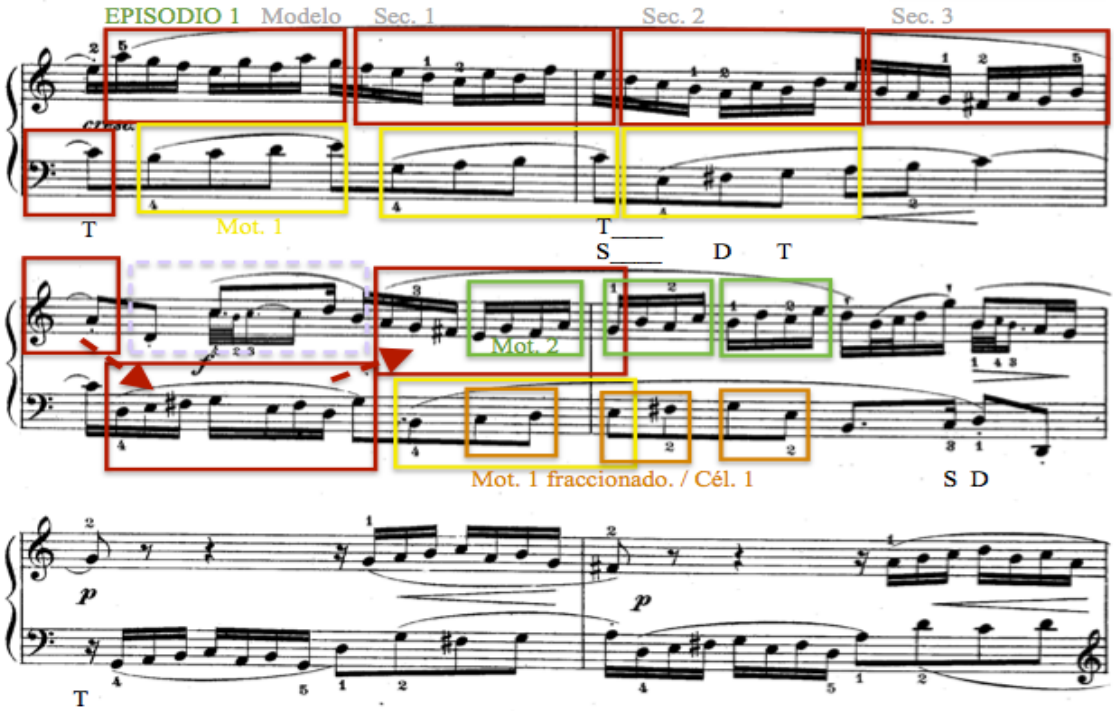
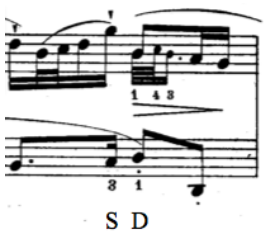


Fig. 5



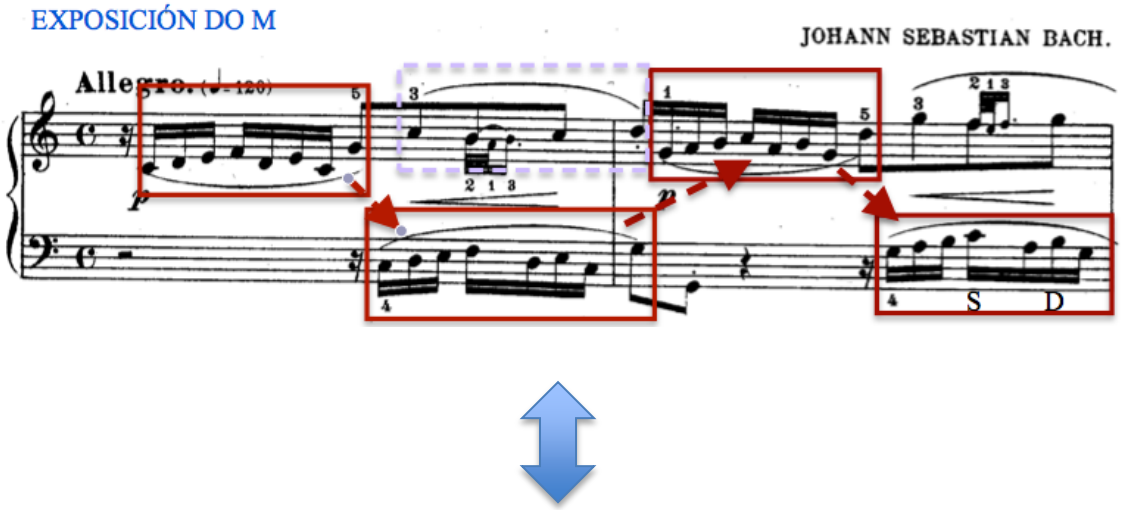
Si nos fijamos con detenimiento, prácticamente toda la obra se va a desenvolver por movimientos conjuntos y pequeños saltos de tercera y cuarta. Sin embargo, en los mementos cadenciales importantes, como pueden ser los compases 6, 14 y 20, la melodía cobra más movimiento y el compositor establece movimientos disjuntos más amplios. Se puede ver claramente en el compás 6 como después de un intervalo de cuarta justa le sigue otro de sexta menor para descender por movimiento conjunto hacia la tónica, anticipándola y adornándola en cada punto cadencial (Fig. 6), además de introducir valores rítmicos no vistos hasta el momento, como las fusas y las corcheas con puntillo.

Fig. 6

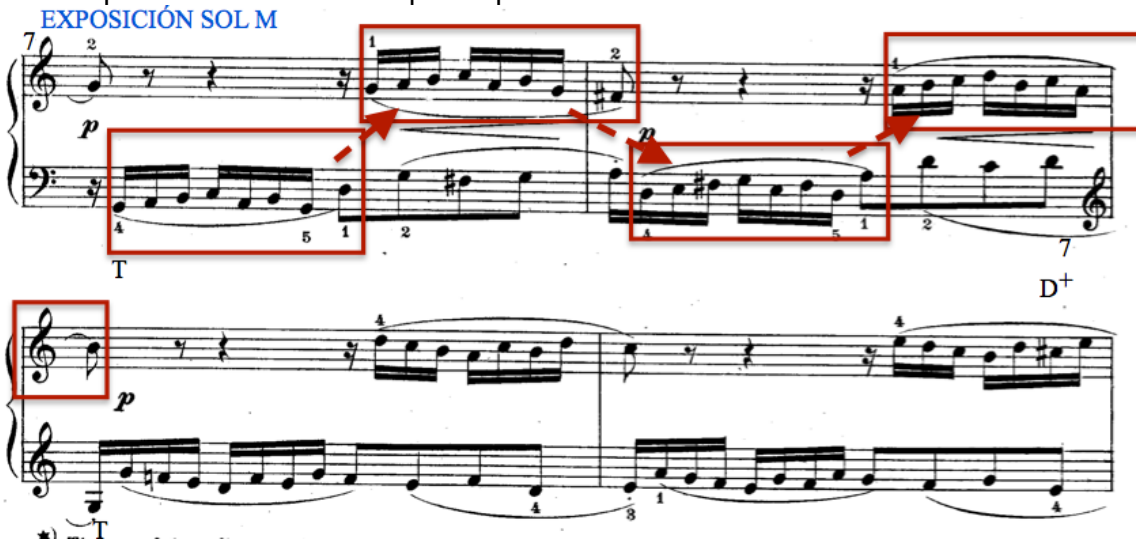


En el compás 7 comenzaría exposición en SOL M y finalizaría en el 9. Esta exposición se presenta en trocado de la primera exposición en DO M, es decir, invirtiendo la posición de las voces (Fig. 7).

Fig. 7
Exposición en DO



Exposición en SOL en la que se puede observar el trocado de las voces.

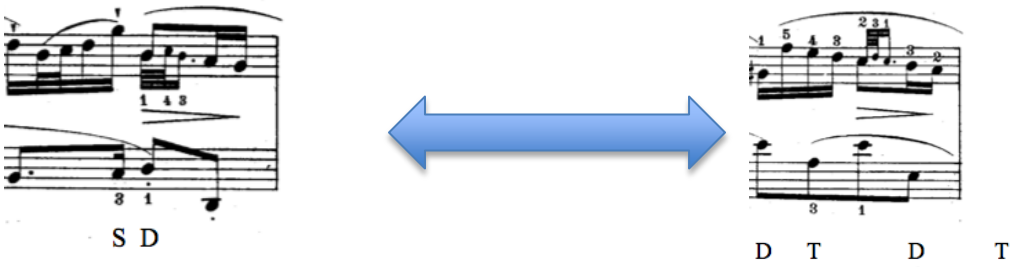


Comienza en el compás 9 el episodio 2 que culmina en el 15 con una cadencia en la menor. Por tanto, este episodio ha sido modulante de DO M. a la m. pasando previamente por re m. desde el final del compás 10 hasta el 12 y volviendo a modular en el compás 12 a la m. Ambas modulaciones son diatónicas. La cadencia que cierra el divertimento es una cadencia auténtica imperfecta (Fig. 8), siguiendo casi el mismo patrón melódico y rítmico que la cadencia del compás 7-6, con la pequeña diferencia de que se produce un descenso por movimiento conjunto de sexta para cadenciar, desde “fa” a “la”, en lugar de introducir movimientos disjuntos.

Fig. 8

Comparación de cadencias

cc. 6 cc. 14



Internamente este episodio se organiza de la siguiente manera. En los compases 9 y 10 se presenta el tema por movimiento contrario y se imita en varias ocasiones. Junto al consecuente del compás 9 se observa la aparición del motivo 3 (Fig. 9) por aumentación rítmica en corcheas. El compás 9 puede ser tomado como modelo y se secuencia a una segunda menor ascendente en el compás 10. Cogiendo la primera nota de cada antecedente y consecuente (Fig. 10) se puede ver claramente una serie de quintas diatónica (En círculo naranja).

Fig. 9

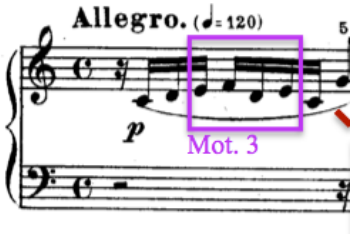
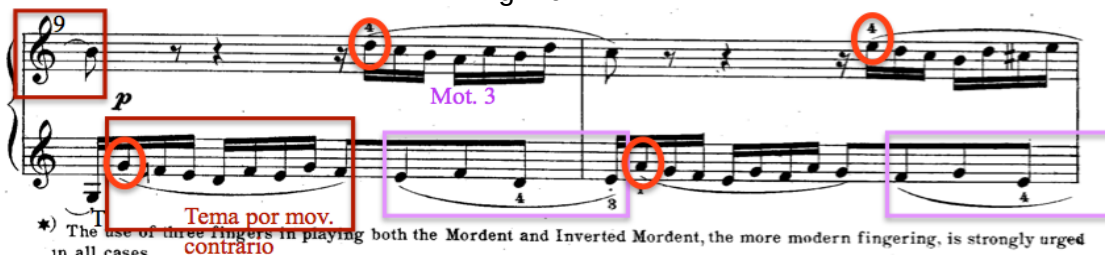


Fig. 10



Continúa el episodio elaborándose exactamente igual que lo hace el episodio 1 en los compases 3 y 4 pero en trocado en los compases 11 y 12, secuenciándose el tema por movimiento contrario en la voz inferior y en la superior el motivo 1 por aumentación, en corcheas, secuenciándose en dos ocasiones. El consecuente que aparece al final del compás 10 en la voz superior, es además un antecedente para encontrar su imitación en los dos primeros tiempos de la voz inferior del compás 11, que constituye el modelo para las tres secuencias siguientes. El tema que hay por movimiento contrario, que es la última secuencia de la voz inferior, es a su vez un antecedente que se imita en la voz superior por movimiento contrario. A continuación aparece el motivo 4, cc. 13, un tricordo de semicorcheas descendentes desde “mi” que baja hasta “do”, y después vuelve a su nota de origen. Este motivo 4 es tomado y transformado por movimiento retrógrado (Fig. 11), siendo secuenciado en una ocasión para después tomar el motivo 5 (Fig. 12, la secuencia con mutación) y secuenciarlo

una vez buscando el punto culminante y seguidamente llegar a la cadencia, en el compás 14 al 15 (Fig. 13). En esta cadencia se observa el tetracordo del comienzo

Fig. 11

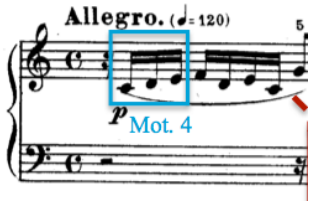


Fig. 12

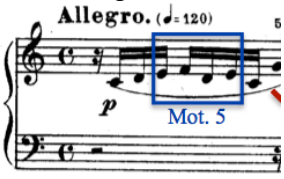
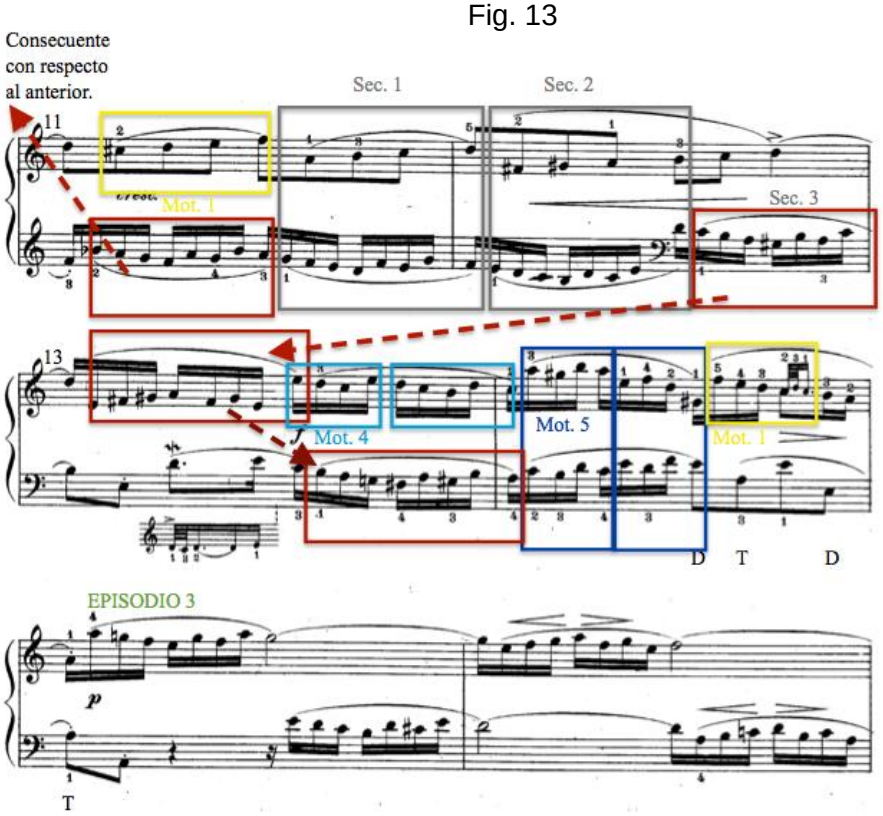


Fig. 13

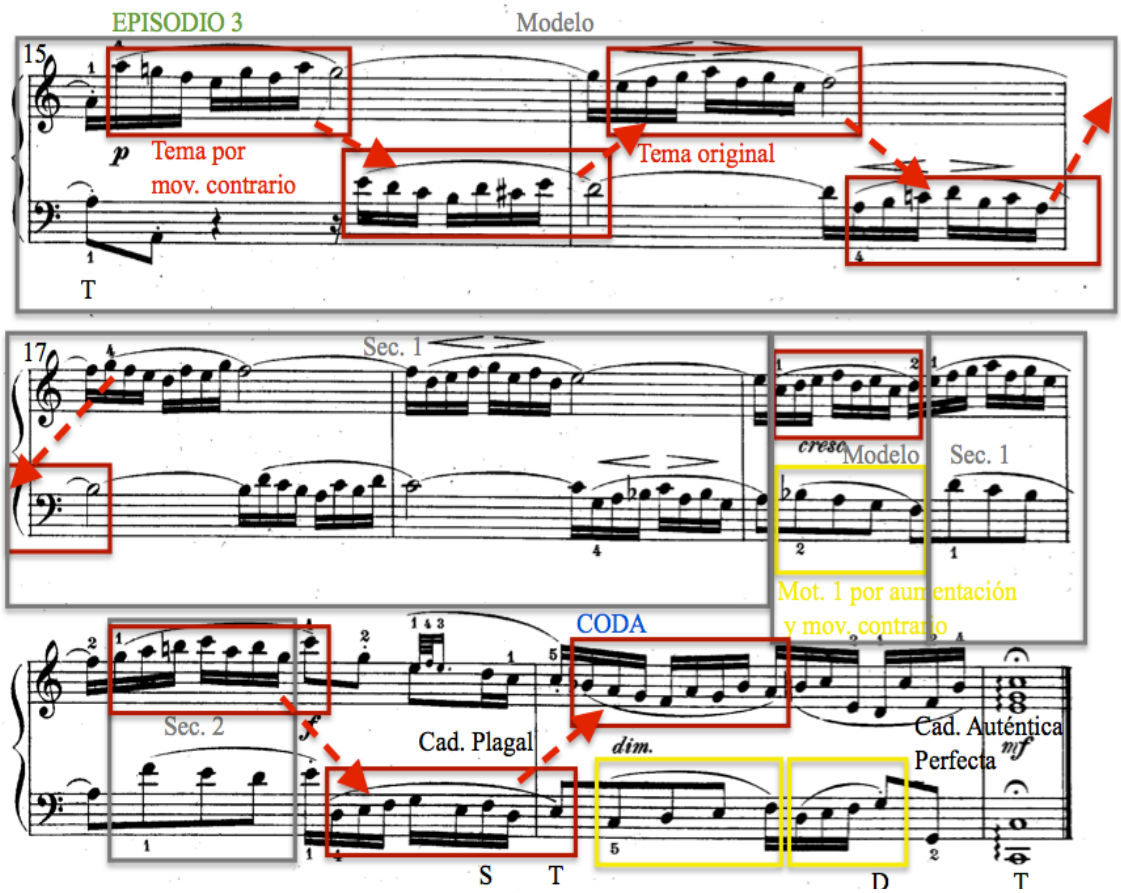


pero en sentido opuesto, por movimiento contrario. Mientras la voz inferior del 13 en el tercer y cuarto tiempo canta el tema por movimiento contrario siendo este un consecuente de la voz superior en los dos primeros tiempos. El motivo 5 del compás 14 se toma también la voz inferior doblándose a distancia de sexta inferior para ir seguidamente al típico salto de octava sobre la dominante que se puede ver en todas las cadencias estructuralmente importante de esta invención.

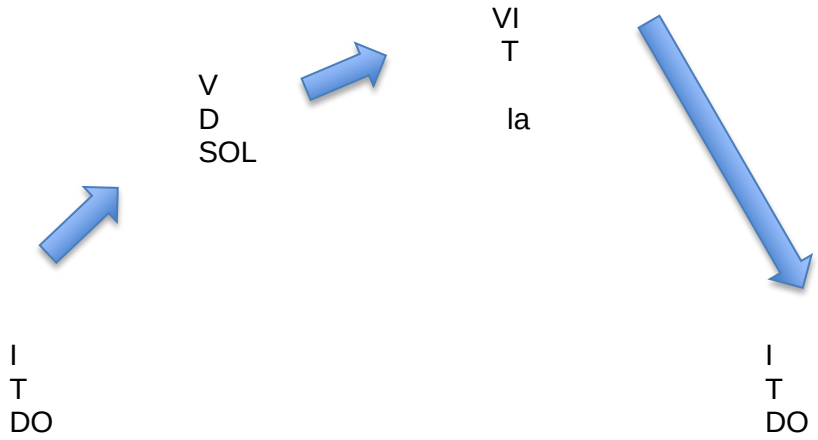
Comienza el tercer y último episodio de la invención. Entre los compases 15 y 18 podemos ver un proceso imitativo constante, el cual, no se ha encontrado de esta forma en toda la obra hasta llegado el momento, estableciendo un ligero contraste con

la manera de construir los diversos episodios. En el compás 15 se presenta el tema por movimiento contrario, siendo imitado una duodécima inferior por movimiento directo. En el siguiente compás se presenta el tema en su versión original partiendo de la nota “mi” imitándose posteriormente. Estos dos compases sirven como modelo y se hace una secuencia en los compases 17 y 18 una segunda mayor inferior. Continúa el episodio construyéndose de la misma manera que el episodio uno, solo que los materiales se presentan por movimiento contrario, es decir, en la voz superior tenemos el tema secuenciándose a distancia de tercera, y en la voz inferior el motivo 1 por movimiento contrario, siendo la primera vez que se presenta así en toda la obra (Fig. 14). Posterior llegamos a una cadencia plagal, la única de la obra, previo paso al proceso cadencial y cadencia final auténtica perfecta. Esta cadencia es similar a la encontrada en el compás 6, pero con un arpegio descendente en lugar de llegar por movimientos contrarios. Este proceso cadencial que arranca en el compás 21 puede considerarse perfectamente como una coda. En ella, vemos de nuevo el tema por movimiento contrario en la voz superior y el motivo 1 por aumentación en la inferior seguido de una secuencia en semicorcheas. A continuación se produce la cadencia. Melódicamente, de nuevo es llamativa por los movimientos disjuntos de séptima y sexta que se producen, al igual que ocurría de forma parecida en la cadencia del compás 6.

Fig. 14



El plan armónico en la estructura formal quedaría de la siguiente manera:



CONCLUSIÓN

La invención es un género barroco que desarrolló J. S. Bach con el objetivo de ilustrar a sus alumnos como escribir obras musicales de dimensiones contenidas partiendo de un material muy reducido desarrollándolo al máximo de sus posibilidades, en una textura contrapuntística dónde las voces utilizadas deben tener la máxima independencia posible. Por otro lado son obras muy valiosas para el estudiante de piano ya que les enseña la técnica del instrumento. Para el estudiante de composición y el de análisis musical son obras muy valiosas, ya que deben tener control de características estilísticas del barroco, conducción de voces, armonía y contrapunto invertible entre otras cosas.

BIBLIOGRAFÍA

Eguílaz, R. Santos, A. (2005). *"Cuaderno de Análisis. Introducción al análisis musical. Grado medio".* Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L.

Forner, J. Wilbrandt, J. (1993). *"Contrapunto Creativo".* Barcelona: Editorial Labor. S. A.

Mas Devesa, M. (2007). *"Fundamentos de composición".* Valencia: Rivera Editores.

Schoenberg, A. (1989). *"Fundamentos de la composición musical".* Madrid: Real Musical.