

APLICACIÓN DE UNA INVENCION DE J. S. BACH EN EL AULA DE ARMONÍA

Diego Pereira López

Resumen

Con la creación de este artículo, en el que se realiza un análisis pormenorizado de la Invención N° 13 BWV de Johann Sebastian Bach, pretendo no solo presentar y describir las técnicas compositivas del genial compositor alemán, sino establecer algunas pautas de aplicación en las diferentes disciplinas que comprende el departamento de composición, centrandolo al aula de armonía. El propio compositor cita en su obra que uno de los objetivos por el que fueron creadas es el didáctico, por lo que este tipo de composiciones deberían estar más presente en la formación del alumnado. Hoy en día nos sigue asombrado la obra de Bach en cuanto a extensión y calidad, sus obras permanecieron de forma perpetua en el atril de grandes compositores posteriores, que crearon su propio estilo a raíz del estudio exhaustivo y detallado de las creaciones de Bach. Dotar al aula de composición de gran rigor vinculando el legado del gran compositor alemán con los grandes métodos que han llegado a nuestros días, es el trasfondo que promueve la creación del presente artículo.

Palabras clave-Keywords: Armonía, Invención, Composición, Barroco, Tonalidad, Progresión, Cadencia.

Las Invenciones y Sinfonías también conocidas como *Invenciones a dos y tres voces*, son una colección de treinta breves composiciones para teclado de Johann Sebastian Bach. La aparición de estas piezas en el repertorio pianístico, formando parte de la programación en los conservatorios de música es una constante.

Si el valor estético de estas piezas es incuestionable no lo es menos su valor didáctico. Bach describió el propósito de la obra: *“Honesto guía que enseñará a los que aman el clavecín, y especialmente a aquellos que desean instruirse en él, un método sencillo para llegar a tocar limpiamente a dos voces y, después de haber progresado, ejecutar correctamente las tres partes obligadas. A su vez, aprenderán no sólo a crear nuevas ideas sino también*

*cómo desarrollarlas; y sobre todo, a conseguir un estilo cantabile mientras obtienen una buena muestra de composición*¹²¹

La aplicación de estas extraordinarias piezas es una realidad en el repertorio pianístico en alumnos que se encuentran matriculados en grado elemental y medio, sin embargo, a veces, parece un tanto olvidado esas palabras de Bach en las que sugiere el uso de su *guía* "para obtener una buena muestra de composición" en el departamento de composición.

Nunca salgo de mi asombro, cuando al consultar los contenidos y la secuenciación anual de las programaciones de la maravillosa disciplina que conocemos como armonía, aparecen unos tras otros condensados en estas breves piezas.

Con este artículo me gustaría alentar y animar a los compañeros del departamento de composición para que adopten estas piezas y que formen parte del día a día en su aula y así rendir de esta forma un homenaje al compositor considerado por muchos como "*el padre de la música*" que concibió estas obras con una finalidad (entre otras) didáctica.

Aunque cualquier Invención o Sinfonía sería válida para llevar a cabo este estudio, el motivo por el que he elegido esta Invención (BWV 784 en La menor) es por la escritura que prevalece en el transcurso de toda la composición: el arpegiado. Bach realiza un contrapunto armónico, es por tanto, que gran parte de las notas que componen dicha composición se caracterizan porque son notas reales, por lo que en esta pieza no tendremos la dificultad añadida de descartar las notas de adorno, para obtener los sonidos reales que componen el acorde.

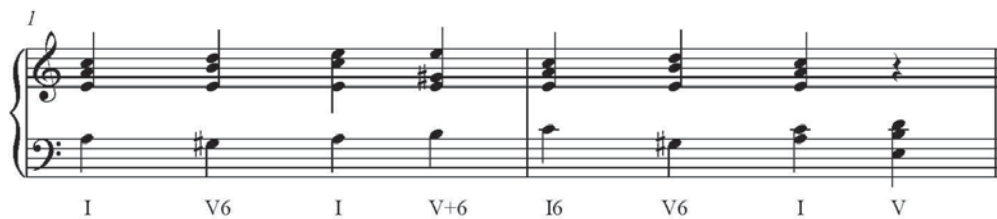
La Exposición de la Invención tiene una duración de dos compases. Podemos observar cómo el sujeto aparece en cuatro ocasiones (cada voz canta el motivo en un par de ocasiones). Como se trata de una invención a dos voces podemos hablar de una Exposición doble.

¹²¹ Paloma Socias, "No arroyo: mar". *Johann Sebastian Bach*.
<<http://filomusica.com/filo27/paloma.html>> (Consultado 14-4-2012)



Al efectuar el análisis armónico observamos cómo el ritmo armónico es de negra; gracias al contrapunto armónico utilizado por Bach en esta pieza, el reconocimiento del acorde se realiza prácticamente de manera inmediata.

En esta exposición observamos que utiliza las funciones principales del sistema tonal: la tónica y la dominante. Modificar la textura arpegiada por una textura de acorde es un magnífico ejercicio para estudiar los diferentes estados del acorde (estado fundamental y primera inversión) y el enlace que se produce entre las diferentes armonías:



A partir del compás 3 comienza un divertimento: la misión de esta sección es conectar con la siguiente Exposición en la tonalidad del relativo que aparece en el compás 6, por lo tanto conduce tonalmente de la tonalidad principal de la obra a la del relativo:



Bach realiza una **serie de séptimas diatónicas**. Observamos cómo se produce sobre el ciclo de quintas (notas señaladas en la mano izquierda con un

círculo en rojo) ese ciclo de quintas que conecta la tónica de la obra con la tónica de la siguiente exposición:

LA (Menor) RE SOL DO (Mayor)

En el compás 5 se repite de nuevo ese ciclo de quintas pero se produce una aceleración del ritmo armónico y una condensación del material (los corchetes que aparecen en los compases 3 y 4 señalan una progresión de una 2ª descendente con una duración de un compás, sin embargo la duración de los corchetes en el compás 5 es de la mitad). Este aceleramiento en el ritmo armónico dará lugar a la siguiente Exposición (c-6).

Las séptimas diatónicas reciben también el nombre de **séptimas de prolongación**, este nombre hace referencia al tratamiento del intervalo de séptima que tiene que venir preparado del acorde anterior (ligado), podemos apreciarlo en las ligaduras que aparecen en la mano derecha de los compases 3 y 4.

Destacamos la economía de medios en la construcción de la invención, el material con el que construye el primer divertimento se obtiene de la Exposición, este aspecto será una constante a lo largo de la invención (y en general en toda la obra de Bach).

Modificamos ahora la escritura de Bach y convertimos el arpeggio en acordes. Para facilitar su lectura los acordes se encuentran en estado fundamental:

The image shows a musical staff with a bass clef and a treble clef. The bass clef contains four measures of music, each with a single note circled in red. The notes are G2, C3, F2, and B2. Above the staff, the chords are labeled as I7, IV7, VII7, and III7. A '3' is written above the first measure.

A mediación del compás 6 se produce la Exposición del Relativo, llama la atención cómo esta Exposición se inicia en el tercer tiempo del compás a diferencia de la primera Exposición que se iniciaba en el primer tiempo. Es un rasgo estilístico habitual en la escritura de los compositores barrocos, algo prácticamente impensable en los compositores de la etapa clásica.

La otra gran diferencia de la Exposición de Relativo con la Exposición del compás uno es el orden de la entrada de voces, aquí aparece trocada con respecto al principio. En el compás 1 la voz que comenzaba con el sujeto era la

superior, sin embargo en el compás 6 la voz que comienza la Exposición con el sujeto es la grave.



De nuevo observamos las cuatro entradas del sujeto y a continuación presentado como acordes:



Exceptuando las diferencias detalladas anteriormente, esta Exposición es básicamente un transporte de la primera Exposición, por lo que se puede convertir en un magnífico ejemplo para practicar el transporte y romper con la creencia tan arraigada, que sostiene, que solo es posible en el transporte el cambio de tono.

En el tercer tiempo del compás 8 comienza el segundo divertimiento que tendrá como finalidad cadenciar sobre Mi menor (dominante de la tonalidad principal de la obra).

Las mismas relaciones de diferencias – igualdad que se establecían entre la primera y la segunda Exposición, son las que se producen ahora entre el primer divertimiento y el segundo.

Diferencias con respecto al primer divertimiento:

Aparece en la tercera parte del compás en vez de la primera.

Aparece trocado: el motivo de semicorcheas con el que se abría el primer divertimiento aparecía en la voz superior sin embargo en el segundo aparece en la inferior.

Se encuentra transportado a la tonalidad de Mi menor (escala natural).

Analogías con respecto al primer divertimento:

Mismo material

Formado con serie de Séptimas diatónica o Séptimas de prolongación

Ciclo de quintas en el bajo

En este divertimento el número de progresiones se ve incrementada: el recorrido utilizando el círculo de quintas es mayor en esta ocasión. El divertimento comienza en la tonalidad de Do mayor y desemboca en Mi menor.

Do Mayor

Mi (3ª del acorde) LA RE SOL DO FA# SI MI

↖ Punto de partida

↖ Punto de llegada

Realizamos ahora el esqueleto armónico de la serie de séptimas diatónicas sobre el que está planificado este Divertimento (posteriormente se repite el ciclo de quintas en el c-11 con una reducción del ritmo armónico)

Mi menor

IV7 VII7 III7 VI7 V+6

La fuerte cadencia sobre Mi menor que se produce en el compás 13 divide la obra en dos partes claramente diferenciadas (esta cadencia se encuentra justo en el ecuador de la obra ya que el número total de compases es de 25).

Si realizamos un paralelismo con el inicio del primer divertimento, una vez que se produce la cadencia sobre Mi menor en el compás 11, sería previsible, que a continuación se produjera una exposición en la dominante (Exposición en mi menor).

Sin embargo en el compás 14 aparece un acorde disminuido provocando un tercer divertimento:

14

16

De nuevo aparecen progresiones descendentes, pero el armazón armónico no está constituido con una serie de séptimas diatónicas, en este caso aparece una **serie de acordes de dominante** (con novena menor), por lo tanto se trata de progresiones modulantes.

Si miramos la primera nota del bajo de cada compás (señalado con un círculo rojo) ilustra perfectamente el cometido de este divertimento:

MI RE DO SI LA

Modular desde la dominante (Mi menor) a la tonalidad principal (los dos compases previos a la Exposición prepara la entrada de la última Exposición realizando la siguiente progresión: Dominante de la Dominante – Dominante)

La reducción armónica de este divertimento es detallada a continuación:

Dominante de la Dominante de La menor
(Acorde con sexta añadida)

Dominante de La menor

En el compás 18 se produce la última Exposición, en la tonalidad de La menor. Esta Exposición ve reducida las apariciones del sujeto en dos (hasta ahora el número de entradas era de cuatro).

A partir del compás 20, se produce un aumento en las tensiones, con la finalidad de ir preparando el punto máximo de tensión. La reiteración de las progresiones armónicas contribuye en la formación de tensiones:

Exponemos los acordes que aparecen entre los compases 19 y 21, que vuelven a aparece en estado fundamental, para facilitar la lectura:

La coda comienza en el tercer tiempo del compás 22. Comienza con el sujeto y a continuación desarrolla una célula de éste por secuenciación.

secuenciación

Serie de Sextas sobre la que se construye este compás:

23

6 6 6 6 Napolitano

La serie de sextas funciona como un conductor excelente hacia el punto culminante de la pieza localizado en el compás 24 (penúltimo compás de la obra). Es interesante observar el acorde con el que culmina la serie de sextas; se trata de la sexta napolitana (segundo grado de la tonalidad rebajado) que desemboca en un acorde de séptima disminuida. Al aparecer estos acordes, uno a continuación del otro, se genera en una voz un giro melódico muy característico (3ª disminuida):

Si bemol

La (tónica)

Sol sostenido

Floreo superior e inferior a distancia de medio tono de la tónica.

Teóricamente la pieza debería terminar en la parte fuerte del último compás (c-25). Sin embargo el final de la obra se pospone un poco más. Quizás finalizar justo en el inicio del compás 25 sería demasiado apresurado para disipar las tensiones.

Otro motivo por el que la pieza no termina al iniciarse el compás 25 es porque Bach elabora la cadencia del engaño: Cadencia Rota (V-VI) para realizar posteriormente la Cadencia Auténtica (C. Perfecta V-I).

Punto culminante

23

V VI V V I
Cadencia rota Cadencia perfecta

El plan tonal de la pieza es el siguiente:

La menor Do mayor Mi menor La menor

Este juego de tonalidades representa por tanto el acorde de tónica de La menor.

Bibliografía

ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de Armonía*. Barcelona: Labor, S.A. 1990

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: IDEA BOOKS, S.A. 2003

SZEKELY, Catalin. *Análisis*. Málaga: Ediciones Maestro. 2004