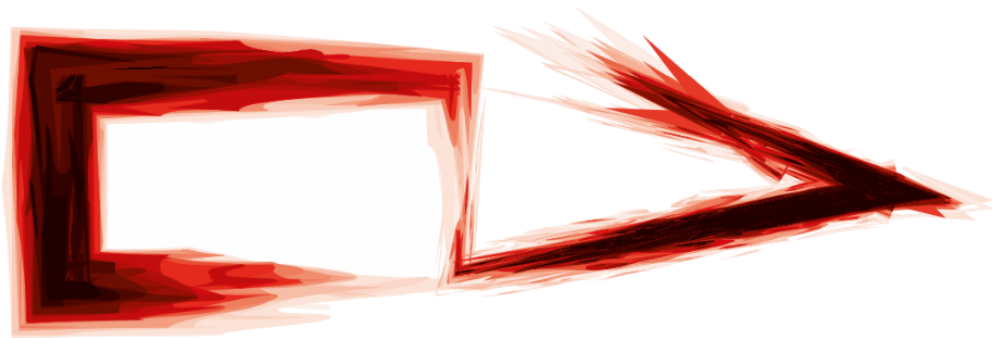


Diario de una invención

Enrique Blanco



Honesta guía que enseñará a los que aman el contrapunto, y especialmente a aquellos que desean instruirse en él, un método sencillo para llegar a escribir limpiamente a dos voces y, después de haber progresado, inventar correctamente los tres impulsos obligados. 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.

**Para todos mis auténticos
alumnos. O sea, los que me han
permitido que les enseñe algo.**

Primer prólogo

De cómo nuestro narrador se mete en berenjenales y peripecias de los que pudiera perfectamente prescindir.

Desde el siglo pasado, que se dice pronto, llevo escribiendo en, primero mi página web, luego en mis diversos blogs, artículos que si unas veces son divulgativos para el público en general, otras están destinados a servir de ayuda a mis alumnos. Una de las series más largas que he publicado ha sido la titulada **Cómo se hace una invención**, cuyo primer artículo, si no me equivoco, data de 1998. Me cuentan profesores y antiguos alumnos que les ha sido de cierta utilidad, y digo yo que no hay motivo para que me engañen.

Siempre anda uno pensando que algunas de las series deberían ser recogidas en un único documento. Lo cierto es que los alumnos actuales no están acostumbrados al sistema de blogs, y frecuentemente no encuentran con facilidad todos los artículos que les vendrían bien. Los tiempos cambian, y lo que fue en su momento un magnífico medio de comunicación hoy ha sido sustituido, no siempre para bien, por la más breve y ruidosa información de las diversas redes sociales. Cierto es que uno carece de ansias de protagonismo y cree que esta labor no reviste ninguna urgencia.

Segundo prólogo

De cómo las tecnologías son magníficas para ahorrar tiempo y para perderlo. Disgustos en el ciberespacio. Apologeticum pro peculiari scripto.

En la cantidad de tiempo que ha pasado desde que comencé estos artículos la tecnología ha cambiado inmensamente. Tanto que la mayoría de los archivos originales, aquellos que conservo, son imposibles de abrir con programas recientes. Este problema lo detecté hace largos años y creí resolverlo generando gráficos de todo lo que no era simplemente texto. Poco sospechaba que al tiempo mi blog sufriría un ataque hacker. Nada contra mi, sino que simplemente un hábil informático decidió que la dirección de mi bitácora le venía estupendamente para emitir spam. En el proceso de evitarlo tuve que mudar de espacio, perdiendo muchísimos gráficos, todas las funcionalidades que permitían que los ejemplos se oyeran, y no pocas cosas más. Tantas que he perdido la apetencia por escribir nuevas entradas y solo lo hago muy de cuando en cuando y casi nunca sobre temas académicos. Además también se me han pasado las ganas de usar aplicaciones de esas que permiten maravillas.

Muchos años han sido los que ha tomado escribir estos artículos. No de una forma continua, no. Quizá después de un par de años de escrita una serie de ellos se me ocurría en clase otra idea y escribía varios más, y así una serie de veces. De sobra se, por ejemplo, que faltaría una serie final que explicara lo que yo llamo **concepto expandido de invención**, y que cuento en clase cada cierto tiempo. Con tantos años de por medio, la diversidad de recursos informáticos que he empleado y los varios cambios de humor que produce la edad, los artículos son dispares en carácter, humor y redacción. Por no hablar de las diferentes elecciones gráficas que han ido cambiando con el tiempo. Evidentemente lo deseable sería reescribir todo con una misma voz y retranscribir todos los ejemplos. Pero me parece que la escasa importancia que va a revestir el escrito no justifica la cantidad de trabajo implicada. Por eso les ruego que sean tolerantes con el tono de mi voz y la diversidad de estilos gráficos. Con escasas excepciones copiaré literalmente lo que escribí en los blogs. Sepan ustedes disculparme.

Tercer prólogo

En el que se señala a tres culpables para su eterna vergüenza o gloria. Con mi recomendación personal de que sea gloria.

Fue Manu Sánchez García quien me informó que circulaba por ahí un misterioso PDF con la recopilación de estos artículos. Reconozco que mi primera reacción fue de rabia. Qué demontre, bien podía el que lo hubiera recopilado pasármelo a mí, que me vendría bien. Oyendo esta queja, Marta Rodrigo Hernández y Miguel Ángel Vicente Gómez, en hazaña de no poca proeza, bucearon entre los archivos de mi blog y juntaron todos los artículos, que ahora estoy revisando. Mis máximas gracias a los tres. Y opino que los que saquéis algún partido al documento también les debéis un poco de gratitud.

Primera serie: generalidades

Las invenciones representan en nuestro país, dentro del terreno de la enseñanza de la composición un territorio que, a pesar de ser cada vez más transitado, sigue, en mi opinión, siendo un desconocido. Opiniones, como la cierto ilustre colega en el sentido de que **una invención a dos voces consiste en inventarse algo a dos voces** (sic) no representan en este sentido ayuda alguna. Y que las invenciones deban ser vistas en Fundamentos de Composición (son necesarias para el ingreso a Grado Superior en algunos conservatorios), años más tarde en segundo de Contrapunto y sean tocadas por pianistas bastantes años antes de esto no es algo que ayude ni a situar su importancia, ni, sobre todo, su utilidad.

Bach concibió las invenciones como un elemento de enseñanza interpretativa y compositiva, como nos revela su dedicatoria; **“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.”** No nos olvidemos entonces de que pretende enseñarnos no sólo a tocar, sino a componer. Y, por eso mismo, no convirtamos la enseñanza en simplemente imitar invenciones, sino saquemos conclusiones de las mismas.

No es ahora el momento de discursar sobre el muy interesante tema de la retórica en Bach. Baste, por ahora, asegurar que gran parte de la terminología musical de la época viene de la retórica. En este sentido es interesante y revelador saber que en esta disciplina **inventio** consiste en **la búsqueda de ideas y emociones adecuadas para la correcta presentación del mensaje persuasivo.**

Visto así el trabajo de componer invenciones se vuelve muchísimo más productivo. Se trata, en última instancia, de un trabajo de exploración temática, con mucho de **dispositio** (otro término retórico que representa la disposición de las ideas, la forma musical en nuestro caso).

Examinando el trabajo de invenciones desde esta perspectiva, podemos contestar claramente a una de las objeciones más frecuentes a la hora de enseñar invenciones: Bach sólo escribió 15 a dos voces, y muchos alumnos sienten que no son, por ello, obras representativas. Sin embargo, la combinación de ideación y disposición de las ideas es algo esencial para la práctica totalidad de las obras de la historia de la música.

Por ello practico en mis clases, y me atrevo a sugerir a cualquier interesado en enseñar este tema, una gran incidencia en cómo elaborar las ideas, más que centrar el tema en cada elaboración concreta, y una reflexión profunda sobre la forma en las invenciones, tema que suele ser soslayado.

En esta serie, que preveo moderadamente larga, haré hincapié en todos estos aspectos. Junto con una propuesta de obras que ni son a dos voces ni son bachianas pero que muy bien podrían entenderse como afines, por la semejanza de **inventio** y **dispositio** con las practicadas por el Kantor.

Termino con una idea de Rafael Eguilaz que confío que algún día lleve a cabo. Suponer que las invenciones son los ejemplos musicales de un tratado de composición que Bach olvidó escribir. Pronto empezamos con la técnica de escritura. Afilad los lápices.

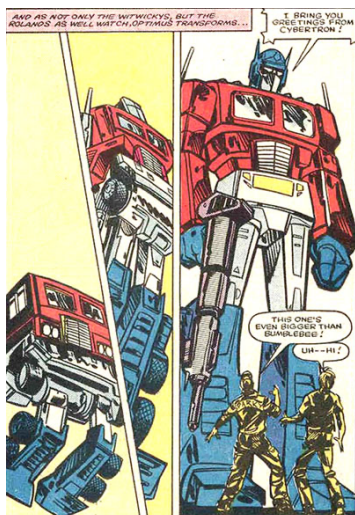
Comentario del 2022: no soy la persona adecuada para explicarlo con garantías, por lo que recomiendo recomiendo que el alumno se informe del significado de **inventio**, **dispositio**, **elocutio**, **memoria**, y **pronunciatio**. De muy particular interés son las relaciones entre **inventio** y **dispositio** y su interacción. Especialmente referidas ambas a sus análogos musicales.

Segunda serie: trabajo motivico-temático (A)

Vimos en otro lado (cada vez que, como ahora, aparezcan alusiones sin aparente referencia se alude a otras entradas del blog, no creo que sea necesario volver a advertirlo) unas pequeñas dosis de lo que es el

comportamiento motivico–temático. Como estaban más orientadas a gente que no buscaba escribir música, voy a repetirlas, con distinta explicación.

Comencemos por la necesidad de este tipo de trabajo. Bien podríamos alegar la creencia Barroca, cercana a un acto de fe, que ciertamente se extiende a Clasicismo y Romanticismo en el sentido de que la unidad de tema conduce a la unidad de sentido. Y sería completamente cierto. Pero, seguramente no dejaría de ser sustituir una pregunta por otra. ¿Tiene sentido que los barrocos pensaran así? Estudiémoslo desde un punto de vista diferente. ¿Qué pretendemos al hacer una obra musical?



Optimus Prime al rescate

Una de las cosas que buscamos, sin duda alguna es que la obra sea una. Yuxtaponer bonitos fragmentos musicales puede derivar, y hasta suele hacerlo, en sumar parte del Concierto para Orquesta de Bartók con un fragmento de reggaetton, concluyéndolo, quizá, con Vivaldi. Buscamos que la obra posea identidad, algo que la haga única y reconocible.

Una de las posibles estrategias es la de reducir algún material de la obra a sus componentes esenciales, y reensamblar éstos constituyendo una música distinta, pero claramente emparentada. Algo así como los «Transformers», tan pronto camión rojo como robot gigantesco, reconfigurando sus componentes. O como Meccanos, Exín-Castillos, Legos u otros juegos, en que con las mismas piezas podremos conseguir resultados bien distintos.

Desarrollo y variación



Llegados a este punto, un error común es el de creer que estas nuevas construcciones son variaciones. Nada más lejos de la realidad. El procedimiento se llama desarrollo, y es prácticamente la antítesis. Las variaciones consisten en reconstruir un mismo perfil con materiales distintos:

Voy a reconstruir el «David» de Miguel Ángel con jamón ibérico.

Voy a reconstruir el «David» de Miguel Ángel con ladrillos.

Voy a reconstruir el «David» de Miguel Ángel con chapas de refrescos.

Voy a reconstruir el «David» de Miguel Ángel con los cráneos de mis enemigos.

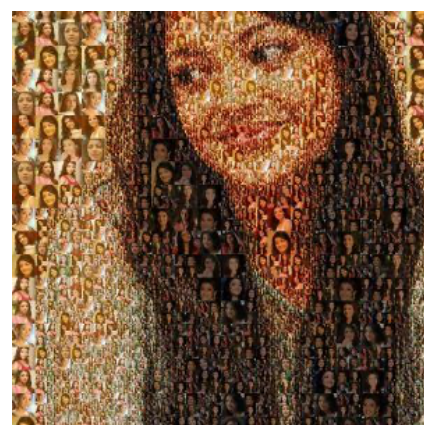
El desarrollo, por el contrario, busca perfiles distintos con un mismo material:

Con estos ladrillos, voy a reconstruir el «David», de Miguel Ángel.

Con estos ladrillos, voy a reconstruir el Halcón Milenario.

Con estos ladrillos, voy a reconstruir la Mezquita de Córdoba.

Con estos ladrillos, voy a construir algo completamente nuevo.



Definámonos

Vamos a convenir en cierta terminología.

Tema: fragmento musical de sentido completo (es decir, con principio y fin) a partir del cual derivamos una parte significativa del resto de la obra.

Sujeto: lo mismo, pero sin sentido completo. Un sujeto no tiene principio ni fin, lo que significa que antes del sujeto puede venir un fragmento melódico en que el sujeto se integra y que después de él puede ocurrir lo mismo.

Son sólo aproximaciones, sujetas a inmensas excepciones, las declaraciones de que el contrapunto suele hacer más uso de sujetos y la armonía, de temas, y que el Barroco tiende más a los sujetos y Clasicismo y Romanticismo a temas.

Motivo: fragmento musical con sentido susceptible de combinarse consigo mismo u otros motivos para constituir melodías nuevas. Por naturaleza, debe contener elementos rítmicos e interválicos. De no contener ambos, hablaríamos de célula rítmica o célula interválica.

Trabajo motivico-tematico (B). Pferdchenmusik.

Previo

Comenzaré manifestando mi pesar porque esta subserie (la del trabajo motivico-temático) se va a hacer necesariamente larga, al menos dos capítulos más. Ya que me pongo a escribirla, la quisiera diáfana y clara, lo que implica muchos ejemplos musicales... y sus grafismos. Se me da mal el trabajo con gráficos y eso me enlentece. Pero ya estoy viendo que el trabajo que haga será útil para mucho más que la invención y no voy a alicortarlo.

Otro previo

Recuerdo de mi infancia que los profesores de cierta edad solían tener resúmenes muy cortos de cosas muy complejas. Y que eran terriblemente útiles. Quizá esté alcanzando esa cierta edad. Cada vez más invoco con mis alumnos la regla número uno: aplicar el resto de reglas con sentido común. Encuentro que, sabiendo los porqués de las reglas, los casos particulares y excepciones se hacen evidentes y ahorran páginas de subreglas farragosas. Desde ya advierto que mi contribución más personal y quizá más útil, tanto para el trabajo motivico-temático como para la invención en sí, va a ser esa aplicación del sentido común, tener claridad en qué es lo que pretendemos. Le dedicaré capítulos completos. Ya me contaréis.

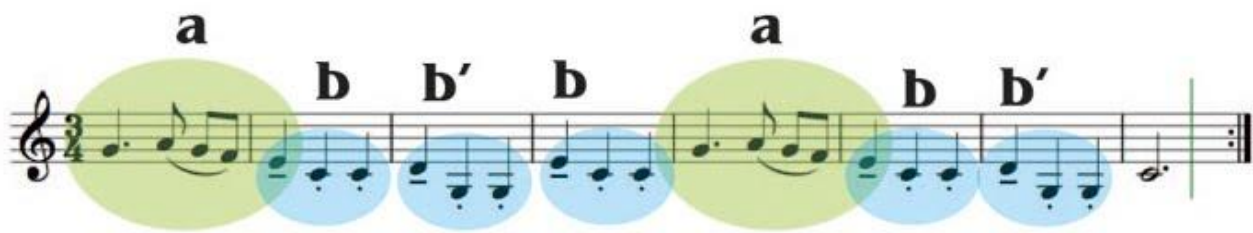
Pferdchenmusik



Tanto el capítulo anterior como los siguientes, carecerán de sentido si no logramos comprender su utilidad. Para ello, usaremos un viejo cliché de mis clases, el tema que aparece en la anterior partitura. Comienzo por contaros que ni siquiera yo estoy tan loco como para que el tema me guste: recuerdo con claridad que lo comencé a usar en clase un día en que no lograba que ni uno de los temas clásicos que proponía resultara conocido por la mayoría de los alumnos.

Comentábamos previamente que necesitamos unidad en la música, crear la sensación de que la obra es continuamente la misma, y no una serie de fragmentos ensamblados con mayor o menor habilidad.

Aplicando el *ars cisoria* (será materia del próximo capítulo), encontramos que este tema se puede descomponer en los siguientes motivos:



Haciendo libre uso y recombinación de los mismos podemos lograr:



0



O algo como esto.



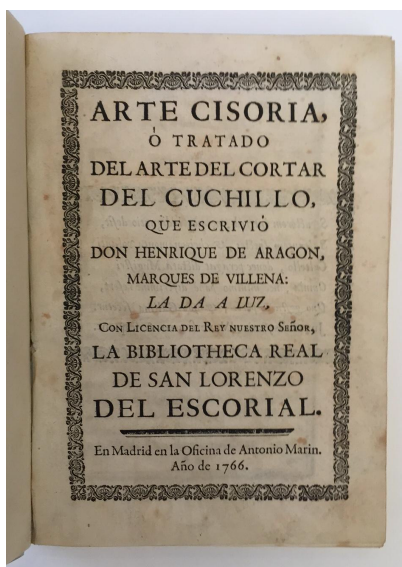
Son músicas nuevas, melodías nuevas que vienen, siguiendo procedimientos que explicaré en el próximo capítulo, de la insignificante *Pferdchenmusik* (“Música de los caballitos”). Pero el que un procedimiento, hasta ahora teórico, permita inventar músicas nuevas sobre una dada, aún no es suficientemente

interesante. Debe lograrse que su utilidad se haga evidente. El criterio sería que las nuevas músicas que así logremos sean en alguna medida compatibles, asimilables, al tema del que se generan.

Pero dicho así, siendo cierto, puede resultar escasamente claro. Preguntaros lo siguiente. Lo que ahora vine, ¿suena natural?, ¿parece encajar, sin fisuras, con lo anterior?. Adelanto que mis mayores satisfacciones cuando explico esto improvisando al piano (instrumento que no se tocar, como mis alumnos certificaréis), son cuando algún alumno duda de que lo esté inventando, cuando me dice que está seguro que lo que yo aporto es parte de la obra completa: pues esa sensación queremos dar.

Si lo que habéis escuchado suena coherente, suena útil, suena necesario, estáis preparados para los dos siguientes artículos, en que iré desvelando las técnicas.

Trabajo motivico-temático (C)



Ars Cisoria

En 1423 Enrique de Villena terminó su *Arte cisoria* o *Arte del cortar del cuchillo que ordenó el señor don Enrique de Villena a preces de Sancho de Jarava*. En dicho libro se trata de cómo deben cortarse los alimentos delante de la mesa real. A imagen de lo allí expuesto, muchos contrapuntistas españoles tenemos la costumbre de hablar de ARS CISORIA refiriéndonos a cómo separar un sujeto o tema en los motivos que luego vayamos a utilizar.

Bien incluye mi ilustre tocayo el *Ars Cisoria* dentro de los

usos mundanos [que] oviesen comienzo por los omes rasonables capaçes de fallar las cosas a ella nesçesarias convenibles e buenas e conseruacion e induccion de virtuosa vida, que los apartase de la sensualidad e bestial partiçipio

Seamos pues *omes rasonables*, y encontremos las *cosas convenibles e buenas*. Pues en la misma medida será *convenible e buena* nuestra invención.

Orientaciones

El *Ars Cisoria* no es exactamente una materia sutil o difícil, pero me atrevo a sugerir una serie de recomendaciones de cara a la división de nuestros sujetos o temas en partes utilizables.

1. **El compás es una mera señal de tráfico.** Ni el comienzo de compás significa comienzo de motivo, ni la barra de compás que el motivo acabe. Es, por el contrario, mucho más frecuente que los motivos sean anacrúsicos o atéticos.
2. **Exactamente lo mismo, y con mayor causa,** con respecto a las partes de compás.
3. **Es posible que un motivo largo sea luego reducido a una versión más breve,** típicamente quedándonos con su parte más activa. Es técnica muy querida por Bach y Mozart.
4. **No partamos motivos sin causa.** Es perfectamente posible, es a veces hasta bueno, que sólo vayamos a emplear parte del material motivico que haya en nuestro sujeto. Siendo así, resulta inútil hacer una división completa de cosas que no vayamos a utilizar.
5. **Un sujeto estará bien dividido en la medida que logremos partes utilizables.** No tiene sentido descubrir un motivo que luego no vayamos a poder usar (ver próximo capítulo). En esa misma

medida, es poco frecuente, pero si posible, que dos autores partan de formas diferentes el mismo sujeto. Dependería de que hayan decidido y pensado usos distintos.

6. **Los motivos más útiles atraviesan armonías.** Es decir, comienzan en una armonía (no necesariamente en el comienzo de la misma, ver puntos 1 y 2) y terminan en la siguiente (tampoco necesariamente con su final).
7. **Usemos la regla número 1.** La citaba en el capítulo anterior: usar el resto de reglas con sentido común. En mi opinión, tener claridad en para qué dividimos un tema en motivos hace obvios los seis puntos anteriores.

Tratamientos del motivo

Dedicaré el próximo capítulo de esta serie a ejemplos prácticos de lo que aquí trato. Pero sirva de advertencia lo siguiente: todos los tratamientos que vienen a continuación son posibles y se han usado con frecuencia a lo largo de la historia de la música. Eso no significa que sean automáticamente útiles para un motivo dado al que nos enfrentemos. En cada caso nuestro oído debe juzgar si la aplicación del tratamiento se ajusta a la música que queremos lograr. Ya dije antes que:

inventio consiste en la búsqueda de ideas y emociones adecuadas para la correcta presentación del mensaje persuasivo.

Por lo tanto, justificar una determinada línea melódica como producto de un determinado tratamiento resulta absurdo. No nos preguntemos si alguna norma ampara lo que hacemos: más bien, aseguremos de que coincide con lo que pretendemos lograr.

Recombinación

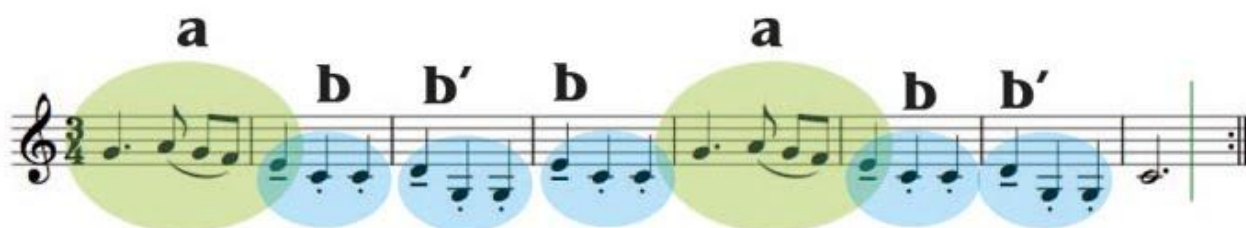
Algo tan básico que rara vez aparece en tratados: podemos conseguir líneas melódicas nuevas recomblando un motivo consigo mismo o con otros. Esto será igualmente válido con cualquiera de los tratamientos que veremos a continuación. Podemos pues recombinar versiones de un motivo con otras (o la misma) versiones de ese motivo o de otros.

¿Debe eso extenderse a cada nota de la línea melódica? Es posible hacerlo y llega a funcionar muy bien. No obstante, es práctica más extendida que el final de frase (o semifrase), en la medida que tiende a precipitar los acontecimientos para lograr una mejor cadencia, pueda alejarse de lo motivico, mientras que los comienzos son más rigurosos.

Transporte

Cualquiera de las versiones de un motivo puede transportarse a cualquier punto de la escala cromática. Una pregunta que suele surgir en clase es la de si es posible usar alteraciones. La respuesta, por supuesto, es sí, las de la escala/armonía que estemos usando o las de dónde queramos ir.

En el capítulo anterior explorábamos este tema.



Y lográbamos a partir del mismo esta nueva melodía.



Podéis observar que los cuatro primeros compases están creados recambinando “a” consigo mismo y transportando.

Nota importante: la última nota de un motivo no tiene duración fija, sino la que nos resulte necesaria para engarzarlo dentro de la melodía.

Transformaciones temáticas del contrapunto

Se suele hablar de “las cuatro transformaciones temáticas del contrapunto”, aunque en puridad son tres más la forma original (simbolizada habitualmente como “O”)

Inversión: mantenemos los intervalos, pero cambiamos su dirección, los ascendentes por descendentes y viceversa. Con mucho, es la transformación más útil, casi siempre es reconocida por el oído. Se simboliza como I. Muchos contrapuntistas castellanohablantes preferimos hablar de movimiento contrario, en parte por la mayor precisión de esta terminología, en parte por respeto a los **contrario motto** y **motum contrarium** de Bach. Con todo, la I para simbolizarlo resulta universal, así que recomiendo su uso.

Retrogradación: Leemos las notas desde el final hacia el principio, como si fuera un manga. (R)

Inversión retrógrada: empleo simultáneo de las dos técnicas anteriores. (IR)

A veces, la mera exposición de estas técnicas levanta sospechas de excesiva frialdad y técnica.

Comentario del 2022: soy cada vez menos tolerante con las personas que careciendo de técnica la desprecian.

Forma original

MOTIVO

Retrogradación

OVITOM

WOLILO





Inversión o
movimiento contrario

OLILOW

Inversión retrógrada

Quizá la anterior analogía visual resulte satisfactoria, en ese sentido: observemos como desde cualquiera de las versiones es fácilmente reconocible el contenido escrito del texto.

Aplicadas a nuestro motivo “a”, esas técnicas darían estos resultados.

<p>O: Forma original.</p> 	<p>I: Forma invertida (movimiento contrario)</p> 
<p>R: Retrogradación.</p> 	<p>IR: Inversión Retrograda.</p> 

En el ejemplo del capítulo anterior



Los compases 1, 2, 4, 5 y 6 provienen del movimiento contrario de los motivos “a” y “b”.

Aumentación y disminución

En la **aumentación** prolongamos proporcionalmente los valores de las notas. En la tonalidad, típicamente, se doblan (aumentación simple) o cuadruplican (aumentación doble). Cabría multiplicar por otros números, técnica que se ha empleado muchísimo antes y después de la era tonal, pero no es frecuente en esta época.

Para la **disminución**, disminuimos proporcionalmente el valor de las notas. En la tonalidad, típicamente, las reducimos a la mitad (disminución simple) o a la cuarta parte (disminución doble). Valen las observaciones anteriores.

Original	MOTIVO
Aumentación simple	MOTIVO
Aumentación doble	MOTIVO
Disminución simple	MOTIVO
Disminución doble	MOTIVO

Una vez más, una simple analogía visual nos aclara lo inmensamente fácil de reconocer el tema aún sometido a tales transformaciones.

Aumentación simple

Aumentación doble

Disminución simple

Disminución doble

Y aquí las tenemos aplicadas a nuestro motivo “a”.

Otras transformaciones

Las que siguen son transformaciones no tan bienquistas ni presentes en los tratados, pero no por ello menos útiles. De hecho, me atrevo a sugerir que resultan al menos tan frecuentes como las anteriores. Concretamente, de las cinco últimas recuerdo infinidad de casos en el Cuarteto Disonancia, de Mozart. Las trataré con un poco más de ligereza porque creo que es preferible usarlas en casos reales, como haré en el próximo capítulo. Con todo, alguna de ellas ya se viene usando desde el capítulo anterior. ¿Os apetece buscarlas?

Ornamentación: Ornamentamos el motivo, siempre de forma que resulte reconocible.

Modificación interválica: cambiamos uno o, a lo sumo, dos intervalos del motivo, siempre de forma que resulte reconocible. Es quizá más característico sustituir un intervalo grande (de tercera para arriba) por otro igualmente grande. También es más característico cambiar el intervalo en partes “no móviles” (no escalísticas, sin dirección) del motivo.

Modificación rítmica: cambiamos la duración de una o dos notas del motivo. Típicamente, partes anacrúsicas para hacerlas aún más anacrúsicas.

Recorte: eliminamos alguna nota del motivo, típicamente la menos móvil.

Adición de prefijo: añadimos una o dos notas antes del motivo, y usamos como nuevo motivo lo así obtenido.

Adición de sufijo: añadimos una o dos notas después del motivo, y usamos como nuevo motivo lo así obtenido.

Una vez más, una simple analogía visual nos aclara lo inmensamente fácil de reconocer el tema aún sometido a tales transformaciones.

Y aquí las tenemos aplicadas a nuestro motivo “a”.

The image displays six musical staves, each illustrating a different transformation of a motif. The motif 'a' is a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The transformations are as follows:

- Ornamentación:** The motif is shown with a triplet of eighth notes over the last three notes of the original motif.
- Modificación interválica:** The motif is shown with intervals that are different from the original, such as a half note followed by a quarter note.
- Modificación rítmica:** The motif is shown with a different rhythmic pattern, such as a half note followed by a quarter note.
- Recorte:** The motif is shown with a different starting point, such as starting on the second note of the original motif.
- Adición de prefijo:** The motif is shown with an additional note added at the beginning.
- Adición de sufijo:** The motif is shown with an additional note added at the end.

Todas estas transformaciones pueden combinarse entre sí y aplicarse a la vez, pero vuelvo a apelar al sentido común: buscamos unidad de la obra. Y a nuestra intención: quizá aplicando todo a la vez no salga lo que nosotros queremos.

Tercera serie: Sentido común y previsión

Es posible que éste sea el artículo que más tiempo me haya costado comenzar a escribir desde que inauguré el blog. Y no porque lo que piense contar en él sea difícil, ni porque no sepa cómo contarlo. Simplemente, estoy demasiado acostumbrado a explicarlo en clase, improvisando ejemplos y respondiendo a preguntas de los alumnos. Me resulta un poco envarado hacerlo de manera preconcebida. Y temo que alguno de los jugosos detalles que suelen aportar las preguntas de los alumnos quede sin cubrir.

Una dificultad adicional ha sido que, para que este artículo tenga pleno sentido debería conocerse la estructura de la invención tal y como la vamos a escribir. Pero igualmente cierto es que la estructura no

queda plenamente clara sin este artículo. Esto se soluciona muy fácilmente en clase con un repaso, y supongo que algo así deberé hacer en un artículo futuro.

No ocultaré que una tercera dificultad arranca de que parece escasamente bienquisto en nuestras aulas el recurso al sentido común y pensamiento sobre la obra. Parece mucho más frecuente ampararse en bibliografías (necesarias, qué duda cabe) amplias. Pero yo no tengo dudas de que la lectura es imprescindible, pero inútil si no se reflexiona sobre ella.

El papel es nuestro

Repito de manera insistente a los alumnos que el lápiz, la goma y el papel son suyos, por tanto suyos también la culpa o mérito que corresponda a sus obras. Es una forma de intentar que comprendan que si pueden elegir material, mejor que lo hagan. Y que seleccionen lo que mejor les va a venir para aquello que quieran hacer. Si esto es siempre cierto, es en la invención donde quizá mejor se alcanza a concebir lo que quiero decir. Una buena **inventio** y una buena **dispositio** (sobradamente definidas en artículos anteriores) nos darán sin gran dificultad una obra satisfactoria.

Comencemos por el sujeto de la invención. En el artículo anterior veíamos que para un sujeto dado teníamos una serie de tratamientos posibles, todos ellos, demostrablemente en la obra de grandes compositores, de gran resultado y mucho interés. Pero, la experiencia de aula me hace ver que se van a producir en gran parte del alumnado pensamientos que no nos van a beneficiar:

Si tengo todas estas posibilidades, ¿cuál es la que tengo que elegir?

Puesto que todas estas posibilidades son correctas, da igual que elija cualquiera de ellas.

Cualquiera de ambas ideas revela una manera de pensar que es justo la que intentamos corregir por medio de la escritura de invenciones. Todo debería estar en el sujeto y un cuidadoso análisis del mismo.

Qué hay en un sujeto

Nunca deberíamos olvidar que la invención pretende entre otras cosas desarrollar el material motivico-temático del sujeto. En esa medida deberíamos elaborar una división en motivos que resulten útiles.

Movilidad melódica: un motivo en notas repetidas, o que comience y acabe por la misma nota, sin demasiado movimiento entre ellas, tenderá a la inmovilidad, y será en esa medida poco útil. Si fuera preciso atenerse a un sujeto o motivo con estas características es necesario prestar la mayor atención a la voz que no lo esté llevando, para que compense este defecto.

Movilidad rítmica: un motivo en notas muy largas, o con pocas componentes anacrúsicas resultará inmóvil y pesado. Si fuera preciso atenerse a un sujeto o motivo con estas características es necesario prestar la mayor atención a la voz que no lo esté llevando, para que compense este defecto.

Movilidad armónica: un motivo poco capaz de reinterpretarse armónicamente (los arpeggios son perfectos ejemplos) suele condenarnos a armonías poco interesantes y dificultad de modulación. Si fuera preciso atenerse a un sujeto o motivo con estas características es necesario prestar la mayor atención a la voz que no lo esté llevando, para que compense este defecto.

Memorabilidad del sujeto: como veremos más adelante, en el tipo de invención que vamos a desarrollar el sujeto en su presentación suele aparecer tres o cuatro veces. Deberíamos asegurarnos de que el sujeto en este número de repeticiones no se haga pesado. Incluso con mayor importancia, que en ese número de repeticiones resulte conocido (“pegadizo”) para el oído. Es en este sentido recomendable que el sujeto no resulte demasiado cerrado. Recomendando que si acaba con un acorde de tónica no lo haga con su fundamental, o que lo haga en posición rítmica móvil, más que cerrada (por ejemplo: tónica semicorchea dentro de una escala, algo que escasamente vamos a sentir como cadencial).

Para cada uno de los problemas que planteo hay numerosas excepciones y formas de tratarlos, pero considero que, para empezar, haríamos bien en no imponernos dificultades adicionales.

Un síntoma que veo en muchas obras de mis alumnos es que cuando tienen que comenzar a desarrollar sienten la necesidad de aportar material nuevo. Si asumimos que se hace de buena fe (que es lo que ocurre en la mayor parte de los casos), tiene que ser porque se siente una carencia de material que desarrollar. Suele indicar en estos casos que, si es de verdad necesario ese material nuevo, puede ser que necesitemos modificar el sujeto para que incluya esa motivica.

El lápiz es nuestro: mientras no sea que se nos obligue a trabajar con sujeto ajeno, estamos en libertad de modificarlo mientras estemos en el proceso de elaboración de material.

Usar un sujeto, o mis malas relaciones con Kirnberger: tres maravillosas progresiones

Una de las formas más rápidas de verificar la utilidad de un sujeto es someter sus motivos a progresiones. Si conseguimos bocetos (en artículos posteriores explicaré por qué es importante que sean bocetos) satisfactorios, podemos tener la certeza de que el sujeto será productivo.

Johann Philipp Kirnberger, es uno de estos músicos con los que tengo tal deuda de gratitud que sería de desear que su música me gustase más. Discípulo y defensor a ultranza de Johann Sebastian Bach, hizo mucho por su obra: desde ser el que aporta las más conocidas soluciones a los cánones de la **Ofrenda Musical** a escribir un tratado (**El arte de la composición estricta en música**) que parece recoger de la manera más directa muchas de las enseñanzas de Bach.

Kirnberger nos aporta, como proveniente del Kantor, que hay siempre que tener en la cabeza tres progresiones. No porque no existan otras, no porque sean mejores que otras, sino por frecuentes, y porque, en general, sirven para dar ideas. Ciertamente contienen entre las tres todos los intervalos posibles entre fundamentales de acordes, y, por lo mismo, probar con ellas significa probar, en cierto modo, con todas las progresiones tonales concebibles.

Por lo tanto, yo recomiendo usar estas tres progresiones como guía para probar progresiones del sujeto.

Estás tres progresiones serían:

Progresión cuyas fundamentales van por quintas descendentes:

Musical notation for a clavichord. The piece is in G major. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4-B4-D5, F4-A4-C5, B3-D4-F4, G3-B3-D4, F3-A3-C4, and G2-B2-D3. The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, and B1. A vertical green line is placed between the second and third measures.

(Nota: quién tenga la mínima duda de a qué me refiero hablando de la interválica de las fundamentales debería resolverla antes de usar estas técnicas)

Progresión cuyas fundamentales van por quinta ascendente y segunda ascendente (llamada en broma, por razones obvias, progresión Pachelbel):

Musical notation for a clavichord. The piece is in G major. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4-B4-D5, F4-A4-C5, B3-D4-F4, G3-B3-D4, F3-A3-C4, and G2-B2-D3. The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, and B1. A vertical green line is placed between the second and third measures.

Progresión cuyas fundamentales van por quinta descendente y tercera descendente. Mis alumnos han acabado por bautizarla como progresión **lotra**, contracción de “la otra”:



Ahora que zombies y vampiros están de moda, puede que no esté fuera de lugar decir que las progresiones que así probemos son un esqueleto. Aún no les asignamos una tonalidad, ni las contrapunteamos ni decidimos si son o no modulantes. Eso queda para cuando entremos en el trabajo real de escritura. Éste es el trabajo de consideración previa, que ya veremos que va a hacer mucho más corto y efectivo el proceso de creación de la invención.

No quedo en paz conmigo mismo si no añado que Kirnberger nos dice que una progresión debería siempre, sobre todo si es modulante, acabar con una cadencia poderosa. De hecho, cuando hablemos de los episodios de la invención esa cadencia requerirá unos cuantos párrafos.

Un ejemplillo improvisado

Hemos usado reiteradamente como ejemplo lo que he llamado Pferdchenmusik. Si lo sometemos a un tratamiento como el sugerido, llegaremos a las siguientes conclusiones.

1. El sujeto es muy inmóvil. Podríamos someterlo a un tratamiento muy movido en la voz que no esté empleando ese material, pero en este caso he preferido someterlo a dos ornamentaciones muy leves en la tercera negra de los dos primeros compases. Dos ornamentaciones que, además me he asegurado de que aporten un nuevo motivo, muy utilizable. Puede objetarse que distorsiono levemente el sujeto, pero estamos intentando ver cómo modificar, si fuera preciso, un sujeto nuestro. Si alguien queda así más satisfecho, prometo una invención completa sobre el temita en cuestión.
2. El sujeto (no es tan frecuente) se doblega fácilmente a caer en la dominante, lo que nos evita el problema de que resulte muy cerrado.
3. Considero, puesto que hemos empleado el sujeto para varias docenas de cosas en los últimos artículos que no es necesario ejemplificar las muchas progresiones que contiene. Si alguien siente que sería necesario aportarlas, que lo comente por aquí

Con todo lo cual, más la progresión “Pachelbel”, más una pequeña cadencia y una modulación a la dominante, quedaría este boceto:

Pferdchenmusik

Boceto 1

Enrique Blanco

En la próxima entrega veremos la estructura del tipo de invención que pretendemos realizar. Y en las siguientes, el trabajo real de composición.

Forma: esquemas

Sólo los que me conocen se hacen cargo del muchísimo tiempo que me cuesta hacer un gráfico. ¿Defecto genético?, ¿un virus?. No se sabe. Por lo mismo, hoy que pensaba haber escrito el artículo completo, sólo he podido dibujar los esquemas. Escribiré el artículo que les dará sentido completo tan pronto me sea posible. Sé que son necesarias algunas definiciones: prometo ponerlas pronto.

Nota del 2022: en vista de que los gráficos en cuestión aparecerán en las próximas páginas considero innecesario incluirlos aquí como hice en el artículo. Fue la última vez en mi vida que intenté hacer imágenes sofisticadas. No diré que aún tengo pesadillas, pero ando cerca. En su momento me apresuré a publicar los esquemas, aún sin artículo, porque les hacían falta inmediata a mis alumnos.

Forma: generalidades, definiciones

Existen varias catalogaciones respecto a las tipologías formales de las Invenções, que oscilan entre tres y cinco.

Personalmente, mi favorita es aquella que dice **una invención es una fuga sin fuga**. Sin explicar absolutamente nada, al menos tiene claramente en cuenta la infinidad de matices formales de la fuga, y su posible aplicación al ámbito invencionesco (palabra horrible, lo sé, pero necesitaba alguna que no fuera “inventivo”). Obviamente una categorización formal es posible (en el peor de los casos saldrían quince tipos, treinta si contamos también las Sinfonías) y es hasta interesante. Pero nosotros necesitamos mucho más establecer criterios comparativos entre ellas y abstraer lo que tengan de común que limitarnos a una descripción de la singularidad de cada pieza. Si la invención ha de ser compositivamente útil, debe serlo por su flexibilidad a la hora de que podamos usarla de referencia para todo tipo de obra que queramos componer.

Suelo referirme al **concepto extendido de invención**. Con ello me refiero a que si examinamos la idea última que subyace bajo este tipo formal, podemos usarla como referencia clara y útil para bastantes tipos de composición a cualquier número de voces. Esto me parece bastante más interesante que tratar la invención, como se suele, como un caso particular del contrapunto a dos voces, que tampoco tendría un excesivo interés. Por lo mismo, en las diversas descripciones formales que vengan en este y otros artículos haré comentarios que serán aplicables únicamente a este concepto extendido. Procuraré hacerlo obvio. Será una prueba de mi éxito, si lo logro, al explicar este concepto, que nos sea útil para analizar obras que no sean invenciones, cosa que haré en los últimos artículos.

Nos centraremos en el tipo de invención cuyos exponentes más claros son la de Do Mayor y la de re menor. En gran medida, las invenciones en mi menor, la menor y Fa Mayor son también representantes, con alguna excepción en su forma. Y entendiendo estas, otros prototipos tales como la invención en contrapunto doble quedan mucho más claros. Voy a referirme al modelo que procedo a explicar como **invención del primer tipo**.

Generalidades

En el equilibrio que gran parte de la música occidental ha buscado siempre entre unidad y variedad, entre tensión y distensión, hay algunas conclusiones que resultan dignas de ser tenidas en cuenta.

	Tienden a la tensión	Tienden a la distensión
<i>Material motivico-temático</i>	Abandono, fragmentación, compresión	Empleo reiterado
<i>Progresiones armónicas</i>	Uso, reemplazo fragmentado	No usarlas
<i>Ritmo tonal</i>	Aumento de frecuencia, aumento del número de tonalidades implicadas	Reducción de frecuencia, disminución del número de tonalidades implicadas
<i>Ritmo armónico</i>	Aumento	Disminución
<i>Tonalidad</i>	Inestable, poco marcada	Estable, marcada
<i>Armonías</i>	Complejas, necesitadas de resolución	Simples, estables
<i>Proporciones</i>	Pasajes de naturaleza tensiva cada vez más largos e intensos, longitud y eficacia decrecientes de los estables.	Pasajes de naturaleza estable cada vez más largos e intensos, longitud y eficacia decrecientes de los inestables
<i>Registro</i>	Mayor cantidad de registro abarcada por unidad de tiempo, saltos. Invasión simultánea de agudos y graves.	Poco registro abarcado por unidad de tiempo, grados conjuntos. Evitación de gran registro entre voces extremas.
<i>Densidad</i>	Creciente (simultaneidad rítmica, paralelismos interválicos, aumento del número de voces...)	Decreciente

Será de gran utilidad para la composición y análisis de invenciones tener clara esta catalogación. Yo, personalmente, recomiendo a todos mis alumnos que se hagan su propia lista, en la que cada recurso armónico, tipo de progresión, etc... esté catalogado en función de qué resultados dará en la obra.

Utilizaremos una terminología afín a la de la fuga.

Bloque temático: se caracteriza por presentar el sujeto con que vayamos a trabajar y por una tonalidad clara y marcada. Atención: **esta necesidad de tonalidad clara supera en algunos casos a la de aparición del material temático**.

Episodio: desarrolla o, si lo preferís, pone en crecimiento, lo presentado en el bloque temático anterior. Suele estar relacionada con progresiones, modulaciones, compresiones...

Final: obvio.

Estrictamente hablando, la invención de tipo 1 se compone de:

Bloque temático 1>Episodio 1/Bloque temático 2>Episodio 2/Bloque temático3>Episodio 3/Final



En un concepto expandido, la cantidad de emparejamientos bloque temático/episodio podría perfectamente ser mayor o menor de lo aquí expuesto.

Desdichas de una palabra

Hay un concepto que lleva años dándome problemas para explicarlo a los alumnos. En ciertas teorías musicales se habla de *Durchführung*, dando a entender

1. Que el enlace entre bloque temático y episodio no debe ser seco. Más bien se debería tratar de una transformación gradual del comportamiento temático en episódico (con los convenientes cambios terminológicos, esto es muy aplicable también por ejemplo a las sonatas).
2. Que existe una unidad formal constituida por el emparejamiento de bloque temático y episodio de carácter superior a la de cada uno de ellos (con los convenientes cambios terminológicos, esto es muy aplicable también por ejemplo a las sonatas).

El concepto me parece de una utilidad extraordinaria. La lástima es que no se deja traducir con facilidad. Intentos como transducción, aparte de su fealdad, no resultan suficientemente claros. Alguna vez, no del todo en broma, he propuesto a mis alumnos la palabra *durfurungo*, como equivalente de este concepto.

Un problema añadido es que el término alemán se refiere a más cosas, tanto contrapuntísticas como referidas a la sonata. Y, es más, no todas las escuelas admiten lo arriba expuesto.

Visto lo cual, me tomo la libertad de acuñar el concepto **impulso**, con el que me refiero a la unidad formal constituida por la combinación de bloque temático y episodio. En el anterior artículo sobre invenciones

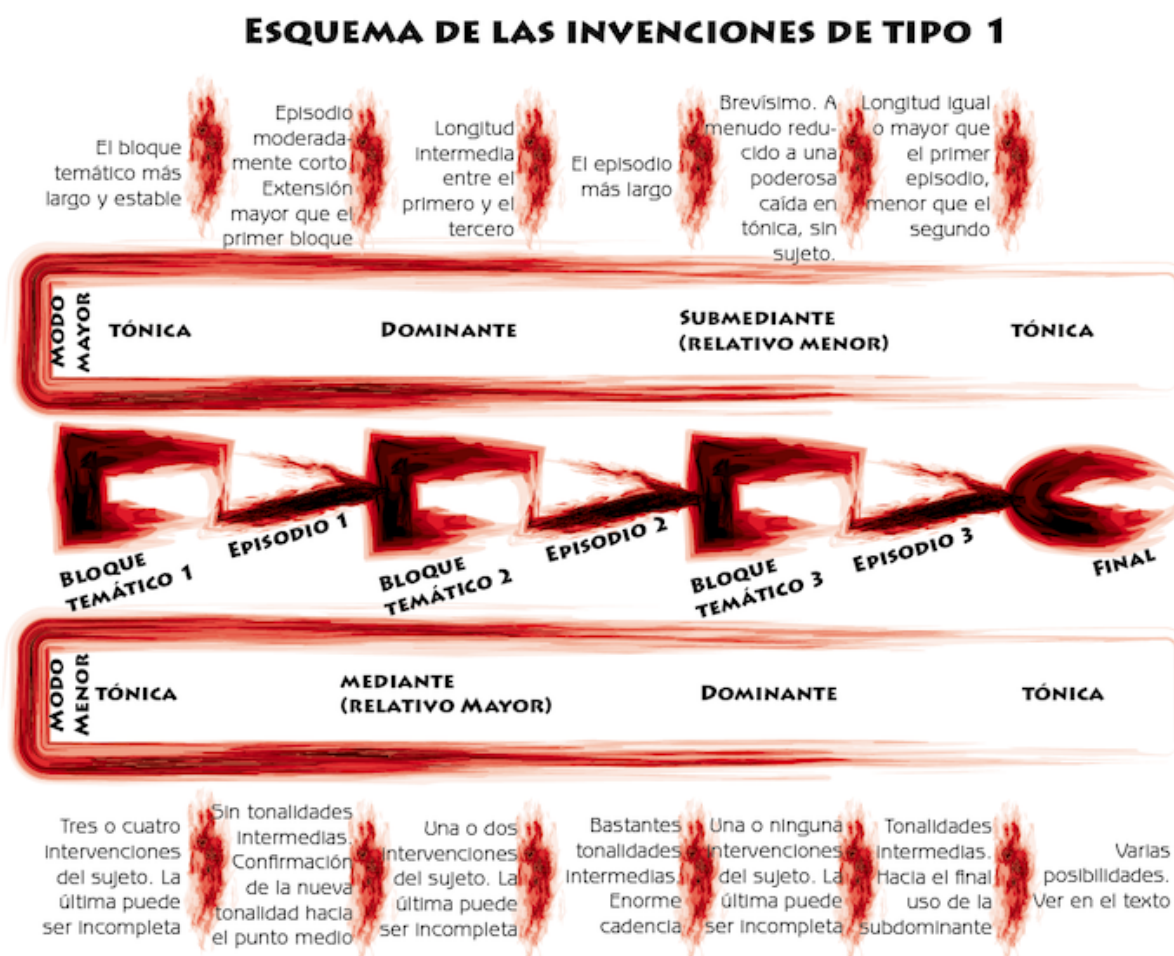


me quejaba de lo mucho que me cuesta inventar grafismos. En este caso quería imaginar algo que reflejara la unidad entre ambos elementos. Si con ello me hago entender, es algo similar a la necesidad del concepto “mano” como unidad superior a la de los dedos individuales, por no hablar de falanges, falanginas y falangetas. Este ha sido el resultado.

En los próximos artículos de esta serie veremos las características individuales de cada impulso en la invención.

Estructura tonal

Concluyo añadiendo un esquema general más detallado de la invención de tipo 1. Atentos, por favor, a las tonalidades implicadas.



Adjunto, para aquellos de vosotros que seáis aficionados a tener un esquema al lado mientras escribís, un PDF de este mismo esquema, que quedará así mejor impreso.

Añado también el esquema como texto, a beneficio tanto de Google como de quién así lo prefiera.

	Impulso 1		Impulso 2		Impulso 3		Final
	Bloque temático 1	Episodio 1	Bloque temático 2	Episodio 2	Bloque temático 3	Episodio 3	Final
Modo Mayor	Tónica		Dominante		Submediante (relativo menor)		Tónica
Modo menor	Tónica		Mediante (relativo mayor)		Dominante		Tónica
Longitud	El bloque temático más largo y estable	Episodio moderadamente corto. Extensión mayor que el primer bloque	Longitud intermedia entre el primero y el tercero	El episodio más largo	Brevísimo. A menudo reducido a una poderosa caída en tónica, sin sujeto.	Longitud igual o mayor que el primer episodio, menor que el segundo	
Características básicas	Tres o cuatro intervenciones del sujeto. La última puede ser incompleta	Sin tonalidades intermedias. Confirmación de la nueva tonalidad hacia el punto medio	Una o dos intervenciones del sujeto. La última puede ser incompleta	Bastantes tonalidades intermedias. Enorme cadencia	Una o ninguna intervenciones del sujeto. La última puede ser incompleta	Tonalidades intermedias. Hacia el final uso de la subdominante	Varias posibilidades. Ver en el texto

Primer impulso

Nos detendremos en la descripción de este primer impulso algo más que en los restantes, ya que mucho de lo que aquí se diga puede extrapolarse para los siguientes.

En un futuro próximo replantearé la explicación de los diversos impulsos de la invención desde el punto de vista creativo, es decir, qué es bueno que ocurra en un sujeto, como analizarlo, como buscar progresiones, etc. Recomiendo encarecidamente a los interesados que cuando así sea hagan por leer ambos tipos de descripción a la vez.

Bloque temático 1

Finalidad: presentación del sujeto con el que vamos a trabajar y establecimiento de la tonalidad principal de la obra. Es necesario tener siempre en cuenta cuál es el cometido del pasaje que estamos escribiendo. Es lo que nos permitirá juzgar su eficacia.

El comienzo es imitativo. Comenzamos a una sola voz, con el sujeto. Una vez presentado, lo asume la voz restante. Vamos presentándolo, alternando entre las voces, el número de veces que sea necesario hasta que quede bien asentado en el oído.

Bach suele emplear en las invenciones una de dos estrategias:

Tres intervenciones del sujeto, a la octava. En tal caso lo hace con registro creciente, aunque una voz repita sujeto, no lo hace en la misma octava, sino que nos sometemos a un proceso expansivo emparentado con el de la fuga. Por ejemplo, registro medio, registro grave, registro agudo. O su contrario, medio, agudo, grave.

Cuatro intervenciones, dos al nivel de tónica y dos al de dominante. Este último caso puede requerir del uso de la técnica fuguística de la mutación, por lo que no lo recomiendo para su uso didáctico hasta haberla estudiado.

Concepto expandido de la invención: si asumimos que este tipo de procedimiento puede servir de ejemplo para múltiples tipos de obra, no deberíamos quedarnos de forma mecánica con la idea de tres o cuatro intervenciones. Un sujeto largo, con un número alto de repeticiones de los motivos con que vayamos a trabajar requerirá menos presentaciones que un sujeto breve. Un sujeto memorable («pegadizo», si se quiere) quedará rápidamente asentado en el oído, mientras que otro que no lo sea necesitará más apoyo. Encuentro, se use o no la idea del concepto expandido, que es buena práctica juzgar con el oído si el número de repeticiones es suficiente, pero debe tenerse en cuenta la precaución que paso a comentar.

Quién está escribiendo la obra: de varias formas, cuando escribimos una obra somos al menos tres personajes distintos: el que inventa, el que escribe y el que oye. Inventar nos lleva un tiempo. Tomar al dictado lo que hemos inventado, algún rato más. Por eso a veces, después de escribir la escasa cantidad de uno o dos compases, tenemos la sensación de que la obra se hace larga, monótona o aburrida. Hay que evitarlo. El tiempo que debemos considerar es el que percibe el personaje que oye. Para ello puede ser útil darse un paseo, tocar una pieza distinta, o cualquier distracción y sólo entonces valorar lo que necesitamos, por ejemplo el número de intervenciones en el primer bloque temático.

Mientras suena el sujeto: una vez que tenemos en funcionamiento las dos voces, ¿qué hace la que no presenta el sujeto? Hay dos posibilidades:

1. **Una parte libre**, es decir un contrapunto sin obligaciones de ningún tipo más allá de la de funcionar bien.
2. **Un contrasujeto**, es decir un contrapunto también de carácter temático (podría incluso ser usado como material para desarrollos y episodios, que es uno de tantos descubrimientos de Bach para las fugas) que va a aparecer a la vez que el sujeto en todas o muchas de sus intervenciones. Sólo si vamos a tener este uso múltiple podemos hablar de contrasujeto.

Bach, en las invenciones apenas emplea contrasujetos. Aparecen más en las sinfonías, y muchísimo en las fugas. Personalmente recomiendo que se brinde a los alumnos la posibilidad de usar contrasujetos, aunque esto no se ajuste a la práctica del Kantor en las invenciones. Tenemos un tiempo en grado medio, según la legislación actual, muy escaso para impartirles contrapunto, y necesitamos sacar el máximo partido.

En caso de emplear un contrasujeto, debería estar en contrapunto doble con el sujeto, es decir, debería funcionar igual de bien en la voz superior como en la inferior.

No pongo, por el momento, nada de cómo acabar el primer bloque temático. Necesitamos saber más del primer episodio antes de construir la unión entre ellos.

Consejo pedagógico: al principio es frecuente que al alumno se le ocurran sujetos cromáticos, o, al menos, modulantes. Musicalmente nada malo hay que decir de ello, sino al contrario. Pero un sujeto cromático está, lógicamente, haciendo uso desde el principio de técnicas modulantes, lo que resta enorme eficacia a la modulación como factor de desarrollo en los episodios. Es posible manejar esto mediante un desarrollo mucho más basado en el contrapunto que en la tonalidad, mediante un uso extraordinariamente hábil de las técnicas modulantes, o mediante el cambio a un modelo de invención mucho más basado en lo expositivo que en lo episódico. Pero resulta realmente más sencillo y productivo limitarse al principio a sujetos diatónicos.

Otro consejo pedagógico: merece la pena trabajar la memorabilidad de los sujetos. Una preparación previa, fácil y agradable, es la de escuchar varias fugas de Bach, o de Froberger, dos de los más grandes maestros en crear sujetos inolvidables.

Y un último consejo pedagógico: busquemos sujetos breves. Al principio resulta casi irresistible la tentación de confundir sujeto con melodía, lo que lleva a enormes bloques temáticos, muy difíciles de desarrollar. El ejemplo de la invención número uno, donde todo sale de siete simples semicorcheas debería estar siempre en nuestras mentes. Uno, dos compases, tres a lo sumo, son suficientes.

Primer episodio

Finalidad: desarrollo del sujeto, modulación al tono adecuado (dominante, si estamos en mayor, relativo mayor, si estamos en menor). No nos quedemos sólo con la idea modulante. La de desarrollo es importantísima, y si no la consideramos, nuestros episodios quedarán excesivamente cortos.

Aún siendo el más breve de los tres, su duración suele ser bastante superior a la del primer bloque temático.

Su naturaleza suele ser: progresión, o dos progresiones enlazadas, seguidas de una poderosa cadencia a la nueva tonalidad.

Los problemas de la progresión: el problema fundamental es cómo lograr una progresión modulante. Mucho de ello ya se ha tratado en un artículo anterior, al decir que en el proceso de búsqueda de la progresión hay que considerarla como un «esqueleto», y que sólo al final elegimos alturas concretas. Son problemas típicos.

La progresión es demasiado corta o demasiado larga. Una progresión finaliza típicamente en la dominante o tónica de la tonalidad que deseamos alcanzar. A veces llegamos a este acorde demasiado pronto o demasiado tarde. Solucionarlo extendiendo la progresión, si es breve, suele ser machacón e insatisfactorio. Si es larga, recortarla haciendo que no acabe en el acorde adecuado funciona mal. La solución en ambos casos es recortar o extender el comienzo de la progresión. Es decir, si hemos comenzado, como ejemplo, por un primer grado, a lo mejor debemos considerar comenzar desde un grado distinto, hasta que la longitud sea satisfactoria.

Si la progresión es demasiado breve, puede también considerarse fundirla con una nueva progresión. Hay un excelente ejemplo en el primer episodio de la invención en re menor.

La progresión destruye el compás. Es un caso típico sobre todo en tres por cuatro. Utilizar un modelo de dos acordes, con ritmo armónico de negra, va, lógicamente, a crear una acentuación de dos por cuatro. Identificado el problema, las soluciones son obvias. Usar un ritmo armónico distinto (compás completo o blanca/negra), usar un modelo de más de dos acordes (es fácil extender los modelos de Kirnberger por medio de acordes interpolados hasta cuatro o más acordes). El empleo de ritmos armónicos largos puede generar un problema adicional, la pérdida de fuerza de la obra. Esto se puede solucionar con rápidos y potentes impulsos melódicos y contrapuntísticos, que palién el defecto.

Aprovecharé para comentar que merece la pena dedicar unos minutos a pensar en el ritmo armónico de las progresiones. Su manejo permite progresiones más o menos tensas, que pueden inmediatamente ser asignadas a los episodios primero, segundo o tercero.

Una técnica que Bach emplea frecuentemente en todo tipo de progresiones es fundir el final de una progresión con otra distinta, basada en el final de la anterior y de modelo más breve. Se crea así una precipitación de acontecimientos utilísima para acrecentar el poder conductivo del pasaje. Tenemos un ejemplo clarísimo en el final del primer episodio de la invención en Do Mayor.

En busca de la cadencia perdida

Este es quizá el principal problema de toda la invención. Marca claramente la diferencia entre contrapuntos más o menos hábiles y obras que se escuchan con gusto. Y no debería suponer dificultad alguna si se entiende de verdad qué es una cadencia. Dedicemos una línea a hablar de ello.

Entre los grandes pecados de la teoría musical occidental está el de una compartimentación excesiva: si examinamos los acordes, no nos preocupamos de su duración, acentuación ni posición rítmica. Si estudiamos las duraciones, sólo tomamos en consideración las de las notas, no las de los registros, acordes, texturas...

Debido a ello, en el caso concreto de la cadencia acabamos con la sensación de que una cadencia son dos acordes. Por ejemplo, dominante y tónica, en el caso de la cadencia perfecta.

Cuando existía la asignatura «Formas Musicales», una vez, durante un examen libre vi cómo un alumno comenzaba a desesperarse. Le habíamos puesto una pieza extraordinariamente sencilla, sólo con tónica y dominante durante bastantes compases. El pobre chaval no sabía si interpretarla como una sucesión de cadencias perfectas (dominante-tónica) o semicadencias (tónica-dominante).

Lo que nadie le había explicado a este alumno es que una cadencia es, ante todo, una parada. Si no existe detención los acordes pueden ser los que se quiera, que no es cadencia de tipo alguno.

Esta sensación de detención es lo más importante de la cadencia. Y no se consigue sólo con dos ni tres ni cuatro acordes. Se obtiene preparándola durante un cierto periodo, que puede fácilmente constar de varios compases. Una cadencia no necesita ser corta, sino eficaz. Los últimos acordes (única consideración a la que se suele atender en el análisis armónico son sólo un detalle más dentro de la construcción de este final.

Una forma obvia, ágil y eficaz de crear sensación de detención es la de acelerar inmediatamente antes de la parada. De esta forma el contraste entre la aceleración previa y la parada resutará mucho más efectivo. Es lo que suele denominarse **precipitación de acontecimientos por proximidad de la cadencia**.

Añadiré el consejo que, de puro obvio, a veces se olvida. A pesar de lo que preconice en general el buen contrapunto, el bajo en las cadencias tiende a dejar de buscar el movimiento en segundas y preferir los saltos. Recordemos también que las cadencias efectivas suelen preferir estados fundamentales.

Parámetro	Posibles aceleraciones
Duración de las notas	Pasar a notas más breves, melódicamente, trinos cadenciales, etc.
Registro	Recorrer más cantidad de registro en menos tiempo. Escalas rápidas, grandes saltos. Proyectar las voces en direcciones contrarias, aumentando la cantidad de registro entre ellas.
Armonía	Incremento del ritmo armónico, mayor complejidad de las armonías.
Tonalidad	Incremento del ritmo tonal, mayor distancia entre las tonalidades
Densidad	Aumento. Más voces, paralelismos rítmico e interválicos.
Material motivico-temático	Fragmentación, paso a motivos más breves. Es fácil que, para propiciar propiciar todas las técnicas comentadas en los puntos anteriores abandonemos por completo este comportamiento, pasando en cambio a una melodía más libre y conductiva.

Juntando todo

Ahora que tenemos las partes, debemos unir las. Cuando se abocetan soy partidario de no darles ningún final definido, sino de dejarlas un tanto en suspenso. Por ejemplo, el bloque temático a veces va a recortar o modificar el final de la última intervención del sujeto para poder ajustarse a las características

melódicas o armónicas del comienzo de la progresión. Igualmente, el final de la progresión (o de la última progresión) puede y debe modificarse para enlazar sin fisuras con la preparación de la cadencia. El final de la cadencia debería ser la única detención en cada impulso.

Escribo todo esto aprovechando que mis alumnos no han pasado por clase. Ya en casa añadiré el PDF del grafismo.

ESQUEMA DEL PRIMER IMPULSO EN LAS INVENCIONES DE TIPO 1



Esquema del primer impulso en las invenciones de tipo 1

Bloque temático 1	Episodio 1
<p>Tres o cuatro intervenciones del sujeto. La última puede ser incompleta. Con un concepto extendido de invención, el número de repeticiones depende de la capacidad del sujeto de ser retenido en la memoria. Un sujeto largo que repita a menudo la misma motivación necesitará menos repeticiones que un sujeto breve con muchos motivos. A pesar de que en las invenciones propiamente dichas Bach siempre emplee tres o cuatro intervenciones, pedagógicamente recomiendo juzgarlo con el oído. Usando el concepto extendido encontraremos muchas piezas barrocas de estructura paralela con una, una y media o dos repeticiones.</p>	<p>Contiene o equivale a una progresión modulante sin tonalidades intermedias. Bach emplea a menudo el enlace del final de la progresión con una nueva progresión basada en la última parte del modelo de la primera. Consigue así una precipitación de acontecimientos por proximidad de la cadencia que le sirve extraordinariamente bien para preparar la cadencia con la que acabamos el episodio. En la figuración cadencial, en aras de una mayor eficacia, puede y suele abandonarse el comportamiento motivico-temático. Atención a la cadencia con que acabamos: el carácter tonal del sujeto determina si debe ser perfecta o semicadencia.</p>
<p>Si hay tres intervenciones del sujeto, Bach las emplea en un esquema de registro creciente, muy relacionable con la fuga: Sujeto (por ejemplo) en voz superior, nueva presentación en octava baja y última presentación dos octavas por encima de la segunda vez. Obviamente, si comenzamos en voz inferior, haremos el esquema contrario. Si hay cuatro intervenciones, suelen ser dos en nivel tónica y dos en nivel dominante. Como esto puede necesitar el empleo de la técnica fuguística de la mutación, recomiendo, para propósitos pedagógicos, evitarlo. Tampoco aconsejo en clase el uso de sujetos cromáticos o modulantes. Es innegable su atractivo contrapuntístico, pero interfieren con el desarrollo tonal que es</p>	

Impulsos 2 y 3

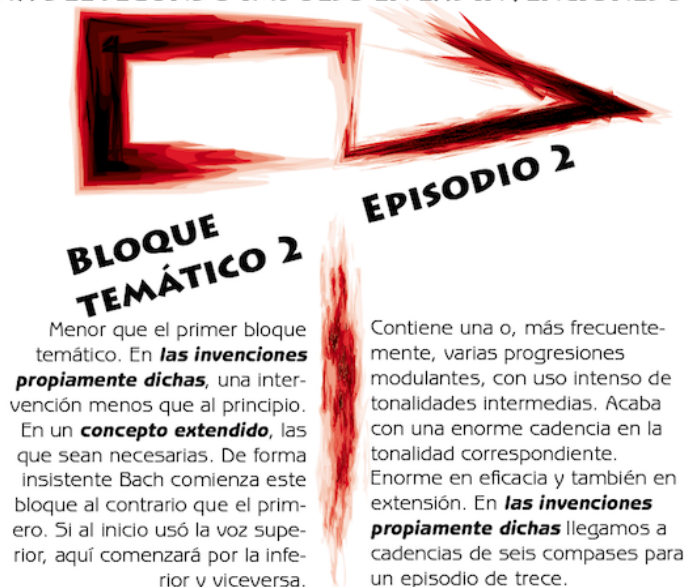
Impulso 2: segundo bloque temático

Finalidad: Marcar un pequeño punto de reposo, que propicie el desarrollo ulterior. En las invenciones Bach suele usar una intervención menos del tema que en el primer bloque temático. Empleando el concepto extendido de invención, las que sean necesarias.

Impulso 2: segundo episodio

Finalidad: El máximo desarrollo dentro de las invenciones propiamente dichas, si bien en un concepto extendido, en que quizá haya más de tres impulsos, eso podría no ser así. Es esperable la presencia de múltiples tonalidades (relativas, si queremos estar en un ámbito barroco). Progresiones y, en general, procedimientos direccionales estarán a la orden del día. Concluye con la búsqueda de una poderosa cadencia en la tonalidad del tercer bloque.

ESQUEMA DEL SEGUNDO IMPULSO EN LAS INVENCIONES DE TIPO 1



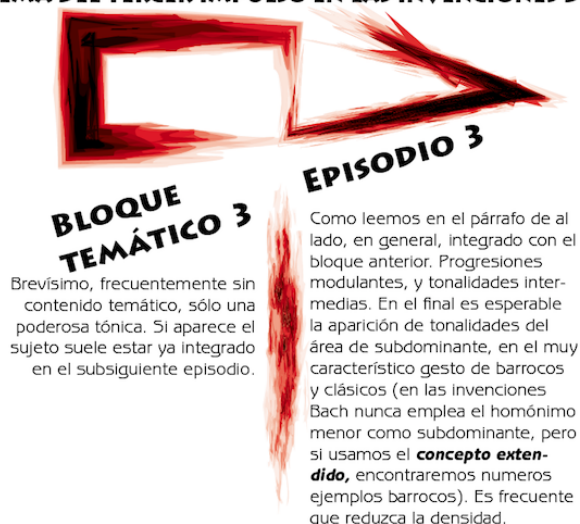
Impulso 3: tercer bloque temático

Finalidad: marcar un pequeñísimo punto de estabilidad antes del tercer episodio. A veces sin contenido temático, limitado a una poderosa tónica. Es frecuente que se integre con el tercer episodio.

Impulso 3: tercer episodio

Finalidad: vamos provocando el final. La tensión suele ser mayor que en el primer episodio y menor que en el segundo. Son también características progresiones y tonalidades intermedias, entre las que podemos esperar las del área de subdominante. Bach no emplea nunca en las invenciones el homónimo menor con esta finalidad, pero resulta frecuentísimo en otras obras, por lo que yo no limitaría, si es que vamos a usar el concepto extendido.

ESQUEMA DEL TERCER IMPULSO EN LAS INVENCIONES DE TIPO 1



Cuarta serie: un caso práctico

Exploración del sujeto

Las invenciones no cambian, pero mis alumnos sí. Quiero, incluso pensar que yo mismo cambio, y que todavía no estoy totalmente estancado en mis ideas y conocimientos. Hace un tiempo di por terminada mi serie sobre *Cómo se hace una invención*. Usándola este curso con mis alumnos, descubro que ahora

me parece interesante la idea de añadir un “Cómo se hizo” de una invención completa, lo que va a constituir la parte 4, con diversas letras, de la serie. ¿Habrà parte 5? Quién lo sabe. De lo que sí estoy seguro es de que subiré este año, si ellos quieren, nuevas invenciones alumnísticas. Este año estoy experimentando algunas cosas con ellos y, sea por el acierto de mis experimentos, sea por que ellos sobreviven incluso a mis enseñanzas, espero ver muy buena música en poco tiempo.

La invención es de tema navideño, por aquello que, de paso, la utilizaré para felicitaros las fiestas. Espero que os divirtáis.

Borrador 1: exploración del sujeto

Para que el ejemplo sea lo más útil posible, prefiero no emplear un sujeto mío, que pudiera dar que pensar que, por algún motivo o técnica secreta, fuera de especial utilidad. La cercanía de la época navideña me lo ha puesto fácil: usaré un villancico.

The image shows a musical score for a villancico in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is written on a single treble clef staff and consists of 32 measures, divided into eight systems of four measures each. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes. There are several rests throughout the piece. The score is marked with 'V' above certain notes, likely indicating a vocal line or a specific performance instruction. The piece ends with a double bar line at the 32nd measure.

3.— Ya transportado. Escucharlo otra vez saca más a la luz que el “La-si-do#-(re)” encubierto en los graves va a marcar MUCHÍSIMO la tonalidad. ¡Ojo a la armonía! Si no lo manejamos va a quedar o pachanga o sonata.

Quedaría así



4.— Mi modificación rítmica de la melodía me ha dado una motívica enormemente austera: una única célula rítmica, y, si a eso vanos, más que tres motivos, tres versiones del mismo. Éso no me preocupará si llego a considerar que los motivos son suficientemente versátiles como para darme el juego necesario.

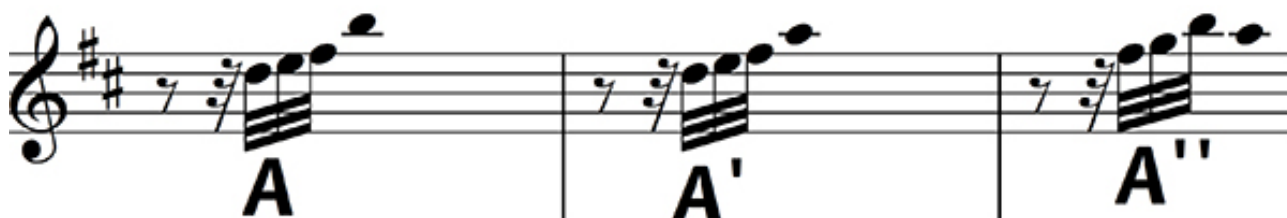
Antes bien, si me resulta utilizable, dará gran unidad a la obra.

Quedaría así



5.— Exploración motívico-temática. Ni me molesto en probar retrogradación ni inversión retrógrada. El carácter recontraanacrúsico de los motivos me daría ritmos vagos e indefinidos. En cambio el movimiento contrario o inversión me da materiales francamente atractivos. Voy a probar pues las seis versiones del motivo que tengo a ver si me dan buenos materiales. Para ello, uso las progresiones Kirnberger, sin que ello quiera decir (aunque quizá sí) que luego vaya a usarlas de la misma forma al escribir la obra.

Quedaría así



6.— “A” por movimiento contrario me da enormes posibilidades de progresión por quintas, canónicas, no canónicas... Aquí está sólo una de ellas.

Quedaría así



7.— “A prima” me da la misma enorme cantidad de progresiones por quintas. (Comentario personal: ¡Ésto marcha! Si no estuviera haciendo un ejemplo para los alumnos, no sería capaz de resistirme y ya estaría añadiendo la otra voz).

Quedaría así



8.— “A doble prima”, exactamente igual. Casi ni me hace falta probar las otras Kirnberger, tengo un material inmensamente utilizable. Ya que tengo tantas opciones, lo más seguro es que las combine, para



mayor variedad.

Quedaría así



9.— Pero para que los alumnos no me digan que hago trampas, pruebo todas. Aquí una “Pachelbel” con “A prima”. Por si lo necesitáis añadido un bajo para que os hagáis idea de como sonaría, si bien, claramente, no es el que usaría en la obra.

Quedaría así

10.— Y el tercer tipo de progresión, bautizada por mis alumnos como “laOtra”, escrito todo junto. “A doble prima” en la voz superior, “A prima” en el bajo. ¡Ojo! La progresión grita para ser completada, y va a resultar muy atractiva. Como la hemos hecho modulante, sin duda su lugar, sin modificarla, estará en el segundo o tercer episodio.

Quedaría así

11.— Conclusiones preliminares: el sujeto va a ser MUY utilizable, tanto que el uso o no de contrasujeto (recordemos que Bach no suele usarlos en las invenciones) queda totalmente a nuestro criterio. El carácter general de lo que venimos viendo es nervioso, quizá interese que la otra voz que vayamos aportando tenga unas características rítmicas más estables y tranquilas. Aún a falta de estas decisiones, LA INVENCIÓN ESTÁ CASI ESCRITA, nos sobran posibilidades. Ahora, el detalle que queramos aportar hará que nuestra obra sea estupenda o menos estupenda.

Exploración de la voz que no lleva el sujeto

1.— A pesar de lo dicho en la serie anterior, me obligo a usar un contrasujeto en contrapunto doble, por aquello de que el ejemplo sea lo más completo posible. En la exploración anterior dijimos que:

- “Que la confluencia de las dos voces en cada entrada podría causar la duplicación de la tercera del acorde de tónica, cosa que no me ilusiona demasiado. Según explore la otra voz voy a evitar tal cosa.”
- “Que jamás se percute la segunda corchea de cada negra, lo que sugiere dónde sería bueno apoyar la nueva voz, por aquello de la independencia.”
- “Escucharlo otra vez saca más a la luz que el “La-si-do#-(re)” encubierto en los graves va a marcar MUCHÍSIMO la tonalidad. ¡Ojo a la armonía! Si no lo manejamos va a quedar o pachanga o sonata.”
- “El carácter general de lo que venimos viendo es nervioso, quizá interese que la otra voz que vayamos aportando tenga unas características rítmicas más estables y tranquilas.”

O sea: sabemos bien qué buscar y por dónde.

Una exploración preliminar me sugiere el sistema de contrapunto doble cuyas dos versiones se ven a continuación. Se han buscado:

A. *Independencia rítmica.*

B. *Un final melódico para lo aportado, en previsión de que la tercera entrada del primer bloque temático suene natural, separada por clara cadenciación melódica y silencio de lo que venga a continuación.*

Debe tenerse en cuenta que, aunque no haya hecho que las voces comiencen a la vez, cuando sea necesario los “espacios” entre ellas pueden cubrirse con la mayor facilidad. Para quién así lo prefiera, puede montarse el contrapunto doble directamente sobre el esquema del primer bloque temático y así se trabaja todo a la vez.

Quedaría así



2.— MOMENTO SUPREMO: miramos si nos da un bloque temático que nos guste (se supone que ya hemos establecido que tres repeticiones son necesarias y suficientes). ¿Nos gusta? No tengamos prisa, lo que aquí hagamos o dejemos de hacer determina toda la invención. Y, por cierto, para los que uséis ordenador: no aguanto un segundo más sin poner articulaciones, para que la máquina suene un poco menos mecánica. Con pesar, reprimo mis instintos de poner matices, porque escribo para clave.

Quedaría así



3.— ¿Nos damos cuenta de lo avanzada que va la invención? El segundo bloque temático está hecho, de forma semiautomática, sin mayor trabajo que poner y transportar. ¿Demasiado agudo? Ya veremos si mantenemos la octava, o si nos interesa cambiar otra vez la tonalidad.

Quedaría así



Primer episodio: en busca de la progresión perdida

1.— El final del estudio anterior nos ha dejado un bloque temático prácticamente terminado. Sólo prácticamente, porque la obligación de unirlo con el primer episodio nos puede causar la necesidad de modificar su final para un mejor enlace. Eso es algo que puede hacerse sin problemas, siempre y cuando

tengamos en cuenta que la tercera intervención NECESITA acabar de introducir en el oído el material con que trabajamos, de forma que debemos escuchar y determinar si así ha sido.

Cosas que tener en cuenta antes de empezar:

1. Vamos a modular a La Mayor, la dominante de la tonalidad principal (Re Mayor). El episodio debe confirmar claramente esa tonalidad. En general la nota diferencial (sol sostenido, en este caso) aparecerá aproximadamente hacia la mitad del episodio. EN ESTE EPISODIO NO USAMOS TONALIDADES INTERMEDIAS.
2. Acabaremos con una potente cadencia de esa tonalidad. Que sea cadencia perfecta o semicadencia depende en gran medida de la configuración tonal del sujeto.
3. Las cadencias suelen causar todo tipo de aceleraciones, incluyendo, si se quiere, la del ritmo armónico, que frecuentemente se olvida.

Quedaría así

Click para escucharlo.

2.— Voy a usar la progresión Pachelbel que ya probé. Como véis, la contrapunteo con material de A y con los puntillos del contrasujeto. Ojo al intervalo muerto en mano izquierda, para articular las fusas como yo quiero, y a cómo aprovecho la inactividad rítmica en la mano derecha para que la izquierda se lance. Perdón, clavecinistas, ahora debo concentrarme en los aspectos compositivos y no estoy teniendo en cuenta algunas incomodidades interpretativas. Introduzco el sol sostenido en el momento que estimo adecuado. La progresión resulta, creo, atractiva, pero me encuentro con el primero de los grandes problemas. ¿Cómo y cuándo la paro?

3.— Los caminos posibles son cuatro:

- A. Dejo que la progresión llegue a la tónica o dominante que necesito. Si la progresión es demasiado larga, recorto SU COMIENZO (quito material en su principio) y modifico su unión con el bloque temático hasta que encaje sin fisuras.
- B. Dejo que la progresión llegue a la tónica o dominante que necesito. Si la progresión es demasiado corta, prolongo SU COMIENZO (añado material en su principio) y modifico su unión con el bloque

temático hasta que encaje sin fisuras. Es también posible, en este caso, fundirla con una progresión diferente, como hace Bach en la invención IV.

C. En el momento oportuno, fundo la progresión con un comportamiento poderoso de cadencia para ir preparando el segundo bloque temático.

D. Fundo la progresión con una de módulo más breve, preparando así la cadencia.

En este caso, elijo la opción c, con un poco de d. Por mi gusto prolongaría más la cadencia, pero quiero que el ejemplo sea claro. ¡OJO! Provoco el primer paralelismo rítmico y melódico de la obra, tan raro en el contrapunto normal como típico de la cadencia.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece in D major. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece with a treble clef and a bass clef. The third system shows the end of the piece with a treble clef and a bass clef, and includes a trill marking above the final note.

4.— Y juntando todo lo que ya tenemos, va todo lo que véis. ¡OJO! Al introducir el segundo bloque temático:

Tomo ejemplo de Bach y comienzo en la voz que no lo hice antes.

Dejo “respirar” un poco la primera entrada, reteniendo cuando comienza la voz que no lleva el sujeto.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Beethoven given the style. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp). The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a trill marking ('tr' with wavy lines) in the fifth system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Terminar la invención

Como se me hace muy extraño y largo esto de escribir texto mientras compongo, he tenido tiempo de reflexionar un poco sobre lo que ya llevaba escrito, y he llegado a la conclusión de que no venían mal una pequeñas modificaciones. Concretamente he articulado algo más el sujeto, sustituyendo el final de las notas más largas por un silencio, lo que acentúa el carácter anacrúsico de las tres fusas; y he modificado el ritmo final del contrasujeto, sustituyendo lo que era una semicorchea por una fusa, para asegurar una mayor compatibilidad con los otros ritmos del mismo, bastante abundantes en figuras apuntilladas. Dado que todo lo que iba escrito hasta ahora salía de forma natural del sujeto, las modificaciones son fáciles y rápidas de pasar al resto de la obra. También (esto era esperable) he bajado un poco el tempo de la obra. Es frecuente que las ideas al principio las trabajemos a un tempo rápido, para invertir menos tiempo en la escucha de pruebas.

La invención cascabelera

Heinrich Weiss (Enrique Blanco)

♩ = 92

He buscado una interpretación más picada, para que el conjunto de la obra respire más

He modificado este ritmo, haciéndolo más compatible con los puntillos anteriores.

Segundo episodio

El siguiente paso se trata de ir componiendo el segundo episodio. Cosas para tener en mente antes de ponerse a ello:

- Constará, normalmente, de varias progresiones y figuras cadenciales entrelazadas. Importante al fundir estos fragmentos QUE NO SE DETENGA EL MOVIMIENTO.
- Buscamos el episodio más largo, tenso e intenso de toda la obra. PRUDENCIA. Si empezamos con lo más interesante y tenso que se nos ocurra, el episodio tendrá que acabar pronto.
- Buscamos el paso por muchas tonalidades intermedias, añadiendo por primera vez en la obra una enorme carga de desarrollo tonal. Asegurémonos de tener bien claras las tonalidades por las que podemos pasar.
- Huid de cualquier fijación con las notas. Que una idea se os ocurra en una tonalidad no significa que haya que usarla en la misma. Al contrario, es bueno ir probándola en diversas tonalidades. Corréis, de lo contrario, el riesgo de quedaros fijados en unas pocas tonalidades.
- No están fuera de lugar las grandes figuraciones cadenciales si luego las frustráis. Menos la última, claro. La sonata también tiene antepasados, y este proceso, presente en muchísimas más frías que la invención es un claro antecedente del desarrollo sonatístico.

Siempre, siempre, siempre, pensad en a qué tonalidad deseáis ir. En este caso, el relativo menor, puesto que hemos comenzado en un modo mayor. Si hubiéramos comenzado en menor, sería la dominante. Para la invención que nos ocupa, buscamos si menor.

En este caso concreto, y pensando en la utilidad como ejemplo para los alumnos, he querido exagerar el carácter de desarrollo tonal del episodio. El precio que voy a pagar es que el episodio será más corto de lo que me gustaría. También, que, en este caso, el tercer bloque temático necesita alcanzar un poco más de duración, para relajar la tensión acumulada. Para la primera progresión he querido usar el gesto de la escala en fusas del contramotivo, modificado en su final por necesidad armónica. Como es exactamente el gesto que correspondería si hiciera otra exposición del tema, he considerado que serviría para que la transformación del comportamiento temático en episódico se realizara sin fisuras.

La he fundido posteriormente con otra progresión que usa casi el mismo material temático. Considero que el uso del acorde de séptima disminuida y la intensidad moduladora aumentan la tensión. La progresión me llevaría hacia si menor, tonalidad que aún no quiero alcanzar. En lugar de evitarlo,

intensifico con una poderosa figuración cadencial y caigo en si... ..pero con el re sostenido, dominante de mi. Típico truco barroco.

He utilizado ya muchos recursos. Reservaba para este momento un poderoso bajo, lleno de movimiento y con gran recorrido de registro.

La última progresión la he cargado de cromatismo... ..y de paralelismo rítmico para precipitar la cadencia. Pedal de dominante para confirmar la tonalidad y llegamos a si menor.

Tercer bloque temático

Normalmente este bloque sería mínimo, a veces reducido a una simple llegada a la tonalidad indicada. En este caso, dada la tensión del episodio me ha parecido adecuado alargarlo, introduciendo una entrada completa. No ha sido ajeno a esta decisión el hecho de que me divierta mucho el tema en menor.

Tercer episodio

Sin saber bien por qué motivo, según llegaba aquí he recordado la costumbre de Bach en las fugas de reutilizar material de los episodios.. Así que se me ocurrió reemplazar el primero. Aprovechando el contrapunto doble, he invertido el sistema (lo que era voz aguda ahora pasa al grave, y viceversa). Eso me llevó a modificar el tercer bloque temático, donde originalmente tenía el sujeto en la voz superior, para que la unión fuera más suave. Las características que debería tener este episodio son:

- A. Reconducirme a tónica, típicamente con un roce a la subdominante.

- B. Ser más tenso que el primero, pero menos que el segundo.
- C. Tocar varias tonalidades
- D. Rematarlo con una figuración cadencial de tónica, tan potente o poco potente como exija el final.

Final

Como ya se ha dicho en otras partes, Bach suele ser muy variado en los finales de sus invenciones: desde usar el tema con total libertad, a hacer simples figuraciones cadenciales, a introducir otro bloque temático en tónica. Siendo esta última la elección más sencilla, me ha parecido oportuno emplearla en este ejemplo. Como alguna gamberrada había que meter, he introducido una coda, muy armónica y a más de dos voces (multitud de ejemplo bachianos) con el inicio del tema navideño del que sale todo,

¡Y ya tenemos entera nuestra invención.

Apéndice 1: el MIDI

El MIDI es, sin duda, una de las herramientas valiosas que más maldecimos los músicos profesionales. Es obvio que en una pieza normal no indicaríamos tantas articulaciones, dado que serían obvias a los pocos compases. Sin embargo, para el ordenador es la única forma de que la pieza salga mínimamente articulada. De la misma forma, un par de cesuras que serían necesarias para una interpretación decente se han revelado fuera del alcance del programa que uso para escribir música.

Apéndice 2: análisis motivico

Unos gráficos donde podéis seguir de dónde han venido todas las melodías de la pieza. No me ha parecido necesario, por obvio, indicar en qué casos se ha usado movimiento contrario o inversión, ni indicar las mínimas (son pocas) modificaciones interválicas que aparecen.

Análisis motivico La invención cascabelera

Esta modificación del motivo se va a usar
tanto que bien merece un color aparte

Heinrich Weiss (Enrique Blanco)

♩ = 92

a *a'* *a'* *a'''* *b*

3

4

5

2
6

Musical notation for measures 6 and 7. Measure 6 features a complex rhythmic pattern in the right hand with sixteenth notes and a trill, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 7 shows a change in the right hand's texture with a more melodic line and a trill, and the left hand continues with eighth notes.

7

Musical notation for measures 8, 9, and 10. Measure 8 has a melodic right hand and eighth-note left hand. Measures 9 and 10 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note left hand accompaniment.

8

Musical notation for measures 11, 12, and 13. Measure 11 shows a melodic right hand and eighth-note left hand. Measures 12 and 13 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note left hand accompaniment.

11

Musical notation for measures 14, 15, and 16. Measure 14 has a melodic right hand and eighth-note left hand. Measures 15 and 16 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note left hand accompaniment.

12

Musical notation for measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a melodic right hand and eighth-note left hand. Measures 18 and 19 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note left hand accompaniment.

13

Musical notation for measures 20, 21, and 22. Measure 20 has a melodic right hand and eighth-note left hand. Measures 21 and 22 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note left hand accompaniment.

14

Musical notation for measures 23, 24, and 25. Measure 23 has a melodic right hand and eighth-note left hand. Measures 24 and 25 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note left hand accompaniment.

15

Musical notation for measures 26, 27, and 28. Measure 26 has a melodic right hand and eighth-note left hand. Measures 27 and 28 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note left hand accompaniment.

4

16

17

18

19

20

molto rall.

Detailed description: This image shows a musical score for five measures (16-20) in a two-staff system. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 16: Treble clef has a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 17: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 18: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 19: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 20: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The score ends with a double bar line and a common time signature. Annotations: Green boxes highlight the first measure of each system (measures 16, 17, 19, and the first part of 20). Red boxes highlight the first two measures of each system (measures 16-17, 18-19, and the first two parts of 20). Blue boxes highlight the second measure of each system (measures 17, 18, 19, and the second part of 20). Yellow boxes highlight the third measure of each system (measures 16, 18, 19, and the third part of 20). The instruction 'molto rall.' is placed above measure 20.

Apéndice 3: pequeño análisis estructural

Unas mínimas referencias sobre estructura y tonalidad. Éstas últimas requerirían bastante mayor detalle, pero creo que no es materia de estudio para este momento.

La invención cascabelera

Heinrich Weiss (Enrique Blanco)

Primer bloque temático

Re mayor. Fuerte confirmación tonal. Presentación de sujeto y contrasujeto. El registro se expande.

3

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system shows the beginning of the piece in G major (one sharp), 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 92. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand has a whole rest. The second system shows both hands playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A yellow highlight is placed over the first system.

Primer episodio

De Re Mayor a La Mayor. Sin tonalidades intermedias. Relativamente breve.

Comienza la modulación

5

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system shows the beginning of the episode in G major. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A yellow arrow points to a specific note in the right hand, with the text 'Comienza la modulación' below it. The second system continues the piece. A yellow highlight is placed over the first system.

2

6 Continúa el primer episodio

Período cadencial. Aceleraciones, paralelismos

7

Segundo bloque temático

Más breve que el primero. Dominante (La Mayor)

8

9

Segundo episodio

LaM ReM MIM

El más largo e intenso. Se funden progresiones y periodos cadenciales. Múltiples tonalidades.

10

fa#m SolM mim
Nueva progresión

11

LaM fa#m Periodo cadencial, si menor

12

mim Nueva progresión ReM

13

Nueva progresión sim mim

14

fa#m SolM LaM sim

15

Periodo cadencial, si menor

16 **Tercer bloque temático**
El más breve. si menor

17 **Tercer episodio** ReM
He querido reaprovechar material del primer episodio. Ventajas del contrapunto doble.

18 **SOLM. Típico roce con la subdominante previo al final**
ReM

19 **Final (tratado como bloque temático)**

20 **molto rall.**
Coda Misteriosa

