

Vincenzo Corrao

Curiosando Bach

*appunti di studio su alcune formule armoniche
di Johann Sebastian Bach
nella prassi compositiva dei corali*



**UT ORPHEUS
EDIZIONI**

TEORIA E DIDATTICA DELLA MUSICA
collana diretta da Elisabetta Pistolozzi

DM 21

Vincenzo Corrao

**Curiosando Bach. Appunti di studio su alcune formule armoniche di Johann Sebastian Bach
nella prassi compositiva dei corali**

UT ORPHEUS EDIZIONI

Palazzo de' Strazzaroli
Piazza di Porta Ravennana, 1
I-40126 Bologna Italia
<http://www.utorpheus.com>

© Copyright 2004, 1998 by UT ORPHEUS EDIZIONI S.r.l. - Bologna
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved
Seconda edizione 2004
ISBN 88-8109-452-5

Stampato in Italia - Printed in Italy 2004 - Legoprint S.p.a. - Via Galilei 11 - Lavis (TN)

INDICE

<i>Premessa</i>	5
LA FORMULA-TIPO	7
VARIANTI PARAMETRICHE E STRUTTURE DERIVATE DALLA FORMULA-TIPO ..	11
1. Varianti parametriche che non incidono sulla struttura armonica della formula-tipo	11
<i>Varianti notazionali</i>	11
<i>Varianti melodico-contrappuntistiche</i>	12
Scambio tra voci interne	12
Varianti nel pedale di tonica	13
Varianti nel retrogrado del basso	13
<i>Varianti cadenzali: la formula-tipo modale</i>	17
2. Varianti parametriche che incidono sulla struttura armonica della formula-tipo	22
<i>Varianti nel pedale di tonica</i>	22
<i>Varianti nel retrogrado del basso</i>	24
La formula-tipo con doppio pedale	24
La formula-tipo in falso bordone	26
<i>Varianti applicate contemporaneamente nel pedale di tonica e nel retrogrado del basso della formula-tipo</i>	27
<i>Varianti nel basso della formula-tipo: la formula 6-5</i>	28
Varianti cadenzali	30
La formula 6-5 nel modo minore	30
La formula 6-5 in hemiolia	31
Varianti melodico-contrappuntistiche	31
<i>Varianti ritmico-armoniche nella formula-tipo: la formula di cadenza composta bachiana</i>	33
Varianti melodico-contrappuntistiche	36
Varianti armoniche	36
LA FORMULA-TIPO RIDOTTA	37
1. Armonizzazione della sequenza melodica IV-III: la <i>formula ridotta</i> IV-III	37
<i>Varianti melodico-contrappuntistiche</i>	38
<i>Varianti armonico-contrappuntistiche</i>	40
<i>Varianti ritmiche</i>	42
2. Armonizzazione della sequenza melodica IV-II: la <i>formula ridotta</i> IV-II	43
<i>Varianti melodico-contrappuntistiche</i>	43
3. Armonizzazione della sequenza melodica III-II: la <i>formula ridotta</i> III-II	46

ANALISI DEL CORALE <i>WO GOTT DER HERR NICHT BEI, UNS HÄLT</i>	49
Prima versione	50
<i>Analisi contrappuntistica</i>	51
<i>Analisi armonica</i>	55
Seconda versione	57
<i>Analisi contrappuntistica</i>	58
<i>Analisi armonica</i>	60
Terza versione	62
<i>Analisi contrappuntistica</i>	62
<i>Analisi armonica</i>	66
CONCLUSIONE	69

PREMESSA

Nel redigere questi appunti di studio, spero di comunicare la mia ‘curiosità’ verso la prassi compositiva di uno tra i più grandi maestri di tutti i tempi: Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Per comprendere (almeno in parte) lo stile bachiano, mi sono basato su alcune strutture armoniche riscontrabili con regolarità in fasi precadenziali.

Ho potuto notare come una di queste strutture da me indagate (nello studio definita *formula-tipo*) venisse ulteriormente elaborata in tutti i suoi parametri musicali fondamentali (melodia, contrappunto, armonia e ritmo) per dare vita a ‘nuovi’ insiemi armonico-contrappuntistici. Tali formule *derivate* dimostrano come lo stile compositivo bachiano poggi soprattutto su tecniche di tipo *artigianale*.

Ho potuto inoltre ammirare come il Maestro abbia saputo coniugare il contrappunto di origine modale rinascimentale con le proprie (geniali) invenzioni armoniche, basate sul ‘moderno’ funzionalismo tonale (vedi la *formula-tipo modale*).

Perciò è mia convinzione che, nello studio sui corali, per caratterizzare lo stile compositivo del *Kantor* bisogna innanzi tutto identificare i componenti essenziali del suo linguaggio armonico cadenzale (linguaggio ‘moderno’ ma nello stesso tempo derivato dalla tradizione dei maestri del ‘500).

Individuati gli elementi strutturali peculiari, possiamo riconoscerli, reiterati nei punti ‘chiave’ (*cadenze*) del discorso musicale tonale; in tal modo, essi concorrono a rendere unitaria ed organica la tipica *armonizzazione a quattro voci* di una forma musicale così ricca di varianti melodiche come il corale evangelico luterano.

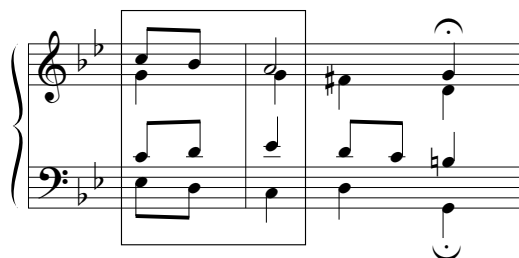
Dedico il lavoro ai miei illustri colleghi M° Arnaldo Vernamonte e M° Gastone Zotto.

VINCENZO CORRAO

LA FORMULA-TIPO

Nella prassi compositiva dei corali¹ (vocali ed organistici) armonizzati da J. S. Bach si riscontrano con regolarità alcune formule armonico-contrappuntistiche che assumono, per l'uso reiterato che ne fa il Maestro (soprattutto in fase *precadenzale*), caratteristiche paradigmatiche e stilistiche.

Una delle formule più ricorrenti è la seguente:

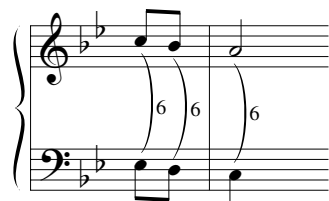


es. 1 (dal corale *Auf meinen lieben Gott*)

Come si può notare, la formula che chiameremo d'ora in poi *formula-tipo* armonizza le prime tre note del tetracordo discendente IV-III-II-I posto al soprano, assumendo la funzione di struttura armonica precadenzale (nell'es. 1 la formula-tipo è seguita da *cadenza perfetta*).

Inoltre possiamo osservare che:

- il basso procede per seste parallele² rispetto al soprano;



¹ L'armonizzazione a quattro voci, applicata da Bach nella propria prassi compositiva su corale, facilita lo studio di alcune formule armoniche reiterate con regolarità nei punti cadenzali; queste formule diventano dei veri e propri *stilemi* del comporre bachiano su melodie del repertorio tradizionale (*Kirchenlied*) della liturgia evangelica protestante.

² Il procedere per seste parallele deriva dal *falso bordone* medievale. Nondimeno, nella prassi compositiva bachiana troviamo spesso la sequenza melodica IV-III-II (in fase cadenzale)

– il tenore prende il *retrogrado* del basso;



– il contralto assume la caratteristica di *pedale*³ di tonica.



Dal punto di vista armonico si determinano in successione:

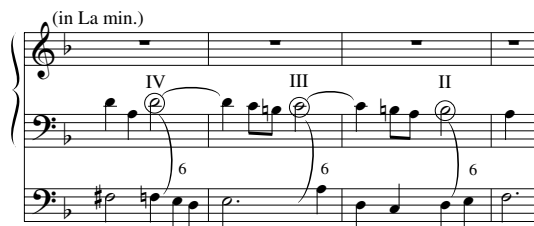
– un accordo di sottodominante in terza e sesta;

accompagnata per seste parallele:

a) dalla fuga III del WK (I vol.):



b) dalla *Canzona* BWV 588:



N.B. Nell'ultimo esempio sopracitato possiamo riconoscere la struttura armonica (IV⁶ - I₄⁶ - II⁶) della *formula-tipo*.

c) *Christ Lag in Todesbanden* dall'*Orgelbüchlein*:



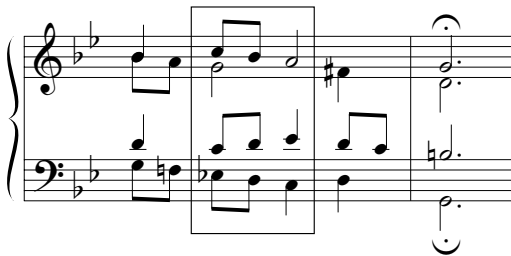
³ Il termine *pedale*, adoperato nel corso di questo studio, non è usato nell'accezione ricorrente di «nota tenuta o ripetuta per diverse battute mentre le altre parti svolgono armonie anche estranee al pedale», ma indica semplicemente la nota *comune* (nel nostro caso la tonica) ai tre accordi fondamentali della formula-tipo.

- un accordo di tonica di passaggio in quarta e sesta⁴;
- un accordo di sopratonica in terza, quinta e sesta.

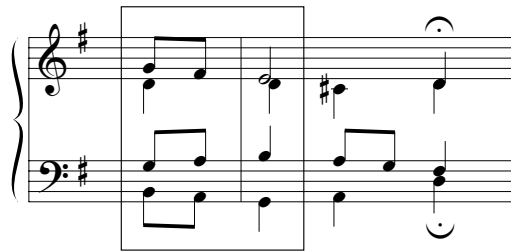


(in Sol min.) IV⁶ I⁶₄ II⁶₅

Seguono alcuni esempi della formula-tipo tratti dalla raccolta⁵ *Bach Choralgesänge*:



es. 2 (dal corale *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*)

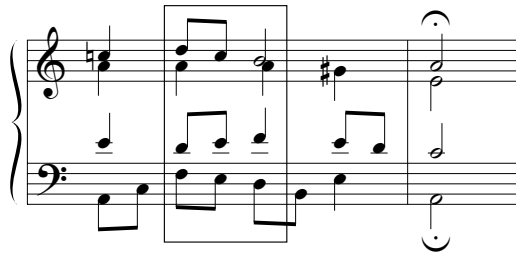


es. 3 (dal corale *Was Gott thut, das ist wohlgethan*)

⁴ Analizzando la prassi armonica bachiana esemplificata dai corali, possiamo notare come il Maestro eviti il più delle volte l'uso della 'quarta e sesta' di passaggio; nel caso della formula-tipo si verifica l'eccezione che conferma la regola.

⁵ Per questo particolare studio si possono consultare i seguenti testi, reperibili anche sul mercato editoriale italiano:

- *Bach Choralgesänge* (ed. Breitkopf);
- *Orgelchorale Manualiter* (ed. Bärenreiter);
- *Orgelbüchlein* (ed. Bärenreiter).



es. 4 (dal corale *Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde*)

Nel corso del nostro studio potremo osservare le varie strutture armoniche precadenzali generate dalla genialità creativa bachiana, tutte riconducibili alla formula-tipo.