

La armonía según Bach (la armonía de los corales)

Análisis del canto BWV 281

Idoia Solores Etxabe¹

1. Primera aproximación: Funciones básicas en torno a la fórmula central: I-V-I

Ejemplo 1:

Realizamos un primer análisis en base a los acordes básicos. Buscaremos siempre un acorde que pueda aglutinar en él el fragmento melódico que compete a cada compás. Por lo tanto un acorde por compás, salvo necesidades cadenciales. En *Fa* mayor el *la* pertenece básicamente a I (compases 1 y 4). El *do* puede formar parte de I o V y el *re* de II o IV.

Ejemplo 2:

En las pausas señaladas gráficamente por un calderón conviene disponer cadencias con el fin de que la melodía pueda descansar momentáneamente antes de continuar indefectiblemente su camino hacia la tónica final.

¹ Idoia Solores Etxabe es licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad del País Vasco y en Música por la Universidad de París. En la actualidad trabaja como profesora de música en francés en el Instituto Antigua-Iuberrí de San Sebastián y prepara la tesis doctoral sobre este compositor

Ejemplo 3:

Así en el compás 6 en vez de II-I nos encontramos con II-V, lo que supone un enlace de quintas que se puede analizar como una inflexión en la tonalidad vecina de *Do* (V-I), sin llegar a materializarse la modulación. El penúltimo compás debe funcionar como V de la tonalidad principal de *Fa*, siendo el *si* la 7ª de V o la 5ª de VII.

2. La visión estructural de Bach

Bach utiliza ritmos y ornamentaciones melódicas muy diferentes según esté trabajando para un coral, un solo de violín, un aria de cantata o un coral para órgano. Para trabajar los corales toma en general el canto coral y lo armoniza nota a nota, lo mismo que el texto va sílaba con nota. A cada nota (sílabas del texto) le otorga Bach su propia función. Se respetan las funciones básicas por compás complementadas con otras que no llegan a alterar el sentido del compás. Las fórmulas cadenciales permanecen intactas para poder así respetar las cesuras del texto.

Ejemplo 4:

Si en el ejemplo núm. 3 el *sol* del compás 1 funcionaba como un mero floreo, en Bach (ejemplo núm. 4) adquiere este *sol* naturaleza propia, naturaleza de dominante (V). En cuanto al *si*, anteriormente nota de paso, ejerce ahora una función propia la de subdominante (IV) que se ocupa fundamentalmente de preparar la cadencia del siguiente compás V-I.

En aras de un mayor dinamismo, el *re* del compás 6 pasa a ostentar dos funciones distintas pero complementarias VI y II estableciéndose una relación de quintas VI-II-V-I que comienza con el grado III del compás anterior. Finaliza el trabajo con la fórmula cadencial perfecta en modo mayor II-V-I.

3. El bajo en estado fundamental: errores y aciertos

Construimos la línea del bajo a partir de las notas fundamentales de los acordes para poder tomar conciencia de los errores producidos y poder subsanarlos.

Ejemplo 5:

octavas

quintas

I I V I IV V I IV I II I V I I

II V VI III VI II V I VII I II V I

Como ejercicio de estilo conviene evitar las notas repetidas, los saltos seguidos en la misma dirección, la repetición arbitraria de un mismo motivo sin ningún objetivo concreto y, por supuesto, quintas y octavas directas y paralelas. Más adelante veremos cuál es la manera que utiliza Bach para salvar las quintas y octavas directas, pero las paralelas no serán admitidas en ningún caso. La razón de ser de esta prohibición obedece a cuestiones estilísticas de orden histórico. Así, el lenguaje tonal hereda del Renacimiento un profundo desprecio hacia los procedimientos musicales arcaicos de la Edad media, tachándolos de bárbaros o “góticos”. Es por esto por lo que rechaza las sonoridades huecas creadas por quintas u octavas paralelas que recuerdan a aquellos primitivos *organums* paralelos en el origen de la polifonía cuando los compositores no podían todavía ni siquiera imaginar otro tipo de relación armónica entre las notas que fuese más atrevida.

4. La creación de un bajo dinámico respetando las funciones

Se trata de corregir errores apoyándose en las inversiones de los acordes que proporcionan otras notas para construir la línea del bajo y de enriquecer el canto con las alteraciones de las tonalidades adyacentes en la región tonal correspondiente.

Ejemplo 6:

I I V IV V I IV I II I V I I

6 +4 enSib 6 6

V VI III VI II V I VII I II V I

(VII - I) enDo 6 (V - I) enDo 6 6 6

El bajo procede por grados conjuntos salvo los inevitables saltos de 4° o 5° que acompañan siempre a la cadencia perfecta V-I. En el primer compás encontramos un deslizamiento cromático en el bajo que nos sumerge por un momento en la tonalidad de la subdominante: *Sib M*. Así la nota *mib* sensibiliza el grado de subdominante como preparación para la primera cadencia en *Fa*. En el compás 5 la nota alterada es un *si* becuadro que sensibiliza a *do* dominante de *fa* tras lo cual la cadencia queda rota al resolverse sobre un VI grado de *Fa* que funciona como II de *Do* para preparar una cadencia perfecta en *Do M* (Tono de la V). La siguiente frase comienza en *Fa* y realiza una cadencia imperfecta, puesto que resuelve, en la primera inversión de la I, que se entiende como preparación para la auténtica cadencia perfecta final en *Fa M*.

5. El relleno de las voces: alto y tenor

En esta fase del proceso de armonización se trata de escribir simultáneamente las voces de alto y de tenor, teniendo como primera tarea la de completar las notas del acorde ya fijado. Es conveniente saber que se puede duplicar cualquier nota, sea cual sea la posición del acorde, salvo que sea una nota de movimiento obligado como *la 7°* o *la sensible*. De un acorde a otro conviene, siempre dentro del estilo bachiano, proceder por movimiento conjunto, buscar la buena disposición, evitando alejar el tenor del alto y el alto del soprano más de una octava. Conviene siempre revisar una y otra vez, a fin de no incurrir en faltas de quintas y octavas paralelas o directas y facilitar siempre la resolución de las notas de movimiento obligado: 3° y 7°.

Ésta es la propuesta de Bach:

Ejemplo 7:

(V - I) +4 enSib
 (VII - I) enDo
 (V - I) enDo
 6
 5
 b

- Anacrusa armónica sobre tiempo débil cuyo acorde se repite sobre tiempo fuerte del primer compás. Es frecuente realizar un movimiento paralelo y disjunto en todas las voces como comienzo de frase. (Compases 0 y 1).
- Unísono soprano-alto, atacado y dejado por movimiento contrario. (Compás 1).
- Sensible en el bajo realizando un cambio cromático que la libera de su movimiento obligado. No debe nunca duplicarse. (Compás 1).
- Quinta directa tenor-bajo disculpada por un movimiento conjunto en el bajo. (Compás 2).
- Cambio de posición del acorde: fundamental y primera inversión, con el apoyo de las notas de paso. (Compás 2).
- Final de la primera frase. Acorde de tónica (Fa) con quinta directa entre tenor-bajo y octava entre alto bajo exculpidas por el movimiento conjunto del alto y la inmovilidad del tenor. (Compás 2).
- Preparación y resolución de la 7ª secundaria en el alto. (Compás 3).
- Resolución de la sensible del VII grado sobre acorde de tónica. (Compás 3).
- En el penúltimo compás se produce un floreo cromático en la línea melódica del tenor produciendo un acorde alterado sobre II grado: 6 5 b que le permite sensibilizar la nota *do* dominante de *fa*, para así preparar con más fuerza la cadencia perfecta final.
- Final del coral. Resolución descendente de la sensible en el alto, característica de la cadencia perfecta *alla Bach* y quinta directa alto-bajo por movimiento disjunto en ambas voces; sólo posible sobre el acorde de tónica.

La melodía de este coral de Bach *Christus, der ist mein Leben* (Cristo, él es mi vida) BWV 281 fue compuesta por Melchior Vulpius y publicada en el cancionero de Erfurt en 1609. Esta melodía ha sido sucesivamente utilizada por compositores tales como: Pachelbel (1683), Telemann (1754) y Max Reger (1902) y el propio Bach la empleó al comienzo de su cantata BWV 95.

6. Pasemos a la práctica

Proponemos a continuación un ejercicio de estilo para armonizar un canto dado al estilo bachiano. El alumno disfrutará primeramente asignando las funciones básicas a cada compás, después compondrá una línea de bajo armonizando el canto nota a nota. Para ello buscará posibles inflexiones a tonos vecinos así como cromatismos que sensibilicen las dominantes en su camino cadencial.

Se trata del coral *Jesu, meine Freude* cuya melodía se debe a Johann Crüger y se publicó en Berlín en 1653. El texto data de 1650 y es obra de Johann Franck. Bach hizo uso de esta melodía para las cantatas BWV 87 y 64, con alguna leve modificación en la segunda.

Esta melodía ha sido también utilizada por compositores de la talla de Dietrich Buxtehude, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Wilhelm Friedmann Bach, Felix Mendelssohn, Bedrich Smetana y el músico organista Max Reger.

Ejemplo 8:

Pasos a seguir:

- 1) Buscar las funciones básicas, respetando siempre las cadencias.
- 2) Introducir funciones que puedan enriquecer el esquema anterior sin alterarlo. IncurSIONES en otras tonalidades vecinas o funciones semejantes a la básica. La armonía nota a nota.
- 3) Realizar un primer apunte de bajo con los acordes en posición fundamental.
- 4) Corregir errores mediante inversiones del acorde.
- 5) Rellenar buscando una buena disposición del acorde que evite las quintas u octavas paralelas. No sobrepasar el intervalo de octava entre tenor-alto o alto-soprano. Las voces interiores se mueven preferiblemente por grados conjuntos. Se puede alterar las notas para sensibilizar una nota con una función fuerte. Así #VII o bII para I; o #IV o bVI para V.
- 6) Revisar en todo momento la relación de un acorde y su siguiente siguiendo un orden muy preciso: bajo-tenor, bajo-alto, bajo-soprano; tenor-alto, tenor-soprano y por último alto-soprano. De esta manera será difícil cometer errores.
- 7) Como regla general ayudarse del ejemplo anteriormente estudiado recogiendo las ideas del análisis especificadas debajo de la partitura. (Pág. 164).

A continuación presentamos las soluciones aportadas por Bach para este canto.

La primera aparece en el núm. 7 de la cantata BWV 87. Estrenada el 6 de mayo de 1725 en Leipzig. Domingo quinto después de Pascua.

Ejemplo 9: BWV 87

Figured bass notation for Example 9: BWV 87:

I 1 6 VII 1 6 7 I 1 6 IV VII 1 6 II (V en) (V l) La
 6 +2 4 7 4 7 + 6 +6 6 (V l) LaM
 5 1 II V 7 I I 1 6 IV III (I 6 4 V 7 +) enf a
 9 (VI 6 lam II 6 III) V +6 (IV V 7 I II) (V 7 +) (I) LaM V rem
 9 6 +4 + lam 7 + 6 6 6 4 7 + I M

Si bien la pieza está en *re m*, acaba con el acorde mayor de *re*, alterando su tercera. Ésta es una práctica habitual heredada del renacimiento que indudablemente dota de un mayor colorido y brillantez a la cadencia final. A notar las incursiones en la zona de la dominante de *re m* *La* y en su relativo mayor *Fa*. Presenta asimismo un ritmo interesante con la utilización del ritmo dáctilo (corchea-doble semicorchea) del compás 8, en el compás 4 también para cadenciar en las voces del bajo y el tenor, y en la cadencia final en la voz del alto. Ritmo incesante a partir de una célula de cuatro corcheas.

La segunda solución es la utilizada para el coral final de la cantata BWV 64.

El coral está en *mi m*. Estrenada el 27 de diciembre de 1725 en Leipzig. Tercer domingo de Navidad.

Ejemplo 10: BWV 64

Figured bass notation for Example 10: BWV 64:

5 1 II V 7 I I 1 6 IV III (I 6 4 V 7 +) enf a
 5 6 +6 6 (V l) LaM V rem
 9 (VI 6 lam II 6 III) V +6 (IV V 7 I II) (V 7 +) (I) LaM V rem
 9 6 +4 + lam 7 + 6 6 6 4 7 + I M

La propia melodía aparece alterada en el compás 5 obviando el ritmo de corcheas e introduciendo una nueva idea, la de negra con puntillo y corchea. Ritmo que repite en el compás 8 sustituyendo al dáctilo de ejemplo anterior (BWV 87) y sirve para anticipar la nota fundamental del acorde sobre el que reposa la cadencia. El mismo esquema rítmico que el soprano ha utilizado en los compases 7, 8 lo va a repetir la voz del alto en los compases 9, 10, 11; esta vez sin hacer uso melódico de la anticipación.

El ritmo carece de ese mecanismo barroco de las cuatro corcheas repitiéndose incesantemente como si de un organillo se tratase, que había utilizado ocho meses antes.

En el compás 3, se forma mediante unas notas de paso un acorde de 7ª disminuida a partir del *do#* del soprano, la 7ª de este acorde no desciende considerándose como un acorde de paso que nos lleva hasta otro acorde de 7ª también disminuida cuya 7ª esta vez sí resuelve sobre un acorde mayor que prepara la cadencia V-I en *Si* mayor. Tono de la dominante de *mi* menor. Se trata de un encadenamiento de 7ª que permite construir y armonizar la escala melódica ascendente de *mi* m. En el compás 5 la sensible el *re#* desciende en la cadencia sobre la tónica, marca de estilo. En el compás 8 cadencia sobre *Sol* M, relativo de *mi* m. Otra breve incursión en el tono de la dominante (*Si* M), para finalizar en la tonalidad principal de *mi* m, esta vez sin alteración de la tercera. La escala melódica aparece de nuevo en el penúltimo compás.

Ejemplo 11: BWV 64/8

The musical score for Example 11: BWV 64/8 is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 1 through 4. The second system covers measures 5 through 8, with a repeat sign at the beginning of measure 5. The third system covers measures 9 through 12, also with a repeat sign at the beginning of measure 9. The piano part features a steady eighth-note accompaniment pattern, while the vocal line moves through various chords and melodic fragments, including a descending scale in measure 12.