

Che cosa pensava realmente Bach degli accordi di settima diminuita? Sull'armonia del Libro I del *Clavicembalo ben temperato**

La domanda posta nel titolo non solo riveste particolari interessi nell'ambito della critica testuale di Bach, ma essa rimanda anche ai presupposti teorici dell'analisi musicale, che è chiamata a esprimersi in materia. Ma la questione è: questi presupposti teorici sono sufficientemente saldi? La densità dell'armonia e del contrappunto in Bach è tale da non aver mai smesso di essere un pungolo contro ogni atteggiamento conservativo e rigidamente deduttivo degli impianti teorici, particolarmente evidente in ambito didattico (ma non solo). Il caso dell'accordo di settima diminuita – che in Bach giunge a un uso sistematico e una varietà espressiva mai raggiunti prima – è in effetti cruciale per saggiare l'aderenza delle asserzioni analitiche che formuliamo ai vincoli logici della nostra intuizione e alla plausibilità di ciò che indichiamo come intenzioni d'autore.

I moderni manuali di armonia, più o meno dalla seconda metà dell'Ottocento, potrebbero essere considerati quasi come espressioni di un genere letterario, in cui persiste l'inclinazione a far valere come cosa in sé ciò che è in realtà una rappresentazione. Il presente saggio mostra in che modo l'analisi del Libro I del *Clavicembalo ben temperato* (CBT) sia in grado di porre in crisi un modello teorico ricorrente dell'accordo di settima diminuita; o meglio, l'applicazione di questo modello a epoche e autori precedenti il momento storico in cui esso si è presentato. Tale proiezione a ritroso ha reso luoghi comuni, omologandone la visione, dei presunti dati testuali di cui va invece interpretato con maggiore attenzione il senso originario e singolare.

Dalla seconda metà del Seicento, l'uso che fanno i compositori di questo aggregato armonico testimonia di un'acquisita coscienza dell'accordo di settima diminuita come oggetto individuale e autonomo; alcune delle sue particolarità morfologiche, soprattutto

* Elaborazione della relazione tenuta il 21 giugno 2022 al convegno "Il Clavicembalo ben temperato 300 anni dopo" della Società Bachiana Italiana (Torino, Villa de La Tesoriera, 20-22 giugno 2022).

quelle enarmoniche, divengono però evidenti solo con l'adozione del temperamento equabile e cominciano a evolversi in un nuovo raffinato mezzo linguistico proprio grazie a Bach, fin dalle sue opere giovanili. Considerato in astratto, l'accordo di settima diminuita è forse l'esemplare più caratteristico del tipo di ipostasi teorica degli oggetti armonici evocata poco sopra. Esso, secondo l'interpretazione corrente e non da oggi più diffusa, "esiste" come aggregato di terze minori eretto su una fondamentale immaginaria (sottintesa, implicita, omessa); per cui, ad esempio, la "vera" fondamentale dell'accordo sol diesis₂-si₂-re₃-fa₃ sarebbe il mi₂. Questa "ontologia conferita" all'accordo, considerato quindi un aggregato di settima e nona di dominante, è stata intesa come risalente a Jean-Philippe Rameau e alla sua teoria delle successioni armoniche come relazioni di bassi *fondamentali* – non solo *reali*. Per Rameau queste successioni comprendono, infatti, non solo accordi in stato fondamentale e in rivolto, ma anche altri aggregati aventi fondamentali implicite, cioè immaginarie. Queste sono infatti rese necessarie dalla volontà di Rameau di interpretare le successioni come costrutti organizzati secondo relazioni di quinta tra fondamentali – relazioni che non sussisterebbero se non si ricorresse a quell'espedito. E la questione è ulteriormente complicata dal ricorso di Rameau al concetto – simile ma sostanzialmente differente – di *supposition*, ossia della "sottoposizione" di note aggiunte a triadi o ad aggregati più complessi. Ma Rameau non ha mai concepito l'accordo di settima diminuita né come avente una fondamentale implicita, né come proiezione sovrastante una *supposition*. Le sue spiegazioni dell'origine dell'accordo – tanto quelle più empiristiche quanto quelle più astrattamente razionalistiche¹ – evitano il ricorso a questi concetti per due ragioni lontane dalla sua visione: (1) una fondamentale implicita si applica a triadi, e quindi fa intendere un aggregato al massimo come quadriade (2) una nota aggiunta come *supposition* non è mai una fondamentale. E in effetti, gli accordi di nona, come si potrebbero concepire a partire dal primo Ottocento, per Rameau non esistono.² Dunque, chi ha iniziato a considerare la settima diminuita come accordo di nona con fondamentale implicita? Per buona parte del Settecento le idee di Rameau sono state accolte con indifferenza. In Germania, al tempo di

¹ JEAN PHILIPPE RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722 [vol. 1, facs. (1967), in *The Complete Theoretical Works of Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, a cura di Erwin R. Jacobi, Roma, American Institute of Musicology, 1967-1972]; l'accordo è inteso come alterazione cromatica di una settima di dominante. Ad es., da mi-sol diesis-si-re, si genera per innalzamento di semitono della fondamentale, l'accordo fa-sol diesis-si-re, definito non a caso «della seconda eccedente» («Accord de la seconde superflüe»: J. P. RAMEAU, *Traité*, cit., pp. 282 [312] e 404 [435]). Solo nella *Carte générale de la Basse fondamentale* («Mercure de France», settembre 1731, in *The Complete Theoretical Works of Jean-Philippe Rameau* cit., VI, p. 64) Rameau indica con chiarezza ciò che egli considera come fondamentale di un accordo di settima diminuita la sua nota più grave, ossia la sensibile. Cfr. THOMAS CHRISTENSEN, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 52-53, 100 e 203.

Bach, ciò è vero per una figura influente come Johann Mattheson, ma anche per Lorenz Mizler.³ Pochi decenni dopo, la situazione sarebbe mutata radicalmente: grazie a teorici come Friedrich Wilhelm Marpurg e Johann Philipp Kirnberger (allievo di Bach), nonché grazie alla diffusione della loro polemica sulle idee di Rameau,⁴ queste ultime – comunque vengano intese e divulgate – diventano il principale mezzo di aggiornamento dei trattati di basso continuo. Si può senz'altro affermare che al più tardi verso la fine del Settecento, la circolazione delle idee di Rameau abbia condotto a una specie di coagulo teorico di fondamentali immaginarie e *suppositions*, dal quale è scaturita l'interpretazione della settima diminuita sopra descritta. E pare che proprio Kirnberger abbia compiuto questo passo, nel primo volume (1771) di *Die Kunst des reinen Satzes*,⁵ con ogni probabilità il punto di irradiazione dell'“ontologia conferita” alla settima diminuita nella teoria musicale europea.⁶ Kirnberger volge i concetti di Rameau in forme particolarmente chiare e distinte: la fondamentale immaginaria posta a una terza maggiore inferiore rispetto a una sensibile trova applicazione sistematica per la settima diminuita e la triade diminuita sul VII grado del modo maggiore. Ma la coerenza di queste applicazioni è accompagnata da una pragmatica coscienza della loro occasionalità,⁷ che Kirnberger vede nello specchio di una

² Nel *Traité* (p. 93 sg [123 sg.]), l'«Accord de la neuvième» è innanzitutto la figura della nona sull'ottava (“accord” è qui da intendersi, in sostanza, come “bicordo”). Ma persino quando esso è inteso come sovrapposizione di terze per *supposition*, la nota al grave è un «son ajouté» e non una fondamentale: se a la-do-mi-sol si sottopone un fa, per Rameau la fondamentale di fa-la-do-mi-sol rimane il la (*Traité*, cit., pp. 275 [305] e 406 [437]).

³ Si veda: JOEL LESTER, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992, p. 150 sgg.

⁴ Cfr. il § 9 di J. LESTER, *Compositional Theory*, cit., pp. 231-257. La concezione di Marpurg potrebbe essere riassunta in una sorta di ortodossia rameauiana (o presunta tale) che incapsula ogni evento sonoro in strutture verticali, di contro a quella di Kirnberger, per il quale le successioni del basso fondamentale non sono edificabili senza tenere conto della penetrazione di fattori armonici e lineari. La disputa si era accesa negli anni Settanta del secolo, anche nel segno di una corretta interpretazione della musica di Bach. La posizione di Kirnberger è quella che poi è, giustamente, prevalsa. Verosimilmente, è a quest'ottica dell'integrazione tra elementi verticali e orizzontali che va visto quanto Carl Philipp Emanuel Bach comunicò a Kirnberger – ossia che le concezioni di suo padre erano certamente «anti-Rameau» (JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin-Königsberg, Decker-Hartung, 1771-1779, II, p. 188).

⁵ J. P. KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes*, cit., I, p. 66; riportato in *The Art of Strict Musical Composition* by J. P. Kirnberger, a cura di David Beach e Jürgen Thym, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 85.

⁶ Uno dei primi testi in cui si notano settime diminuite sottese da fondamentali implicite, è l'*Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* (Bologna, 1774) di Giovanni Battista Martini. In uno dei suoi esempi, redatti secondo il modello di Rameau e poi di Kirnberger, con la dicitura “analisi”, Martini aggiunge una fondamentale implicita a degli accordi di settima diminuita, cfr. J. LESTER, *Compositional Theory*, cit., p. 180 sgg.

⁷ Cfr. ROBERT. W. WASON, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Ann Arbor, UMI, 1985, p. 40.

dialettica tra armonia e contrappunto, anticipando la linea interpretativa che sarà caratteristica dell'esegesi bachiana, dagli scritti di Forkel in poi.

Il punto, ora, non è di esprimersi sulla verosimiglianza dell'“ontologia conferita” all'accordo di settima diminuita, che si è poi consolidato nel corso dell'Ottocento (la sua assimilazione da parte di musicisti e compositori è uno dei non rari casi in cui i dizionari edificano la lingua e non il contrario); si tratta, piuttosto, di capire se tale idea sia compatibile con quanto possiamo ricostruire delle intenzioni compositive di Bach e della sua epoca, o se si tratti invece di un arbitrio anacronistico. In questo senso ha valore una ricerca di indizi, tramite l'analisi esaustiva dell'uso dell'accordo in CBT I.⁸ In alcune opere bachiane, l'uso della settima diminuita traccia schemi in cui è implicita una chiara visione teorica dell'accordo espressa in suoni, tanto che si possono eleggere questi schemi a presupposto delle facoltà strutturali della settima diminuita secondo la visione di Bach.

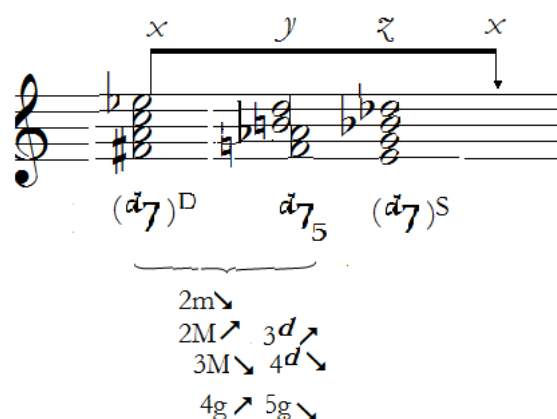


Fig. 1: Modello ricorsivo degli accordi di settima diminuita, loro univocità tonale e paradigma delle loro potenziali relazioni intervallari.

La frequente presenza in Bach dello scivolamento cromatico discendente di settime diminuite testimonia la sua cognizione della proprietà ricorsiva (o ciclica) della successione.

⁸ Saggi inerenti i soli aspetti armonici del CBT sono rarissimi (inesistenti quelli limitati ad aspetti specifici come il presente). Si sottraggono alla dispersione di singoli commenti frammentari i seguenti studi: MAX ZULAUF, *Die Harmonik J. S. Bachs*, Bern, Stämpfli, 1927; CARL DAHLHAUS, *Versuch über Bachs Harmonik*, «Bach-Jahrbuch», XLIII (1956), pp. 73-92; JÖRGEN JERSILD, *Die Harmonik J.S. Bachs. Eine funktionsanalytische Studie*, «Bach-Jahrbuch», LXVI (1980), pp. 53-82; RALPH KIRKPATRICK, *L'approccio armonico*, §5 di: ID., *L'interpretazione del "Clavicembalo ben temperato"*, Padova, Franco Muzzio, 1987, pp. 89-108; HEINRICH DEPERT, *Kadenz und Klausel in der Musik von J. S. Bach*, Tutzing, Schneider, 1993; TIMOTHY D. EDWARDS, *The Sinfonias of J. S. Bach as an Advanced Discourse on Harmony*, in *Music Theory and its Method. Structures, Challenges, Directions*, a cura di Denis Collins, Frankfurt, Peter Lang, 2013; WILLIAM E. CAPLIN, *Cadence in Fugue. Modes of Closure in J.S. Bach's Well-Tempered Clavier*, «Music Theory and Analysis - International Journal of the Dutch-Flemish Society for Music Theory», VII, 1 (2020), pp. 180-239. Un compendio storico-stilistico sul CBT comunque utile in connessione ai temi qui trattati è: DAVID LEDBETTER, *Bach's "Well-Tempered Clavier". The 48 Preludes and Fugues*, New Haven-London, Yale University Press, 2002.

Alla terza trasposizione, x torna su sé stesso (ciò che vale anche per y o z se si prosegue oltre il primo ciclo di trasposizione). Secondo l'uso prevalente in Bach, l'ortografia dei tre accordi è conforme al loro riferimento alle tre armonie principali di un ambito tonale univoco (qui, Do minore: x, y e z sono settima diminuita, rispettivamente, di d/D, t, s/S). La discesa cromatica tra gli accordi può essere anche solo virtuale, se uno o più sono gli stati fondamentali o di rivolto diversi da quelli in figura – il che non inficia la possibilità del riferimento al modello (nemmeno quando questo si manifesta in modo incompleto, ossia in uno dei segmenti x-y, y-z o z-x). Le stesse proprietà ricorsive e ogni precedente considerazione valgono se si considera il modello, opposto e complementare, di successione cromatica ascendente. In questo caso, il paradigma di relazioni d'intervallo tra le voci della Fig. 1, vale se letto in senso inverso (a esempio, così come per x-y vale 2m, per y-x vale 2m). Il modello discendente è l'unico che crea una relazione di quarta giusta ascendente tra le fondamentali degli accordi, che sono da considerarsi tali – in contrasto all'idea della base omessa⁹ – anche se sono delle sensibili. Come esempio del modello di progressione cromatica discendente di settime diminuite osserviamo un eloquente passo dalla Giga dalla Partita No. 1 in Si bemolle maggiore BWV 825 (1725), in cui il ciclo è enunciato due volte, prima nell'area della dominante, poi della tonica. Da notare lo scambio enarmonico di x:

Fig. 2: Giga dalla Partita No. 1 in Si bemolle maggiore BWV 825, bb. 34-39.

⁹ Coerente con la sua adozione sistematica del principio delle fondamentali implicite, Simon Sechter (*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 3 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1853-1854, riportato in R. WASON, *Viennese Harmonic Theory*, cit., p. 54) intende lo scivolamento cromatico discendente di settime diminuite come serie di relazioni di quinta discendente tra fondamentali implicite, ossia di accordi di nona privi di fondamentale.

Esistono però in Bach dei casi in cui il ciclo cromatico mostra una notazione delle settime diminuite non conforme a un'unica sfera tonale di riferimento. Un ragguardevole esempio ne sono le bb. 19-31 del Preludio e fuga in Sol minore per organo BWV 535 (1708-1717):¹⁰

Fig. 3: Preludio e fuga in Sol minore per organo BWV 535, bb. 19-31: schema armonico.

Tra le bb. 19-30, Bach realizza quattro cicli di tre battute ciascuno del modello cromatico discendente x-y-z. Ogni passaggio da un accordo del modello al successivo è interpolato da un'armonia che ha tre note in comune con quella precedente e una a distanza di semitono discendente. Con questo procedimento si muta una settima diminuita in una settima di dominante. Ora, l'ortografia incide come sempre in modo determinante sulla comprensione del nesso. Nella maggior parte dei casi, nelle sue opere Bach mette in evidenza questa relazione in modo che la settima di dominante mantenga il medesimo orientamento tonale della settima diminuita che la precede. Così, come si osserva nella Fig. 3, a b. 19 nella discesa del mi bemolle a re la settima diminuita di Sol minore si scambia con

¹⁰ Datazione in forma dubitativa; cfr. ALBERTO BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, Torino, EDT, 1983, I, p. 312; Christoph Wolff indica un periodo di composizione precedente il 1706-1707 (CHRISTOPH WOLFF, *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 116).

la corrispondente settima di dominante della stessa tonalità ($^d7-D^7$). Tuttavia, il seguito non è coerente con questa premessa: già a b. 20 l'accordo y, settima diminuita di La, si scambia non con la settima di dominante corrispondente, ma con quella di Sol bemolle. Analogamente, si presenta non la settima di dominante equivalente – quanto a teleologia tonale – ma quella di un'altra tonalità alle bb. 22, 25, 27, il che richiederebbe l'operazione analitica di uno scambio enarmonico. Come risultato, nessuno dei 4 cicli x-y-z ha una coerenza tonale espressa come relazione di quinte opposte rispetto a un centro (secondo il modello della Fig. 1). Tuttavia, un'omogeneità tonale dei cicli si mostra comunque in forma ellittica, com'è evidente a b. 31, dove il ciclo torna a manifestarsi sgravato dall'interpolazione di settime di dominante, ma con tendenza a gradi secondari (II, VII di Sol minore).¹¹

Possiamo quindi dedurre da tutto questo che già in un periodo giovanile (tra Mühlhausen e i primi anni di Weimar) Bach, incline a un certo fervore sperimentale, affidasse ai cicli di settime diminuite, alla loro energia attrattiva e alle loro proprietà ricorsive, facoltà strutturali poi consolidate, negli anni a venire, come stereotipo immaginativo. Allo stesso tempo, va osservata in questi cicli, conformemente alla natura delle progressioni, la possibilità che il loro automatismo disinnesci la coerenza tonale, a giudicare dall'indifferenza con cui sono a volte notati gli accordi.

Partendo da questo nucleo essenziale di premesse, adesso potremmo estenderlo all'esame di CBT I. Nella Tavola I riporto l'insieme delle settime diminuite riscontabili nell'opera che già di per sé può rappresentare un punto di partenza per chi voglia approfondirne lo studio, e che ora si procede a commentare articolando il discorso attorno ad alcuni nodi problematici.

Ipostasi della fondamentale sottintesa e quadro teorico implicito nei testi bachiani

Che la visione della fondamentale sottintesa si trovi in conflitto con alcune soluzioni della scrittura di Bach emerge fin dalle prime battute di CBT I:

¹¹ La possibilità di ridurre il ciclo x-y-z di b. 31 a una successione di quinte – immaginando un'equivalenza enarmonica della settima diminuita del II e del IV, e quella del VII e del V – è solo teorica. Essa non riguarda l'ambito stilistico bachiano, in cui la notazione dell'accordo lo vincola a una risoluzione coerente. I limiti dell'enarmonia dell'accordo in Bach sono esattamente quelli illustrati dal caso di x nella Fig. 2: risoluzioni differenti dello stesso insieme di frequenze implicano notazioni differenti.



Fig. 4: Preludio No. 1 in Do Maggiore BWV 846, bb. 22-23.

La successione, che virtualmente segna una discesa cromatica di tutte le parti, è una risoluzione della prima settima diminuita sulla seconda, che si presenta in sostituzione della dominante. Il la bemolle al basso – settima di aggancio sul sol della successiva b. 24 – è raggiunto dalla precedente sensibile con un salto di terza diminuita. È estremamente improbabile che queste caratteristiche del moto delle parti ammettessero per Bach la possibilità di considerare questo la bemolle come nona integrata in un un’armonia in ultimo rivolto. Analoga osservazione potrebbe valere per altri casi in cui la settima diminuita è in ultimo rivolto.¹²

Lo scambio tra una settima diminuita e la corrispondente dominante conta in CBT I una cinquantina di casi, con una preponderanza (in rapporto di 3:1) di d^7 -D rispetto a D - d^7 . Quasi sempre le soluzioni adottate da Bach in queste successioni danno loro la pregnanza di un cambio di armonia. Perciò esse sono lungi dal corroborare la tesi che queste abbiano la stessa fondamentale; al contrario, il contrasto di piani sonori e l’esibizione di conflitti tra i registri in CBT I rappresenta un’arte raffinatissima e calibrata su vari piani espressivi e strutturali. In quest’arte dei contrasti sonori, il principio del pedale rappresenta il tipo ideale, ma essa vive anche di momenti minuti, ai quali quel principio è idealmente trasferito. Nella Fig. 5a, la settima diminuita della sottodominante ha già il la_3 come suo costituente: esso si presenta nel momento in cui la tonica passa dalla sua terza alla fondamentale, generando la settima apparente si_2 - la_3 , in realtà una concrezione di due armonie del tutto distinte e contrastanti. Simile e altrettanto singolare la soluzione di Preludio No. 21 in Si bemolle maggiore BWV 866, b. 10 (Fig. 5b). Raggiunta la nota più grave

¹² Fuga No. 1 in Do maggiore BWV 846, b. 12: mostra un collegamento di due quadriadi in ultimo rivolto (cfr. Tavola I); la sensibile della settima diminuita muove di quarta diminuita. Nel Preludio No. 18 in Sol diesis minore BWV 863, b. 2, invece, lo stesso scambio tra ultimi rivolti è indiretto, poiché è coperto dal moto per grado congiunto di seconda minore previsto dallo scambio d^7 -D.

(fa₁) un arpeggio di Fa maggiore si trasforma senza soluzione di continuità nella settima diminuita la-do-mi bemolle-sol bemolle, tanto che in apparenza si potrebbe intendere l'insieme come una struttura di nona, da fa₁ a sol bemolle₃. In realtà essa segna un cambio di armonia, dalla tonica (alla quale si è appena modulato) alla settima diminuita della sottodominante.

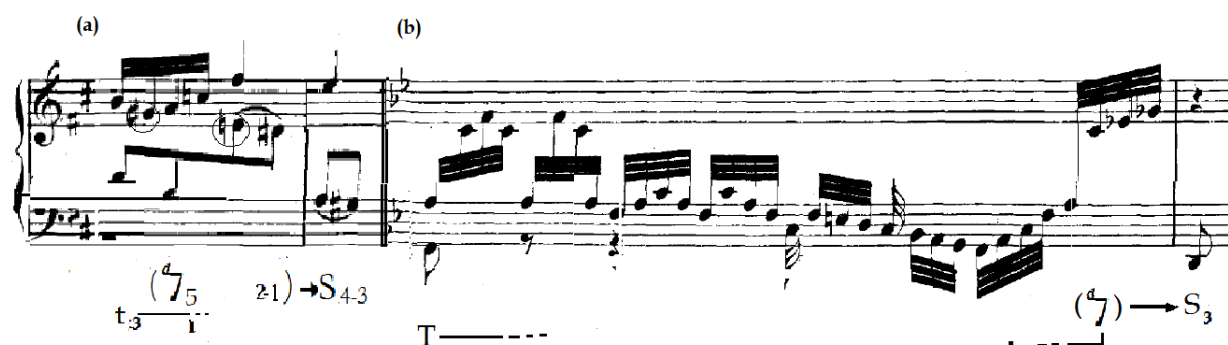


Fig. 5: (a) Fuga No. 24 in Si minore BWV 869, bb. 4-5; (b) Preludio No. 21 in Si bemolle maggiore BWV 890, bb. 10-11.

Un caso dello stesso tipo si ritrova nella Fuga No. 15 in Sol maggiore BWV 860, b. 37. Qui, la presunta fondamentale immaginaria, coesistente con l'accordo di settima diminuita, è in realtà un V grado di passaggio che interseca un pedale (cfr. Tavola I), cosicché la presunta nona di dominante è quindi un aggregato armonico apparente, dettato dal moto delle parti. Questo tipo di tecnica del contrasto interessa in particolare la settima diminuita quando questa si accompagna a un pedale. Dalla Tavola I si desume la presenza di 27 contesti di questo genere in CBT I (ognuno reca una linea continua posta sotto i simboli delle armonie), 1/3 dei quali ha come nota-pedale coesistente con la settima diminuita, la dominante, ossia la sua presunta “vera” fondamentale.¹³ Anche in questi casi il contrasto dei due piani sonori rende l'ipotesi della fondamentale omessa in Bach estremamente controversa.

Apparenza armonica (nona minore come nota inessenziale).

La presenza del segno $\flat 9$ apposto a una D, indica una nona minore su una dominante, che evoca il colore di una settima diminuita, senza che questa assuma la consistenza di un accordo autonomo. La nona minore è in questi casi un intervallo del

¹³ Si osservi questo procedimento nelle seguenti composizioni: Preludio No. 2 in Do minore BWV 847 (2 casi), Fuga No. 2 in Do minore BWV 847, Preludio No. 3 in Do diesis maggiore BWV 848, Fuga No. 4 in Do diesis minore BWV 849, Preludio No. 6 in Re minore BWV 851, Fuga No. 7 in Mi bemolle maggiore BWV 852, Preludio No. 12 in Fa minore BWV 857, Preludio No. 13 in Fa diesis maggiore BWV 858.

contrappunto, non dell'armonia, nel senso di una morfologia armonica integrata e si tratta, anche qui, di riconoscere l'estesa varietà della gamma di colori connessa alla settima diminuita. Spesso Bach mantiene questa come puro intervallo del contrappunto, esibendone la natura armonicamente avventizia (di passaggio, di ritardo, di volta, ecc.), ma vagamente evocativa della sua dimensione accordale.

Riscontri evidenti della differente tangibilità di corpo accordale e dissonanza lineare si possono cogliere solo sullo spartito, cui devo rimandare il lettore, con l'ausilio della Tavola I. Un esempio indicativo è quello di Preludio No. 12 in Fa minore BWV 857: si confrontino il secondo tempo di b. 2 e il secondo tempo di b. 4. Partimenti, la Fuga No. 14 in Fa diesis minore BWV 859, a b. 13 mostra come la nona minore sulla dominante non sia un semplice colore, ma possa acquisire un rilievo strutturale: in questo caso essa, benché sia solo un ritardo dissonante, contrassegna un cambiamento improvviso del punto di riferimento tonale.

The image shows a musical score for Preludio No. 5 in Re maggiore BWV 850, measures 16-18. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. Below the staff, there are harmonic annotations. On the left, 'D 1. 3' is written, with a red 'b9' above the '1.'. To its right is 't III'. Further right, 'D (d7) C' is written, with a bracket under 'D' and a circled 'd7'. Below this, a diagram shows 'd7' connected by a horizontal line to 'D 3 7', which then has an arrow pointing to 't'.

Fig. 6: Preludio No. 5 in Re maggiore BWV 850, bb. 16-18.

La Fig. 6 ci presenta un altro caso della stessa gradazione morfologica, a distanza ravvicinata e su una medesima fondamentale (si_2), nella b. 17 del Preludio No. 5 in Re maggiore BWV 850 la settima diminuita è impiegata come accordo modulante verso Si minore, cosa che avviene con la stessa tecnica “divisionista” incontrata nella Fig. 5a. Questa settima diminuita, infatti, si staglia sul si_2 – nota che dovrebbe esserne risoluzione, con la quale è quindi in conflitto. Poco prima (b. 16) sullo stesso si_2 Bach si era limitato a far sentire la nona minore, sia di sfuggita che di aggancio.

Proprietà ricorsive

In CBT I si trovano dei casi (in particolare nella Fuga No. 19 in La maggiore BWV 864 e nella Fuga No. 5 in La minore BWV 865) in cui la settima diminuita recede a favore di ripetute triadi diminuite. Da ciò si deduce la propensione di Bach a intendere i due accordi come equipollenti – cosa che è d’altro canto inscritta nella loro sostanziale identità morfologica e funzionale quando la triade diminuita è un VII grado sensibile. Soprattutto nella Fuga No. 20 in La minore BWV 865, che è uno dei brani più estesi della raccolta, possiamo ipotizzare la necessità di evitare la ridondanza di una concentrazione di settime diminuite, per quanto diradate.¹⁴ A questa cautela è connessa, direi, anche l’estrema rarità in CBT I del ciclo completo x-y-z, distante sia dai tempi dell’esuberanza sperimentale del Preludio e fuga in Sol minore per organo BWV 535 (Fig. 3) che dalla cristallina sinteticità della Giga dalla Partita No. 1 in Si bemolle maggiore BWV 825 (Fig. 2), Bach adotta questa struttura ricorsiva nelle sole bb. 24-25 del Preludio No. 6 in Re minore BWV 851:

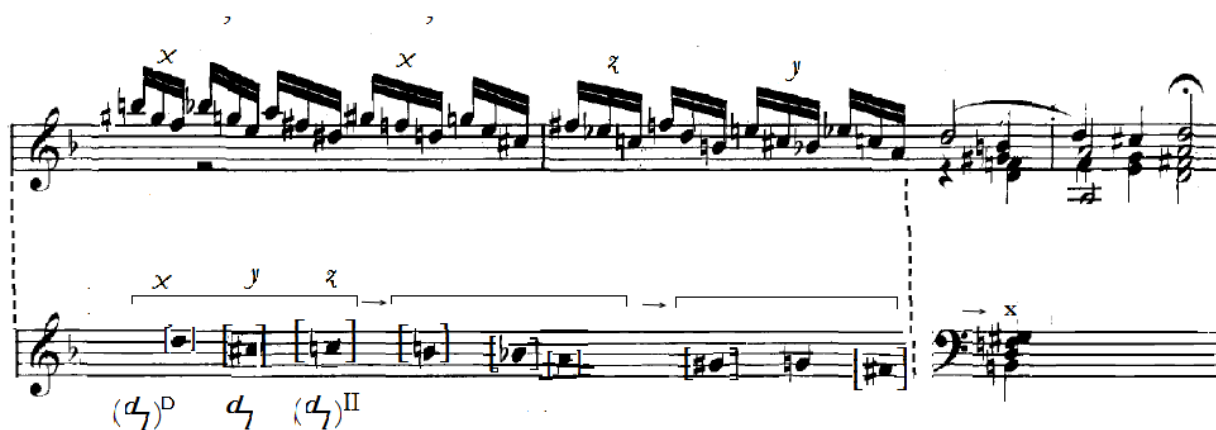


Fig. 7: Preludio No. 6 in Re minore BWV 851, bb. 24-25.

Un aspetto nuovo, però, risiede nella vicendevole assimilazione di accordi di settima diminuita e triadi diminuite, quando i primi sono rappresentati da tre note, cioè mancanti di un elemento. Se si considera il primo x nella Fig. 7, si osserva che il suo effetto è quello di una triade diminuita, ma che esso è notato da Bach come settima diminuita. Lo stesso vale per il quarto, sesto, ottavo accordo: essi suonano esattamente come gli altri (e questi come

¹⁴ Nella Fuga No. 20 in La minore BWV 865 l'intervallo di settima diminuita, parte del tema (b. 2), è uno iato armonico (come anche a b. 9). Di conseguenza, Bach evita sistematicamente l'accordo di settima diminuita fino alla fase conclusiva del brano. L'intervallo come iato armonico è proprio anche al soggetto della Fuga No. 24 in Si minore BWV 869. Il maggior rilievo alla triade è assegnato da Bach in Fuga No. 12 in Fa minore BWV 857 (bb. 7, 14 – due di seguito –, 20, 28, 35, 41, 42, 48 – II grado, con una $\sharp 6$ di volta che dà l'illusione di una settima diminuita). Nella Fuga No. 1 in Do maggiore BWV 846, la funzione della settima diminuita a b. 8 è un'altra: *specimen* della presenza illusoria dell'accordo, in realtà, una triade diminuita del II grado.

quelli). In dipendenza delle sue potenzialità enarmoniche, il primo x potrebbe valere, a esempio, come si-sol diesis-mi diesis; ma per la stessa ragione, anche ogni triade diminuita della Fig. 7 potrebbe essere riscritta come settima diminuita carente di una nota. Questo è esattamente quanto si legge nel pentagramma inferiore dell'esempio, dove è indicata la nota mancante di ogni aggregato se considerato come settima diminuita. Tutti gli aggregati sono uniformabili alla morfologia della settima diminuita: ne risultano tre cicli $x-y-z$. Analogamente a quanto osservato a tale proposito nella Fig. 3, anche qui la notazione degli accordi non è vincolata alla loro virtuale relazione logica interna a una tonalità (che sarebbe visibile tramite scambi enarmonici nascosti secondo un'intenzione non attribuibile a Bach) ma la meccanica della progressione cromatica e il suo tipico effetto di disorientamento tonale la rendono indifferente alle scelte ortografiche. In altri termini, la riconducibilità della successione a una concatenazione di quinte appare astratta, proprio per il modo in cui Bach l'ha scritta, poiché se è fuori discussione che egli non avesse precisa cognizione della logica di concatenazione di questi aggregati, è altrettanto evidente che l'avesse anche dell'impossibilità di coglierla in questi termini al solo ascolto. Essa rimane occulta anche all'analisi, a meno che non la si doti di un adeguato scandaglio teorico. La successione ha le sue ragioni tra il suo carattere di formula e la fisiologia della mano sulla tastiera nel processo improvvisativo, e trova il suo senso sintattico come momentanea vertigine: disorientamento, precipitare degli eventi lì apposta per essere riequilibrato dal processo cadenzale.

La varietà espressiva, di cui Bach dota le settime diminuite, anche limitatamente alla funzione sintattica della diversione da un tracciato previsto, è consistentissima e traspare anche solo da questi pochi esempi. Basti notare come la lunga digressione del Preludio e fuga in Sol minore per organo BWV 535 (Fig. 3) e il caso appena considerato impieghino lo stesso dispositivo ciclico e come sia differente il loro modo di sospendere il tempo. O anche, come questa sospensione abbia un dinamismo interno, che manca a ciò che potremmo considerare il loro prototipo: mi riferisco alla Toccata e fuga in re minore BWV 565 (*Prestissimo*, bb. 22-27 della Toccata), dove si devia dalla cadenza in corso con una ripetizione ipnotica, lunga quaranta terzine, di un'unica settima diminuita. Va segnalato, infine, l'unico altro caso di modulo ciclico – questa volta ascendente – della settima diminuita in CBT I:

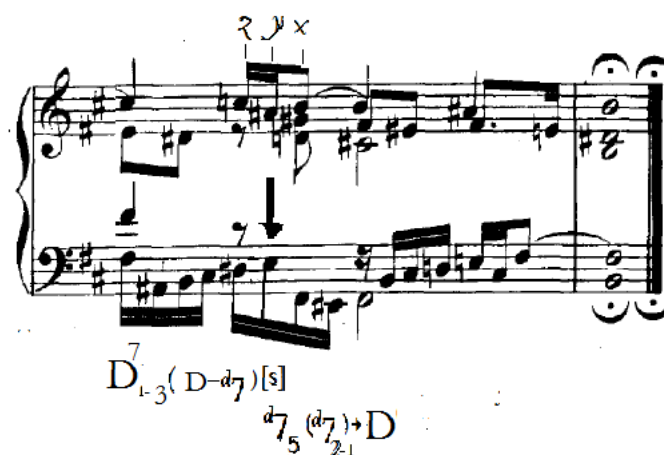


Fig. 8: Fuga No. 24 in Si minore BWV 869, bb. 74-75F.

Nella successione z, y, x, serratissima, le tre sensibili/fondamentali sono in relazione di quinta ascendente: re diesis – la diesis – mi diesis; il passaggio z-y è un moto d'inganno che si stenta a percepire; l'elemento y è ridotto al singolo intervallo di quinta diminuita (la diesis-mi, in rivolto). L'omogeneità dello stilema fa escludere, a mio parere, che il mi_2 in questione (indicato nell'esempio da una freccia) sia un mi diesis.¹⁵ L'oscillazione interpretativa tra mi naturale e il mi diesis ha origine dall'indecifrabilità del segno che precede la nota in questione nell'olografo bachiano.¹⁶ Nel caso dell'adozione di un mi diesis al posto di un mi naturale si verificherebbe una rottura della continuità logica della successione. Ciò comporterebbe, infatti, la presenza di un improbabile $\#VII^{\#5}$ di Si minore.

* * *

La capacità di Bach di conferire carattere, colore e funzione tanto variegati a un mezzo armonico di per sé votato al *cliché*, non solo tra brani differenti ma anche all'interno dello stesso pezzo, desta stupore. La sua migliore comprensione può fare affidamento

¹⁵ Questa è la soluzione adottata nell'edizione critica della *Neue Bach Ausgabe* di CBT I, a cura di Alfred Dürr (serie V, vol. 6/1, Kassel, Bärenreiter, 1989, p. 123). Il mi diesis compare già nelle prime versioni di copisti settecenteschi di CBT I e in molte delle sue edizioni successive. Tra queste, *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, a cura di Friedrich Kroll, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1866, XIV, pp. 88 e 240 (Kroll appare comunque dubbioso sulla bontà della stessa soluzione che adotta, dichiarando aperto il problema se si tratti di un mi diesis o di un mi naturale). Alfredo Casella, in *Clavicembalo ben temperato. Revisione critico-tecnica* (Milano, Curci, [1946], ed. mus. 3540, p. 140) e nell'edizione di Breitkopf & Härtel curata da Bruno Mugellini (*Das wohltemperierte Klavier. Instruktive Ausgabe von Bruno Mugellini*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 voll., c. 1908, 1909), si rifà all'autorità di quest'ultimo e adotta un mi diesis. Tra le più autorevoli fonti che, al contrario, riportano il mi naturale: l'*Urtext* curata da Otto von Irmer (München, Henle, 1974).

¹⁶ Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.Bach P 415.

sull'incremento della dimensione comparativa dell'analisi musicale. Dall'esame svolto dei contesti di CBT I emergono questi nuclei essenziali, da estendersi a ricerche ulteriori sulla grammatica armonica bachiana.

1. Il ciclo di settime diminuite (xyz) è, nella sua ricorsività, una *progressione* del tutto particolare. L'uso che essa trova in Bach fa scorgere l'attrazione che sul compositore essa deve aver esercitato, come fenomeno di logica musicale, nella veste di un nesso causale meccanicistico. Lo si potrebbe definire l'aspetto di una "via bachiana" di sintonia col principio di Imitazione della Natura, di cui era compresa la cultura del suo tempo. Con questo è sicuramente in relazione il fascino esercitato dalle progressioni sui compositori del Settecento; ma in questa prospettiva, il modello sequenziale *ciclico* a breve della settimana diminuita ha per Bach e la sua propensione verso una "scientificità" della musica, un significato ancora più evidente. Tale propensione, dunque, non sarebbe una tendenza esclusiva della sua tarda opera (in cui essa è certamente accentuata), ma già in atto in fasi precedenti della sua produzione.¹⁷
2. La varietà sonora ed espressiva conferita in CBT I alla settimana diminuita – colta nel tipo ideale di una distinzione tra accordo pieno e nona minore "inessenziale" – ne fa un tornasole dell'arte bachiana di equilibrio tra armonia e contrappunto. Una visione non schematica di questo equilibrio, infatti, non sottovaluterà le tensioni che si originano tra le due dimensioni – quella lineare e quella verticale – benché in esso queste siano risolte. E anzi, dare a queste tensioni il rilievo che meritano, sarebbe un modo adeguato di insegnare il pensiero di Bach, nel senso di mostrare quando il "colore" dell'intervallo accede a una piena solidificazione armonica, ovvero quando rimanga volatile nel rincorrersi delle linee melodiche. Ogni ulteriore indagine secondo queste premesse è inscritta nel problema generale di un approfondimento del concetto teorico di "accordo apparente" – in Bach e altrove.
3. L'esame del contrasto tra piani sonori e moto delle parti mostra alcuni contesti incentrati sulla settimana diminuita come incompatibili con l'idea di fondamentale implicita, sottolineando l'opportunità di un suo ridimensionamento. In CBT I, l'alta frequenza di casi in cui la settimana diminuita si erige su un pedale – sulla presunta fondamentale implicita – sono ciò che Rameau avrebbe definito *suppositions*. In altri

¹⁷ Cfr. MAURO MASTROPASQUA, *Logica musicale. Storia di un'idea*, Bologna, Bononia University Press, 2011, §§2-3, pp. 33-66.

termini, dunque, e paradossalmente, quest'idea va chiamata in causa per la settima diminuita in Bach in un modo completamente differente da quello noto.

4. L'assimilazione di triade diminuita e settima diminuita, lo scambio tra questa e la settima di dominante, nonché l'enarmonia sono da inquadrarsi nello stesso ambito del principio ciclico, ossia come modi di proiezione e dilatazione sintattica del passaggio da accordo ad accordo. Successivi approfondimenti di questi elementi come casi di una funzione sintattica diversiva, attendono l'esegesi bachiana.

Tutte le considerazioni qui esposte prospettano, attraverso Bach, una revisione di diversi aspetti delle attuali teorie dell'armonia tonale. La coscienza di un oggetto armonico in quanto membro di una classe, può condurre a ridefinire il perimetro di questa, se dell'oggetto – grazie all'analisi – si ha una nuova percezione. Le categorie dell'analisi musicale sono soggette a una revisione permanente e laddove qualsiasi teoria analitica aspira a una verosimiglianza di qualche tipo, nessuna riesce in questo gioco, se ne ignora la regola principale, che la obbliga a conformare le sue asserzioni a limiti di conoscenza, in particolare del processo inventivo. La rappresentazione ideale dell'analisi musicale potrebbe essere l'asintoto; il lavoro dell'analista è quello di percorrerlo cercando un'approssimazione infinita, non a una verità ma a un affrancamento dal dogma.

Brani	Tonalità	Battute e successioni armoniche			
P. No.1	Do magg.	12-13 $(^d7_5) \mid \Pi_3$	22-24 $(^d7)^D \rightarrow \mid ^d7_7 \mid -D7$		
F. No. 1	“	(8) (illusoria) $(\Pi_{5-3} D^7_3) \Pi^{4-3}$	12 la: $\#VI \ ^d7_{5^{2-1}} t_3 \ ^d7_{7^{2-1}} \#VI_7$	13 la: $D^7 - ^d7_7 - D_4 \ ^6_3 \ ^5$	
P. No. 2	Do min.	1-4 $t \mid s_3 \mid ^d7_7 \mid t$ 	15-18 (Mi $\flat$: $(D_{7-1})^D$ do : $(D)^{viii} \mid ^d7_3 \mid 2 \mid t$	20-23 $(^d7_3) \mid D_4 \ ^6 \mid (^d7_5) \mid D_4 \ ^6$ 24-28 $D \ ^b_9 \ ^6_4 \mid ^d7 \mid -D_4 \ ^6 \mid (^d7_3) \mid D$ 	35-36 $\underline{S}_5 \mid ^d7 \rightarrow \mid (^d7_3) \rightarrow s$
F. No. 2	“	8 $D^6 - ^d7_{2-1} t$	28 $t_3 \ \flat_7 \ ^b_9 \ 8^5$ 	30-31 $t \mid s \ ^d7 - D_7 t \ s^6 \mid ^d7 t$ 	
P. No. 3	Do diesis magg.	70-73 $D_4 \ ^6 \mid (^d7_{7-5} \uparrow) \rightarrow \mid D$ 	83-84 (=85-86)-87 $[t]^{vii} \mid ^d7_{5 \ 3 \ 1} \mid -D$ 	94-99 $D_4 \ ^6 \mid (^d7_5) \uparrow \mid \mid ^d7 \mid (^d7_5) \rightarrow \mid D$ 	101 $D_4 \ ^6 \mid (^d7_5) \rightarrow \mid D_4 \ ^6 \ ^5_3 \ T$
F. No. 3	“	12-13 Sol #: T re #: $s \ ^d7 \mid \rightarrow t_3$	28-30 Do #: T sol #: $s \mid ^d7 \rightarrow \mid t$	54 $(D \ ^b_9 \ ^8) \rightarrow D$	

Che cosa pensava realmente Bach degli accordi di settima diminuita?

P. No. 4	Do diesis min.	9-11 $D - \text{t} \text{ } ^d7$ $\text{sol} \# : s \text{ } ^d7_5 - D^7_3$	16-20 $\text{viii} D \text{ } ^b9_3 \text{t} ({}^d7_{5-1}) \rightarrow s$	24-25 $s^n \text{ } ^d7_{3575} - D_{75}$	30-31 $D_{76} - \text{ } ^d7_{31} - D_7$	34-37 $D [t]$ $ ({}^d7_{35}) \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } - D^7 \rangle \rightarrow D_5^7$	
F. No. 4	"	4-5 $t DD \text{ } ^b2-1 \text{ } ^d5-1$	7-8 $\text{vi} \text{ } ^b_{4-3} D_5 \text{ } ^b9^8$	14-15 $\text{vi} \text{ } ^6_{4-3} D^7 \text{ } ^b2-1$	100-101 $\text{vi}^7 \text{ } ^d7_7 - D^7$	103-104 $s^{6-5} ({}^d7_7) \rightarrow (D_3^7)^s$	108-110 $t \text{ } ^sD ({}^d7_3 - D^7) \rightarrow D$
				105-108 $\text{v} S \text{ } ^d7_5 - D^7 \dots \text{ii} \text{ } ^d7_3 - D^7$			
P. No. 5	Re magg.	9-10 $\text{fa} \# : t \text{ } ^d7 t$	11-12 $\text{mi} : t \text{ } ^d7 t$	16-18 $\text{mi} : D_{1-3} \text{ } ^b9 \text{ } t_{\text{iii}} \text{ } ^d7^D$ $\text{si} : \text{ } ^d7 - D_3^7 t$	26-27 $({}^d7_5) D$	29 $D \text{ } ^b9 t$	30-32 $({}^d7 - D_3) \rightarrow \text{ } ^d9 t_{3-1}$
							33-35 $D(\text{ } ^d7_5)^D \rightarrow \text{ } ^d7 ({}^d7_5) \rightarrow D^{4-3} T$
F. No. 5	"	${}^d7_{\text{assente}}$					
P. No. 6	Re min.	6 $\text{sol} : D^7 - \text{ } ^d7_5 - D^{(a)}_{6-5}{}^7$	13-15 $D - \text{ } ^d7_7 t_3 \dots \dots D [t]$	16-20 $\text{sol} : \text{ } ^d7^D \rightarrow \text{ } ^d7_5 t_3 D^D \text{ } ^b7_5 - ({}^d7_3)^D D$	21-25 $\text{re} : \text{ } ^d7_1 ({}^d7) D_4^6 - \text{ } ^d7_7 ({}^d7_3)^D \text{ } ^s_3 \text{ } ^d7 - D_4^6 ({}^d7_3)^D $		3 cicli xyz
		8 12 $\text{la} : \text{idem} \quad \text{re} : \text{idem}$	$\text{sol} : \text{ } ^d7 t$	$\text{sol} : \text{ } ^d7^D$			
F. No. 6	"	Come elemento apparente (bb. 13, 36, 37, 38, 41)					

P. No. 7	Mi bemolle magg.	36-37 D [T] fa: $^d7...s^7 D^b9$	44-45 D [T] fa: $^d7 t_3 (^d7_7) \rightarrow d_5$	69-70 $\underbrace{T S_3 ^d7_7 \rightarrow }_5 T$	
F. No. 7	"	15 do: $S_7 ^d7_{32} - D_{3-1}$	22 fa: $D_3 ^7_1 ^b9 t_{31}$	34 $\underbrace{D_{31} (^d7) \rightarrow ^d7_5 (D^7)} \rightarrow S ^d7_3 \rightarrow$	
P. No. 8	Mi bemolle min.	2-3 9 $\underbrace{t^s ^d7_3 \rightarrow }_t t \quad \widehat{S} ^d7 - D_3$ 11 $t^{\wedge} (^d7 - D_3)^D$	17-20 la $b : ^d7 \uparrow \uparrow - D t$ [mi $b : d_3 (^d7)^s$] si $b : t_3$	20-25 la $b : (^d7 - D) d_3 D_{3-1} t (^d7 - D_3) D_3 t$	27-28 31-36 $^d7_5 - D_{43} ^6_5 s^n \quad ^d7_3 \uparrow \uparrow \uparrow \rightarrow t$
F. No. 8	Re diesis min.	63 sol #: $S ^d7_5 t_3$	73 sol #: $(D_3 - ^d7)^D \rightarrow ^d7_{7[t3]}$	84 II $(^d7) D^7$	
P. No. 9	Mi magg.	7-8 (e 21-22 in Mi) Si: $D^b98\#7 T^{4-3} (^d7) D^{4-3}$	11 fa: $D ^d7_5 t^{4-3}$	23 $S ^d7_5 T$	
F. No. 9	"	d7 assente			
P. No. 10	Mi min.	3 (e 25 in la) $\underbrace{t II_7 ^d7 - D_3^7 \rightarrow }_t t$	14 -18 21 Do: $(D_7)^D$ la: $S_7 ^d7_3 t (^d7_3) D_4^6 (^d7_3 - D^7)^D $ mi: $D^7 (D_7) S_3^7 ^d7_7 - D_4^6 (^d7) D^7 t$	32-34 la: $D_4^6 (^d7)^D$ mi: $^d7 t s_3 II_3 (^d7) \rightarrow D_7^b9$ 38 $t_{3D} ^d7 D_4^6$	

Che cosa pensava realmente Bach degli accordi di settima diminuita?

F. No. 10	"	^d 7 come formazione apparente, disgregata da uno iato intervallare (già nel Soggetto)			
P. No. 11	Fa magg.	7-8 $\underline{t s^d 7 t}$			
F. No. 11	"	40-41 42-45 D - ^d 7 ₇ -D ₇ idem (ctp. doppio)	50-53 sol: D ₃ - ^d 7-D ₃ ⁷ t ^d 7 ₇ -D ₃ ⁷		
P. No. 12	Fa min.	1-2 3-4 $\underline{t s^6 d 7_3^{765} t}$ VI ⁶ ^d 7-D ^{b 9 8 7}	4-5 9 10 Sib: idem s ₃ ^d 7-D ⁷ do: s ^d 7 ₅ -D	11 13 do: D ^{b 9 8} t si ^b : D ₃ ¹ ^{b 9 7} t 14-15 fa: D ^{b 9 8 7} ^{b 2} → (D ₇) ^s	17-18 19-20 D s ^d 7 ₃ t (^d 7 ₅) → D idem 20-21 $\underline{D t (^d 7) \rightarrow D}$
F. No. 12	"	7-8 III ₃ (^d 7) ^D # VII	26 36 VII ^d 7 ₃ -D ⁷ La ^b : t (^d 7) D ₇	53-55 56 III ₃ (^d 7) ^D ^d 7 t ⁶⁻⁵ s ^{b 6} - (^d 7-D-d) ^s	
P. No. 13	Fa diesis magg.	9-11 re # : s ⁿ t ₃ ^d 7 ₃ t ⁹⁻¹⁰	12-14 27-29 re # : t la # : s ^d 7 ₃ → t fa # : D t ₃ ⁷ t ₅ II ₅ ^d 7-D ⁷ t		
F. No. 13	"	13-14 re # : s ₃ ^d 7 ₇ t ₅	21-22 re # : s ₇ ^d 7 ₃ -D t s ⁶ D ₇ ^{b 9 8}	30-31 Si: T sol # : III ^d 7 ₇ t ₅ VII ₅ t ₃₋₁	
P. No. 14	Fa diesis min.	11 19 do # : D t ^d 7 ₅₋₁ t ₃₋₁ fa # : D - ^d 7 ₇ t ₅	21 t ₁₋₃ ^{b 9} D		

F. No. 14	"	13 do #: t si: $\text{II}^{\sharp 5} \text{I}_3^{\circ} \text{I}_3^{\circ} \text{D}^{\flat 9} \text{D}$ (idem)	20-21 $\text{t}^{\flat 7 2-1-} \text{D}_3^7$	24-25 $\text{d}_{1-3} (\text{d}^{\flat 7 7-5-} \text{D}_3^7) \rightarrow \text{S}$	25-26 do #: $\text{D}_3 (\text{d}^{\flat 7 5-7}) \text{D}_5$	26-27
P. No. 15	Sol magg.	5-10 $\text{Re: T} (\text{d}^{\flat 7 3-1}) \text{d} (\text{d}^{\flat 7 3-1}) \text{II} \text{D}_{3-1}$				
F. No. 15	"	37-38 la: t mi: $\text{s}^{\sharp \text{VII}} \text{s}^{\sharp \text{VI}_6} \text{d}^{\flat 7 5} \text{t}_3$	40-41 mi: $\text{t}^{\flat 7 3} \text{t}_3$ (idem)	44-45 si: $\text{t}^{\flat 7 3} \text{t}^{\flat 7-} \text{D}$	52-54 Re: $\text{D}_4^{\flat 6-} \text{d}^{\flat 7 7-5} \rightarrow (\text{D}_{3-1}) \rightarrow \text{s}$	80-81
P. No. 16	Sol min.	8-9 Si $\flat : (\text{D}^{\flat 4} \text{t}_{78}^{\flat 3}) [\text{s}]$ do: $\text{d}^{\flat 7 7-5} \text{D}_{3-1}^7$	12-15 do: #VI sol: $\text{II}^{\flat 7} \text{t} \text{s}^{\sharp} \text{D} \text{t}_3 \text{s}^{\sharp \text{VII}_3} \text{s}^{\sharp \text{VI}_3} \text{D}_{3-1}$	17 $\text{D}_{3-1}^{\flat 9 8} \text{t} \text{s}^{\flat \text{n}} (\text{d}^{\flat 7}) \text{D}^{\flat 4 3}$	18-19 $\text{t} \text{s}_{1-3}^{\flat} \text{d}^{\flat 7 7} \text{t}$	
F. No. 16	"	21-22 do: $\text{s} (\text{d}^{\flat 7}) \text{D}_{1-\flat 2-1}$	28-29 $\text{t} \text{d}^{\flat 7-} \text{D}$	33 $(\text{D}_5) [\text{s}] \text{t}_3$ $\text{d}^{\flat 7 5} \nearrow$		
P. No. 17	La bemolle magg.	$\text{d}^{\flat 7}$ assente				

Che cosa pensava realmente Bach degli accordi di settima diminuita?

F. No. 17	"	28-29 fa: $\curvearrowright \text{T}^{(6D_3^{79})[VII]}$ $(^d7) \rightarrow d^{43}$			
P. No. 18	Sol diesis min.	2 $t ^d7_7 - D_1^{65}$	12-13 (e 13 idem) 16 $re \# : II_3 D_3^{b98} t$ $sol \# : II_7 ^d7 t_{35} t_3$	18 $do \# : II_{35} ^d7 - D_{71}$	24-26 $D_4^{6-} ^d7 t_9^{543} $
F. No. 18	"	4-5 $re \# : D- ^d7_7 t_5$	21 25 $t_{3-1} (^d7) \curvearrowright d$ $s_3 ^d7_7 \curvearrowright t$		
P. No. 19	La maggiore	d7 assente			
F. No. 19	"	13 15 $fa \# : t^{98} ^d7 t_3$ $si : t ^d7_5 t_3$			
P. No. 20	La min.	1-8 $t ^d7 \curvearrowright t$ $\underbrace{\hspace{1.5cm}}_{mi : s ^d7_5 t ^d7 \curvearrowright t}$	16-22 $re : s$ $Do : d T (^d7)^D d$ $re : s ^d7 t_3 $ $\underbrace{\hspace{1.5cm}}_{la : s ^d7_5 \rightarrow t_3}$	26-27 $t (D^{7b98}_5) s D^{b987}$	
F. No. 20	"	26 $mi : t^{6d}7_3 t_3$	77-78 80 $re : t ^d7 - D_4^{6-}$ $la : D_7 (^d7) \rightarrow D_4^{6-}$		

P. No. 21	Si bemolle magg.	10-11 Fa: T ($d7$) ^s Mi $\flat$: ($d7$) D ₃ ⁷ [T] (D ₃ ⁷) ^{vi}	15-19 Si $\flat$: S ⁷ ($d7$ -D ₃ ⁷) D ₃ ^{9 8} - $d7$ T ($d7$) D ⁷ (D ⁷ - $d7$) S ₃		
F. No. 21	"	Assente			
P. No. 22	Si bemolle min.	1-2 2-3 6 $\underbrace{t \text{ II } t^d 7_3 \text{ } \overbrace{t^8}^{\text{t}}}_{\text{t s}} \underbrace{t^d 7_3 \text{ } \overbrace{t_4^{6 5}}^{\text{t}}}_{\text{t}^d 7_3 \text{ t}}$	13 16 18 mi $\flat$: D- $d7_{5-3}$ -D si $\flat$: II ₃ ^{d7} -D ₃ S ₃ ^{7d7} t ₅ t ₃ ^{d7} II	20 22 23 D ($t^d 7_7$)→ D t ^{d7} -D $\underbrace{t_{3\#} (d7)}_{I_4^6}$	
F. No. 22	"	13-14 36-37 II $\sharp_4$ S ₅ ⁵ D t ₃ ⁷ la $\flat$: D $\flat^{9 8 7}$ t ^{#3}	54-55 57-60 [t] mi $\flat$: D $\flat_9^4 \flat_8^3 \flat_7$ t si $\flat$: t ₃ $d7_3$ III ₃ II S ⁷ $d7_4^6$ t ₂ ^{4 3} mi $\flat$: VII ₃ II ⁷ D ⁷ $\sharp$ VI [t]	65 ($d7_{3 2 1}$)→ $\overbrace{t^8}^{\text{t}} \text{ s}$ 69-71 72-74 $\underbrace{t^d 7_7 - D_4^6 \text{ III}_3 (ted)^0 (d7_7 - D) D}_{\text{t}^d 7_7 - D_4^6 \text{ III}_3 (ted)^0 (d7_7 - D) D}$	
P. No. 23	Si magg.	7 sol $\sharp$: VI ⁷ $d7_7$ -D	9 D ₅ - $d7_{3 5 7 5}$ -D ⁷		
F. No. 23	"	$d7$ assente			
P. No. 24	Si min.	22 26 t _{7 6 5} ⁷ DD $\flat^{9 8}$ fa $\sharp$: D ⁷ - $d7_5$ t ₃	27-28 29-30 fa $\sharp$: t mi: II $d7_{13 5}$ t ₃ ... t $d7_3$ t ₃ ... t Re: II $d7_{13 5}$ T ₃ ... ¹ $d7_3$ T ₃	33 si: D _{3 1} $\flat^{9 8}$	35 II ₅ ^{d7} ₃ -D

Che cosa pensava realmente Bach degli accordi di settima diminuita?

F. No. 24	"	4-5 $t_{31}(^d7_{521}) S_{43}$ 13-14 $(^d7_3) [D]$ $(D_{75}-^d7_3) s$	22 mi: $t_{53} D_{55} (^d7[t])$ 30 mi: $t_{31} (^d7_7 t_5 t (^d7_{35} t_{35} (^d7_{71} (D)^s$ 42-43 fa #: $[VII] D_{2431}$	45 Sol: $D^{43}-^d7_7 D$ 46 la: $(D_3 ^b98)^D$ 48-49 re: $s_3 (^d7_{2-1})^D ^d7_{2-1} t_{65} do \# : (D_3 ^b98)^D$ 55	71 la: $D_3 -^d7_7 - D^7$ 73-74 si: $s^6 (^d7) D$ 75 $D_{13}^7 (D - ^d7)^{[s]} ^d7_5 (^d7) D$ z y x
-----------	---	---	---	---	---

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.