



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

La Palabra a Través del Prisma Musical de
Johann Sebastian Bach. Análisis de sus Dos
Grandes Obras Teológicas.

**Dña. Teresa Aledo Villodre
2019**



UNIVERSIDAD DE MURCIA

**ESCUELA INTERNACIONAL DE
DOCTORADO**

**La Palabra a través del prisma musical de
Johann Sebastian Bach. Análisis de sus dos
grandes obras teológicas.**

Teresa Aledo Villodre

2019

UNIVERSIDAD DE MURCIA

INSTITUTO TEOLÓGICO DE MURCIA

Programa de Doctorado en Artes y
Humanidades

Línea de Investigación en Teología

**La Palabra a través del prisma musical de
Johann Sebastian Bach. Análisis de sus dos
grandes obras teológicas.**

Director: José Antonio Molina Gómez y Arnau
Reynés Florit

Teresa Aledo Villodre

2019

Para todos aquellos que
son capaces de ver sin mirar,
de sentir sin ver,
de intuir.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Contexto bibliográfico referente a Johann Sebastian Bach	4
3. La importancia de la música en la liturgia luterana	21
3.1 Relación entre música y liturgia desde Martin Lutero a Johann Sebastian Bach .	22
3.2 Situación del barroco musical	39
4. ¿Quién fue J. S. Bach?	44
4.1. La familia Bach	44
4.2 Breve biografía del compositor.	48
4.3 Bach ante la fe	59
4.4. Bach en Leipzig.....	61
5. Técnicas compositivas en la obra sacra de J. S. Bach	65
5.1 El coral como piedra angular de la música sacra de Bach. Orígenes.....	65
5.2 Evolución	70
5.3. Técnica de la parodia en la música religiosa de Bach.....	73
6. Pasiones	82
6.1 La primera gran obra teológica de un músico. BWV 245. Pasión según San Juan.	84
6.1.1 Primera parte. Coro inicial.	87
6.1.2. La negación de Pedro	106
6.1.3. Arrepentimiento de Pedro.....	110
6.1.4. Coral final de la primera parte.....	112
6.1.5 Segunda parte de la pasión. Inicio	114
6.1.6. Aria <i>Es ist vollbracht</i>	115
6.1.7. Desgarro del velo del Templo	120
6.1.8. Los dos últimos corales de la pasión	121

6.2. Su mayor pasión. BWV 244, Pasión según San Mateo	121
6.2.1 Aria <i>Erbarme dich, mein Gott</i>	123
6.2.2 Recitativo <i>Ach Golgatha, unseliges Golgatha</i>	133
6.2.3 <i>Wenn ich einmal soll scheiden</i>	135
6.2.4 Coral <i>Wahrlich dieser ist gottes sohn gewesen</i>	137
6.2.5. Coro final <i>Wir setzen uns mit tränen nieder</i>	140
7. Conclusiones.....	162
8. Referencias.....	168
8.1 Webgrafia.....	168
8.2 Fuentes primarias	168
8.3 Fuentes secundarias.....	169
9. Tabla de ilustraciones	176

1. Introducción

La música es la exégesis más pura. La expresión musical es una de las vertientes de la expresión personal, un salvoconducto mediante el cual el ser humano ha sido capaz de comunicar sus pensamientos, deseos y creencias más profundas a lo largo de la historia. Uno de los aspectos más profundos que caracterizan al ser humano y forma una parte fundamental de su desarrollo personal así como de su identidad es la fe. Sin embargo, el estudio y análisis de la religión siempre ha sido un tema controvertido y poco claro relegado a unos cuantos afortunados capaces de entender e interpretar la Palabra escrita en ambientes de estudio herméticos reservados para un colectivo concreto. Por tanto, dicha interpretación ha sido guiada desde diferentes puntos de vista, siendo palpable la imposición de ciertos pensamientos o modo de vida no permitiendo la libertad de la vivencia de la fe sino una aceptación de la misma sin comprensión por parte de los creyentes. La teología ha llegado a ser considerada y utilizada como un método de control de masas causando el rechazo de la gran mayoría de personas que se han sentido guiadas y aleccionadas en un control estricto y férreo de su propio desarrollo personal. No obstante, dicho punto se encuentra relacionado con el desconocimiento o la falta de información histórica así como con una no comprensión de la evolución del pensamiento teológico. El término fe ha sido imbuido en una vorágine de repudio en la cual se ha convertido en un tema tabú causante de múltiples discusiones derivadas de la poca cultura teológica de la actualidad.

Para poder entender la fe hay que sentirla, no se puede explicar sino experimentar. La música ha conseguido completar el vacío de la falta de comprensión a lo largo de los siglos al acercar la fe desde una perspectiva personal e identificativa donde todo fiel tiene cabida siendo el punto de conexión la vivencia espiritual común. Ésta ha sido siempre un fantástico conducto mediante el cual la gente, sea cual sea su religión o sus creencias, su procedencia, su género o edad, se ha unido para sentirse parte de un todo. La participación activa durante cualquier muestra musical sirve de conexión sin importar el contexto en el cual se desarrolla la actividad. Para conseguir dicho objetivo es necesaria la abolición de toda imposición de pensamiento dando paso a la conversación y transmisión de un mensaje mediante

un canal que todos los participantes entienden, y con el que se pueden comunicar entre ellos creando comunidad. Cuando se deja de pensar se empieza a sentir, y solo a partir de aquí nace el entendimiento de la fe. Estas han sido unas de las premisas que toda religión ha utilizado para acercarse a sus feligreses ya que el uso de cánticos sacros ha estado y está presente en todas las celebraciones, como las luteranas.

Cuando se introduce el tema de estudio de la música sacra en el campo de la musicología uno de los compositores que más destaca por su dedicación e innovación musical es Johann Sebastian Bach cuya figura ha sido ampliamente documentada cubriendo, a través de diversas perspectivas y campos de investigación, los aspectos relacionados con su vida y obra. Por otro lado, Bach no fue un compositor de música puramente sacra sino que cuenta en su haber con una amplia producción de música profana siendo considerado uno de los principales precursores del sistema de afinación temperada utilizado en la actualidad. Pero, pese a todo, es su legado musical religioso el que más perdura en la actualidad siendo a su vez una parte fundamental y base de su obra profana. Ambos géneros se retroalimentan en la figura de Bach haciendo imposible su separación sin perder una parte característica del método compositivo característico del músico, y sin el cual el entendimiento y comprensión de su obra resulta imposible. Como todo genio, su producción musical varía dependiendo de su etapa personal, encontrando su esencia y mayor personalidad creativa y compositiva en su madurez musical y personal, es decir, en su etapa en Leipzig, período más largo durante el que no cambió de residencia ni destino laboral y donde desarrolló lo más característico y personal de su obra. En dicho destino debía cumplir con sus funciones como Cantor¹ que incluían la formación de los alumnos de la escuela de Santo Tomás, así como debía escribir toda obra musical interpretada durante las diferentes celebraciones religiosas anuales, donde se destacan sus corales, oratorios, pasiones y cantatas.

El estudio de la música y la teología no puede ser separado, necesitando el primero del segundo para poder entender su evolución, así como el segundo del

¹ El Cantor o Kantor era el encargado de dirigir, componer e interpretar las obras de la liturgia correspondientes al calendario litúrgico establecido por el Concejo. En el caso de J. S. Bach, debía componer todas las obras que se interpretaban en la liturgia, incluyendo éstas los ciclos de cantatas, dirigir la orquesta, formar a los cantantes que interpretaban con la misma, así como también debía realizar su labor docente en la escuela de la iglesia de Santo Tomás.

primero para poder hacer llegar un mensaje y crear la necesaria sensación de comunidad. Para poder interpretar la palabra musical y teológica, primero hay que entender la fuente y el significado para posteriormente transmitir el mensaje. El presente trabajo pretende demostrar el uso de la música como canal comunicativo del mensaje de la Palabra en la celebración, en el contexto de la liturgia luterana, analizando la Pasión según San Juan y la Pasión según San Mateo pertenecientes a la producción sacra musical de Bach en su período de Leipzig.

2. Contexto bibliográfico referente a Johann Sebastian Bach

Se ha considerado a Johann Sebastian Bach como una de las personas más influyentes tanto en el desarrollo y evolución de la música, gracias a su aportación al sistema temperado², como en el ámbito de la música sacra y su aplicación teológica. Es considerado como uno de los compositores más versátiles de la historia de la música llegando a crear un estilo propio que se alejaba del canon establecido en la época marcando así el inicio de una nueva etapa musical. Las diferencias encontradas entre sus propias composiciones corresponden con la necesidad artística del músico, de su evolución artística y personal, ligada a las características de su trabajo durante su etapa profesional. Sus constantes cambios de residencia y trabajo marcaron la línea principal de sus composiciones tanto en estilo y género como en el tratamiento de los instrumentos y voces. Del mismo modo, debió adaptarse a las distintas cortes en las cuales trabajó así como a componer para celebraciones ajenas a su fe. Estas, junto a la necesidad de comprender y dar respuestas a las preguntas surgidas de los entresijos de la música de Bach, son unas de las características que definen al compositor y que han caracterizado uno de los campos de investigación en musicología más documentados y estudiados. Debido a la gran importancia de su persona, son muchas las biografías y discografías comentadas que se pueden encontrar en bibliotecas nacionales así como tema principal de simposios y conferencias. Del mismo modo también se puede encontrar una extensa catalogación de la obra de Bach, tanto profana como religiosa, siendo éste otro de los campos fundamentales en la documentación y estudio de la figura del compositor. No obstante, y pese a que su vinculación con el luteranismo es indudable, no se puede encontrar material que conjunte estas dos vertientes del músico desde una visión práctica a través de un estudio de las fuentes principales como son las partituras. El presente trabajo tiene como objetivo exponer una línea de investigación que vincule al músico con su pensamiento teológico desde el estudio de su obra musical.

² El sistema temperado de esta época es la antesala del sistema actual de afinación, consistente en la evolución producida desde la coma pitagórica al círculo de quintas. Con este sistema de afinación se pretendía conseguir la estandarización de la producción sonora, es decir, que la distancia entre las notas fuese siempre la misma.

Con el estudio de la documentación acerca de su vida religiosa, como las actas de las diferentes congregaciones a las cuales participó así como los documentos que atestiguan importantes momentos de su vida personal como son bautizos, uniones y defunciones; hasta la investigación realizada de su biblioteca personal se puede concluir sin lugar a equívoco que Bach fue un luterano profeso. Este hecho unido al cumplimiento de las exigencias de su contrato inicial en la escuela de Santo Tomás de Leipzig, donde se le otorgaba el cargo de profesor de teología, infunde menos duda acerca de su carácter religioso. Siguiendo las diferentes fuentes y líneas de investigación que aúnan las dos vertientes anteriormente mencionadas del músico, se pueden plantear dos distintas perspectivas necesarias para la comprensión de su música y mensaje, como son su figura como compositor y como teólogo.

La primera biografía del músico fue realizada por el mismo compositor quien, siguiendo las tendencias establecidas en la época, se encargó de relatar la proveniencia de su familia, así como los motivos del cambio de residencia del primer Bach en trasladarse a Alemania, Veit Bach, los empleos y responsabilidades de cada uno de los familiares y su vinculación con la congregación a la cual pertenecían; hasta llegar al propio compositor. Esta obra ha sido fuente principal de las posteriores biografías realizadas a la familia Bach y que tenían como principal protagonista a Johann Sebastian Bach. Una de las primeras biografías que podemos encontrar de Johann Sebastian Bach se encuentra en su obituario redactado por su hijo Carl Philipp Emanuel Bach y su discípulo Johann Friedrich Agricola donde se redacta los lugares donde trabajó así como un listado de las obras que compuso. También se hace referencia a su familia, sin embargo no es una biografía de gran magnitud. No se puede encontrar ninguna otra obra biográfica escrita en vida del compositor haciendo necesario el estudio de documentos en los cuales se referencias a Bach en volúmenes que recogen la situación musical de las escuelas donde prestó servicio, como el manuscrito de la historia de las escuelas en Leipzig escrito en 1776 por Johann Friedrich Köhler. En él se recoge su posición como profesor bajo la autoridad de Johann August Ernesti, vicerrector de la escuela de Santo Tomás de Leipzig.

La primera obra que hace referencia a la trayectoria personal y musical del compositor fue redactada por Johann Nikolaus Forkel *Ueber Johann Sebastian*

Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Johann Sebastian Bach: vida, arte y trabajo, publicado en Leipzig en 1802, siendo su principal fuente de información el material recogido en el obituario ya mencionado ampliado con información recopilada de fuentes escritas por la familia del músico. Dicho volumen fue ampliado por Charles Sanford Terry y publicado en 1920 con diferentes apéndices y notas a pie de página que explican el contenido. Para la celebración del centenario de la muerte de Bach, dos autores publicaron diferentes biografías que recogían la trayectoria musical y personal del músico: Johann Carl Schauer escribió *Johann Sebastian Bach's Lebensbild: Eine Denkschrift auf seinem 100 jährigen Todestag, den 28. Jul. 1850, aus Thüringen, seinem Vaterlande* mientras que Carl L. Hilgenfeldt focalizó su investigación en la influencia de la obra del compositor en el siglo XVIII con *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*.

A partir de los presentes textos, diferentes musicólogos han investigado la figura de Johann Sebastian Bach dedicando numerosos volúmenes cuyas investigaciones denotan un aumento de la importancia e influencia otorgada al músico a lo largo del tiempo. En 1865 Karl Hermann Bitter publicó la primera biografía de Bach cuya extensión abarcaba dos volúmenes conteniendo diferentes documentos originales de la época de Bach que no habían sido publicados con anterioridad. Del mismo modo, la traducción de dicha investigación al inglés propició un aumento del interés dedicado a la figura del compositor. Una de las perspectivas más estudiadas del músico ha sido el enfoque del estudio de su persona ligando así los cambios producidos en su vida personal con los acaecidos en el ámbito laboral y, por tanto, musical.

Las más importantes biografías del músico publicadas a finales del siglo XIX y en el siglo XX fueron realizadas por Spitta y por Schweitzer, quienes investigaron la vida del organista desde distintas perspectivas siendo su faceta como compositor el leitmotiv de sus obras. Dichas investigaciones han sido la clave y el inicio a un siglo plagado de estudios, conferencias y publicaciones cuyo tema principal ha sido el análisis de la figura del compositor desde diferentes perspectivas. Philipp Spitta, hijo de teólogo protestante, aunó no solo sus conocimientos en música como organista, piano y composición sino también su formación en teología creando la obra *Johann*

Sebastian Bach publicada en dos volúmenes en alemán en los años 1873 y 1880. Dicha obra ha sido traducida al inglés por Clara Bell y J. A. Fuller-Maitland creando tres volúmenes bajo el título de *Johann Sebastian Bach: His work and influence on the music of Germany, 1685-1750* publicados por la editorial Novello & Co. Otro de los volúmenes publicados por el autor y que reflejan su conocimiento de la historia de la música necesario para el estudio de la persona de Bach así como su manera de componer contextualizado en la época histórica a la cual perteneció es el *Musikgeschichtliche aufsätze*, publicado en 1894 por la editorial Berlag von Getrüber Baetel.

Siguiendo la estela comenzada por Spitta, Albert Schweitzer publicó *Jean-Sébastien Bach. Le musicien-poète* en 1905, traducido por Ernest Newman para The MacMillan Company en 1955 bajo el título de *J. S. Bach* y dividido en tres volúmenes. Esta obra aúna aspectos filosóficos, teológicos y musicales de la figura y obra de Bach, hecho posible gracias a la amplia formación del autor y su versatilidad en diversos campos de estudio, así como su formación en teología luterana. Dentro del campo de la música, Schweitzer se centró en el estudio de las intenciones religiosas en la obra de Bach.

En el caso de la obra de Spitta, se realiza una investigación desde una perspectiva histórica y biográfica sin tener un nexo de unión con otros temas principales y que son recurrentes en otras obras de igual temática. Por tanto, no se puede encontrar una visión en conjunto de la figura de Bach contextualizada en un momento en concreto de la musicología, sino que encontramos una exposición de hechos relevantes y concernientes a la figura del músico pero sin encuadre temporal ni familiar. Por el contrario, se puede encontrar dicha visión en conjunto en la obra de Schweitzer. La primera, escrita en 1921 ha sido seguida por musicólogos e historiadores, al igual que la realizada por el segundo. Este último, por el contrario, poseía un dominio de la liturgia luterana, adquirido gracias al estudio y a las enseñanzas de su padre, que logra paliar algunos defectos de la obra de Spitta. La biografía realizada por Schweitzer comienza con un prólogo en el cual el escritor, como alumno, conversa con su profesor mientras realizan una investigación de los corales de Bach, en la cual llegan a la conclusión que no se puede entender el discurso musical si se separa de la letra, sólo con el texto se comprenden y adquiere

sentido ciertos giros melódicos o armónicos que podrían ser considerados bruscos de no ser vistos en conjunto. De esta forma, gracias a los conocimientos adquiridos por su autor se presenta una obra más completa con la representación de las tres vertientes necesarias para poder entender la obra y persona de Johann Sebastian Bach. Para poder comprender los giros melódicos y armónicos encontrados en sus composiciones así como la utilización de texto y la orquestación de sus obras, se precisa mostrar y estudiar la figura de Bach como músico, filósofo y teólogo. Las tres facetas personales son imprescindibles para poder desgranar la obra del compositor y encontrar un sentido a su música así como recoge el artículo de Leopoldo Castedo *La interpretación de Bach según las ideas de Albert Schweitzer*, páginas 82-83.

Con prodigiosa capacidad de trabajo, este hombre extraordinario cristalizaba a los 25 años realizaciones de madurez como músico, como humanista, como teólogo, como historiador, que, por si solas e independientemente cada una de ellas, representaban aportaciones justificativas de toda una vida de creación.

Las investigaciones de Spitta y Schweitzer abrieron un campo de investigación que requería mayor indagación por parte de la comunidad académica creando los primeros documentos que atestiguan la vida y obra de Bach a partir de un número limitado de fuentes en las cuales basar sus conclusiones. Dicha situación produjo unos documentos que carecían, en algunos aspectos, de amplitud y profundidad, aunque, como en el caso de Schweitzer, se publicaron posteriores ediciones ampliadas de la obra original en distintas lenguas como francés, alemán o inglés, situación fruto de la necesidad de expandir la investigación acerca de la figura de Bach a otros países e investigadores. Tanto ésta como la obra realizada por Spitta han servido como base y fuente para posteriores volúmenes.

Durante la segunda mitad del siglo XX se ha producido una gran proliferación de estudios referentes a Johann Sebastian Bach que demuestran la gran cantidad de información y fuentes a las cuales se tiene acceso. Una de estas fuentes es el Archivo de Leipzig donde se pueden encontrar muchos documentos pertenecientes al músico así como diferentes investigaciones realizadas a partir de los

mismos. Esta institución sigue vigente, siendo una de las encargadas en componer *the New Bach Edition* junto al Bach Intitute, que mantuvo su actividad hasta 2006.

La celebración de reuniones donde poder argumentar y compartir diferentes puntos de vista en torno a la figura de Bach así como a su música, o la aparición de revistas especializadas que tratan diferentes temas en el campo de la música, como es el *Musical Quarterly*, ha resultado en la proliferación de artículos y publicaciones que muestran el avance en la investigación.

Autores como Friedemann Otterbach ha sido uno de los investigadores que han centrado su trabajo en la figura de Bach así como en la recopilación y edición de distintos documentos como en *Bach. Briefe der Musikerfamilie* publicado en 1985 o *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk* publicado en 1982. En este segundo volumen el autor realiza un estudio cronológico de los distintos puestos de trabajo que desempeñó el músico y los deberes que debía desempeñar en cada uno de ellos, así mismo también expone los puntos del contrato o situaciones que Bach se negó a cumplir por no considerarlo parte de su contrato. Este ejemplar muestra el carácter y la fuerza de superación del compositor siempre arraigado a unas creencias religiosas profundas.

como el publicado por Friedemann Otterbach, editado en 1982. Por su parte, Otterbach plantea un estudio de la vida de Bach de manera cronológica, partiendo de sus orígenes y juventud hasta su muerte. Este es el campo de investigación de la primera parte de su obra siendo el estudio de la obra del compositor el tema principal tanto de la segunda como de la tercera parte. Dichas secciones incluyen investigaciones acerca de las fuentes principales como soporte a la investigación, como son los extractos de partituras y el texto que aparece en las mismas, tanto la letra de la música vocal como la explicación de las obras o las posibles dedicatorias. Una de las partes del método expuesto trata la dualidad entre música buena o mala, realizando una diferenciación entre lo que era considerada una música auténtica, agradable a Dios, o no auténtica, diabólica, en la época de Bach. Esta valoración provenía de la Edad Media, también presente en los mitos de la Biblia, música de los ángeles y música de las esferas inferiores. Según Otterbach (1999, p. 70)

En efecto, toda estructura ordenada parecía determinada en última instancia por Dios, por lo que perdió todo significado la cuestión de si era de naturaleza musical o no. Como Satanás representaba el principio caótico, el oponente del orden divino, una música que pasara por alto las normas de la regularidad tenía que parecer diabólica.

Otro de los apartados de la investigación está centrada en el interno entendimiento de la música bachiana como la aparición de ciertos giros melódicos, o la utilización de armonías o instrumentos, plantea la necesidad de la centralización de la investigación no en la música o acompañamiento musical de la pieza, sino en el texto que la caracteriza y le da identidad y sentido a la pieza. Dicha necesidad responde a la investigación regida por Schweitzer en su obra donde hace patente la remisión al texto que acompaña la música. Otterbach amplía esta línea de investigación presentando ejemplos musicales y textuales y realizando un análisis musicológico de los mismos. Después del planteamiento de las anteriores hipótesis y la consiguiente investigación, el autor concluye que es necesario un profundo conocimiento de la Escritura para poder adaptar la música al mensaje que se quiere hacer llegar a la congregación, dicha maestría fue demostrada con creces por el compositor. Según Otterbach (1999, p. 75-76)

Estas figuras son agrupaciones de notas que interpretan el sentido del texto, su comprensibilidad, su capacidad de imagen y sus contenidos afectivos a base de recursos del lenguaje musical. Manifiestamente, la orientación del compositor se dirige hacia la expresión plástica del texto cuando, por ejemplo, en palabras como “Y resucitó”, conduce la línea musical hacia arriba [...] Por el contrario, cuando se ligaban al texto ideas de descenso y profundidad, los compositores conducían la línea melódica hacia abajo, por ejemplo en palabras como “tierra” o “infierno”.

La segunda dualidad presente en esta obra, y que será relevante en la elaboración de nuestra tesis, es la relación del compositor con la música profana y religiosa contextualizada en el momento histórico en el cual se encuadra la presente investigación. Durante el Barroco musical los compositores debían dominar el arte

de la música sacra y profana por igual pudiendo escribir para celebraciones de distinta índole dependiendo de las características del puesto de servicio del músico. Siendo como fue Bach un empleado del ayuntamiento, debía poner música a los distintos actos que se realizaran, como fiestas o días de celebración, y no solo a los servicios derivados del calendario litúrgico. Por otro lado, la figura de Bach debía ser ampliamente polifacética incluyendo no solo su función como músico y compositor sino, además, como pedagogo, impartiendo docencia en los colegios adscritos a las Iglesias en las cuales prestaba servicio, en caso que el puesto que ocupaba así lo especificase. Para poder realizar su tarea, el músico escribió diferentes lecciones para clave³ a sus alumnos donde, de manera progresiva, se introducen todas las tonalidades tanto mayores como menores, presentando un estudio técnico necesario para la correcta interpretación de dicho instrumento. Estos volúmenes *El clave bien temperado I* y *El clave bien temperado II*, en ellos, se demuestra la defensa del músico por la implantación del sistema temperado surgido en la época, del cual muchos de sus contemporáneos eran reacios a utilizar. En estas composiciones también se refleja la importancia del papel de la música profana en esta época haciendo notorio la creación y empleo de métodos de estudio. No obstante, en referencia a la biblioteca de Bach, se considera que la música profana se encuentra a la sombra de la religiosa.

Otro de los autores que centraron su investigación en la parte biográfica del compositor fue Friedrich Blume con volúmenes como Bach, Johann Sebastian recogido en *Die Musik in Geschichte un Gegenwart I*, publicado entre 1949-51, *Outlines of a New Picture of Bach* publicado en *Music and Letters* en 1963, *der junge Bach*, publicado en 1967, y *Bach in the Romantic Era*, recogido en *Musical Quarterly* en 1964. En ellos se muestra que el campo de investigación de este autor abarca diferentes temas relacionados con el compositor, pero todos versan acerca de biografía y música.

Del mismo modo se pueden encontrar numerosos volúmenes cuyas investigaciones se han centrado en el estudio y evolución de la música de Bach

³ El clave es un instrumento de teclado y de cuerdas pinzadas nacido en el siglo XVI. Las cuerdas de dicho instrumento estaban dispuestas de manera horizontal y eran pinzadas por una pieza de madera que se accionaba al bajar cada tecla. La velocidad y la presión de los dedos al accionar cada una de las teclas no afectaban el volumen del sonido.

realizando una exposición cronológica. Este es el caso de *Johann Sebastian Bach* de Malcolm Boyd publicado en 1985, también diversas enciclopedias como la Encyclopaedia Britannica cuyo segundo volumen recoge la figura de Bach. Otros autores que han realizado estudios acerca de la persona de Bach así como su desarrollo como compositor han sido Hans Engel con *Johann Sebastian Bach* publicado en 1950 o F. Hamel con *J. S. Bach. Geistige Welt* en 1951. Por otro lado, diferentes investigaciones se han traducido a otros idiomas, particularmente el inglés, como el volumen del francés A. Pirro *Johann-Sebastian Bach* publicado en París en 1906 y traducido al inglés en 1958.

Nikolaus Forkel publicó junto a Charles Sanford Terry *Johann Sebastian Bach. His life, Art and Work*, traducido al inglés por el propio autor, donde se muestran estas tres perspectivas de la misma persona con la finalidad de poder entender su manera de componer y utilizar la música. Del mismo modo, explicar la vida cotidiana del músico ayuda a desmitificar su persona y ampliar la capacidad de estudio de su obra tanto meramente musical como en relación con otros conceptos.

En castellano también han aparecido diferentes volúmenes relativos al estudio de la persona de Bach como *Juan Sebastián Bach* de Adolfo Salazar publicado en 1985, *Juan Sebastián Bach* de José Ramos Domingo, en 2000, o incluso traducciones como la recogida por la Biblioteca Salvat de grandes biografías *Bach* de M. Boyd publicada en 1988. Por otra parte, Josep Soler publicó en 2010 *J. S. Bach: una estructura de dolor*, dividido en dos partes, este volumen es una reflexión del autor acerca de la técnica compositiva de Bach basada en el estudio de anteriores conceptos así como la evolución de los mismos siempre en contraposición de los objetivos y creencias impuestas por la Iglesia, las cuales eran rechazadas por el músico. Este ensayo realizado desde la perspectiva de un músico, también recoge la situación social de Bach así como las repercusiones de la misma en sus composiciones.

Christoph Wolff es uno de los autores que han ahondado en el estudio de la figura de Johann Sebastian Bach desde diferentes perspectivas. De las numerosas publicaciones que podemos encontrar del autor, *Probleme und Neuansätze der Bach-Bibliographik* realiza un estudio de la parte compositiva del músico, análisis también presente en su obra *Essays on his life and music* donde se aúna la parte musical con

la personal. Sin embargo, sus investigaciones también se han centrado en un aspecto concreto de la persona de Bach como se puede encontrar en la publicación *Bach und die Folgen: Überlegungen zu den Grundlagen und Anfängen der Bach-Rezeption* donde se enfoca en la recepción de la obra del músico así como se proporciona un estudio de la situación musical de la época adscrita a la misma para así poder determinar las consecuencias de cambio musical propuesto por el compositor. Wolff se ha convertido en referente en la investigación de Bach publicando, también, entradas enciclopédicas relativas a la familia Bach como *The New Grove Bach Family*. Debido a la relevancia de sus investigaciones, algunos de sus volúmenes han sido traducidos a diferentes lenguas, como es el caso de *Johann Sebastian Bach: el músico sabio* publicado en 2002-2003.

También durante la segunda mitad del siglo XX Gerhard Herz, académico alemán especializado en la figura de Bach, publicó, entre otros volúmenes, *Toward a New Image of Bach (Part II)*, en 1971, y *J. S. Bach 1733: A "New" Bach Signature*, en 1974. En ambas publicaciones se enfoca el estudio de la figura del compositor desde una perspectiva diferente para así poder entender tanto las innovaciones relacionadas con la composición musical así como su perspectiva de la música sacra y la aplicación de la misma.

Otra de las fuentes que se han empleado para la recreación de la figura de Bach ha sido *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach* traducido al castellano en 1993 y donde la segunda esposa del músico relata hechos relacionados con el músico desde un carácter de primera persona. Del mismo modo también podemos encontrar la autobiografía de Carl Philipp Emanuel Bach *Carl Philipp Emanuel Bach's autobiography* encontrada en edición facsímil de la original publicada en 1773 y con diferentes anotaciones críticas de William Newman, publicada en 1967.

Por su parte, Friedrich Otterbach publicó *Johann Sebastian Bach: vida y obra* traducido al castellano y publicado en 1990. Dicho volumen ofrece una guía cronológica de las ciudades y empleos realizados por el compositor así como expone un paralelismo entre la parte formativa, la musical y la personal creando la figura de Bach. Por otro lado, John Eliot Gardiner con su volumen *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach* traducido al castellano en 2015, es una de las investigaciones más recientes. En ella, desde una perspectiva musical nacida de la profesión del autor, se expone las características del estilo compositivo de Bach

así como se aúnan las diferentes figuras del músico, desde cantor y maestro hasta teólogo.

Del mismo modo, se pueden encontrar diferentes biografías de este polifacético músico que muestran su personalidad así como intentan dar respuesta a diferentes interrogantes surgidos tanto en su obra musical como en la interpretación de la misma. Heinrich Bessler estudió la figura de Bach en sus *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs (Cinco retratos reales de Bach)* publicado en 1956 donde se precisa la figura de Bach a partir de unas obras pictóricas que reflejan la verdadera personalidad del músico, donde se pretende romper con el misticismo que envolvía la figura del compositor. Dicha leyenda ha sido ensalzada con la representación de un rostro, en los retratos atribuidos a Bach, que no era más que una realidad endulzada del fuerte carácter del músico.

Dicho estudio ha sido continuado también en *Bachs Antlitz, el rostro de Bach*, publicado en 1964 por Conrad Freyse o en *The Lost Portraits of J. S. Bach* publicado en 1950 por Karl Geringer. En el volumen de Wilhelm Hitzig *Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern* publicado en 1935, se muestra la vida del compositor a través de diferentes imágenes, así como en el artículo publicado en *Musical Quarterly* en 1935 por Joseph Müller, *Bach Portraits*, donde se hace una división entre los retratos realizados en vida así como las reproducciones de los mismos, y los derivados de los originales junto a diversas fuentes relativas a los retratos.

Dentro de la serie de Bach Dokumente el volumen IV *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* recopilado por Werner Neumann y publicado en 1978, trata la historia documental de la vida del compositor a través de diferentes imágenes.

Otro punto de partida de los diferentes estudios de Bach fue la construcción de su biografía a partir de textos, escritos y libros utilizados y realizados por el compositor. Este es el caso de *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* de los editores Hans T. David y Arthur Mendel, publicado en 1945. Otro volumen que se centra en el estudio de la biblioteca del músico para así poder realizar un acercamiento a los distintos campos de estudio en los cuales estaba interesado el compositor es *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*,

escrito por Ramón Andrés y publicado en 2005. En dicha monografía se exponen los distintos ejemplares que formaban la biblioteca de Bach así como las anotaciones realizadas en los volúmenes que la componían.

Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten editado por Hans-Joachim Schulze en 1975 conforma otro volumen donde se expone la vida del compositor, sus inquietudes, los puntos a favor dentro de las diferentes funciones laborales que desempeñó, así como las deficiencias encontradas en los diversos puestos de trabajo, que ayudan al mejor entendimiento de su personalidad. Otro ejemplo es *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* editado por Hans T. David y Arthur Mendel en 1945 y reeditado en 1998 con una revisión y expansión de Christoph Wolff. Así mismo, *Johann Sebastian Bach: gesammelte Briefe* publicado en 1938 y reeditado en 1950 muestra una selección de cartas del compositor. Dicho volumen ha sido recopilado por Erich H. Müller von Asow.

La figura de Bach se ha estudiado desde otra perspectiva, siendo ésta las fuentes escritas personalmente como el volumen *Johann Sebastian Bach: seine Handschrift-Abbild seines Schaffens* (la imagen de la firma de la obra de Bach) de Alfred Dürr publicado en 1984, y donde se presenta una muestra de partituras escritas por el autor así como diferentes anotaciones con referencias a las mismas. Una obra similar es la publicada el año posterior y recopilada por Uta Hertin bajo el título *Zur Überlieferung der Autographe und Handschriften Johann Sebastian Bachs*, recogida en *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs. Musikautographe aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin*, donde se presentan distintos autógrafos y manuscritos del compositor y se realiza un análisis y comparativa de los mismos.

Sin embargo, el verdadero redescubrimiento de la figura del compositor se produjo en 1829 cuando se interpretó por primera vez desde la muerte de Bach su *Pasión según San Mateo*. Dicho concierto fue dirigido por Mendelssohn quien, según se relata en diversos libros de historia de la música, fue el encargado de encontrar la partitura de dicha obra en un desván. Su maestro fue el encargado de realizar los arreglos de los coros, los cuales fueron interpretados por al Singakademie de Berlín.

La fascinación del músico del siglo XIX por aquella música creada dos siglos atrás está reflejada en diversas de sus obras y escritos, pudiendo considerarse uno de los primeros bibliógrafos de J. S. Bach. Dicha investigación le conllevó la aceptación de un público que escuchaba por primera vez esta música olvidada.

Otras obras y artículos que han continuado la línea de investigación son *La biblioteca de Bach y el pensamiento* de J. Villalobos, *Johann Sebastian Bach and Scripture: 'O God, from Heaven Llok Down'* de P. Hofreiter, *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros* de R. Andrés, *La música en el castillo del cielo* de J. E. Gardiner, *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra* con editor Hans-Joachim Schulze, donde se recopilan diferentes textos originales traducidos y organizados por campos temáticos como aspectos familiares o laborales. Por otro lado, encontramos una amplia bibliografía de documentos centrados en un aspecto en concreto del compositor profundizando más en la investigación y descifre de uno de los músicos más documentados de la historia. Una de dichas investigaciones que se centra en profundidad en analizar el viaje y relación de Johann Sebastian Bach con Dietrich Buxtehude, es *Bach and Tunning* de Johnny Reinhard. En él se exponen las similitudes y diferencias entre ambos compositores así como la influencia ejercida por Buxtehude en la obra de Bach. Encontramos otro ejemplo de investigación centralizada en una etapa o característica del compositor en la obra *Bach's Changing World: voices in the community* de Carol Baron, donde se expone la situación cultural, política y religiosa del Leipzig de Bach.

El estudio de las obras de Johann Sebastian Bach ha sido ampliamente extendido creando cronologías que explican su producción y progresión musical así como clasifican su música en dos pilares fundamentales: música profana y música sacra. Ambos géneros musicales demuestran el estilo compositivo del músico así como se retroalimentan mutuamente utilizando material temático de unas obras en otras, siguiendo las tendencias compositivas de la época. A esta técnica se le denomina parodia y es ampliamente estudiada en el artículo de Raffaele Mellace publicado en la *Rivista internazionale di studi sulla citazione, Parole Rubate* bajo el nombre de *Autocitarse in musica. Bach e l'arte della parodia*. Este estudio se completa con otras investigaciones centradas en diferentes obras del compositor, de las cuales destacaremos las composiciones de música sacra, como *Tönet, ihr Pauken!*

Erschallet, Trompeten! De Kees van Houten, *Bach's music and church acoustics* de Hope Bagenal, *Johan Sebastian Bach's ant John Passion from 1725: a liturgical interpretation* de Markus Rathey así como *Bach's Christmas Oratorio* de H. E. Smither.

Las investigaciones de la producción musical de Johann Sebastian Bach han sido prolíficas desarrollado no solo un catálogo bibliográfico, sino también un estudio profundizado de las diferentes técnicas compositivas utilizadas por el músico así como su evolución musical, siempre ligada a los cambios realizados en su faceta personal. Sin embargo, debido al carácter de la presente investigación y su acotación en el tiempo en el cual está basada, la época de Leipzig del compositor, así como su producción sacra, dicha bibliografía investigadora se ha visto acotada centrando así su contenido en dichas características. Aunque algunos volúmenes han realizado investigaciones generales estableciendo cronologías de las obras corales de Bach como A. Dürr en *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bach*, publicado en *Bach-Jahrbuch* en 1957 y reeditado en solitario en 1976, se puede realizar una división entre los diferentes focos de investigación establecidos para las obras musicales compuestas por el músico.

Por un lado, el estudio del desarrollo de sus cantatas en volúmenes generales como *The Church Cantatas of J. S. Bach* de A. Robertson publicado en 1972 o *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs* de F. Smend en 1942 y reeditado en 1950. Ambos contemplan el estudio de las cantatas de manera general realizando una exposición temporal de las mismas. Del mismo modo, A. Dürr realizó un estudio acerca de dicha forma musical en *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* publicado en 1971 y reeditado cuatro años después. Siguiendo el mismo ejemplo encontramos investigaciones realizadas por F. W. Franke, M. 't Hart o R. Szeskus, quien también realizó una conferencia en Leipzig con motivo del Festival de Bach en septiembre de 1975 acerca de *Zu den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs*.

El estudio del desarrollo y evolución de las cantatas de Bach ha estado ligado al concepto de tradición muy presente en su música. Dicha línea de investigación ha sido continuada por F. Krummacher en *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition* en 1991. De modo contrario, otros volúmenes han centrado su investigación en el estudio de las nuevas tendencias musicales iniciadas por Bach

como Chr. Ahrens en *Johann Sebastian Bach und der "neue Gusto" in der Musik um 1749* publicado en 1986. Otros han destacado la capacidad de expresión en el acompañamiento de los recitativos de las cantatas cuya composición ayudaba a comprender el significado del texto de las obras ayudando al pueblo a entender y hacer partícipes de la Palabra hecha música, como recoge G. J. Bülow en *Expressivity in the Accompanied Recitatives of Bach's Cantatas* publicado en 1989 en *Don O. Franklin*. También ha sido un motivo de investigación el significado del Antiguo Testamento a través de las cantatas escritas por el músico en *Die Bedeutung alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten* de H. Werthemann en 1960.

Del mismo modo, la musicalización del texto o la importancia del significado de la Palabra en la estructura interna de la música conforma un importante punto de investigación en la actualidad con títulos como *Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte* editado por Neumann, *Proposal for a Grammar of Melody: the Bach Chorales* de M. Baroni y C. Jacoboni, o en *Key Structure and Tonal Allegory in the Passions of J. S. Bach: An Introduction* de E. Chafe publicado en *Current Musicology*.

Otro de los aspectos fundamentales relativos al compositor y que ha sido ampliamente documentado durante décadas es la presencia e importancia de la música durante la celebración luterana, donde se puede establecer una comparativa de la evolución no solo de la liturgia luterana sino del papel fundamental ejercido por la música durante la misma. En la obra *Martín Lutero y la música* de J. Granados, se expone un estudio de la perspectiva del teólogo acerca de la música, defendiendo la presencia fundamental y primordial de dicho arte durante la celebración. Algunos estudios han llegado a afirmar la teoría musical de Lutero defendiendo la música como una herramienta práctica para promover el mensaje de la Reforma, como un método de acercar el mensaje a la congregación. Dicha posición la encontramos en documentos como *'Musica est optimum': Martin Luther's Theory of Music* de A. Loewe. Otros estudios se han centrado en la vida litúrgica de Leipzig destacando el período en el cual Bach prestó servicio en dicha ciudad, como *Liturgy and Music in Leipzig's Main Churches* de M. Petzoldt, donde encontramos un estudio comparativo entre las iglesias de Nikolaikirche y Thomaskirche, así como *Liturgical life in*

Leipzig de F. C. Senn. Otros estudios publicados se centran en diferentes aspectos del luteranismo, como el himnario diario utilizado y su aplicación contemporánea *The Hymn of the day: a historical-liturgical evaluation and contemporary application* de Timothy D. Rosenow, el uso y origen de la liturgia divina *The divine liturgy and its use* de Gaylin R. Schmeling o los diferentes libros utilizados en la liturgia protestante *Daily prayer books in the history of German and American lutheranism* de P. Graff

Para poder entender la teología enseñada en la música de Bach, es imprescindible conocer los cambios que introdujo Lutero en la manera de interpretar la Biblia y la forma de vivir la fe. Para poder entender la música de Bach, además, se debe estudiar la misma desde una perspectiva histórica, por qué realizó ciertas interpretaciones de la Palabra, a qué parte del texto dio mayor importancia o por qué empleó progresiones armónicas determinadas o instrumentos específicos. Carolyn Abbate se postula en contra de la aplicación de la hermenéutica para entender el significado de la música (Abbate, 2004), mientras que otros estudiosos como Karol Berger defienden la no separación del estudio de la Palabra y el texto en la experiencia estética (Berger, 2005), el estudio de la música en su contexto, por qué se escribió, el motivo y origen de la música. La figura de Lutero se hace necesaria durante la realización de un estudio histórico de la música de Bach (Lloyd, 2007). Sin embargo, una de las dificultades que presenta este estudio es la imposibilidad de acceder a los trabajos realizados por Lutero de primera mano. Por este motivo, los académicos han trabajado con escritos de teólogos del siglo XX estando dividida su doctrina de dos maneras, se ha estudiado la influencia de la teología de Lutero en Bach desde un punto de vista teológico dogmático de mediados del siglo XX, y no desde la perspectiva de Bach o un estudio de su época, es decir, de manera sistemática, pudiendo llevar a juicios erróneos basados en una perspectiva inadecuada.

Las investigaciones que recopilan un perfil más elaborado y completo de la figura de Bach son aquellas que aúnan su faceta como músico y su vida religiosa desde una perspectiva teórica, como un gran esbozo, analizando la vida religiosa de la ciudad y la época en la cual el músico prestaba servicio, así como las exigencias de sus contratos laborales, y aplicando dicha información a su literatura musical. Siguiendo esta línea de investigación podemos encontrar publicaciones como Bach

and the Divine Service: the B Minor Mass de Paul Hofreiter y Johann Sebastian Bach as Lutheran Theologian de David P. Scaer para *Concordia Theological Quarterly*, Bach: Luther's musical prophet? de Rebecca Lloyd para *Current Musicology*, así como *Johann Sebastian Bach: some theological perspectives* de James E. Engel, como parte del seminario por el tricentenario de Bach. *Johann Sebastian Bach: técnica de composición como 'Explicatio Textus'* de J. V. González que muestra la necesidad de las artes para el entendimiento de la teología, siendo la música uno de sus mayores exponentes al conseguir un mayor acercamiento a los feligreses así como un mejor entendimiento del Mensaje a través de la composición coral. Sin embargo, no se encuentran fragmentos musicales o corales analizados que muestren la aplicación práctica de los conceptos teóricos defendidos a través de dichos estudios.

El presente trabajo pretende continuar dichas investigaciones desde una perspectiva práctica mediante la aplicación de los conocimientos adquiridos a lo largo de numerosos estudios de la figura de Bach desde diferentes perspectivas, así como aportar una correspondencia práctica de la teoría donde se especifiquen y expongan fragmentos de partituras analizando tanto la parte instrumental como la vocal y relacionando la Palabra con el mensaje que se quiere enseñar durante la celebración.

3. La importancia de la música en la liturgia luterana

Según Engel (1985, p. 5) *Aparte de la teología, solo la música tiene el poder de conmover el corazón del hombre*. Esta afirmación realizada por Martín Lutero, denota la gran importancia otorgada por el teólogo a la presencia de la música durante la liturgia luterana teniendo ésta una posición fundamental durante la celebración y mediante la cual los feligreses participaban de manera activa en el canto y, por tanto, en la proclamación de la Palabra. Pese a que en toda religión los cánticos siempre han estado presentes, es con la llegada de Lutero cuando se reconoce ese papel fundamental así como se hace llegar al pueblo, es decir, a la congregación, la música consiguiendo así una mayor implicación durante la celebración así como el entendimiento de la enseñanza proclamada durante la misma. Después de la ruptura de Lutero con la Iglesia Católica comienza un período de expansión del protestantismo por toda Europa donde convergen diferentes creencias. En el siguiente mapa se puede observar la situación de las distintas doctrinas en la Europa de 1560, siendo Alemania nido de protestantes, católicos, calvinistas, anabaptistas⁴ y valdenses⁵.

⁴ Con la Reforma protestante promulgada por Martín Lutero en 1517 surgieron diversos movimientos que apoyaban dicha propuesta aunque abogaban por un cambio más rápido en cuando a las fundamentaciones de las nuevas doctrinas. Los anabaptistas fueron uno de estos movimientos. Se caracterizaban por su carácter pacifista, por su defensa de la vida alejada de otras comunidades y por promover la excomunión a los considerados pecadores. Sin embargo, su principal característica fue su firme convicción de la administración del bautismo a adultos y no a niños, ya que defendían que dicho sacramento se debía otorgar por convicción personal y no por imposición. (*Anunciando el Reino de Jehová*. La Atalaya, 2004. <https://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/2004443> [Consultado 11/08/2018])

⁵ Pobres de Lyon, posteriormente valdenses por Pedro Valdo, de Lyon. Este movimiento religioso de origen histórico incierto, con Pedro Valdo como líder en el siglo XII, promulgaba tres principios fundamentales: voto de pobreza, voto de obediencia y voto de castidad, antes de la Reforma. Solicitaron ante el Tercer Concilio Lateranense, en 1179, la licencia de predicar el evangelio. Dicha petición fue recibida con desagrado por parte de los allí congregados afirmando que los valdenses no contaban con una sede fija ni con posesiones materiales. De dicha afirmación se puede deducir el posible cambio que hubiera conllevado la aceptación de la petición por parte de la Iglesia Católica poniendo en entredicho el clericalismo imperante de la época. Por tanto, se prohibió a los Pobres de Lyon predicar sin permiso de la autoridad eclesiástica de cada localidad. Esta situación se agravó con la condenación del movimiento durante el Concilio de Verona, en 1183, y la consiguiente excomunión por parte del Papa Lucio III. Estos hechos marcaron la separación definitiva de los Valdenses de la Iglesia de Roma. (Comba, E. *Historia de los valdenses*. Trad. por L. Tron y D. Bonjour. Barcelona, 1987. <http://www.mercaba.org/K/medieval/historia%20de%20los%20valdenses%20comba.htm> [Consultado 11/08/18])

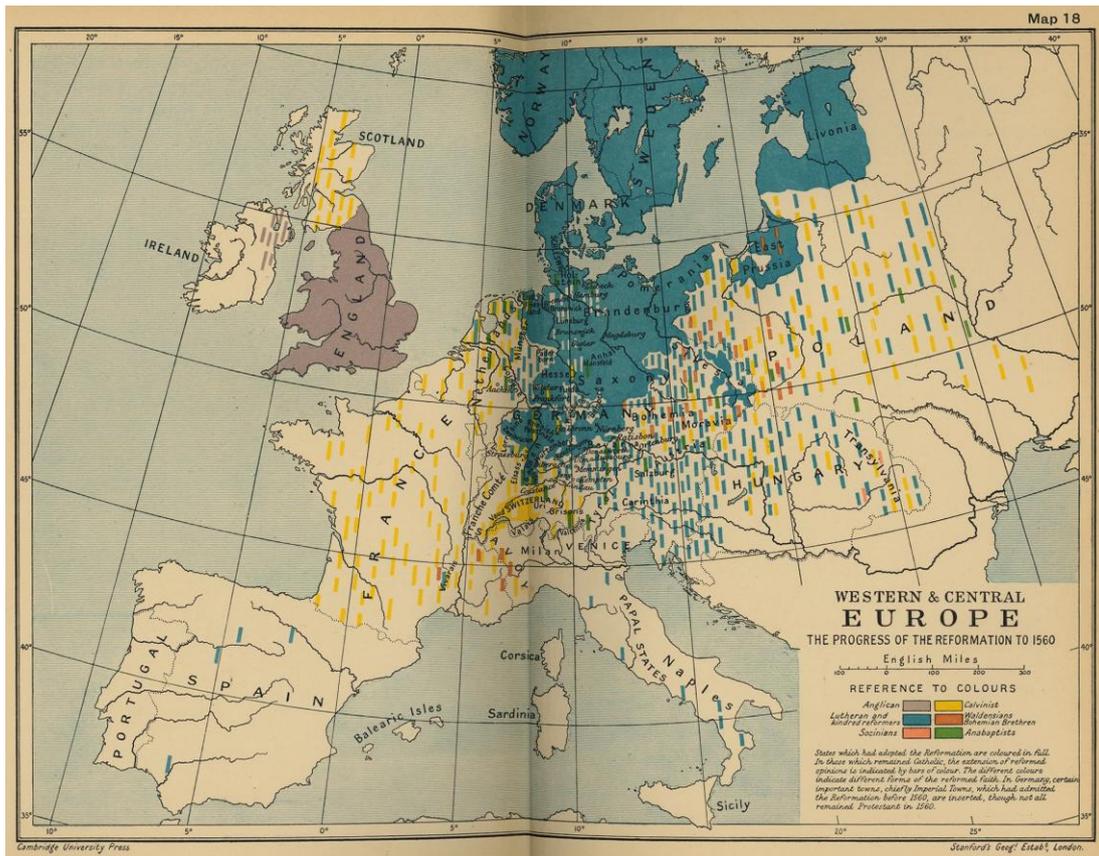


Ilustración 1 Situación del luteranismo en la Europa de 1560

3.1 Relación entre música y liturgia desde Martín Lutero a Johann Sebastian Bach

Siguiendo las directrices impuestas por Martín Lutero, la participación de los fieles durante la celebración de la liturgia protestante, ésta se llevaba a cabo mediante la música, sobre todo con el canto de los himnos, de manera que existía una estrecha relación entre la música y las palabras, siendo el texto el elemento predominante y la música un acompañamiento acorde al mensaje de la enseñanza que se quería transmitir mediante la Palabra. El estilo musical predominante durante la época de Lutero era la música italiana que, según exigencias propuestas desde el Concilio de Trento (1542-1563), debía ser compuesta e interpretada de manera vertical, es decir compuesta desde la armonía predominando la interpretación de las distintas voces en bloque y sin la aparición de segundas voces que aportaran un color diferente a la música, del mismo modo la importancia del texto prevalecía frente a la otorgada a la

música que no debía estar basada en temas ni características profanas sino ser una composición puramente sacra. De esta manera se evitaban movimientos contrapuntísticos complejos primando una melodía no ornamentada en la voz superior y de fácil interpretación compuesta mediante una armonía sencilla.

El principal compositor religioso italiano, el cual asentó las bases de la composición sacra que posteriormente fueron continuadas y estudiadas por diferentes compositores, fue Giovanni Pierluigi da Palestrina. Por otra parte, la música religiosa francesa defendía el uso de características musicales propias de la incorporación de sentimientos a la línea melódica y armónica. En Alemania se desarrolló una mezcla de ambas escuelas propiciando así la aparición de una nueva visión de la música en la liturgia (Granados, 2007). Del mismo modo que Lutero modificó la concepción teológica de la época así como la relación entre la congregación y Dios, este cambio también afectó y se vio reflejado en la música presente en la liturgia protestante que ahora debía tener un papel fundamental durante la celebración siendo el nexo de unión entre los feligreses y la Palabra.

El centro de la liturgia luterana era la enseñanza de la Palabra y la Eucaristía, siendo la primera también el punto de origen y culminación en el uso de la música en la misma. De esta forma, igual que la celebración se realizaba en la lengua materna del pueblo para que así la enseñanza promulgada fuera accesible a la congregación, la letra de la música que se cantaba también debía ser en alemán tal y como recogen los primeros corales escritos por el propio Lutero. Dichos corales se encontraban escritos a una sola voz, monofonía, y contenían diversas letras para interpretar con la misma melodía principal. Encontramos un ejemplo de escritura de coral por Lutero en su himno *Ein feste Burg ist unser Gott; Deus noster refugium et virtus*⁶ que debía ser interpretado después del Salmo XLVI (Simpson, 1527-1529).

⁶ *Una fortaleza es nuestro Dios.*



Ilustración 2 Ein feste Burg ist unser Gott, M. Lutero (1529)

Uno de los principios básicos en la composición musical vocal, es la necesidad de que los acentos del texto coincidan con los acentos musicales para que así las subdivisiones internas de la música, como son las transiciones armónicas y melódicas, tengan sentido y acompañen al significado del texto. Este hecho impedía la traducción directa de los himnos gregorianos del latín al alemán sin la consiguiente modificación del *cantus firmus* ya que dicha técnica compositiva que implicaba la traducción directa impedía que acentos y pausas del texto coincidiesen con la acentuación y silencios musicales. Para poder paliar dicha carencia de cantos litúrgicos escritos en lengua vernácula, así como para conseguir una mayor involucración por parte de la comunidad de creyentes en la celebración, Martín Lutero, como primer y original compositor de corales para la liturgia luterana,

introdujo las melodías profanas conocidas por los feligreses como base rítmica y melódica de los himnos cantados por la congregación durante la celebración. Para ello modificó la letra cantada para que figurase la enseñanza de la Escritura que se quería exponer durante la celebración, pero sin modificar la línea principal melódica ni las subdivisiones internas de la música en cuanto a ritmo y armonía. De esta forma aparecieron los primeros himnos luteranos en alemán interpretados por la congregación, dichos cantos pertenecían al Introito, Gradual, Credo, Sanctus y Agnus Dei (Granados, 2007)

El hecho de la promoción de cantos en lengua vernácula, la composición de himnos con base cuyas melodías eran conocidas por el pueblo y con las cuales se sentía identificado, así como el uso del alemán durante la celebración, supuso un cambio drástico en la vivencia de la celebración por parte de la congregación, quien ahora formaba parte fundamental en el desarrollo de la misma, siendo ésta más interactiva, así como comprendía mejor el mensaje aportado. Es en esta época cuando comenzaron a surgir los primeros libros de cantos, *Liederbuch* o *Gesangbuch*, que contenían la letra de los himnos que la congregación cantaba, usualmente, a una voz. Durante la interpretación de los himnos el órgano tenía un papel fundamental en la liturgia ya que era quien marcaba el ritmo y la armonía del canto a interpretar, realizaba una introducción en la cual exponía el tema a cantar con una contextualización armónica y rítmica del mismo, así como interactuaba con la congregación en la interpretación y exaltación del mensaje de la Palabra cantada. El coral luterano ha sido considerado como la expresión cantada de la comunidad cristiana representado como un diálogo entre Dios y los fieles (Várnagy, 1999). Este coral no representaba un elemento litúrgico, sino que se trataba de una interpretación poética de la Escritura basada en los salmos.

Este cambio en el tratamiento de la música en la liturgia demostraba un profundo conocimiento de ambas ciencias, teología y música, por parte de Lutero. Los documentos que estudian la relación entre Lutero y su percepción de la música como un arte práctico y no teórico de manera profunda y contrastada, no se encuentran hasta 1980 con volúmenes como *Luther on Music* (1988) de Schalk, *Pedagogical Implications of musica practica in Sixteenth-Century Wittenberg* (1995) de Ralph Lorenz o *Music as Popular Propaganda in the German Reformation* (1999) de Oettinger. Sin embargo, en estos volúmenes no se explora la visión teórica

ni filosófica de la música de Lutero quien, como músico, utilizaba este arte para acercarse al pueblo y extender su visión teológica de la Escritura mediante los himnos. Para poder comprender la relación existente entre retórica y música que predominaba en las composiciones del teólogo, debemos conocer el sistema de estudios que preponderante durante la época de estudios y desarrollo personal y teológico de Lutero. Con esta perspectiva se puede apreciar que se estudia un arte a través del otro, por tanto la música era entendida a través del estudio de la retórica, para luego ésta formar parte fundamental de la primera. El aprendizaje de la música formaba parte de las Siete Artes Liberales que todo alumno debía conocer a través del estudio del *quadrivium* y el *trivium*. Mientras que el primero constaba de la formación en aritmética, geometría, música y astronomía, éste era estudiado a través del *trivium*, formado por la enseñanza de gramática, lógica y retórica. Los términos *trivium* y *quadrivium* fueron acuñados en la Edad Media, período durante el cual la enseñanza a través de dichas especialidades se introdujo en el currículum de aprendizaje de las escuelas (Tachikawa, 2016).

Sin embargo, esta división proviene de la pedagogía interpuesta por los griegos quienes introdujeron un sistema social donde la democracia era el punto fundamental de toda relación política y social, defendieron la importancia del arte y la literatura en la formación personal y profesional de los jóvenes griegos, así como implantaron un nuevo sistema educativo que tuvo como exponentes fundamentales las obras de Pitágoras, Sócrates, Platón y su discípulo Aristóteles (Perrin, 2004). El sistema de enseñanza-aprendizaje estaba basado en una relación de maestro-discípulo donde el debate posterior a la lección era una parte fundamental de la misma. Con la llegada de los romanos y su conquista del territorio anteriormente griego, se importó el sistema educativo griego compuesto por el estudio de la gramática, la lógica y la retórica como base fundamental para el aprendizaje (Perrin, 2004). Posteriormente, en la Edad Media se introducen unos cambios al sistema educativo imperante que incluían el estudio de la geometría, la astronomía, la música y la aritmética, evolucionando así el proceso de enseñanza-aprendizaje, el cual incluía ahora el *trivium* inicial y el *quadrivium*, que era estudiado a través del primero. Esta dualidad era la base del proceso lectivo añadiéndose la teología al estudio a través de ella (Perrin, 2004). Durante el siglo XII se introduce el estudio en las universidades a través del campo de la lógica mediante las obras de Aristóteles, Galileo e Hipócrates.

Dicha realidad se ve incrementada entre los siglos XIII y XVI con el crecimiento en el estudio e importancia de las humanidades en el campo académico encontrándose el actual foco en la enseñanza a través de la retórica y la elocuencia (Tachikawa, 2016). Otro de los cambios fundamentales de estos siglos fue la importancia otorgada al estudio de otras lenguas diferentes al latín y griego. Las lenguas vernáculas adquieren una mayor relevancia en los diferentes campos sociales, donde el uso de la lengua del pueblo era necesario para realizar diferentes transacciones sin posibilidad de error en la información mediante la lengua vehicular de la nación. Este hecho se suma a la necesidad del estudio de unas reglas de gramática y ortografía que aúnen el proceso de escritura y habla, haciéndose patente la necesidad de la imprenta para poder hacer llegar la gramática generalizada y aceptada por la mayoría de los usuarios de dicha lengua y así aunar unas reglas básicas.

La Reforma protestante (1517-1700) supuso una vuelta a la educación liberal en la cual predominó el énfasis en volver a la autoridad y enseñanza de la Escritura, así como refleja la celebración luterana donde la promulgación de la Palabra escrita era la pieza clave. Del mismo modo también se encuentra una mayor profundidad en el estudio de las lenguas clásicas, como el latín o el hebreo, para poder estudiar y entender la Palabra original sin tener que recurrir a traducciones que pueden mermar el significado original del texto (Perrin, 2004). Según Hill (2007):

En adición a todo lo posterior, por supuesto, el latín, griego y la lengua hebrea, así como las disciplinas de las matemáticas e historia. Pero todo esto lo encomendaría a los expertos. De hecho la reforma se daría por sí misma si solo nosotros fuésemos serios acerca de ello. En gran medida depende de ello, por esto será en las universidades donde la juventud cristiana y nuestra nobleza, en quien recae el futuro de la cristiandad, serán educados y entrenados. Sin embargo creo que no hay trabajo más digno de ningún papa ni emperador que llevar a cabo dicha reforma en las universidades. Y, por otro lado, nada podría ser más diabólico ni desastroso que universidades que no han sido reformadas.⁷

⁷ In addition to all this there are, of course, the Latin, Greek, and Hebrew languages, as well as the mathematical disciplines and history. But all this I commend to the experts. In fact, reform would come of itself if only we gave ourselves seriously to it. Actually a great deal depends on it, for it is here in the universities that the Christian youth and our nobility, with whom the future of Christendom lies, will be educated and trained. Therefore I believe that there is no work more worthy of pope or emperor than a thorough reform of the universities. And on the other hand, nothing could be more devilish or disastrous than unreformed universities.

Por tanto, los reformistas eran partidarios en crear una Iglesia donde la congregación pudiera leer y entender la Escritura en su lenguaje antiguo y original. En el caso del estudio del Antiguo Testamento se realizaría en hebreo, lengua originaria de dichos volúmenes. (Perrin, 2004).

Con el estudio de las Siete Artes Liberales, Lutero poseía un conocimiento acerca de la filosofía y teoría de la música que era característico de la época medieval tardía (Loewe, 2013). El arte de la música se estudiaba y planteaba de manera ligada a la retórica como modo de comunicación, como una forma de lenguaje compuesta por las normas de la elocuencia presentes en el discurso musical. Dicha particularidad inherente al currículum de estudio de esta época caracteriza un método de composición donde el papel predominante es el texto acompañado por la música. Los métodos de estudio característicos de esta época que reflejan el aprendizaje de las Artes Liberales que Lutero trabajó fueron *De institutione musica libri quinque* (c.500) de Boethius y *Musica speculativa secundum Boetium* (c.1323) de Johannes Muris (Loewe, 2013), cuyo contenido expone un comentario del método de Boethius. Dichos métodos reflejaban la dualidad entre música natural y artificial propia de una clasificación tradicional de dicho arte que el propio Martín Lutero adoptó en sus enseñanzas y composiciones. Dicha clasificación diferenciaba la música del mundo natural según su origen, la melodía derivada como consecuencia de los sonidos del día a día era conocida como *musica mundana*; la música de la voz humana nacida del hablar, reír o gritar, *musica vocis humanae*; y la música del cielo, resultado de la Palabra de Dios que se hace presente en los hombres, *musica caelestis* (Loewe, 2013). La música artificial, por el contrario, era la interpretada por instrumentos, era la música de los artistas, cuya función plasmaba dos finalidades diferenciadas, tanto ser una música que conectaba el cielo con el ser humano quien mostraba la capacidad de utilizar diferentes voces unidas en rezo, así como señalar a Dios como el creador de música (Loewe, 2013). Del mismo modo, se creía que esta música era capaz de conmover el corazón del hombre⁸ consiguiendo un mayor acercamiento con Dios. Esta misma finalidad fue seguida por Lutero en sus composiciones así como en su defensa promulgada del uso de la música, cuya idea está reflejada en su *Prefacio* (Loewe, 2013, p. 34):

⁸ Esta es una de las características de un estilo propio de la música del barroco denominado *Stylus ecclesiasticus* así como *Stylus impressus*.

'Domina et gubernatrix affectuum humanorum... quibus tamen ipsi homines, ceu a suis dominis, gubernantur et saepius rapiuntur'⁹

Como académico encomendado al estudio, Lutero estuvo inmerso en el proceso de enseñanza-aprendizaje fruto de las evoluciones en el campo de la docencia derivadas del mundo griego y rescatadas durante la Reforma. Esta convergencia de ideales no por todos defendida, se encuentra presente en su perspectiva teológica y musical cuya proyección se encuentra en el tratamiento de los himnos y corales protestantes interpretados por la congregación y difundidos por todos los seguidores de Lutero, primando la Palabra frente a la música. En la liturgia luterana el significado del texto era entendido y asimilado mediante el lenguaje de la música ya que éste era común al pueblo. Se realizaba, pues, una exégesis del texto, una interpretación de la Palabra mediante un lenguaje sencillo y afín a la congregación, utilizando melodías poco ornamentadas, de esta manera la prédica obtenía mayor asimilación por parte de los fieles (Otterbach, 1999). Siendo el momento de la predicación el punto central de la liturgia luterana, se hace patente la necesidad de la presencia de la música durante la celebración para facilitar el entendimiento y la participación activa por parte de los feligreses antes y después de la lectura de la Palabra. De este modo, además, se puede realizar un paralelismo entre lo terrenal, siendo el punto de partida la música realizada por el hombre, y lo divino, como es la presencia y explicación de la Palabra. No obstante, ¿es el hombre el inventor de este lenguaje musical, o es sólo un instrumento de Dios para hacerse presente entre nosotros y acercarnos a Él? La interpretación del mensaje es realizado por el ser humano pudiendo esta lectura cambiar y adaptarse a la época en la cual nos encontremos. El estudio de la teología luterana en época de Lutero, y posteriormente en la de Bach, había variado en relación a la tarea y papel del creyente durante la celebración, de esta forma en el Barroco tardío musical era tarea del creyente la comprensión y asimilación de su pensamiento teológico y aplicación de la doctrina dentro de la cultura y época en la cual se encuentre. La música es un instrumento que nos ayuda a asimilar el mensaje, a hacerlo nuestro, a interiorizarlo e identificarnos con él. Y, al igual que en todo aquello que nos rodea, el Creador también está

⁹ La música domina y gobierna las emociones humanas... que sin embargo, al igual que sus propietarios, son gobernadas y a menudo arrebatadas.

presente en ella. Para el estudio de la misma no se puede separar música de religión, al igual que el entendimiento de la historia sin el conocimiento de la influencia de la fe en el ser humano tampoco podría ser concebido.

La situación histórica, social y política de la Alemania de la Reforma encuadra el cambio de pensamiento teológico que tuvo como principal objetivo la separación de la Iglesia Católica. Con la desmembración del Reich y la anulación del poder imperial, (Várnagy, 1999). Alemania se vio envuelta en una situación donde la autoridad del monarca había mermado creando así un momento de inestabilidad política y anárquica que derivó en la aparición de diversos príncipes que fomentaban la independencia de la Iglesia con fines políticos personales. De esta situación nacieron diferentes apoyos que sostenían los ideales y principios dogmáticos de Lutero. Sin embargo, no solo Lutero promovió el movimiento de la Reforma, sino que a raíz de ello nacieron otras filosofías y doctrinas que eran más radicales como los anabaptistas¹⁰ y los reformadores radicales¹¹, alejando su doctrina del dogma promulgado por Lutero en el cual se respetaba el orden feudal y la autoridad basándose en el hecho que el Evangelio solo expone la salvación espiritual. Este hecho se ve reflejado en el rechazo de la Guerra de los campesinos, combatida y aniquilada por la nobleza en 1525, donde Lutero no prestó apoyo a los campesinos, posicionándose de parte de la sociedad burguesa, (Várnagy, 1999) demostrando así su interés político dejando de lado al pueblo sin tener en cuenta los beneficios o perjuicios que pudiera ocasionar a las clases sociales más bajas el desequilibrio y las malas condiciones laborales y de vida a las cuales estaban sometidos los campesinos. Estos intereses políticos concordaban con los promulgados por los nobles alemanes quienes después de la guerra tomaron a su cargo la lucha por la Reforma (Várnagy, 1999).

De esta manera los apoyos sociales que respaldaban a la Iglesia Católica eran el emperador, una parte del colectivo de príncipes y el alto clero; mientras que los príncipes del norte de Alemania, el bajo clero, los comerciantes y el campesinado, buscando unas mejores condiciones de vida, se decantaron por otorgar su apoyo a la Reforma. La Reforma Luterana se basó en tres principios básicos que diferían el

¹⁰ Cuyo principal exponente fue Nicolás Storch. Enciclopedia católica online. Consultado a 23/10/18 [<http://ec.aciprensa.com/wiki/Anabaptistas>]

¹¹ Como Thomas Münzer.

dogma promulgado por la Iglesia Católica como la justificación por la fe,¹² el sacerdocio universal y la autoridad de la Biblia; que se oponían a tres dogmas defendidos por la Iglesia como son la capacidad única del Papa de la interpretación de la Escritura así como de la convocación de concilios y la incapacidad del poder secular sobre Roma (Várnagy, 1999). Con la separación de la Iglesia y la consolidación del movimiento de la Reforma surgieron otros dogmas como el pietismo.

Uno de los momentos históricos más relevantes durante los cuales el pietismo adquirió un cáliz diferente dentro de la sociedad alemana de la época, fue la Guerra de los Treinta Años con los teólogos Paul Gerhardt y Juan Arndt¹³ (Várnagy, 1999). Una de las figuras que destacan en esta época de inestabilidad teológica y musical es el teólogo Paul Gerhardt (1607 – 1676) quien destacó como compositor de himnos para la liturgia luterana, llegando algunos de éstos a ser parte del nuevo himnario de la Iglesia Luterana de la Adoración presente en la actualidad (Westermeyer, 2007). Su obra musical y teológica destaca por la búsqueda de una mayor introspección exponiendo creaciones musicales y textuales más elegantes que las presentadas por Lutero cuyo tema central en sus textos era la gracia, hecho que se contrapone a los escritos de Gerhardt que destacan por defender la fe, el amor a Dios, como eje central de su doctrina (Westermeyer, 2007). Sin embargo, el teólogo comenzó exponiendo su enseñanza como modo de texto siendo recopilada como himno gracias al compositor Johann Crüger, cantor de la Nikolaikirche (Schmeling, 2007), quien musicalizó e incorporó alguno de los escritos del teólogo en su obra *Praxis Pietatis Melica* donde introdujo textos de Gerhardt como *Auf, auf, mein Herz* y *Wie soll ich dich empfangen*. (Westermeyer, 2007). Gerhardt es considerado como uno de los mayores compositores de la época con cerca de setenta corales cuya mayor proyección fue la iglesia luterana, aunque algunos también forman parte del himnario de la Iglesia católica.

¹² *Solo la fe en Dios hace justos a los hombres* (creencia luterana). La doctrina de la justificación se basa en la creencia de la voluntad humana como capacidad por sí misma de la superación del estado de pecado y así alcanzar la justificación ante Dios, defiende el puro acto y sentimiento de creer, la salvación a través de la fe.

¹³ Autor de *Jardín del Paraíso* y *El verdadero cristiano* donde se demuestra que fue uno de los grandes precursores del movimiento pietista al afirmar la dignidad del hombre en quien la imagen de Dios ha sido restaurada por la regeneración total.

Prestó servicio como clérigo en la iglesia luterana en un período teológico inestable donde era cada vez más patente la separación entre la iglesia luterana y la iglesia de la Reforma y donde destacaban las protestas por parte del clero luterano por las restricciones impuestas. La pertenencia de Gerhardt al movimiento pietista es difícil de determinar ya que el análisis de sus textos e himnos denotan una mayor subjetividad que la encontrada en Lutero, aunque sí se puede concluir que sus himnos fueron utilizados en la práctica y formación espiritual luterana, y cuyo objetivo principal era la renovación espiritual en el tiempo de la Guerra de los Treinta Años, pretendía reforzar los lazos espirituales, aparentemente sesgados, a través del canto. El impacto doctrinal de la teología propuesta por Gerhardt continuó durante la época del pietismo luterano, cuyo principal exponente fue Spener (1535-1705), quien fue sucesor de Gerhardt en la Nikolaikirche (Schmeling, 2007).

Encontramos un ejemplo de la enseñanza teológica de Gerhardt en el himno *Ist Gott für Mich, so tret* (1609).

Ist Gott für mich, so trete

(Römer 8, 31-39)

Melodie: England um 1590, geistlich Augsburg 1609 EG 351, FuL 316, MG 437
Satz: Georg L. Sothilander 2017

1. Ist Gott für mich, so tre - te gleich al - les wi - der mich; so -
 2. Nun weiß und glaub ich fe - ste, ich rühm's auch oh - ne Scheu, dass
 13. Mein Her - ze geht in Sprün - gen und kann nicht trau - rig sein, ist

oft ich ruf und be - te, weicht al - les hin - ter sich. Hab
 Gott, der Höchst und Be - ste, mein Freund und Va - ter sei und
 vol - ler Freud und Sin - gen, sieht lau - ter Son - nen - schein. Die

Ilustración 3 Ist Gott für Mich, so trete - P. Gerhardt

Este momento teológico inestable se caracteriza por la lucha por parte de una parte del clero luterano en contra de las restricciones impuestas por el luteranismo, conflicto que derivó en la división interna del colectivo de clérigos llegando a celebrarse la Conferencia en Hessen-Kassel en 1661 donde se finalizó con un acuerdo común entre luteranos y reformistas. No obstante, dicha situación de coexistencia entre ambas perspectivas de la misma doctrina no estuvo exenta de polémica inconclusa siendo necesaria la firma del edicto de tolerancia por parte de Bartholomaüs Stosch el 2 de julio de 1662 donde se ordenaba el final de polémicas e intolerancias (Schmeling, 2007). Sin embargo, si se analiza las verdaderas razones que motivaron la aparición de dicho edicto se puede concluir que el verdadero objetivo era la protección de la minoría formada por el clero reformista, y silenciar a los predicadores luteranos iniciando así un acercamiento a una Segunda Reforma (Schmeling, 2007).

Los intentos de unión o de encubrimiento de unos objetivos pactados derivaron en el Coloquio en Berlín celebrado el 21 de agosto de 1662 denominado *Amicabile Colloquium* ya que su objetivo era la demostración de la no existencia de diferencias entre luteranos y reformistas. Pero a pesar de este hecho, no se alcanzó dicho objetivo (Schmeling, 2007). La iglesia luterana defendía el estudio y enseñanza de todas las doctrinas que aparecen en la Biblia, en la Palabra, y cuya división en primarias, cuya base es la salvación, secundarias, con la fe como principio, y no fundamentales, que no son relativas directamente con la fe (Schmeling, 2007), es necesaria para poder comprender y celebrar la Palabra. Durante este Coloquio los luteranos buscaban la afirmación de la diferencia doctrinal entre su defensa y vivencia de la fe, con los reformistas, mientras que éstos intentaron exponer las similitudes entre ambas doctrinas. No obstante, después de las diecisiete sesiones (Schmeling, 2007) en las cuales se dividió el coloquio, no se llegó a un punto teológico ni dogmático común. La situación de distanciamiento entre luteranos y reformistas continuó ampliándose y afectando a la vida cotidiana de ambos bandos profesos.

Uno de los ejemplos de esta situación se encuentra en la exigencia por parte del Elector Reformista a Gerhardt de frenar su enseñanza y promulgación de su doctrina durante sus celebraciones, llegando al punto de la prohibición para el músico y teólogo de asistir la celebración, esta decisión fue revocada por petición

popular (Schmeling, 2007). Su dogma se diferenciaba de la ortodoxia luterana en que ésta tenía como objetivo poner en orden las enseñanzas de la Reforma sin añadir nada a la doctrina de Lutero. La principal diferencia entre el luteranismo y la ortodoxia luterana era la defensa por parte de los primeros de la unión personal en Cristo, la defensa del *genus maiestaticum*, donde los atributos divinos eran comunicados a la naturaleza humana en Cristo. Esta unión era rechazada por la ortodoxia luterana en la cual imperaba el lema *Finitum non est capax infiniti*, según el cual, el hombre no puede recibir atributos infinitos, es decir, de Dios, defendían que el ser humano no tiene contacto directo con Él.

De esta inestabilidad teológica, emergió el movimiento pietista, con Spener¹⁴ como precursor principal, que se mostraba reacio a la aceptación de la ambición intelectual característica de la época así como a los aspectos polémicos y doctrinales de la ortodoxia luterana. Del mismo modo, eran contrarios a la búsqueda de precisión en las formulaciones teológicas. Defendían como objetivo principal la escucha de la voz de la emoción, del sentimiento, de la pasión, de la vida total y, por consiguiente, de una orientación al pensamiento. Utilizaban y leían la Escritura como una colección de relatos de caminos regenerados y los interpretaban como llamadas a la regeneración (Várnagy, 1999).

Sin embargo, un punto en común en todos los dogmas derivados de la liturgia luterana es la utilización e importancia otorgada al papel de la música durante la celebración, siendo desde el nacimiento de la praxis luterana cuando la alabanza al Señor se realizaba mediante la combinación de música y palabras, es decir, que predominaba la música vocal religiosa, siendo la cantata sacra el género más

¹⁴ Philip Jacob Spener (1635 – 1705) fue teólogo y precursor del movimiento pietista con publicaciones como *Allgemeine Gottesgelehrtheit* (1680) y *Earnest Desires for a Reform of the True Evangelical Church (Pia Desideria)*, 1675). Se opuso a la ortodoxia luterana convocando reuniones para la sociedad pietista que se celebraban en su casa (*collegia pietatis*) cuyo objetivo principal era la otorgación y restauración de la espiritualidad a su congregación. De esta manera se defiende que el principal objetivo de la comunidad pietista es proveer un espíritu fresco de fervor religioso a la congregación, así como llevar a cabo prácticas de fe y gracia cuyo nexo de unión y camino era la profundidad del alma que otorgaran las respuestas a las preguntas derivadas de la vivencia religiosa de la congregación.

Prout, W. C. Spener and the theology of pietism. *Journal of Bible and Religion*, 1947. 15, 1, 48. http://www.u.arizona.edu/~smlandry/History_495C_Religion_and_Society_in_German_History/History_495C_files/Spener%20and%20the%20Theology%20of%20Pietism.pdf [Consultado 27/10/2018]

utilizado durante la época del Barroco tardío musical. A este hecho se aunaba la similitud entre la cantata, la lectura del Evangelio y la prédica, punto central y más importante de la celebración luterana. Con la aparición y adición a la liturgia de este nuevo género, el orden de la celebración se modificó apareciendo después del prelude del órgano y sucediendo a su vez la lectura del Evangelio, que servía como apertura de la celebración (Otterbach, 1999). Este hecho se contraponía a la forma musical que predominaba en épocas anteriores, en época de Lutero, como era el motete, también conocido como diálogo, concertato o sinfonía sacra, y que constaba de una melodía principal realizada por la voz en la que se interpretaba la Escritura de manera textual y que contenía un acompañamiento instrumental realizado por el órgano. El término cantata sacra fue acuñado por primera vez por el Pastor Neumeister de Hamburgo, pastor luterano y escritor de himnos utilizados durante la celebración, siendo algunos de estos textos parte de composiciones sacras de Bach (Otterbach, 1999). Con este nuevo género, las palabras perdieron peso, siendo substituidas por una percepción poética y personal de la Palabra otorgando así mayor relevancia a la construcción de las frases musicales que reflejaban el contenido del texto. Se realizaba una exégesis del texto para el cual la música servía de explicación del mismo. Este hecho está ligado a la evolución derivada de la época de la Ilustración (1700-1789) durante la cual el estudio literal de la Escritura pierde importancia en pos de una vivencia de la fe desde un ámbito más personal e introspectivo, y aparece una nueva figura académica que pretende otorgar respuestas a todas las preguntas derivadas de la existencia desde un punto de vista científico, sin hacer referencias bíblicas, pero sin despojar de importancia a la presencia de la religión en la sociedad (Perrin, 2004).

Con la aparición de esta nueva perspectiva de la religión en la sociedad luterana, se hace patente la necesidad de la adaptación del uso y papel de la música durante la celebración. Los compositores debían aunar la estética musical predominante en la época con las exigencias del estilo que estaban componiendo, sin olvidar el objetivo principal de la música en la liturgia. Esta controversia dio lugar a la aparición de dos bandos contrarios, de dos divisiones dogmáticas, que defendían ideas opuestas relativas, entre otros aspectos, a la definición del concepto de música durante el oficio religioso. Por un lado se encontraban los pietistas, quienes se oponían a la característica operística de la nueva música sacra, basada a su vez en la

música italiana, estilo predominante en la época; y por otro lado los luteranos ortodoxos, quienes defendían la doble cualidad de la música sacra, tanto profana como religiosa. No hace falta destacar que fue la segunda postura la que prevaleció y se desarrolló a lo largo del tiempo (Bukofzer, 1947).

La utilización del texto como vehículo para el entendimiento de la Palabra, estuvo presente en los distintos cantores de la escuela de Santo Tomás de Leipzig, como Johannes Kuhnau, al igual que era defendida por los teóricos, cantores y licenciados de la época. Zachow, por su parte, fue uno de los compositores, coetáneo de Buxtehude, quien relevó a un segundo plano la melodía del coral para poder realizar una exégesis del texto. Esta misma línea fue seguida por Bach. Podemos encontrar un ejemplo en el que se distinguen características de las composiciones en la cantata de Zachow *Das ist das ewige Leben* tanto en el tratamiento del texto bíblico, con un concertato y una fuga, como en la paráfrasis libre de la partitura, dividida en recitativo y aria da Capo (Bukofzer, 1998). Por el contrario, las cantatas de Buxtehude, afamado organista y compositor, poseían un estilo de concertato en el cual no se encontraban ni recitativos ni arias da Capo. Poseían una melodía principal realizada por la voz y un acompañamiento instrumental. Esta estructura de la cantata evolucionó hasta la cantata reformista gracias a la influencia de la música italiana que introdujo ciertas partes en las obras sacras correspondientes a las óperas, como los recitativos o las arias, otorgando así más importancia al texto pero siendo éste tratado no de manera sobria como en el pasado sino más dramático. La mayoría de compositores tanto antes de la época de Bach en Leipzig como sus coetáneos, coincidían en otorgar a las estrofas del coral variaciones vocales. Uno de los primeros compositores que adoptó la cantata de reforma fue Philip Krieger quien era un importante compositor de óperas, experiencia que influyó en sus composiciones sacras, proveniente a su vez del estilo italiano (Bukofzer, 1998). De la misma forma, la construcción de las líneas melódicas estaba supeditada al significado que se quería expresar mediante el texto. Por ejemplo, si el texto trataba de la Ascensión a los Cielos, la línea musical era conducida de manera ascendente. Este movimiento se conocía como *Anabasis*, siendo su contrario la *Catábasis*. Se puede realizar un análisis del texto musical al igual que el del texto escrito. Por tanto, coincidirán las secciones marcadas por el texto con las partes musicales. Música y retórica eran dos disciplinas presentes en la música sacra vocal. No obstante, no hay tratados que

enseñen las reglas del correcto discurso musical, sino que para poder entenderlo se debe realizar un paralelismo entre ambas. Esta misma tradición está presente en el tiempo de Bach pudiéndose encontrar algún método escrito fruto de la recopilación de información por Johann Mattheson en 1739 con su obra *Volkommenen Capellmeiste* (El Maestro de capilla perfecto). En ella dividía el discurso sonoro en las siguientes partes, así como recoge Otterbach (1990, p. 79).

Al inicio viene el *Exordium* (...) entrada o inicio de una melodía en la que se tiene que mostrar a la vez la finalidad y el sentido completo de la misma a fin de preparar al oyente y avivar su atención. La segunda parte (...) *Narratio* (...) al tiempo una descripción, una narración, por medio de la cual se da a entender la opinión y la composición del discurso que contiene. (...) La siguiente (...) la *Propositio* o auténtico discurso contiene brevemente el contenido o finalidad del discurso sonoro. A continuación la *Confutatio* (...) disolución de las propuestas y puede expresarse en la melodía bien por medio de uniones o bien por medio de la introducción y repetición de casos nuevos (...) La *Confirmatio* reforzamiento artificial del discurso y normalmente se suele encontrar dentro de las melodías en las repeticiones bien concebidas. (...) *Peroratio* (...) salida o conclusión de nuestro discurso sonoro.

En cuanto a la instrumentación, el órgano comenzó a adquirir gran relevancia en el culto en diferentes países, cambio ligado a las mejoras e innovaciones del instrumento. No obstante, en un principio sólo la música vocal tenía este propósito de acercamiento al pueblo. De esta forma se explica el rechazo de Lutero a la participación del órgano durante la liturgia llegando a afirmar que *el órgano, en verdad, no debería admitirse en la misa* (Granados, 2007). Pero la realidad fue distinta, dicho instrumento experimentó un gran desarrollo y relevancia en la liturgia protestante llegando a su época culmen con la figura de Johann Sebastian Bach. Para poder entender la teología enseñada en la música de Bach, es imprescindible conocer los cambios que introdujo Lutero en la manera de interpretar la Biblia y la forma de vivir la fe.

Gracias a las obras que nos han llegado de Lutero, podemos concluir que estudió la Biblia desde el conocimiento de un teólogo moderno, es decir, en búsqueda continua del mensaje evangélico, sin dejarse influenciar por la aproximación alegórica del mensaje. Esta conclusión fue también reflejada en su traducción de la Biblia, ya que introdujo algunos términos que cambiaban el mensaje

haciéndolo, sutilmente, más teológico (McCulloch, 2004). La corriente bíblicista coetánea a Lutero veía la Biblia equiparable a la figura de Dios. Sin embargo, son dos aspectos a tratar de manera diferenciada, ya que la Biblia se debe interpretar con ayuda de ella gracia y la fe, no estando Dios construido por las palabras. De manera errónea, el bíblicismo defendía que la Palabra de Dios estaba limitada por las palabras de ella Biblia. Este aspecto fue uno de los puntos controvertidos a los que Lutero se opuso, instaurando la visión de la Biblia como una parte de la revelación de Dios.

El dato más resaltado nacido del estudio del legado de Bach por Karl Holl¹⁵ es su insistencia en la exégesis bíblica como la misión de Lutero, continuada ésta por Bach. Esta exégesis está presente en las obras de Bach, en sus textos. Con esta técnica el compositor enseñaba y compartía su visión de la Palabra. El estudio de la música de Bach a través de una exégesis del texto ha sido una práctica muy común entre los teólogos (Lloyd, 2007), el inicio de toda composición y mensaje religioso es la Palabra. Según Tatlow (2000),

Cantata composition always began with the text. But as the text-writers began with sermons, and the preachers began with Luther, and Luther began with the Bible, the true beginning was the Word.

Sin embargo, y pese a que Bach seguía los dictados del luteranismo, se pueden encontrar diferencias entre las figuras de ambos estudiosos. Bach, a diferencia de Lutero, describía el proceso de salvación como una narrativa histórica, la condenación de la Ley, seguida por la salvación bajo el Espíritu y por el regocijo

¹⁵ Karl Holl (1866-1926), teólogo alemán impulsor del movimiento del “Renacimiento de Lutero” y defensor de la exégesis bíblica como misión de Lutero. Ha tenido una gran influencia en los investigadores de la figura de Bach por ser considerado la máxima autoridad del protestantismo moderno. Sin embargo, según sus investigaciones Holl afirmó que Lutero había puesto todo su énfasis en la regeneración moral como trabajo de Dios sin enfatizar en la madura visión del propio Lutero acerca de su pensamiento teológico, sino solamente se centró en los primeros escritos del teólogo. Por esta razón, Holl prefirió la dogmática calvinista en vez de lo que consideraba la vacilación luterana. Un ejemplo de dicha afirmación es su concepción del término *justificación* como un proceso de transformación ética, dicha idea pertenece a la dogmática calvinista. (Lloyd, R. Bach: Luther’s musical prophet? *Current musicology*, 83, primavera 2007, https://academiccommons.columbia.edu/download/fedora_content/download/ac:178986/content/current.musicology.83.lloyd.5-32.pdf [Consultado 12/08/18])

de la fe del cristiano. Tradicionalmente se ha realizado una cuádruple interpretación de la Biblia según la hermenéutica medieval. La primera lectura del texto se realizaba con un sentido literal, la segunda era la interpretación alegórica siendo las dos posteriores la tropológica, visión moral del texto, y la anagógica¹⁶. Lutero era contrario a esta opinión, defendiendo la sola interpretación alegórica del texto así como recoge en diversos escritos (1535):

Therefore the Jerusalem that is above, that is, the heavenly Jerusalem, is the church here in time. It is not, by anagoge, our fatherland in the life to come or the church triumphant, as the idle and unlettered monks and scholastic doctors imagined. They taught that there are four senses of Scripture and by means of these they misinterpreted almost every word of Scripture. Thus, according to them, Jerusalem literally signified the city of that name; tropologically, a pure conscience; allegorically, the church militant; and anagogically, our heavenly fatherland or the church triumphant. With these awkward and foolish fables they tore Scripture apart into many meanings and robbed themselves of the ability to give sure instruction to human consciences.

Esta instrucción orientada a la conciencia humana sólo se puede obtener mediante la interpretación alegórica de los textos. De este modo, se conoce a Bach como un profeta de Lutero, porque el músico seguía los dictados del luteranismo al ensalzar la interpretación alegórica y espiritual de la Palabra en sus obras.

3.2 Situación del barroco musical

Uno de los enigmas que aún perduran en la actualidad y para el cual todavía no se ha encontrado una respuesta que satisfaga a todas las partes implicadas en su investigación es la procedencia del término barroco. De origen incierto y muy discutido, la palabra barroco se ha tratado como sinónimo de perla de forma irregular, (Grout, y Palisca, 2001), así como se le ha otorgado el sentido de irregular, extravagante, de mal gusto.¹⁷ Por otro lado, algunas fuentes afirman que su difusión

¹⁶ Sentido místico de la Sagrada Escritura, encaminado a dar idea de la bienaventuranza eterna.

¹⁷ *Últimamente yo he pensado que podría derivar de la palabra latina "barosus" que viene de la palabra "Baro", de origen sánscrito, que significa bárbaro, que no sabe hablar, necio. Sea lo que sea, es un hecho indiscutible que su primitiva significación fue siempre interpretada peyorativamente y vino a ser sinónima de extravagante, irregular, amanerado. Aún en la primera*

es atribuida al filósofo Charles de Brosses quien empleó el término para referirse a la fachada del palacio Pamphili de Roma en 1750. Sin embargo, antes de dicha aparición éste ya fue utilizado por un crítico de música anónimo que calificó como “baroque” la música de *Hippolyte et Aricie* de Rameau publicada en 1733 (Grout, y Palisca, 2001).



Ilustración 4 Palacio Pamphili

No obstante, también se encuentran investigaciones que demuestran que el primer uso del término *baroque* se utilizó para referirse a cualquier demostración artística y que fue acuñado por el filósofo Noël Antonine Pluche para poder distinguir dos tipos de música que escuchó en París en 1740 (Grout, y Palisca, 2001), la música barroca y la de inicios del Clasicismo musical que destacaba por su sencillez en la exposición melódica, armónica y la utilización de los instrumentos.

El Barroco musical es considerado como la época artística más polifacética, plagada de cambios drásticos que han marcado la historia de la música cuya meta era la búsqueda de la perfección en el arte. Muchos musicólogos, como Raúl Zambrano

mitad del siglo XX el mismo Diccionario de la Real Academia de la Lengua lo definía así: “Barroco, barroca, irregular, extravagante, de mal gusto”.

Querol, M. Origen y significado de la palabra barroco. *Musiker*, 2002, 13, 68

(2013), coinciden en la expresión del barroco como el máximo exponente en el arte convirtiéndose las épocas posteriores en meras imitaciones de dicha perfección. Sin embargo, hasta llegar a la consagración de este período musical la sociedad se vio envuelta en diversos movimientos cuyos antecedentes marcaron las características de una época. Se pueden clasificar las diferentes procedencias de la música barroca dependiendo de su origen geográfico. De esta manera se definen las actitudes italianas como provenientes de una de las naciones musicalmente más influyentes de Europa en la época del inicio del Barroco, particularmente tangibles durante la primera mitad del siglo XVII. Por otro lado, no es hasta 1630 que en Francia se comienza a desarrollar un estilo musical característico que destacaba por su oposición a la música italiana creando así la dualidad entre música de los afectos, música francesa, y la considerada como la madre de todas las influencias musicales cuyo origen se encontraba en el país donde nació la ópera, Italia. Por otro lado, la música alemana no adquirió relevancia hasta pasada la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), teniendo como base principal la música italiana aunque conjuntando características provenientes de la música francesa y creando así un estilo propio que marcó las tendencias y evoluciones de las composiciones alemanas. Por otro lado, se encuentra la música inglesa cuyo brillante resurgimiento se dio después de la Guerra Civil y la Commonwealth (1642-1660) y cuya base fundamental también era la música italiana (Grout, y Palisca, 2001). La situación política común se encuentra marcada por un período de gobiernos absolutistas cuyos centros de cultura eran las cortes europeas.

Además de ser una época prolífica en la aparición de nuevas formas musicales como el motete, la sonata o el concierto grosso, se muestra una separación en la dualidad música-palabra. De esta forma se definen las dos prácticas de la música siendo la *prima practica* dominada por el texto y la *seconda practica* por la música. La forma instrumental adquiere una mayor repercusión transmitiendo el mismo mensaje que al interpretar una letra con la aparición de la teoría de los afectos que definía uno de los rasgos comunes de todos los compositores del Barroco cuya meta era la expresión amplia de ideas y sentimientos por medio de la música instrumental y vocal intensificando los efectos musicales mediante contrastes violentos (Grout, y Palisca, 2001). Dicha cualidad se pudo llevar a cabo durante esta época gracias a los avances en organología de la mayoría de los instrumentos

principales utilizado en las composiciones, como el órgano o los instrumentos de viento madera como las flautas. Sin embargo, para conseguir la diferenciación en la forma musical era necesario la organización del discurso así como se conseguía en la danza. No obstante, es a través de la palabra e imitando la organización de los diferentes estilos en los cuales se dividía la música coral, que se consigue una organización y progresión en la música instrumental. Desde los cantos monofónicos de las primeras celebraciones hasta la aparición de la polifonía del organum y los corales, hasta la utilización del bajo continuo como sustitución de toda parte coral en la base armónica de la composición musical (Zambrano, 2013).

En cuanto al tratamiento del ritmo en la música característica de este período destaca la contraposición entre las obras con ritmo regular y aquellas que representan un carácter libre en cuanto al tratamiento de la métrica musical en recitativos, arias, tocatas, preludios y fugas. El establecimiento del ritmo estricto comienza a aparecer a partir de 1650 cuando se establece la posibilidad de la composición de partituras con una métrica y compases establecidos. Una de las características principales de la textura de la música barroca es la introducción del bajo continuo como acompañamiento de una voz aguda ornamentada y cuya relación estaba establecida por una armonía sencilla, sin grandes modulaciones ni sucesiones de grados tonales que no fueran los fundamentales (Grout, y Palisca, 2001). El énfasis armónico se encontraba en la diferencia de tésitura entre el bajo y la voz soprano así como la aparente indiferencia de las líneas creadas por las voces intermedias. Cabe destacar que la composición de la línea del bajo continuo no se encontraba desarrollada en las partituras sino que era labor del intérprete ejecutar a su gusto dicha voz pudiendo ser más compleja o menos, las partituras solamente recogían la estructura con el cifrado de los grados tonales que se debían interpretar así como la nota del bajo y era el intérprete quien demostraba su maestría y técnica instrumental durante el desarrollo de la obra.

Sin embargo, el mayor cambio en cuanto a la composición interna de la música barroca se vio reflejado en la armonía donde este arte experimentó los mayores avances en un período de tiempo reducido marcando así una de las épocas más innovadoras y prolíficas de la historia de la música. Por un lado el libre uso de disonancias era palpable en las composiciones barrocas tanto con su tratamiento como notas ornamentales como situadas de manera estratégica en el discurso musical

siendo este uso experimental. Por otro lado, el tratamiento de la disonancia como marcación de la dirección tonal de una pieza fue muy evidente a mediados del siglo XVII (Grout, y Palisca, 2001). Otro de los puntos centrales e innovadores relativos a la armonía del período musical es la evolución del cromatismo desde apariciones esporádicas en las obras como notas de paso a la complementación de la armonía. Pero fue la aparición de la tonalidad mayor y menor evolucionadas de los movimientos de cuarta y quinta en el bajo continuo y derivadas de la aparición de las cadencias cuyas modulaciones dieron paso a la aparición de las tonalidades más directamente emparentadas las que emergieron en a una nueva teoría del uso de la armonía. Para el desarrollo de dicha teoría el bajo continuo cifrado fue fundamental ya que ejercía de base armónica en la pieza musical sobre la que se organizaban la relación de tríadas en el resto de voces superiores.

En cuanto al uso de notaciones dentro de las partituras se comenzó a hacer patente durante el Barroco con palabras que denotaban el carácter o tratos referidos a la interpretación de las piezas musicales (Comellas, 2006). Dichos recursos armónicos, relativos al tratamiento del timbre de los instrumentos así como las diferencias encontradas en las formas características de las obras de este período musical se vieron asentados hacia mediados del siglo XVII (Comellas, 2006).

4. ¿Quién fue J. S. Bach?

El interés por la biografía de Bach ha sido ampliamente patente desde el siglo XVIII, cuando, gracias a la Ilustración, era una práctica común recopilar datos referentes a la vida y obra de hombres ilustres. Partiendo de las investigaciones previas, siendo la primera la propia autobiografía del compositor, en este apartado se sitúa un marco cronológico donde aparecen elementos trascendentales que serán después objeto de una revisión más profunda; tales como algunas de las características más importantes de la época, características musicales del estilo musical de Alemania o la producción artística de este compositor. Para ello, este apartado se organiza en tres secciones diferentes en las cuales se presenta la familia Bach así como los diferentes miembros que la integraban y sus distintas funciones, se recopila una breve biografía del compositor destacando su progresión musical y personal hasta su incorporación como Cantor en Leipzig donde desarrolló la mayor parte de su carrera profesional. Aunque el compositor posee una amplia bibliografía musical de carácter profano, Bach destacó en el arte de la composición de música religiosa, hecho por el cual destacaremos su evolución en la escritura de este segundo género. La tercera sección es la relación del músico ante la fe conectando así la producción musical y uno de los aspectos más personales del compositor.

4.1. La familia Bach

La familia Bach al completo estaba consagrada al estudio y la producción musical, tanto como organistas y compositores como continuadores de la saga musical de la cual formaban parte, mediante la práctica de distintos instrumentos musicales en diferentes puestos de trabajo. De esta forma, las habilidades del maestro de un oficio pasaban de generación en generación, así como era costumbre desde la Guerra de los Treinta Años hasta mediados del siglo XVIII (Gardiner, 2015). Siguiendo esta tradición, los integrantes de una familia se dedicaban al mismo campo laboral, siendo la concesión de puestos de trabajo entre los propios miembros. Dichas concesiones se producían debido a cambios de destino o a una ascensión en la escala

gremial. Por tanto, el aprendiz de músico no sólo estaba inmiscuido en su educación de manera práctica y teórica desde temprana edad, sino también en la integración en los entresijos internos del gremio. Los integrantes del gremio de músicos no solo se dedicaban a la práctica instrumental y compositiva, sino que también eran los encargados del mantenimiento y control de los órganos de las regiones donde trabajaban. La sociedad gremial estaba dividida en diferentes funciones dentro de los posibles trabajos que un músico podía desempeñar en la época. Se podía ser músico de ciudad, de Corte o de Iglesia, dependiendo de para quién se trabajara se tenía un estatus social u otro, variando así no solo el salario obtenido sino la condición social en la cual se encontraba y recibiendo, o no, ciertos privilegios sociales, como unas mejores condiciones de vivienda así como la pertenencia a ciertos círculos sociales cerrados con participación en el Consejo de la ciudad.

Uno de los principales motivos por los cuales los músicos de la época defendían su pertenencia a la sociedad gremial fue la búsqueda de la distinción entre músicos ambulantes o vagabundos y aquellos que consideraban su arte un trabajo digno, conocidos como músicos municipales o gremiales. Esta diferenciación nació en la Edad Media con el objetivo de acabar con un estatus que les privaba de honra y derechos (Otterbach, 1999). De esta forma, una de las más bajas consideraciones dentro de dicho gremio eran los músicos mendigos, quienes carecían de organización, principal diferencia con el grupo anterior. De este modo, los músicos municipales que trabajaban bajo las órdenes del Consejo poseían un mayor estatus social. Este grupo se dividía según las órdenes gremiales organizando sus miembros desde aprendiz hasta maestro pasando por oficial. En el caso del músico aprendiz éste debía presentar un origen sin mancha para poder acceder al gremio de músicos y, posteriormente, presentar un servicio de entre cinco y seis años antes de escalar al siguiente peldaño de la sociedad gremial (Otterbach, 1999). Por tanto, se muestra así las estrictas diferencias sociales establecidas en una época en la cual el futuro de una persona estaba marcado por su nacimiento, sin posibilidad de cambio. Otro de los peldaños dentro de la sociedad gremial de músicos era el oficial, cargo que ejercía quien ayudaba a un maestro en la copia de partituras, corrección de las mismas o en cualquier otro campo que requiriera su trabajo.

No obstante, las labores de un músico municipal podían ser muy diversas dependiendo de la región en la cual prestara sus servicios así como la naturaleza de

su contrato. Dichas funciones abarcaban desde tocar en bodas, fiestas privadas, celebraciones locales, procesiones, reuniones del concejo o visitas de príncipes. También incluían actuaciones de coros de escuelas e iglesias, participar en el grupo de músicos de la corte y, a veces, ejercer como campanero y portero (Otterbach.1999). Por tanto, era un empleo que presentaba muchas y diferentes funciones, no todas éstas consideradas “dignas” por todos los músicos, y más por los músicos pertenecientes a la familia Bach, quienes siempre estuvieron a la búsqueda de un futuro y un empleo de mayor consideración tanto social como salarial. El peldaño más elevado en la escala del gremio musical eran las labores de organista, cantor o maestro de capilla. En el caso de Johann Sebastian Bach perteneció a una tercera clase social, la más alta dentro del gremio y considerada la de mejor posición social ya que trabajaba a cargo de la Iglesia. Sin embargo, no siempre tuvo esta consideración social ni fue fácil su adquisición.

La primera obra que narra la evolución de la familia Bach fue escrita por el mismo músico siguiendo así las tendencias sociales de la época que incluían la documentación de diversos aspectos relativos a la vida y obra de ciertas personas ilustres. A parte de ser un prolífico músico y compositor, Johann Sebastian Bach demostró una gran preocupación por su linaje familiar recopilando datos de gran relevancia y creando así la mayor fuente que recoge la historia de la familia Bach. Este documento fue corregido y aumentado por Carl Philipp Emmanuel Bach y Johann Lorenz Bach, y titulado *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*. En él se narran los diferentes trabajos y logros musicales que alcanzaron los miembros masculinos de dicha familia (Gardiner, 2015). Este documento muestra el progreso inexorable de doscientos años de la familia Bach que tiene su punto álgido con la aparición de Johann Sebastian Bach y finaliza con la generación de sus nietos (Gardiner, 2015). En él se muestra el nivel social del cual gozaba la familia así como las rivalidades surgidas con otras para conseguir los distintos puestos de trabajo. Sin embargo, también se muestra las dificultades por las cuales pasaron antepasados del músico hasta lograr dicho reconocimiento así como la ganancia de un salario que les permitiera vivir con comodidad sin la necesidad de cultivar sus propios alimentos o compaginar su empleo como músicos con otros.

El primer miembro de la familia en llegar a Alemania fue Vitus Bach, pastelero húngaro que tuvo que emigrar de su ciudad natal para así poder practicar libremente

el luteranismo. Se instaló en Wechmar, cerca de Gotha. (Otterbach, 1999). Fallecido en 1619, es considerado como el miembro fundador de la familia Bach en Alemania, así como se describe en el *Ursprung*, según Schulze (2001, p.44):

Núm. 1. Veit Bach, panadero húngaro, que tuvo que huir de Hungría en el siglo XVI a causa de su religión luterana. Fuese a Alemania tras vender lo que pudo de sus posesiones; al encontrar en Turingia suficiente protección para la religión luterana, se estableció en Wechmar, cerca de Gotha y, continuó ejerciendo su oficio de panadero. Con lo que más disfrutaba era con una cithringen, que se llevaba al molino y que tocaba durante la molienda. [...] Y éste fue, como quien dice, el inicio a la música de sus descendentes.

La familia Bach continuó creciendo y encontró en la música no solo un trabajo sino una vía de ascenso en las distintas escalas sociales establecidas tan rígidamente en la época. Así como recoge Schulze (2001, p.45):

Núm. 2. Johannes Bach, hijo del anterior, [...] Al mostrar especial inclinación por la música, fue admitido como alumno por el ministril de Gotha. [...] se estableció en Wechmar, donde se casó con la doncella Anna Schmied, la hija de un posadero de Wechmar, y tomó posesión de los bienes del padre.

La breve biografía de los miembros de la familia Bach continúa. En ellas se destaca la dedicación, cada vez mayor, al arte de la música como principal sustento económico de la familia. Dicha situación está presente en todos los miembros masculinos del clan. Se destaca la aparición de Johann Jacob Bach, padre de Johann Sebastian Bach, siendo el número 11 de la cronología familiar ya que se sitúa entre la ciudad de Erffurth y Eisenach, emplazamientos presentes en la biografía de Johann Sebastian Bach. Schulze (2001, p.46):

Núm. 11. Johann Ambrosius Bach, segundo hijo de Christoph Bach (núm. 5). Fue músico de corte y municipal en Eisenach. Nació en Erffurth el año de 1645, el día 22 de febrero. Falleció en Eisenach en 1695. Se casó con la doncella Elisabetha Lemmerhirt, hija del señor Valentin Lemmerhirt, miembro del Noble Concejo de Erffurth, con la que tuvo 8 niños, 6 hijos y 2 hijas, de los que han muerto solteros tres hijos, así como la hija menor; por el contrario, 3 hijos y la hija mayor han sobrevivido a los padres y están casados, como puede verse en los núms. 22, 23 y 24.

Johann Jacob Bach, hermano mayor de Johann Sebastian Bach, se dedicó por completo a la música, a la interpretación, dentro de diferentes agrupaciones militares y reales. Aquí se demuestra a entera disposición de la familia Bach dentro del gremio de los músicos siendo este trabajo suficiente para su sustento familiar. Así como recoge Schulze (2001, p.48):

Núm. 23. Joh: Jacob Bach, segundo hijo de Joh. Ambrosius Bach (núm. 11). Nació en Eisenach el año de 1682. Aprendió el arte de los ministrilios con el sucesor de su padre, que en gloria esté, el señor Heinrich Halle; tras algunos años, en 1704, entró como oboísta al servicio de las reales milicias sueca. Tras la infausta batalla de Pultava, el destino lo condujo a la localidad turca de Bender en compañía de su Rey, el clemente Carlos XII. Allí se mantuvo junto a su Rey 8 o años, y luego obtuvo, un año antes del regreso del Rey, la gracia de poder jubilarse en Estocolmo como Músico Real de Cámara y Corte. Allí murió también el año 17, sin dejar descendientes.

Esta fue la situación que rodeó el nacimiento de Johann Sebastian Bach quien nació en Eisenach siendo el pequeño de los tres hijos de Johann Ambrosius, quedando huérfano de madre a los nueve años y de padre a los diez, dicha situación propició un cambio continuo de domicilio también ligado a un cambio de ciudad y entorno.

4.2 Breve biografía del compositor.

Se pueden encontrar numerosos escritos que documentan la biografía de Johann Sebastian Bach desde dos perspectivas diferentes pero confluyentes, su vida y su obra. El desarrollo y evolución de su obra está ligado a las necesidades compositivas con las cuales se encontraba dependiendo de la ciudad donde prestaba servicio, si era servicio religioso o servía para una corte, así como las convenciones compositivas de la época y las convenciones de gustos. Del mismo modo, su desarrollo como músico también estaba íntimamente ligado con su evolución como persona, siendo una parte fundamental del desarrollo personal las creencias y la vivencia de la fe. Schulze (2001, p.46):

Núm. 24. Johann Sebastian Bach, hijo menor de Johann Ambrosius Bach, nació en Eisenach el año de 1685, el 21 de marzo. Ha sido músico de corte en Weimar al servicio del Duque Johann Ernst, el año de 1703. Organista de la Iglesia Nueva en Arnstadt, 1704. Organista de la Iglesia de San Blas en Mühlhausen, el año de 1707. Organista de Cámara y Corte en Weimar, el año de 1708. En esa mism corte, fue además, desde el año de 1714, Concert-Meister. Capellmestier y Director de las Músicas de Cámara en la corte del muy alto príncipe de Anhalt-Cöthen. Año de 1717. De allí fue nombrado el año de 1723 para ocupar el puesto de Director Chori Musici y Cantor de la Escuela de Santo Tomás en Leipzig, donde vive todavía por la voluntad de Dios, ejerciendo además el puesto honorífico de Capellmester de Weissenfels y Cöthen.

[Notas de J. S. Bach – Leipzig 1735 I/184]

En estas notas tomadas por el propio Bach se destaca exclusivamente los distintos puestos de trabajo, características y ciudades en las cuales ejerció el músico. Es, pues, una manera de hacer público y notorio su trayectoria profesional, inquietud que se corresponde con su continua búsqueda de mejores condiciones laborales que se adaptaran a sus necesidades familiares así como a su innovación y renovación musical dentro de su propio estilo compositivo. Bach presenta así su currículo siguiendo las convenciones de la época según las cuales la citación de los diferentes puestos de trabajo era fundamental para la petición de uno nuevo o para reclamar algún aspecto del actual. El entorno familiar de J. S. Bach determinó en no escasa medida su vocación. En una época en la cual cada familia se organizaba en gremios y donde el oficio se transmitía de generación en generación, la familia Bach destacó en el arte de la música, formando parte de los artesanos y adquiriendo buena consideración en la ciudad. Como músico cuya familia pertenecía al mismo gremio, su formación temprana vino de la mano de sus familiares siendo así alumno de diferentes miembros de la familia Bach. La formación musical de un miembro de la familia no solamente recaía en familiares, sino también en la adquisición de conocimientos de manera directa o indirecta de aprendices y oficiales de música que frecuentaban el hogar y que iban a ayudar a un maestro del arte de la música, en este caso el padre de Johann Sebastian Bach. Schulze (2001, p.47):

Lunes, a 23 de marzo

Del señor Johann Ambrocius Bach, ministril, un hijo, padrinos Sebastian Nagel, ministril en Gotha, y Johann Georg Koch, guarda forestal del Príncipe de este lugar. Nomina Filii Johann Sebastian.

[Inscripción en el registro parroquial – Eisenach, 23-3-1685 II/1]

Nacido el 23 de marzo de 1685 así como recoge la inscripción en el registro parroquial, Bach asistió a la escuela latina luterana de su ciudad natal desde 1693 hasta 1695 (Otterbach, 1999). La misma escuela donde estudió Martín Lutero dos siglos antes. En dicha escuela tiene su primer contacto con el himnario *Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch (El nuevo cancionero completo de Eisenach)*. Este cancionero le serviría como base para futuras cantatas donde aparecían como base de cantus firmus dichos himnos (Gardiner, 2015). De esta forma ligaba su base musical adquirida como fruto de su pertenencia a una familia de músicos con su formación religiosa en la escuela. Por tanto, no se puede separar su formación musical de la religiosa siendo la primera parte de la segunda y viceversa. Por otro lado, la música era el campo que Bach mejor comprendía ya que era aquél que le resultaba familiar, pudiendo ser su aproximación a la religión a través de la misma, gracias a la cualidad innata de la música como lenguaje. Con la muerte de su padre, se traslada con su hermano Johann Jakob, quien fue nombrado en 1690 organista de la iglesia Saint Michaelis de Ohrdruf, a dicha población. No obstante, la formación musical de Bach había sido ya extendida al haber trabajado como aprendiz bajo la mano de Johann Pachelbel durante tres años (Otterbach, 1999). Esta formación continuó en el instituto de la ciudad, de orientación luterana ortodoxa, utilizando el manual *Compendium locorum theologorum*, del profesor de teología de la ciudad de Wittenberg, Leonhard Hutter, publicado en 1610. Este libro de texto para catecúmenos estaba apoyado en las doctrinas de fe proclamadas por Melanchthon y se encuentra dividido en preguntas y respuestas, con un total de 34 Loci (Otterbach, 1999).

La música desempeñaba un papel fundamental en la educación de la época donde se recitaba de memoria el catecismo, el libro de salmos, el evangelio y las epístolas, se aprendía latín y griego, matemáticas, lógica y retórica (Otterbach, 1999). Este fue el inicio de la inmersión de Bach en el ambiente de música dentro de la Iglesia. Siendo conocedor de los distintos movimientos y funciones que tenía un

músico municipal, ya que su padre prestaba servicio en distintos actos municipales en un ambiente mundano y burgués, ahora comienza a conocer el mundo de la iglesia evangélica así como las tareas que un organista debe desempeñar en la misma. Este conocimiento recién adquirido fue determinante en el desarrollo de su carrera profesional consagrada al servicio de la Iglesia en búsqueda siempre de una mejor posición tanto social como profesional que el músico consideraba acorde a su capacidad de trabajo. Posteriormente se trasladó a Lüneburg, donde asistió al instituto Michaelis con el manual del profesor Leonhard Hutter. En dicha escuela las normas de conducta tanto dentro de las aulas como fuera estaban fuertemente marcadas siendo así muy diferenciadas las clases sociales de los alumnos. La música continúa ejerciendo un papel fundamental en la educación distinguiendo estudiantes pobres, pero con gran talento musical, que adquiría alojamiento, comida, educación y una paga que la escuela consideraba justa. Por otro lado se encontraban los alumnos ricos o hijos de familias moderadas-acomodadas (Otterbach, 1999).

Este fue el último instituto al cual Bach acudió, ya que en 1702-1703 consiguió su primer puesto de trabajo en Weimar cuando contaba con 18 años, siendo la primera vez que estuvo en la corte de Weimar como miembro de la orquesta privada del duque Johann Ernst de Sajonia-Sachsen-Weimar (Otterbach, 1999), es decir, que no estaba bajo mandato de la Iglesia sino que gozaba de la protección de la sociedad cortesana adquiriendo la posición social equivalente a un servidor de buena casa. Sin embargo, durante esta primera estancia solamente permaneció medio año al servicio del duque. Desde el 9 de agosto de 1703 pasó a ser organista de la iglesia San Bonifacio de Arnstadt conocida como la Neue Kirche (Otterbach, 1999). En este nuevo puesto de trabajo, al pertenecer al servicio religioso, debía obediencia al ayuntamiento y el Consistorio de Arnstadt así como al poder eclesiástico. Era muy común la unión de poderes entre Iglesia, ciudad y Estado, siendo así que el músico debía dar explicaciones y cumplir con las expectativas de estos tres órganos de poder. No obstante, debía dirigir los asuntos concretos a la Iglesia ya que su función se desarrollaba en la misma. Su principal trabajo en Arnstadt fue el acompañamiento del coro parroquial, el cual no estaba muy satisfecho con su trabajo realizando sus intervenciones demasiado largas para la costumbre, hecho que respondía a su deseo de revalorizar la aportación del órgano durante la celebración (Otterbach, 1999).

Otra de las funciones que tenía que desempeñar el músico consistía en la supervisión de los ensayos de coro de la escuela latina. A esta función no especificada en el contrato inicial, Bach se negó a realizarla, lo cual le conllevó problemas con el Consistorio, organismo no acostumbrado a recibir negativas por parte de sus subordinados, sino absoluta obediencia. Otras de las razones que derivaron en conflicto con los superiores fue su deseo de la presencia de mujeres en la música del servicio (Otterbach, 1999). Sin embargo, uno de los mayores agravios cometidos por el músico hacia sus superiores fue su decisión de alargar hasta en cuatro meses sus vacaciones concedidas para un tiempo límite de un mes. Durante este tiempo Bach estudió de la mano de Buxtehude en Lübeck (Otterbach, 1999), así como recogen diferentes investigaciones realizadas en este aspecto. El músico solicitó un permiso a finales del otoño de 1705 para realizar un viaje que duraría cuatro semanas contratando para que le sustituyera durante su ausencia a su primo Johann Ernst (Gardiner, 2015). Sin embargo, el papel del organista de Lübeck, quien contaba con setenta años durante este intercambio, como mentor no está del todo esclarecido. Otra de las posibles razones por las cuales Bach decidió emprender este viaje podría haber sido su intención de ganarse el favor de Buxtehude como su sucesor. No obstante, dicho motivo carece de fundamento ya que la condición interpuesta por el organista era casarse con su hija Anna Margrete (Gardiner, 2015).

El juicio posterior fue recogido por los escritos de la época y pasó a formar parte de las actas del Consistorio siendo recogido el procedimiento con fecha de 21 de febrero de 1706 donde el Reverendo Superintendente acusaba al músico de haber alargado su estancia el cuádruple del tiempo por el que se realizó la petición original (Snyder, 2007). Dichas actas recogen las preguntas del Concejo con tinte de grandilocuencia y las monosilábicas contestaciones del músico, las cuales suscitaron un cambio en el interrogatorio focalizando su centro en los fallos como organista del músico atendiendo al contrato original. Los más destacados fueron su cambio en sus composiciones e improvisaciones al órgano así como su negativa en la colaboración con los estudiantes que formaban el coro (Gardiner, 2015). Estas tensiones se alargaron hasta 11 de noviembre de 1706 cuando le vuelven a preguntar si había cambiado su parecer en cuanto a trabajar con el coro de estudiantes, así como indicaba su contrato (Gardiner, 2015). Así como recoge Snyder (2007, p. 38):

The organist in the New Church, Bach, was interrogated as to where he had lately been for so long and from whom he obtained leave to go.

Bach: He has been in Lübeck in order to comprehend one thing and another about his art, but had asked leave beforehand from the Superintendent.

The Superintendent: he had asked for only four weeks, but had stayed four times as long.

Bach: Hope than that the organ playing had been so taken care of, by the one he had engaged for the purpose, that no complaint could be entered on that account.

The Consistory: Reprove him for having hitherto made many strange variations in the choral, and mixed many foreign tones into it, so that the Congregation has been confused by it.

No obstante, así como ya se ha mencionado, una de las grandes incógnitas nacidas de este viaje es el verdadero motivo por el cual el compositor se arriesgó a perder su puesto de trabajo así como a viajar a tanta distancia en una época en la que no se estaba preparado para los largos viajes. Una de las posibles respuestas otorgadas a dicha pregunta ha sido la necesidad del músico de conocer a uno de los grandes compositores de la época, Buxtehude, quien era conocido en toda la región por ser un excelente organista. Por otro lado, también se ha postulado que Bach recibió lecciones de dicho organista. Sin embargo, si comparamos la producción musical de uno y otro compositor, no se pueden encontrar grandes similitudes siendo el primero partidario de un estilo sobrio al cual la congregación estaba acostumbrada, acompañando o no los cánticos durante la celebración, así como estaba establecido por la comunidad. En contraposición, el segundo abogó por un estilo innovador en el cual el órgano adquiriría un papel fundamental en el desarrollo de la celebración.

Si bien es cierto que la evolución del estilo de Bach fue progresiva y que partía de una visión diferente de la música, no solo tratada de manera aislada sino dentro de la celebración así como el papel que debería realizar durante la misma, se necesitan estímulos externos para el desarrollo de un artista. Bach vio en el viaje realizado a ver a Buxtehude una posibilidad de avance dentro de su propio estilo musical donde el órgano adquiriría un papel fundamental y no era un mero acompañante de la congregación. En 1707 comenzó a trabajar como organista de la Blasiuskirche de Mühlhausen (Otterbach, 1999) donde, de nuevo, debía lealtad a la administración municipal así como a la Iglesia. Para poder prestar servicio en su nuevo destino, debía solicitar permiso en su actual puesto de trabajo así como

recogen las actas municipales de Arnstadt con fecha de 29 de junio de 1707. Recogido por Schulze (2001, p. 61):

Comparece el señor Johann Sebastian Bach, hasta ahora organista de la Iglesia Nueva, e informa que ha sido llamado para el puesto de Organista en Mühlhausen, así como que ha aceptado el ofrecimiento. Agradece respetuosamente al Consejo el anterior nombramiento y pide su cese, deseando, por tanto, devolver al Consejo la llave del órgano que había recibido de éste.

[Actas – Arnstadt, 29-6-1707 II/25]

Ese mismo año, en 1707, Bach contrajo matrimonio con su primera esposa Maria Bárbara Bach así como lo recoge la inscripción en el registro parroquial de Dornheim. Recogido por Schulze (2001, p. 47):

El 17 de octubre de 1707 contrajeron matrimonio el honorable señor Johann Sebastian Bach, joven soltero y organista en San Blas de Mühlhausen, hijo legítimo del muy honorable señor Ambrosius Bach, célebre organista municipal y músico en Eisenach, y la doncella Maria Barbara Bach, hija menor del honorable y famoso por su arte señor Johann Michael Bach, que fue organista titular en Gehren, en nuestra casa de Dios, con las bendiciones del Señor misericordioso y tras hacerse públicas las amonestaciones en Arnstad.

[Inscripción en el registro parroquial – Dornheim, 17-10-1707 II/29]

Sin embargo, solamente prestó servicio durante un año en el puesto de trabajo en Mühlhausen ya que se trasladó, por segunda vez, a la corte de Weimar donde se le prometió un sueldo así como un estatus social superior. El músico presentó su dimisión a la administración, siendo este un documento controvertido debido a su asociación con diferencias derivadas de su concepción religiosa remarcando así una división enfrentada entre luteranos ortodoxos y pietistas. No se puede asegurar con certeza a qué colectivo pertenecía el músico ya que según su origen y educación en las distintas escuelas a las cuales perteneció, Eisenach, Ohrdruf y Lüneburg, sería considerado ortodoxo. Por otro lado, si analizamos su obra musical consagrada a la Iglesia, podemos destacar que Bach abogaba por una música que sirviera para “Gloria de Dios”, pudiendo profundizar más en el significado de la misma desde una perspectiva ortodoxa. La principal diferencia del tratamiento de la música para

ortodoxos y pietistas, es que los primeros otorgaban a la música una gran relevancia durante la celebración así como fuera de la misma, mientras que los segundos veían la música como un camino para la práctica de la piedad, una herramienta subjetiva (Otterbach, 1999). Así como recoger Schulze (2001, p. 47):

In Conventu Parochiano [en sesión de la parroquia de san Bals] Propenebat D. Consul Dr. Mechbach que el organista Pach había recibido un ofrecimiento para Weimar y que había aceptado, por lo que solicitaba el cese por escrito.

Como no podía ser retenido, habría que consentir en su cese, indicándosele no obstante en su concesión que ayudara a terminar el órgano ya empezado.

[Actas – Mühlhausen, 26-6-1708 II/36]

Su segunda estancia en la corte de Weimar se prolongó durante nueve años, creando música en un ambiente donde las artes y las ciencias estaban protegidas de las influencias o diferencias del exterior y donde se debía prometer obediencia al duque Wilhelm Ernst. Durante este tiempo Bach fue adquiriendo cada vez mayor fama como organista hasta que fue detenido en 1717. El músico intentó realizar los mismos pasos que ya había dado en Mühlhausen donde aceptó un puesto de trabajo distinto al cual desempeñaba sin haber sido liberado de sus funciones en el anterior. Sin embargo la corte de Weimar no fue tan benevolente con el músico como en la pasada ocasión deteniendo al organista por su petición obstinada de dimisión. Cuando salió de prisión había obtenido su dimisión pero había “caído en desgracia” así como el duque de Weimar quería hacer constar. (Schulze, 2001)

El 6 de noviembre se ha arrestado en la sala del Juez de primera instancia al hasta ahora Concert-Meister y Hoforganist Bach por su terca manifestación para forzar su cese, para finalmente, el 2 de diciembre, notificarle el cese por medio del HofSecretär con enojo manifiesto, liberándosele del arresto.

[Actas – Weimar, 2-12-1717 II/84] Schulze (2001, p.77)

Después de pasar un mes en prisión, pudo mudarse y establecerse en Köthen como “maestro de capilla de su alteza serenísima de Anhalt-Cöthen” (Otterbach, 1999), fue a partir de este puesto de trabajo donde Bach alcanzó el máximo rango dentro de la escala de músicos, siendo considerado superior socialmente a un cantor,

un escribano, un concejal o un organista. El maestro de capilla era, según Mattheson (1740, p. 23):

funcionario de la corte instruido y compositor de alto nivel: es el que ordena, compone y dirige para un emperador, rey o gran príncipe y señor, música sacra y profana, y ve cómo la llevan a cabo bajo su vigilancia: para honrar a Dios y a su señor y para distracción y utilidad de toda la corte. A veces tiene bajo su mandato a cincuenta o hasta cien personas en su calidad de cabeza y dirigente.

La búsqueda de una mejora económica así como social es un acto común en el ser humano que se ha ido repitiendo desde épocas anteriores y todavía está presente en la actualidad. Se hace más común en las clases sociales más bajas liberando al trabajador del sentimiento de impotencia ligado a su clase social pasando así de ser un servidor a tener bajo su orden a diferentes personas. Sin embargo, no se debe obviar el hecho que Bach siempre tuvo que obedecer a sus superiores así como recogen los distintos contratos que obtuvo. Johann Sebastian Bach, así como recogen sus cartas (Otterbach, 1999), encontró un ambiente en el cual pudo desarrollar su arte y subir en la escala profesional y social, gozando de una excelente situación económica. No obstante, los puestos en Iglesias otorgaban una mayor seguridad de continuación para los músicos quienes no dependían de los gustos o preferencias de duques o señores. Éste fue una de los motivos principales por los cuales Bach abandonó la corte de Köthen para prestar servicio en Leipzig. No obstante, para conseguir la plaza como Cantor en Leipzig se debía realizar una prueba para la cual habían inscritos diferentes candidato, teniendo cada uno unas peticiones concretas como la posibilidad de no impartir docencia, cláusula a la cual el Concejo de Leipzig se negó, así como recoge Schulze (2001, p. 65):

Se nombró finalmente a aquellos que habían de realizar la prueba del Cantorado; se habían inscrito otros, como el Capellmeister Graupner de Darmstadt y Bach de Cöthen; Fasch, sin embargo, informó que no podía dar clase; el de Merseburg pidió de nuevo que se le admitiese a la prueba. Conclusum: Rolle, Kauffmann y también Schotte deben ser autorizados a presentarse a la prueba, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza.

[Protocolo del Concejo – Leipzig, 21-12-1722 II/119]

Después de diferentes deliberaciones por parte del Concejo, se decidió que la persona indicada para desarrollar el puesto de trabajo, así como quien mediante carta previa había expresado su inclinación a aceptar las características y deberes del puesto llegando incluso a ofrecer clases particulares de canto en caso necesario, era Johann Sebastian Bach. Del mismo modo también descartan al resto de candidatos por diferentes razones. Schulze (2001, p. 67):

Dominus Consul Reges [el alcalde gobernante] Dr. Lange expuso en reunión conjunta de los tres Consejos que era conocido que en relación con la plaza de Cantor se había pensado en el señor Telemann, que había prometido hacer todo lo posible, pero no había mantenido su promesa. Se había considerado después, aunque de forma privada, al señor Graupner, Capellmeister en Darmstadt, que ha comunicado que no se le permite renunciar. Tras lo cual se habían presentado Bach, Hoffmann [Kauffmann] y Schott. Bach es Capellmeister en Cöthen y destaca en los instrumentos de teclado. Además de la música, tendrá la enseñanza; y el Cantor deberá enseñar los Colloquia Corderi y la Gramática, lo que estaría dispuesto a hacer. Que ha dado garantías para dar no sólo clases públicas, sino también privadas. Si se eligiera a Bach, podría olvidarse a Telemann, debido a su conducta.

[...]

[...] Personalmente Bach era tan bueno como Graupner. Se había declarado dispuesto a mostrar su fidelidad no sólo como Cantor, sino como Profesor de la Escuela de Santo Tomas. Como Cuarto Profesor acordaría con los otros preceptores los casos en que hubiera de ser sustituido. Votó también por Bach, y que debía hacer composiciones que no fueran teatrales.

[Acta del Concejo – Leipzig, 22-4-1723 II/129]

En los siguientes mapas se pueden ver los diferentes lugares en los cuales Bach prestó servicio así como la distancia que había entre ellos sirviendo así como representante de la cantidad de movimientos que realizó el músico durante su carrera profesional, realidad que era una muestra de su continua búsqueda de una mejoría en sus condiciones laborales y salariales así como un mayor reconocimiento a su labor musical. Dicha búsqueda de libertad también era palpable en su evolución musical, evolución y cambio ligado a su concepción religiosa y personal.



Ilustración 5 Ciudades donde Bach prestó servicio (Seufert, 2005)

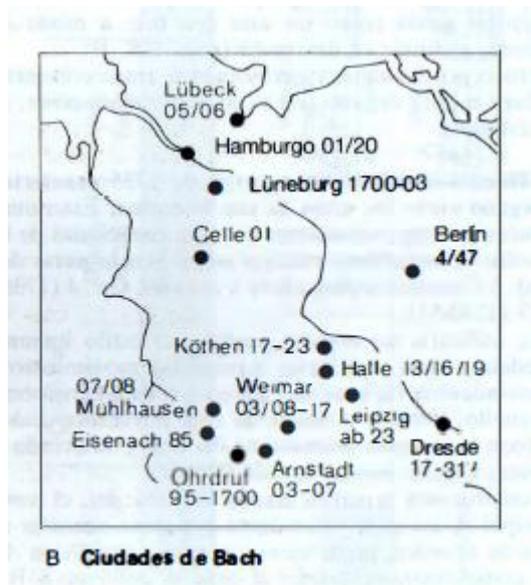


Ilustración 6 Ciudades donde Bach prestó servicio y sus fechas (Ulrich, 1992)

4.3 Bach ante la fe

La familia Bach estudió las doctrinas de la teología luterana tanto en casa como en las distintas escuelas a las cuales asistieron sus miembros. El primer dogma luterano escrito en el cual los fieles podían basar su enseñanza fueron los Loci de Melanchthon.

Dichos Loci forman la obra más importante de Melanchthon *Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae* escrita en 1521 y considerada la primera dogmática de la reforma. En ella se exponen cuestiones en torno a la ley y el Evangelio, al pecado y a la gracia, teniendo como núcleo central la mayor preocupación de Melanchthon, la soteriología y la ética, y como segundo plano la temática sobre la Trinidad y la encarnación (Otterbach, 1999). A través del estudio de dicha obra podemos centrar la base del pensamiento melanchthoniano en la frase *Siquidem hoc est Christum cognoscere beneficia eius cognoscere* mediante la cual se explica que para conocer a Cristo se debe reconocer su obra salvadora (Otterbach, 1999). Por tanto, aboga por una vivencia práctica y personal de la fe mediante la cual a través de la obra de Dios se pueda llegar al entendimiento y al conocimiento de ésta, para así alcanzar el objetivo máximo como continuadores de la misma.

Sin embargo, esta obra fue criticada no por su propuesta inicial sino por los cambios reflejados en sus ediciones posteriores debido a los altercados que se produjeron en la ciudad de Wittenberg, donde fue publicada la obra. El punto dogmático que más modificaciones reflejó está relacionado con la concepción luterana de voluntad. En la primera edición se mantiene que el *Praeceptor* concede al hombre una cierta libertad en los movimientos que inmiscuyen acciones externas, ya que la ley de Dios no se dirige a estas acciones sino a los movimientos del corazón, denominados afectos; concluyendo que el hombre no es libre desde un punto de vista espiritual. Del mismo modo, afirma que ésta es la causa de la incapacidad del ser humano para alcanzar su propia justificación en la obra divina. Solamente el Espíritu de Dios, a través de la fe del hombre, puede tomar posesión de su corazón y así convertir los afectos para alcanzar dicha justificación (Evangelista Vilanova, 1989).

En ediciones posteriores se pueden identificar algunos cambios relativos a la concepción luterana de voluntad dando mayor importancia a la participación del hombre en la práctica, pero manteniendo la capacidad única del Espíritu Santo para

sanar el corazón humano. En la edición de 1548 se añade que el hombre no puede huir de la llamada del Espíritu y así poder exculparse alegando su incapacidad congénita de dirigir su voluntad hacia el bien. Además pone de manifiesto que Dios no determina con anticipación la condena del pecador (Evangelista Vilanova, 1989).

Este manual fue sustituido en la enseñanza de la teología por el *Compendium locorum theologicorum* escrito en 1610 por Leonhard Hutter (o Hütter) que representó un cambio extraordinariamente relevante y esclarecedor en la época en la cual Johann Sebastian Bach comenzaba a realizar sus estudios en la escuela. Éste fue uno de los primeros dogmas que estuvieron presentes en su formación que respondía a las enseñanzas luteranas ortodoxas siendo desarrollado por uno de los dos representantes clásicos de dicha rama del luteranismo (Evangelista Vilanova, 1989). Estos dogmas fueron fundamentales para el desarrollo de la música religiosa de J. S. Bach tanto para la inspiración de la interpretación de la Palabra presente en las obras como en el método compositivo apropiado para su exégesis. Sin embargo, no todas sus obras estuvieron basadas íntegramente en la fe luterana habiendo trazos de pensamiento católico en su Misa en si menor, BWV 232, donde a través de los diferentes números de la misma se pueden atisbar interpretaciones tanto luteranas como católicas de la Palabra. Esto corresponde con su pertenencia a las diferentes Cortes así como da respuesta a la necesidad de todo artista en esta época, quienes debían su composición a quienes pagaban un salario por el mismo. Esta obra y sus distintas partes así como los diferentes enfoques teológicos que presenta serán desarrollados en profundidad en capítulos posteriores en esta investigación.

Otro de los aspectos fundamentales que han sido estudiados de la figura de Bach ha sido su pertenencia a la fe ortodoxa o pietista. Roland Chia en su artículo *Re-reading Bach as a Lutheran Theologian* pretende demostrar que Bach no defendía el pietismo sino que era un firme luterano ortodoxo quien utilizaba figuras provenientes del pietismo en sus obras siempre que no contradijesen las doctrinas luteranas. Este hecho se deriva de su demostración de estudio y conocimiento profundo del Libro de la Concordia¹⁸ durante su proceso de contratación como Cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, así como firmar un documento donde negara seguir doctrinas no pertenecientes al luteranismo (Chia, 2008).

¹⁸ Estándar doctrinal luterano publicado en 1580 contiene tres credos que originaron la iglesia Antigua y las confesiones de Lutero. <http://bookofconcord.org/intro.php>

4.4. Bach en Leipzig

Este período se considera como el más productivo en cuanto a número de composiciones tanto de carácter profano como religioso, siendo considerado este último como el más numeroso. No obstante, el compositor desempeñó diversas funciones a parte de la propia escritura, como la docencia, tanto de música como de teología luterana, en el colegio adjunto a Santo Tomás, dependiente éste del Consejo Municipal de Leipzig y de la supervisión de la Universidad (Villalobos, 2010). En 1723 Leipzig era una floreciente ciudad comercial con unos 30,000 habitantes que contaba con un total de cinco iglesias de las cuales las más importantes eran las de San Nicolás y Santo Tomás, de cuya música era responsable Bach (Grout y Palisca, 2001).

Durante este tiempo, una de las actividades que el músico debía realizar era la creación de un ciclo de anual de cantatas. Esta tarea consistía en la composición de una obra para cada servicio con una duración de, aproximadamente, cuatro horas a excepción de los períodos comprendidos por la Cuaresma y el Adviento ya que durante este tiempo tanto la música concertante como la interpretación del órgano se encontraban proscritos. De esta forma, se tiene constancia que el compositor llegó a crear un total de cinco ciclos anuales de los cuales la mayoría de su obra se ha perdido en su totalidad o solo se conservan algunas de partes instrumentales. Debido a esta ingente cantidad de trabajo, Bach precisaba de la ayuda de sus discípulos e incluso de su esposa para poder realizar las copias de las partes de cada obra orquestal y poder darlas a los instrumentistas pertinentes. Por tanto, sus composiciones se han separado y sesgado a lo largo del tiempo, encontrándose algunas perdidas (Alain, 1976). En cuanto a sus composiciones de corales para órgano, el compositor recopiló un total de tres antologías que sirvieron como base para sus composiciones más grandes. El primer volumen *los seis corales Schübler (BWV 645-650)* está compuesto por transcripciones de movimientos de cantatas, el segundo volumen *los dieciocho corales (BWV 651-668)* fueron escritos en épocas anteriores pero recopilados y revisados en Leipzig, y el tercer y último conjunto de corales que forma esta antología fueron los *corales de catecismo de la tercera parte del Clavier-Übung (BWV 669-689)* (Grout y Palisca, 2001).

Una de las cantatas más importantes es la BWV 80 considerada como el himno por excelencia de la Reforma, su emblema. Esta composición está basada en un coral compuesto por el propio Lutero (Villalobos, 2010). De esta forma el coral se convierte en la base de esta pieza musical siendo luego colocado un texto de contenido espiritual para formar la letra de la obra. Este tipo de composición estaba presente en muchas de las creaciones de Bach así como en otros músicos coetáneos adquiriendo mayor relevancia el coral y convirtiéndose en una pieza fundamental de las composiciones de la época. El texto incluido en la obra podía provenir del mismo Lutero, de poetas religiosos o incluso texto escrito por el propio compositor. De esta forma, con la utilización del texto el compositor reflejaba la religión protestante en su música. Dicho procedimiento ha estado presente en diversas composiciones. En las cantatas 18 y 61 aparecen las palabras escritas por el Pastor Neumeister, en las cantatas 31, 72, 132 y 152 Salomon Franck dejó su obra así como en el motete *Jesu meine Freunde* (Ulrich, 1992), en la Pasión según San Mateo y en las cantatas de iglesia 120, 145 y 156 C.F. Henrici, quien escribía bajo el seudónimo de Picander, refleja su obra. Del mismo modo, Mariana von Ziegler proporcionó a Bach nueve textos de cantatas (Alain, 1975). El coral es, por tanto, la base utilizada para la composición de obras de mayor envergadura como pueden ser cantatas, pasiones o incluso oratorios.

Con el establecimiento de la cronología de las cantatas pertenecientes a los cinco ciclos anuales compuestos por Bach, podemos concluir que el músico cada vez se orientó hacia una concepción concertante de la cantata en la cual introduce una melodía coral en el primer coro de la misma así como diversos recitativos y arias sobre textos inspirados en la Biblia o en la devoción del libretista (Alain, 1975). Según las exigencias de Bach la orquesta que acompañaba las cantatas eclesiásticas estaba formada por dos flautas, dos o tres oboes, uno o dos fagotes, tres trompetas, timbales, instrumentos de la familia de cuerda y un continuo, por tanto el conjunto incluía entre dieciocho y veinticuatro músicos. El tema de las cantatas sacras estaba vinculado al contenido del Evangelio expuesto durante la celebración, y a cuya lectura seguía el orden del servicio (Grout y Palisca, 2001).

Por otro lado, otra forma de composición que destaca en esta época es la utilización de la misma música en un concepto religioso y profano convirtiéndose el texto en un elemento sin el cual no se puede decir si una música es profana o

religiosa. De esta forma, por ejemplo, el *Oratorio de Pascua* fue compuesto de cinco formas sucesivas, tres profanas como cantatas pastorales y dos religiosas como el *Oratorio de Resurrección*. Por tanto, un mismo *cantus firmus* era variado y armonizado de manera diferente para dar cabida a las diversas obras que el compositor necesitaba en cada momento haciendo así de su propia música base para nueva. Esta base estaba establecida en el uso y proyección del órgano presente en la época de Bach (Alain, 1976).

Una de las causas que incitaron esta manera de composición fue la ingente cantidad de nueva música que Bach debía escribir para satisfacer la demanda a la cual estaba sujeto. No obstante, variar, cambiar y adaptar música a las distintas situaciones y momentos muestra la increíble capacidad del genio así como un profundo conocimiento de la escritura luterana. Este fue uno de los puntos que distinguían organistas luteranos de católicos ya que se conocía a los primeros por su capacidad de adaptarse a una ceremonia en concreto siendo los segundos meros intérpretes de una pieza que se limitaban a la ejecución de la misma. Los músicos relacionados con la liturgia protestante debían conocer dicha religión para poder ejercer en su profesión, más aún en escenarios como St. Thomas en Leipzig. En una época en la cual coexistieron diferentes religiones, cada una debía poder identificarse entre sí. Para ellos se precisaba de un conocimiento profundo de la misma (Scaer, 2004). De esta forma, el Cantor podía adaptar la música al motivo del servicio del día en el cual se encontrarán.

Para poder transformar una cantata profana en una religiosa, el compositor seguía diferentes pasos para conseguirlo. Uno de ellos era no deformar la melodía ni el ritmo y preservar éstos dos elementos de la cantata original. Por otro lado, con la composición de la primera cantata ya se tenía en mente la segunda, de manera que se conservaba un “ambiente” compatible. Podemos encontrar obras en las cuales el compositor parafraseaba el contenido para adaptarlo a las nuevas circunstancias u otras en las cuales el bajo tiene forma de aria o narración (Alain, 1976).

Otro elemento importante en la liturgia protestante y que Bach dominaba a la perfección era la utilización del órgano durante la celebración. Después de la introducción realizada por el órgano, la comunidad de fieles entonaba a una voz la melodía que se encontraba en la voz superior del coral o canción sacra y se alternaba con el órgano siendo conocida esta práctica como *alternatim*. El papel del resto de

instrumentos era de acompañamiento (Ulrich, 1992). No obstante y a diferencia de algunos coetáneos del compositor, Bach no manifestó rechazo al papismo tomando como referencia la religión católica en obras como su *Misa en si menor* (Villalobos, 2010) la cual contiene las partes del Kyrie y el Gloria que fueron iniciadas para la corte católica, pero al mismo tiempo manifiesta ciertos fragmentos con texto luterano (Ulrich, 1992) Del mismo modo, esta obra muestra una simbología numérica fruto de un profundo entendimiento de la escritura y que, en ocasiones, puede llegar a parecer abusivo, así como recoge Ulrich (1992, p. 329):

“La palabra *credo* suena 49 veces (7 veces el número sagrado 7), *in unum Deum*, 84 veces (7 veces 12, el número de los Apóstoles). La fuga *Patrem omnipotentem* abarca 84 compases (...). *Et incarnatus est* suena 19 veces (7 más 12, el Espíritu Santo y la naturaleza humana de María). En el *Crucifixus* figuran 12 acordes (número de los Apóstoles) sobre el bajo, que está formado por 24 notas.”

Las continuas reparaciones y mejoras que el propio compositor realizó en los diferentes instrumentos en los cuales trabajó, como el de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, contribuyeron a la ampliación de las características estéticas y armónicas de las composiciones. El Barroco resultó el establecimiento de la tonalidad siendo ésta dividida en modo mayor y menor, con la figura de J.S. Bach como su gran impulsor, como se puede apreciar en obras de estudio como *El clave bien temperado*. De esta forma, el órgano se convirtió en el pilar de la música sacra siendo el coral el fundamento de ésta.

5. Técnicas compositivas en la obra sacra de J. S. Bach

Con la Contrarreforma y la teología divulgada por Lutero, el coral adquiere una importancia crucial durante el desarrollo de la celebración siendo parte fundamental de toda composición musical destinada al servicio religioso. De esta forma, Bach basa sus obras en la composición de una línea melódica que otorgue sentido y unión al texto que se pretende musicalizar, al momento de la Escritura que se esté explicando durante la celebración, esta línea es el coral interpretada por el cantus firmus como base armónica y rítmica, así como por el conjunto de voces e instrumentos.

5.1 El coral como piedra angular de la música sacra de Bach. Orígenes

El período de oro de la composición de música luterana se encuentra comprendido entre 1650 y 1750 destacando las dos tendencias opuestas que caracterizaron los movimientos religiosos luteranos de la época, es decir, el sector ortodoxo, quienes apoyaban la utilización de todos los recursos disponibles de la música coral e instrumental durante la celebración, como las diferentes formas instrumentales y vocales que aparecieron y que marcaron las tendencias compositivas de una época, y el sector pietista, quienes abogaban por una música de carácter sencillo. Estas tendencias y tratamientos de la música en la liturgia se vieron reflejados en la antología titulada *Praxis pietatis melica (Práctica de la piedad en la canción)* de Johann Crüger (1598-1662) publicado en 1647 cuyo contenido se convirtió en el cancionero luterano más influyente de la segunda mitad del siglo XVII, aunque originalmente estaba destinado al uso hogareño (Grout y Palisca, 2001). Según diversas investigaciones, se recoge que los corales ortodoxos recogieron mayor éxito que los pietistas, cuyos textos reflejaban una postura, a veces, egocéntrica. Sin embargo, a partir de 1700 estas dos corrientes opuestas se unieron creando el entorno musical en el cual se desarrolló el concierto sacro cuyo contenido se dividía en tres elementos principales que lo caracterizaban. El primero de ellos consistía en la presentación de un coro concertato cuyo texto estaba extraído de la

Palabra, y donde se intercalaba la interpretación del coro con intervenciones solísticas a modo de arias cuyo texto cantado era estrófico. El tercer elemento era la aparición del coral con texto y melodía propia a merced del compositor. Dichos conciertos sacros podían ser interpretados con diversas combinaciones como la presentación de arias o arias y coro; la aparición de corales a modo concertato; y la intercalación de corales y arias (Grout y Palisca, 2001).

Uno de los instrumentos sacros por excelencia y a cuya evolución se han visto limitadas las composiciones de música para la celebración es el órgano, probablemente originario de Oriente Medio (Ferguson, 2006), el órgano evolucionó al *hydraulis* u órgano de agua conocido por los griegos, siglo III a. C., y posteriormente por los romanos, cuyo modelo de arcilla ha sido desenterrado de Cartago y datado alrededor del año 200. De este descubrimiento se deduce que dicho instrumento contenía teclas, tiradores y diversas hileras de tubos que suministraban aire de manera manual y cuya presión del aire era estabilizada por el agua (Ferguson, 2006). Con la caída del Imperio Romano, en Europa se perdieron temporalmente las tradiciones y técnicas de construcción de órganos que fueron posteriormente recuperados en el siglo VIII, aunque los instrumentos que más se renovaban correspondían a las necesidades nacidas de la liturgia, como el órgano. De las innovaciones más importantes se puede destacar el reemplazo de las correderas por teclas en el siglo XIII, la adhesión de la primera tecla “negra” correspondiente al si vemos en el siglo XIV, así como la interpretación de teclados múltiples, tubos de distintos tipos y mecanismos mejorados que ofrecían una amplia gama de tonos y dinámicas junto a la adhesión de pedaleros (Ferguson, 2006).

Durante el período barroco los constructores más importantes fueron Praetorius, Arp Schnitger y Gottfried Silbermann quienes otorgaron al órgano alemán una gran variedad de registros como los tubos flautados o principales, las mixturas que permitían la interpretación al mismo tiempo de parciales superiores y la fundamental del acorde otorgando así una mayor brillantez y base armónica a las composiciones, también se añadieron las lengüetas en los tubos aéreos. Debido al gran número de tubos de los cuales se hace constar un órgano, éstos se dividen en diferentes partes siendo los *Brustwerk*, pequeño órgano que se encuentra en frente del intérprete, conocido como órgano de pecho, los *Hauptwerk*, es el Gran Órgano o también conocido como Órgano Mayor ya que es el que cuenta con un número

mayor de registros, así como más importantes e imprescindibles como el registro principal y las mixturas, consiguiendo así un sonido más fuerte y solemne, normalmente correspondido con el segundo teclado del órgano, los *Oberwerk*, órgano de arriba, están formados por el cuerpo superior sobre el *Hauptwerk*, el *Rückpositiv* es el órgano de silla situado detrás del intérprete, y finalmente, se encuentra el pedalero, teclado de pies.

Cada órgano tenía diferentes partes pero sólo los grandes situados en las iglesias más relevantes contaban con todas las nuevas innovaciones (Grout y Palisca, 2001). La utilización del órgano dentro de la liturgia se limitaba a realizar el preludeo a la lectura de las Sagradas Escrituras y el canto de himnos. Progresivamente adoptaron la forma de toccata o preludeo.

El mayor desarrollo del órgano se produjo en la Alemania norte, protestante, cuya revolución nació de la influencia de Sweelinck¹⁹ y de los virginistas de Inglaterra (Ulrich, 1992). Otra de las innovaciones que se consagraron durante este periodo fue el uso de diferentes y variados registros en las obras, cuya interpretación era posible gracias a los avances realizados en el campo de la organología y que incluían adhesiones de tubos, teclados y registros a los órganos. Por otro lado, se hace patente el estilo musical conocido como Barroco en la ejecución virtuosa de las obras, la presencia de numerosos contrastes de matices y tesituras así como el estilo concertante propio de dicho movimiento musical. Del mismo modo, la teoría de los afectos está también presente en la interpretación de las obras escritas para órgano en la búsqueda de un sonido afectivo que correspondiese con las costumbres sonoras del momento (Ulrich, 1992). El órgano alcanza su ideal constructivo durante el Barroco, pero su progresión puede ser dividida en tres diferentes etapas. El órgano en su forma más básica se encuentra retratado en el *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* de Arnold Schlick publicado en 1511 donde se deduce que contaba con dos teclados con quince registros, así como un pedalero con cuatro registros (Ferguson, 2006).

¹⁹ Compositor y organista holandés cuya trayectoria profesional comienza a finales del Renacimiento musical y se expande hasta principios del Barroco. Es conocido por ser uno de los mayores compositores para tecla de Europa así como por su labor pedagógica, cuya función ayudó a establecer la tradición organística del norte de Alemania. Entre sus obras se encuentra un conjunto de diez volúmenes con composiciones de diversos tipos, como piezas para tecla o un gran número de salmos. IMSLP Petrucci Music Library [https://imslp.org/wiki/Werken_(Sweelinck,_Jan_Pieterszoon)] Consultado el (10/03/19).

El órgano propio del barroco temprano se caracteriza por su claridad sonora típica del Renacimiento, la división de registros y la interpretación de diversos timbres sin mezclar. El mayor constructor de órganos de esta época fue Praetorius cuyos instrumentos fueron defendidos y utilizados en diferentes composiciones por Scheidt (Ferguson, 2006).



Ilustración 7 Órgano Praetorius (*Die Hamburger Orgeldynastie Praetorius*)

El Barroco pleno se caracteriza por la construcción e interpretación de órganos cuya variedad sonora era equilibrada y que poseían lengüetas en los cuatro manuales. El mayor compositor de órganos durante esta etapa fue Schnitger cuyos instrumentos eran integrados en las obras de Buxtehude (Ulrich, 1992).



Ilustración 8 Órgano Schnitger de la iglesia de San Pancracio en Hamburgo (En Altes Land feiert barocken Orgelbaumeister Schnitger)

Sin embargo, el órgano que J. S. Bach utilizó para sus composiciones así como interpretó durante su estancia en Leipzig fue el órgano Silbermann perteneciente al Barroco tardío y que contaba con juegos fundamentales para la interpretación del bajo, pocas alícuotas²⁰ y lengüetas individuales, así como una disposición compleja de los registros que permitía la interpretación de diversas notas y diferentes timbres que enriquecían las composiciones (Ulrich, 1992). Michael Praetorius describe el tipo de órgano barroco interpretado por Bach y sus contemporáneos en su *Syntagma Musicum* de 1615, donde retrata un instrumento con tres teclados con treinta y un registros, así como un pedalero con diez registros (Ferguson, 2006).

²⁰ Sonidos parciales.

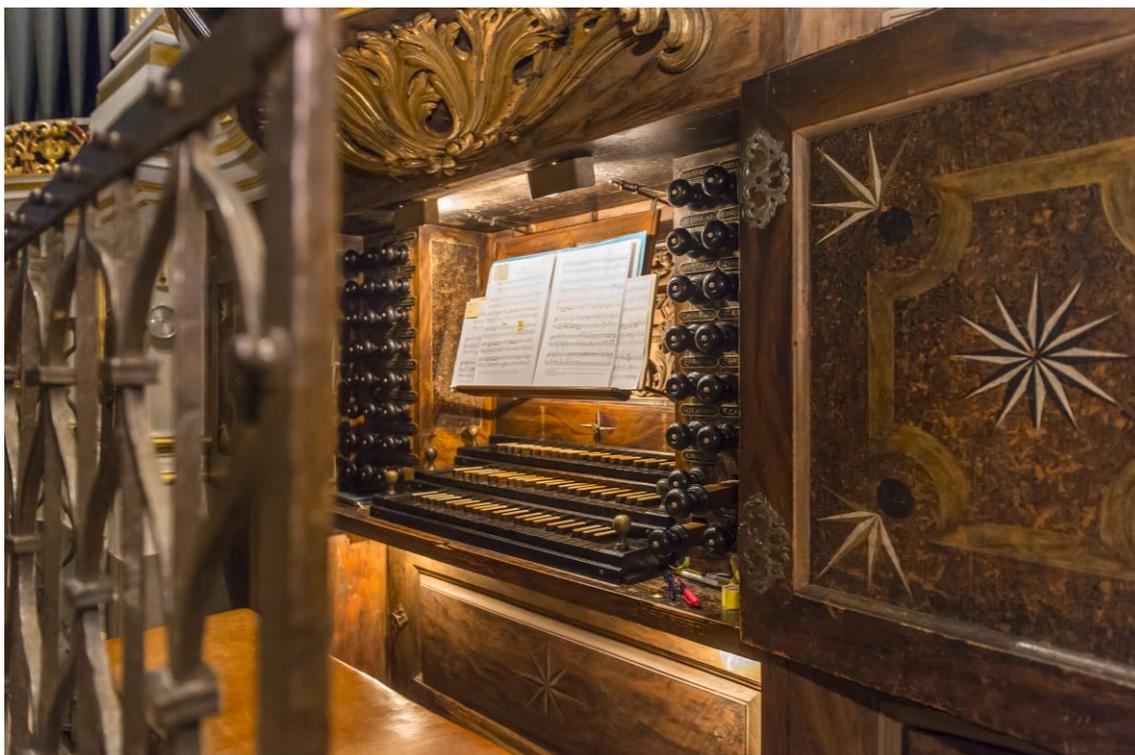


Ilustración 9 Órgano Silbermann de la catedral de Santa María de Freiberg (En Silbermann-Tage)

5.2 Evolución

El tratamiento del órgano dentro de la liturgia luterana así como la composición e interpretación de los diferentes corales que se presentaban durante la liturgia fue evolucionando de manera progresiva. Inicialmente, los corales estaban compuestos por armonizaciones sencillas acompañadas por un contrapunto no elaborado, este coral se alternaba con el canto de los feligreses con o sin acompañamiento del órgano. La aportación de este instrumento predominantemente sacro podía variar dependiendo del repertorio de himnos luterano que se quería interpretar durante la celebración. Su papel podía oscilar desde una presentación individual de la línea melódica a cantar, así como la presentación de la melodía con una armonización a modo de contrapunto para establecer la tonalidad, del mismo modo podía interpretar temas con variaciones derivadas del coral, y hasta melodías ornamentadas con acompañamientos basados en la composición inicial.

Progresivamente la variación coral fue adherida a la música de la celebración en forma de partita coral donde la melodía del coral servía para la interpretación de un grupo de variaciones. Se puede encontrar un ejemplo en el coral *Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich* (*Bendito sea el Señor, pues es muy generoso*) NA WM 74 de Buxtehude donde el cantus firmus del coral es interpretado en una voz diferente en cada variación.²¹ La primera variación de la melodía inicial se interpreta en la primera y voz más aguda del órgano para después se recogida por la voz más grave.

ABTEILUNG I.

1. Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich.

Dietrich Buxtehude.
Stille, Seelen. Neue Ausgabe von Max Seiffert.

Ilustración 10 *Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich* – Buxtehude *Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich*

²¹ Grout, D. J., Palisca, C. V. (2001), 475-477.

Otra de las nuevas formas musicales introducidas en la música de la celebración fue la fantasía coral donde la melodía se encontraba fragmentada siendo los motivos resultantes desarrollados mediante pasajes de gran virtuosismo técnico. Este cambio estaba ligado a las mejoras y avances en organología de la mayoría de las familias instrumentales. Además se encuentra una gran evolución desde un estilo compositivo en el cual las innovaciones compositivas se encontraban relegadas al mínimo hasta un estilo más libre.

El órgano congregacional realizaba la introducción al canto del coral interpretado por los feligreses mediante una melodía, con acompañamiento y ornamentación, interpretada ad libitum cuyo origen dio paso a la evolución del preludio coral después de mediados del siglo XVII. Con la evolución de estas introducciones al canto aparecieron piezas breves cuya composición estaba fundamentada en la variación de un coral pudiendo la melodía principal ser presentada de diferentes maneras así como continuada por el canto congregacional o no. Una de las variaciones que presenta el preludio coral es la introducción de cada una de las frases que componen la melodía como un tema para una breve fuga exponiendo una estructura similar a la fantasía coral pero de manera más concreta ya que seguía las indicaciones estrictas de una fuga. Por otro lado, algunos compositores abogaron por la utilización del preludio coral donde todas las frases de la obra aparecen por turnos en notas prolongadas con exigua ornamentación. Cada una de estas apariciones está precedida por un breve desarrollo imitativo en otras voces alienas a la melodía principal. Compositores como Buxtehude y Georg Böhm optaron por presentar la melodía principal con una ornamentación en manera de larga frase melismática en la cadencia final y cuyo acompañamiento era más libre y presentaba más libertad armónica (Grout y Palisca, 2001).

J. S. Bach compuso preludios corales donde la melodía se encontraba acompañada por una figura rítmica continua en una o más de las voces graves. Escribió un total de 170 corales para órgano donde no se encuentra diferencia en su tratamiento de dicho instrumento religioso con otras obras escritas para teclado por el mismo compositor. Una de las técnicas compositivas más continuadas y aplicadas por Bach en sus preludios corales era la presentación de la melodía principal de manera completa y su posterior tratamiento en forma de canon o con ornamentos cada vez más elaborados. Encontramos un ejemplo en su coral *Durch Adam Fall ist*

ganz verderbt (*Por la caída de Adán todo se ha echado a perder*) NAWM 82 (Grout y Palisca, 2001).

5.3. Técnica de la parodia en la música religiosa de Bach

El contrato entre el Concejo Municipal de Leipzig, formado tanto por organismos civiles como religiosos, y Bach, estipulaba la composición de música para celebraciones civiles así como religiosas. Por tanto, el músico debía afrontar un gran número de composiciones destinadas a diferentes actos, aunque las que más predominaban eran las de carácter religioso. Musicalmente, una de las técnicas compositivas utilizadas en la época consistía en la reelaboración de material ya creado, la parodia, método puesto en práctica por Bach en diferentes obras como los ciclos anuales de cantatas. Se pueden encontrar numerosos ejemplos de la utilización de esta compleja técnica compositiva sobretodo en su producción vocal, aunque también podemos destacar algunos ejemplos instrumentales como la introducción del órgano en obras sacras. En la época en la cual el compositor estuvo al servicio de Leipzig, un total del veinte por ciento de su producción musical estaba basado en la técnica de la parodia o adaptación de música existente (Otterbach, 1999).

Con esta manera de escribir, el compositor no solamente debía conocer su música y sus distintas posibilidades, si no que debía poseer un profundo conocimiento de la Escritura para así poder prever los distintos usos que se le podían otorgar a una misma composición. Incluso mientras se empleaba por primera vez un motivo melódico que después se modificaría y adaptaría, la estructuración del mismo ya contenía las características necesarias para ser reelaborado en posteriores composiciones. Por tanto, la composición de música y su posterior reelaboración y adecuación a las distintas situaciones y necesidades, demuestran la capacidad compositiva y el profundo conocimiento de la Palabra por parte del compositor, ya que la música estaba supeditada al significado y contenido del texto, siendo ésta un elemento secundario en la transmisión del mensaje. El texto era modificado en la partitura original, dando cabida a otras palabras, cuyo mensaje final aunaba los sentimientos del nuevo texto con el primero, siendo la parte musical la base de la nueva composición. De los distintos tipos de parodia, la más utilizada era el paso del

ámbito profano al sacro, utilizar melodías y canciones conocidas popularmente dentro de un contexto religioso, dentro de la celebración. La única adaptación que no utilizada era aquella que empleaba música sacra y la adaptaba a un ambiente profano.

La mayor dificultad compositiva de esta técnica radicaba en la adecuación del texto a la música debido a que la acentuación de las palabras debía coincidir con la acentuación musical, ya escrita, así como la división de los versos del texto debía ser coherente con la división de las frases musicales. Del mismo modo, el mensaje de la Palabra debía estar presente también en la dirección de las frases musicales ayudando así a la comprensión del mismo. Por ejemplo, si el movimiento de la melodía era ascendente, el mensaje del texto debía estar ligado a este significado. Esta técnica compositiva está relacionada con los campos emocionales adscritos a las diferentes obras de Bach. Una obra profana puede contener los sentimientos de alegría, júbilo y gozo, como en la cantata de cumpleaños dedicada a Maria Josepha en 1733, BWV 214, *Tönet, ihr Pauken*, también presentes en obras sacras, como el *Oratorio de Navidad*, BWV 248 ya que se celebra el nacimiento de Jesús (Otterbach, 1999). Por tanto, el campo emocional sería el mismo siendo el contexto totalmente distinto. En el ejemplo citado, la cantata profana aportaría los números 1, 5, 7 y 9 al Oratorio (Martínez, 1997). No obstante, el *Oratorio de Navidad* está compuesto casi en su totalidad siguiendo la técnica de la parodia.

La parte instrumental y la sección de los solistas vocales son idénticas en los números 1, 7 y 9 de la BWV 214 y en distintas partes del *Oratorio de Navidad*. Ninguno de estos ejemplos incluye un recitativo, ya que estas partes son propias de las obras que las contienen, caracterizándose por los giros armónicos y melódicos así como por la rítmica del fragmento y el uso del bajo continuo. La única excepción en la cual la técnica de la parodia ha incluido un cambio de tonalidad y un incremento de ornamentación en las líneas melódicas y en el solista, es decir, la flauta travesera y la voz, se encuentra en el aria para tenor en mi menor, *Frohe Hirten eilt, ach eilet*, el número 6 de la segunda parte de la BWV 248, cuya música original procede del número 5 de la BWV 214, un aria para alto en si menor (Martínez, 1997). Esta modificación se debe al cambio de solista y, por tanto, de tesitura. En la partitura original, el personaje es interpretado por una alto, Pallas, diosa de la sabiduría, quien se convierte en un tenor en el *Oratorio de Navidad*. No obstante, el plano emocional continúa siendo el mismo y, por tanto, la instrumentación y composición precedente

es adecuada para el nuevo contexto. Otra característica de este número es la aparición de una mayor ornamentación en la voz que realiza la melodía durante la introducción del aria. Esta cualidad finaliza cuando comienza la melodía principal.

El número 5 de la BWV 214, en un inicio, contiene una línea melódica sencilla sin grandes ornamentaciones:

ARIE.

Oboe I. II.
Alto.
Continuo.
piano sempre

A diferencia del número 6 de la Parte II del *Oratorio de Navidad*, cuya introducción es más ornamentada:

62

ARIA.

Flauto traverso I.
Tenore.
Organo e Continuo.
pizz.
pianissimo

No obstante, con la entrada de los solistas, la técnica de la parodia vuelve a utilizar la obra original como fuente exacta de música, cambiando sólo el texto. Se puede comparar dicho fragmento en la BWV 214 y el *Oratorio de Navidad*:

Fren - me Mu - sen! Mei - ne Glie - der!...

Fro - he ñir - ten eil, an ei - bel, ei...

La única adaptación realizada en los otros tres fragmentos antes enunciados, y que es necesaria para su adecuación, está relacionada con el texto cantado por el solista o el coro. Por tanto, ésta es la única forma de identificar si la música pertenece a una cantata sacra, profana o a un oratorio. A continuación se expone la comparativa entre el texto profano y su adaptación religiosa, así como la traducción de la misma. Se puede comprobar que el campo emocional al cual va referido el texto es el mismo, el júbilo, la alegría, siendo la temática distinta en ambos fragmentos. El segundo tiene carácter religioso mientras que el primero es profano. Pero ambos hacen referencia a la vida, con la celebración de la continuación de ésta con una fiesta de aniversario, así como la llegada de una nueva vida.

TEXTO NÚMERO 1 BWV 214	TEXTO NÚMERO 1 BWV 248 PARTE I
<p>Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! Klingende Saiten, erfüllet die Luft! Singet itzt Lieder, ihr muntren Poeten, Königin lebe! wird fröhlich geruft. <u>Königin lebe!</u> dies wünschet der Sachse, <u>Königin lebe</u> und blühe und wachse!</p>	<p>Jauchzet, frohlocket! auf, preiset die Tage, Rühmet, was heute <u>der Höchste</u> getan! Lasset das Zagen, verbannet die Klage, Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an! Dienet <u>dem Höchsten</u> mit herrlichen Chören, Laßt uns den Namen <u>des Herrschers</u> verehren!</p>
<p>¡Sonad, timbales! ¡Resonad, trompetas! ¡Sonoras cuerdas, el aire llenad! Entonad cantos, alegres poetas, ¡que viva la reina!, con gozo se grite. ¡Que <u>viva la reina</u>, desea Sajonia, que viva la reina, florezca y prospere! (Botero-Restrepo, 2012)</p>	<p>¡Regocijaos, alegraos! ¡Celebrad estos días! ¡Exaltad lo que ha hecho hoy el <u>Altísimo!</u> ¡Dejad el temor, alejad los lamentos! ¡Cantad, llenos de júbilo y alegría! ¡Servid <u>al Altísimo</u> con magníficos coros! ¡Adoremos el nombre <u>de nuestro soberano!</u> (Botero-Restrepo, 2012)</p>

Two systems of musical notation comparing the beginning of two choruses. The first system shows four vocal parts (Tenors) with lyrics: "Tö. net, ihr Pan. ken! Er. schal. let, Trom. pe. ten! Tü. net! Er." The second system shows four vocal parts (Soprano) with lyrics: "Jausch. net, froh. le. ckel! auf, jrei. set die Tu. ge! jausch. net! froh."

Comparativa del inicio de los coros de ambas obras

En el caso de las obras *Obertura para orquesta n.4* en Re Mayor, BWV 1069, y la Cantata BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens*, también se puede destacar el uso de la técnica de la parodia desde una obra profana a una sacra. Igual que el ejemplo anterior, ambas obras comienzan de manera similar. Se expondrá primero la obra profana, partitura original, y a continuación la Cantata para su comparativa.

Musical score for the beginning of the Overture for Orchestra No. 4, BWV 1069. The score includes parts for Tromba 1 in D, Tromba 2 in D, Tromba 3 in D, Timpani, Oboe 1, Oboe 2, Oboe 3, Fagott, Violine 1, Violine 2, Viola, and Basso Continuo.

The image shows a page of a musical score for a cantata. The score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are labeled: Tromba I, Tromba II, Tromba III, Timpani, Oboe I (with the instruction 'Flauto traverso I. II. coll' Oboe I.' above it), Oboe II, Oboe III, Fagotto, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo e Continuo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are marked with a minus sign (-) on their respective staves, indicating they are not present in this section. The instrumental parts are active, with the strings and woodwinds playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is in G major and 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Durante las secciones en las cuales no hay coro, la instrumentación y uso de las voces de la Cantata son idénticas al de la obra original. De esta manera, cuando en la BWV 1069 la sección de metales no interviene, en la BWV 110 tampoco. Por tanto, es el coro el que se ha introducido con posterioridad. Encontramos un ejemplo en el compás 50 de la BWV 1069, donde la instrumentación es igual que la BWV 110, con la diferencia del coro añadido. Esto implica un gran conocimiento de la Escritura así como de los sentimientos y afectos ligados a esta parte de la obra. Así mismo, la conjunción de voces ligada al texto implica la gran relevancia de éste, pese a haber sido compuesto con posterioridad. La parte vocal, el significado del texto, predomina frente a la instrumentación, que hace de conducto para alcanzar los objetivos propuestos y poder explicar con mayor claridad los pasajes bíblicos en los cuales se centra.

The image shows a page of a musical score for BWV 1069, measures 49-53. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Tr 1 i. D, Tr 2 i. D, Tr 3 i. D, Timp., Ob 1, Ob 2, Ob 3, Fag (Solo), VI 1, VI 2, Vla, and B. C. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Fag part is marked 'Solo'.

Ilustración 11 Compases 49-53 pertenecientes a la BWV 1069

Sin embargo, no deja de ser una interpretación personal de la Escritura siendo ayudado por la música para su mayor entendimiento e implicación por parte de los feligreses. Éstos serían los grandes objetivos de la música en la celebración.

En cuanto a la relación entre el texto y la música, es en la cantata sacra donde se puede encontrar una mayor correlación entre la letra y la instrumentación de la obra, como por ejemplo la alternancia con los timbales, así como indica el propio nombre de la cantata. Una de las partes parodiadas se encuentra en la aparición del coro inicial del número III del Oratorio (Vega, 2004). Ambas, original y adaptación, muestran las emociones de alegría y júbilo conseguidas mediante la instrumentación de trompetas y la utilización del ritmo y el compás ternario. No obstante, esta convergencia entre el plano profano y el sacro dentro de la celebración, y por tanto presente en la música vocal empleada en la misma, sólo era permitida por la ortodoxia luterana, uno de los tres períodos del desarrollo litúrgico luterano que se desarrollaron durante la época de Bach en Leipzig. Fue durante este período en el

cual la cantata sacra se desarrolló en mayor medida. El luteranismo ortodoxo, criticado por su vinculación en la aparición de una liturgia esquemática y rutinaria con patrones fijos y ortodoxos (Álvarez, 2013), fue el precursor de este género musical en el cual Bach se destacó, a diferencia del Pietismo alemán luterano, en el cual se preferían los cánticos evangélicos a los clásicos corales luteranos dando así mayor importancia a la sencillez de la experiencia y al afecto cristianos.

Otro ejemplo musical, en este caso instrumental, en el que predomina la utilización del órgano y en el cual se puede destacar el uso de la técnica de la parodia es la Cantata BWV 35 *Geist und Seele wird verwirret*, escrita en 1726, cuya introducción ha sido también utilizada en el *Concierto para clavicémbalo y orquesta*, BWV 1059, escrito aproximadamente en 1730 (Vega, 2004). No obstante, la composición de esta música fue pensada en un inicio para un plano profano, el primer tiempo de un concierto para oboe y cuerda, cuya partitura se encuentra perdida en la actualidad, compuesto cuando el compositor se encontraba al servicio de Cöthen. De esta forma, una misma música se ha empleado con distintos instrumentos solistas, oboe, órgano, clavicémbalo, y en diferentes contextos, corte, iglesia, sala de concierto (Mellace, 2014). Esta cantata está dividida en dos secciones cuya parte central estaría formada por el sermón.

Durante esta época se puede encontrar la oposición entre estos dos grandes sectores religiosos, siendo los pietistas quienes rechazaban las muestras artísticas, tanto música como pintura. Sin embargo, no era el texto el elemento discordante en el discurso musical, ya que éste provenía de la Escritura, si no la utilización de una gran instrumentación e incluso la defensa de la teatralización de la música durante la celebración (Gardiner, 2015). Del mismo modo, un punto crucial de desacuerdo entre ambos, incluyó también la defensa de la ciencia. Los sectores más conservadores se oponían a los avances de la ciencia que se produjeron en esta época, siendo Gottfried Leibniz y su discípulo Christian Wolff, quienes defendieron la compatibilidad entre la religión y la ciencia, ensalzando así el luteranismo ortodoxo (Gardiner, 2015). No obstante, este hecho no implica la vinculación del compositor a un movimiento luterano en concreto, aunque sí a la corte para la cual trabajaba. Un ejemplo es la Misa en si menor de Bach, ya que contiene partes pertenecientes a la liturgia católica, partes procedentes de composiciones profanas y otras escritas bajo la concepción del luteranismo. Según para qué corte trabajaba, las obras iban destinadas a las distintas

celebraciones. Sin embargo, la ortodoxia luterana en tiempos del compositor se encontraba opacada por la influencia cada vez mayor de la Ilustración en Alemania, hecho que también influía en sus composiciones. Aunque todavía lo artístico estaba ligado a la necesidad de aportar un mensaje religioso, moral o nacional (Gardiner, 2015).

El luteranismo ortodoxo del siglo XVII divergía con el luteranismo rígido del siglo XVI, ya que el primero era menos estricto en la adopción de las doctrinas del teólogo Melanchthon, discípulo de Lutero. La controversia surgida en las iglesias luteranas debido a la separación entre la teología de Lutero y la de Melanchthon, está reflejada en la obra del segundo *Loci communes rerum theologicarum* (temas teológicos fundamentales) que representó la primera sistematización de las principales doctrinas protestantes. No obstante, con cada reimpresión se muestra un mayor alejamiento del luteranismo original recibiendo influencia del humanismo y de la tradición reformada (González, 2010).

6. Pasiones

La situación de la música sacra luterana dio paso al desarrollo de la música religiosa concertada característica de este período donde, siguiendo la tradición schultziana de concierto sacro, se interpretaba una obra donde intervenían coro, solistas y orquesta dentro de un ambiente religioso con finalidad sacra. Podemos encontrar un ejemplo de música sacra concertante en las composiciones de Buxtehude (1637-1707), quien prefería el medio libre concertato aunque también escribió variaciones sobre corales, escritas para las Abendmusiken, conciertos públicos que seguían los servicios eclesiásticos vespertinos en la iglesia de Lübeck durante el período de Adviento. Estas obras eran similares a los oratorios, cuyas principales características eran su larga duración y su carácter dramático perteneciente a los convencionalismos de la ópera, que no de la liturgia, y que eran los sustitutos de las óperas durante períodos donde los teatros se encontraban cerrados por instrucción del momento litúrgico del año. La lengua utilizada era el alemán, la lengua vernácula, aunque también se podían encontrar textos en latín en las regiones más conservadoras. Johann Sebastian Bach fue uno de los oyentes y seguidores de esta música con su visita a Lübeck en 1705.

La verdadera reconciliación entre música pietista y ortodoxa apareció con la consolidación de la cantata religiosa luterana en 1700 donde se aunaban elementos objetivos y subjetivos, es decir, elementos formales y emocionales dentro de una misma composición musical. Hasta la aparición de dicha cantata, los textos de las composiciones luteranas estaban compuestos por pasajes extraídos de la Palabra, partes de la liturgia así como los versos pertenecientes a los corales que podían ser de autoría propia del compositor o de poetas de la época. Erdmann Neumester (1671-1756) introdujo estrofas poéticas que acercaron el significado de la Palabra a la congregación mejorando el entendimiento del mensaje y escritos en forma de arioso o aria da Capo precedida por un recitativo introductorio. Por otro lado, también se incluían en estas composiciones fragmentos escritos en estilo madrigalesco con longitud de versos desigual y rimas irregulares, cuyo estilo fue imitado por J. S. Bach en algunas de sus arias como las pertenecientes a la Pasión según San Mateo (Grout

y Palisca, 2001). Algunos de los compositores que escribieron siguiendo las pautas de la cantata fueron J. P. Krieger, J. Kuhnau y F. Wilhelm Zachow.

No obstante, la forma musical sacra imperante fue la pasión. Más importante que el oratorio en la Alemania luterana, la pasión se centraba en la historia, en la narración de una parte esencial de la Escritura. La recitación de la historia de la pasión y muerte de Jesús de forma semidramática se convirtió en una costumbre a partir del siglo XII evolucionando la manera de presentar la narración de dicha parte del evangelio. Inicialmente un sacerdote cantaba las partes narrativas, otro las palabras de Cristo y un tercero las exclamaciones de la multitud. En el siglo XV con el avance de la polifonía en la escritura musical, se realizaron cantos a varias voces de las partes de la turba siguiendo las características y exigencias de la composición para motetes. Una de las adaptaciones más célebres fue realizada por Johann Walter quien adaptó la Pasión dramática al uso luterano en la *Pasión según San Mateo* publicada en 1550 (Grout y Palisca, 2001). Durante el siglo XVII, y gracias al surgimiento del estilo concertato presente también en la música sacra, nació la pasión oratorio donde se empleaban recitativos, arias, conjuntos, coros y piezas instrumentales, así como se añadieron meditaciones poéticas en el texto en forma de arias solistas y corales con fragmentos de la historia de la pasión. De esta época destacan compositores como Johann Sebastiani con su pasión estrenada en 1672 y Johann Theile en 1673 (Grout y Palisca, 2001). La composición y tratamiento de esta forma musical dentro de la celebración evolucionó en el siglo XVIII bajo la influencia del pietismo ya que surgieron nuevos tipos de texto donde la narración incluía detalles realistas y diferentes interpretaciones de la Palabra, como en el *Desangramiento y muerte de Jesús* de 1704. La obra más relevante, antes de las composiciones de J. S. Bach y que influyó al propio compositor germano, fue la *Pasión* de Brockes estrenada en 1712.

Las pasiones son la culminación de la obra de Bach en cuya composición se ve reflejada su maestría musical, su profundo conocimiento de la Palabra, así como muestran el estilo de oratorio propio de la tradición de la música sacra del norte de Alemania durante esta época. Estas obras de gran envergadura eran compuestas e interpretadas cada Viernes Santo en la iglesia de Santo Tomás como culminación de un ciclo del año litúrgico y siguiendo las tradiciones de la congregación. No obstante, y según documentos de la época como el Acta del Concejo de Leipzig para el día 22

de abril de 1723 (Gardiner, 2015), una de las condiciones por las cuales el compositor obtuvo su puesto como cantor de dicha iglesia fue la no teatralización en extremo de sus obras (Aledo, 2016). Sin embargo, Bach hizo caso omiso de esta instancia. La interpretación de las Pasiones en un contexto enmarcado en el año litúrgico daba respuesta a la necesidad derivada de la prohibición de representaciones teatrales durante la Cuaresma y Semana Santa, ya que el drama se encuentra presente en dichas obras (Aledo, 2016). Las dos grandes obras que destacan bajo la mano de Bach son su pasión según San Juan (BWV 245) y su pasión según San Mateo (BWV 244).

6.1 La primera gran obra teológica de un músico. BWV 245. Pasión según San Juan.

La primera obra de este género escrita por Johann Sebastian Bach durante su período en Leipzig fue la BWV 245, la Pasión según San Juan, que se llegó a convertir en una de las pasiones más importantes escritas, cuya versión original data de 1724 aunque la composición inicial fue modificada y revisada con posterioridad debido a las demandas que realizó el Concejo Municipal al compositor, tanto referidas al enfoque teológico como al compositivo (Gardiner, 2015). Esta pasión reflejaba el final del ciclo de cantatas creado para ese año por el compositor llegándose a convertir en la mayor obra escrita por Bach hasta la fecha (Gardiner, 2015). La obra se interpretó de nuevo durante las celebraciones realizadas el 30 de marzo de 1725, el 11 de abril de 1732, siendo esta fecha no exacta, el 4 de abril de 1749 y el 27 de marzo de 1750 (Bach, 1724). Bach realizó un total de cuatro versiones de las cuales analizaremos la primera y cuarta cuyas modificaciones son mínimas y están consideradas como la partitura estándar. Se estrenó una versión en cada una de las interpretaciones de la pasión repitiendo versión en la última representación (Oron, 2017). La primera versión contiene la misma sucesión de movimientos que la cuarta; la segunda versión difiere en la anterior en el reemplazo de algunos números como el 1, 13, 19, 20 y 40; la tercera versión es la que presenta más variaciones fruto de suprimir e insertar algunos himnos, como la eliminación de las interpolaciones del Evangelio según San Mateo; la cuarta versión no incluye la

mayoría de modificaciones introducidas en la tercera tomando como base la primera de las versiones pero aumentando el número de instrumentos que aparecen como el total de violines I, violas, la aparición del continuo y el cembalo (Mendel, 1975).

Esta pasión es una clara prueba de la necesidad de conocer el contexto litúrgico para poder entender el mensaje de la música, siendo éste el limitador y conductor de las composiciones. Es a partir de la música donde se puede entender y transmitir el mensaje de la Palabra. Por tanto, la obra musical necesita la Palabra y el contexto litúrgico para ser entendida, así como también precisa de ciertos corales e himnos utilizados durante la celebración que enmarquen el contenido y mensaje de la obra musical. La finalidad de la presente obra complementa la defensa luterana de la meditación acerca de la pasión y muerte de Jesús como punto central de la teología de la cruz, según la cual y continuando la enseñanza de Lutero, la reflexión del sacrificio de Cristo y el reconocimiento de las causas de su muerte derivadas de los pecados de los hombres, se cumple con el estudio de la Palabra y con el entendimiento del mensaje de Dios al sacrificar a Su único Hijo. La meditación necesaria ha de estar basada, no en el arrepentimiento por la pérdida, sino por el sufrimiento causado a Jesús por nuestras acciones, siendo así una reflexión personal acerca de nuestros actos. De esta manera recoge Lutero sus palabras (1519):

Todo el que medita en los sufrimientos de Cristo en la forma *correcta* por un día, una hora, aún por quince minutos, *está* haciendo algo mucho mejor que ayunar por todo un año, rezar los salmos todos los días, o escuchar cien misas. La meditación correcta en el sufrimiento cambia el carácter de la persona. Como en el bautismo, la persona nace de nuevo con esta meditación. Entonces los sufrimientos de Cristo logran su verdadera obra, natural y noble.

El momento litúrgico en el cual se encontraba ubicada la interpretación y representación de las pasiones estaba situado después de un período de inactividad musical, durante el cual la celebración de fiestas que incluyesen música profana, e incluso la aparición del órgano durante los oficios religiosos, estaba prohibida. Para los fieles esta obra era la expresión musical de su fe, la culminación del arrepentimiento de los creyentes, su expresión de dolor por el sacrificio realizado por

Jesús, el final de una etapa y el inicio de la siguiente en el calendario litúrgico. Por tanto, una misma obra realizaba la función conclusiva e iniciadora en la vida del cristiano, del mismo modo que servía como canalizadora y guía de los sentimientos personales y pensamientos que deben ir ligados a este momento litúrgico. Sin embargo, el estreno de esta composición no fue bien recibido por todos los asistentes a la congregación, resaltando los luteranos pietistas, quienes se manifestaron en contra de toda proclamación teatral abogando por lo estrictamente sobrio (Gardiner, 2015), una expresión del dolor nacida de la reflexión interna y personal. Cabe destacar, además, que Bach era seguidor de la tradición musical italiana, influencia presente en la teatralización de algunas de sus obras.

Este cambio en la música nacido como consecuencia de la influencia italiana, música más operística, también estaba reflejado en las diferentes manifestaciones artísticas de la época, como las pinturas de Rembrandt. Del mismo modo, dicha concepción musical también se vio influida por la percepción personal del mundo cuya visión es variable y está ligada a los descubrimientos de la época realizados, como aquellos adheridos al campo de la ciencia, rama del conocimiento que experimentó una gran expansión en este momento. Del mismo modo que el mundo exterior cambiaba, también lo hizo la concepción de la religiosidad, e incluso el estudio de la teología, hechos que afectaron a las composiciones musicales que acompañaban los oficios que debían adaptarse a los feligreses. La Pasión según San Juan de Bach marcó un cambio, rompió con la tradición de las pasiones escritas hasta la fecha. El oficio celebrado el Viernes Santo tenía una duración aproximada entre tres horas y media y cuatro horas, durante las cuales se alternaba la interpretación musical con las distintas partes de la celebración, que incluían el canto de diversos himnos por la congregación, acompañados por el órgano; el sermón, con una duración aproximada de una hora; la interpretación de un motete; el rezo colectivo; y la lectura de la Palabra. A estas partes se incluía la interpretación de la pasión dividida en dos partes (Rathey, 2007). Los himnos, el sermón y la selección del texto utilizado en las lecturas estaban relacionados y servían como explicación de la pasión, siendo todas las partes necesarias para poder comprender el significado de la pasión de Cristo.

Estos oficios tan largos estaban destinados a reflexionar y hacer partícipes a la congregación de la pasión y muerte de Jesucristo. La teoría e importancia de dicha

parte de la Escritura se respalda con la defensa de los luteranos de la teología de la cruz, en la cual, la meditación del creyente debe fundamentarse en los momentos finales de la vida de Jesús, siendo su sufrimiento consecuencia de nuestros pecados. Sólo en la rememoración de la cruz una persona puede ser discípulo (Rathey, 2007).

No se sabe con seguridad quien fue el libretista de esta pasión, aunque se pueden otorgar autoría a ciertos textos que son un conjunto de géneros como textos bíblicos, poesías e himnos. El uso de las pasiones en la celebración está directamente relacionado con la participación de la congregación en el oficio. Las arias otorgan la posibilidad a los fieles de ser espectadores tanto en Jerusalén, en Leipzig, como desde el Cielo. Mientras que los himnos representan la reacción de la congregación cristiana a los hechos ocurridos (Rathey, 2007). Es la respuesta directa de los fieles, su participación activa en la historia así como reflejan su implicación personal, cuyo nexo de unión no sería posible sin la aparición de la música durante la celebración. De esta manera, y siendo conscientes de la importancia de los himnos que enmarcaban la interpretación de la pasión durante la eucaristía, la mayoría de los cambios producidos en dicha obra estaban relacionados con la introducción de un mayor número de himnos.

6.1.1 Primera parte. Coro inicial.

La primera parte de la Pasión ya denota ese carácter de lamento, de introspección personal en el cual se realiza un estudio interno acerca de nuestra participación como cristianos en la muerte de Jesús. El compositor prepara al oyente para una obra en la cual se debe inmiscuir personalmente y desde el inicio de la misma, cuando suenan las primeras notas de la orquesta realizando la introducción al coro donde se presenta la tonalidad de sol menor. Este fragmento musical lleva hasta la entrada del coro con los primeros versos del Salmo 8.

¡Oh, Yahveh, Señor nuestro,
qué glorioso tu nombre por toda la tierra!

Sal 8: 2

La introducción orquestal se compone de una base armónica y rítmica otorgada por el ostinato del bajo continuo, una progresión por segundas ascendente y descendente realizada por la cuerda que le proporciona un componente de tensión a la melodía introducida por las maderas agudas, flauta y oboe, que mediante segundas interpuestas con notas de adorno crean el ambiente y atmósfera necesaria para la introducción del coro. La composición de las líneas del viento madera más agudo está formada por continuas disonancias en forma de notas de adorno cuya resolución se alarga para crear segundas mayores y menores así como tritonos interpuestos. Estas armonías crean la sensación de tensión continua sin resolución, cuyo final se va alargando hasta la introducción del coro donde la primera nota de la soprano es la resolución de la última nota de adorno realizada por la flauta u oboe I. La línea de la cuerda se puede dividir en dos secciones siendo la primera compuesta por los violines I y II quienes realizan un dibujo en ritmo de semicorcheas a distancia de tercera mayor que luego será imitado por las voces a partir del compás 21. El segundo grupo de cuerda está formado por las violas quienes siguiendo el patrón rítmico establecido por el bajo continuo, la interpretación de corcheas, también acoplan las semicorcheas con la misma línea melódica establecida por las cuerdas más agudas. En el compás 18 realiza un movimiento por cuartas y terceras descendente presentando la tónica, dominante y sensible de la tonalidad que luego resuelve en la entrada del coro reafirmando la tónica de sol menor y así asentando la tonalidad. La línea del bajo continuo establece el ritmo estable y constante que estará presente a lo largo de toda la obra con grados con fundamental sol, la tónica de la tonalidad, pero también con movimientos a distancia de segunda menor como el pasaje comprendido entre los compases 16 a 18 que resuelve, de nuevo, con la entrada del coro en el 19 donde la densidad instrumental alcanza su clímax. Por tanto, ya desde el inicio de la obra se pone en alerta al espectador y se introduce el clima de tensión e inquietud característico de una pasión.

La entrada del coro se realiza de manera escalonada con tres llamadas al *Señor* (“Herr”, en la partitura). Es una llamada de atención, el inicio de todo, una entrada triunfal. Aquí se demuestra el enfoque teológico elegido por Bach para la composición de la obra ya que era una pieza operística, regida por las tendencias italianas que imperaban en la época. Las entradas de las diferentes voces que componen el coro se realizan de diversas maneras demostrando el nivel compositivo

que era característico del cantor. Estas entradas se podían hacer en modo de canon como las encontradas en el compás 33. En este fragmento de la introducción de la obra se establece un cambio en comparación al tratamiento de las voces y los instrumentos donde cada voz adquiere un papel más individual frente a la presentación del tema en monofonía que ha caracterizado el inicio de la obra. También se produce un cambio en el acompañamiento de las cuerdas y los vientos. Donde antes se presentaba un movimiento continuo de terceras superpuestas en ritmo de semicorcheas, ahora las terceras están presentes en corcheas y comienzan a aparecer los silencios donde antes la música se interpretaba sin pausa. Sin embargo ahora es el bajo continuo quien presenta las semicorcheas realizando el mismo dibujo presentado por las cuerdas más agudas. Estos cambios forman la base para las entradas en canon de las voces iniciando desde la más grave hasta la entrada de la más aguda en el compás 35, donde las voces se compartimentan.

Primero las voces más agudas de hombres y mujeres realizan el mismo dibujo melódico y ritmo en los compases 35 y 36, para luego la voz aguda realizar un contracanto a la voz más grave con una entrada de canon y a modo de modelo y repetición. El modelo se presenta en el compás 37 en la voz del bajo con una figuración de tres corcheas, ocho semicorcheas y la resolución de las dos primeras corcheas del compás 38, y se imita en las tres últimas corcheas del compás 37 de la soprano, las semicorcheas de los dos primeros tiempos del 38 y las consiguientes dos corcheas. Al mismo momento, en los compases 37, 38 y 39 la única palabra repetida por la voz de alto y tenor es *Señor* recordando al inicio de la entrada del coro en este número. Por otro lado, la composición del bajo continuo presenta una progresión descendente a distancia de quinta con un modelo presentado en el compás 37 que se repite en el 38 y 39 y tiene su resolución en el 40 estableciendo de nuevo la tonalidad inicial y volviendo al mismo acompañamiento establecido al inicio del número. El texto utilizado durante este fragmento es *Señor, nuestro señor* haciendo patente la importancia de esta llamada al feligrés, a la vivencia de la fe en primera persona.

En el compás 47 se presenta de nuevo el verso *nuestro Señor* en entrada de canon iniciando la voz más aguda y finalizando la más grave con la palabra *Señor* realzando la importancia de la participación de la congregación en la celebración. Otro pasaje que cabe destacar es el cambio que se produce en el acompañamiento y en la exposición del tema en las voces a partir del compás 60 después del breve

calderón que se encuentra en la primera nota al cual se llega mediante una progresión descendente por segundas menores en el bajo continuo que resuelve en el tónica de la tonalidad. El acompañamiento en el cuerda cambia presentando una densidad menor de música con figuración de corchea y silencio de corchea, mientras que las semicorcheas pasan a ser interpretadas por el bajo continuo. El texto *muéstranos por tu Pasión* se presenta en forma de canon iniciando la secuencia la voz más grave. La densidad instrumental continuará creciendo hasta que a partir del compás 70 con la letra *has sido glorificado* se alcanza el punto más alto e importante de esta sección acompañando así la música al significado del texto. Este primer movimiento finaliza con la entrada otra vez en canon iniciando las voces más agudas en el compás 86 donde se vuelve a presentar el texto *que has sido glorificado* siendo la secuencia en canon más larga hasta el momento. En el compás 92 dicha secuencia es interrumpida con la aparición de todas las voces en homorritmia repitiendo el mismo fragmento de texto y asentando un cambio en la tonalidad a Re Mayor. Este primer movimiento finaliza con un Da capo, donde se debe repetir desde el inicio.

Passio secundum Johannem

3

Parte prima

1. Chorus

Flauto traverso I
Oboe I

Flauto traverso II
Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo^{*)}

col Bassono grosso
Violoncelli e Bassoni

Organo e Violone

tritono

sol m

ritmo estable y constante

*) Zur Besetzung des Continuo siehe das Vorwort. — For the instrumentation of the Continuo, see the Preface.

This image shows two systems of musical notation, likely for guitar. Each system consists of a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The first system starts at measure 8, and the second system starts at measure 12. Red circles highlight specific notes in the vocal line of both systems. The guitar line features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with some chordal textures. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

16

Herr, Herr,
Herr, Herr,
Herr, Herr,
Herr, Herr,

20

Herr, un - ser Herr -
Herr, un - ser Herr -
Herr, un - ser Herr -
Herr, un - ser Herr - - scher, un - ser

Señor, Señor

23

- scher, Herr, Herr, Herr, un - ser Herr -

- scher, Herr, Herr, Herr, un - ser Herr -

Herr-scher, Herr, Herr, Herr, un - ser Herr -

Herr-scher, Herr, Herr, Herr, un - ser Herr -

Figured bass: 9 7 6 6b 7 6 7 6

26

- scher, des - sen Ruhm in al - len Lan - den

- scher, un - ser Herr-scher, des - sen Ruhm in al - len Lan - den

- scher, un - ser Herr-scher, un - ser Herr-scher, des - sen Ruhm in al - len Lan - den

- scher, un - ser Herr-scher, des - sen Ruhm in al - len Lan - den

Figured bass: 9 7 6 6b 7 6 7 6

Tu gloria reina

29

herr-lich, in al-len Lan-den herr-lich ist,
 herr-lich, in al-len Lan-den herr-lich ist,
 herr-lich, in al-len Lan-den herr-lich ist,
 herr-lich, in al-len Lan-den herr-lich ist,

32

en todos los pueblos

cambio en el acompañamiento

entradas en canon

Herr, un-ser Herr- Herr, un-ser Herr- Herr, un-ser Herr-scher, un-ser

simile
simile
simile

all' unisono

41

Herr, un-ser Herr - scher, un-ser

44

- scher, des-sen Ruhm in al-len Lan-den herr-lich ist, Herr,

- scher, des-sen Ruhm in al-len Lan-den herr-lich ist,

Herr-scher, des-sen Ruhm in al-len Lan-den herr-lich ist,

Herr-scher, des-sen Ruhm in al-len Lan-den, in al-len Lan-den herr-lich

47

un - ser Herr-scher, Herr, Herr, un - ser Herr-scher,
 Herr, un - ser Herr-scher, Herr, Herr, un - ser Herr-scher, des - sen Ruhm in al - len
 Herr, un - ser Herr-scher, Herr, un - ser Herr-scher, des - sen
 ist, Herr, un - ser Herr-scher, Herr, un - ser Herr-scher,

50

des - sen Ruhm in al - len Lan - den, des - sen Ruhm in al - len
 Lan - den, des - sen Ruhm in al - len Lan -
 Ruhm in al - len Lan - den, des - sen Ruhm in al - len Lan -
 des - sen Ruhm in al - len Lan - den, des - sen

all' unisono

53

Lan - den, des-sen Ruhm in al - len Lan - den herr - lich,
 den, des-sen Ruhm in al - len Lan - den herr-lich, herr-lich,
 - den, des-sen Ruhm in al - len Lan - den herr-lich, herr-lich, des - sen

56

herr - lich, herr - lich, herr - lich ist!
 herr - lich, herr - lich, herr - lich ist!
 herr - lich, herr - lich, herr - lich ist!

Ruhm in al - len Lan - den herr - lich ist! Zeig uns durch

cambio en el acompañamiento

65

Fl. II, II

Oboe II

daß du, der wah-re Got-tes-sohn, zu al-ler Zeit, auch in der
 sohn, daß du, der wah-re Got-tes-sohn, zu al-ler Zeit, auch
 daß du, der wah-re Got-tes-sohn, zu al-ler Zeit, auch in
 wah-re Got-tes-sohn, zu al-ler Zeit, auch

68

hasta

größ-ten Nie-drig-keit, ver-herr-
 in der größ-ten Nie-drig-keit, ver-herr-
 der größ-ten Nie-drig-keit, ver-herr-
 in der größ-ten Nie-drig-keit, ver-herr-

all' unisono

en las mayores humillaciones has sido

71

Fl. tr. II ed Oboe II

-licht wor-den bist, ver herr -

- licht worden bist, ver herr -

-licht wor - den bist, ver herr -

-licht wor - den bist, ver herr -

74

glorificado

- licht wor-den bist, ver-herr-licht wor - den bist, ver herr -

- licht wor - den bist, ver herr - licht, ver - herr -

- licht wor - den bist, ver herr-licht wor-den bist, ver herr - licht, ver - herr -

-licht, ver - herr - - licht wor-den bist, ver herr - licht, ver - herr-

77

licht wor - den bist; zeig uns durch dei - ne
 - licht wor - den bist;
 - licht wor - den bist; zeig uns durch
 - licht, ver - herr - licht wor - den bist; zeig uns durch dei - ne Pas -

80

Fl. II
Ob. II
simile
simile
simile
 Pas - si - on, daß du, der wah - re Got - tes -
 daß du, der wah - re Got - tes - sohn, zu
 dei - ne Pas - si - on, daß du, der wah - re Got - tes - sohn, zu al - ler
 - si - on, daß du, der wah - re Got - tes - sohn,

83

sohn, zu al-ler Zeit, auch in der größ-ten Nie-drig-
 al-ler Zeit, auch in der größ-ten Nie-drig-
 Zeit, auch in der größ-ten Nie-drig-
 zu al-ler Zeit, auch in der größ-ten Nie-drig-

86

Fl. tr. II ed Oboe II

keit, ver-herr-licht wor-den bist, ver-herr-licht wor-den bist, ver-herr-licht wor-den
 keit, ver-herr-licht wor-den bist, ver-herr-licht wor-den bist, ver-herr-licht wor-den
 keit, ver-herr-licht wor-den bist, ver-herr-licht wor-den
 keit, ver-herr-licht wor-den bist, ver-herr-licht wor-den

89

- licht wor-den bist, ver-herr- - licht wor-den
- licht wor-den bist, ver-herr-
bist, ver-herr- - licht wor-den bist, ver-herr-
- licht wor-den bist, ver-herr- - licht wor-den bist, ver-herr-licht

92

bist, ver-herr-licht, ver-herr-licht, - licht, ver-herr-licht, ver-herr-licht, - licht wor-den bist!
ver-herr-licht wor-den bist!
ver-herr-licht wor-den bist!
ver-herr-licht wor-den bist!
wor-den, ver-herr-licht, ver-herr-licht wor-den bist!

Da capo

Re M

6.1.2. La negación de Pedro

El resto de los textos utilizados en los libretos pertenecían a himnos protestantes ya compuestos, poesía libre extraída de otros libretos y textos extraídos del Evangelio según san Juan 18 y 19, y según San Mateo 26:75, que aparece después de Juan 18:27, y 27: 51-52, que se presenta después de Juan 19:30. Como uno de los ejemplos más importantes de texto que Bach emplea para mostrar un momento clave en la pasión, extraído del evangelio de Mateo:

Pedro recordó lo que Jesús le había dicho: “Antes que cante el gallo, me habrás negado tres veces”. Y saliendo fuera, lloró amargamente. (Mt 26:75)

Uno de los momentos musicales más importantes de esta primera parte es la negación de Pedro, el juicio de las personas que, junto a Caifás, retenían a Jesús y le hacían preguntas de las que no obtenían las respuestas buscadas. Mediante la técnica compositiva de la fuga, Bach crea una tensión en la sala que irá creciendo hasta que canta el gallo. En esta parte de la obra, Bach se basa en el Evangelio de Marcos ya que incluye el Evangelio de Juan no menciona que Pedro, después de la tercera negación y escuchando el canto del gallo, rememorara las palabras de Jesús vaticinando su negativa (Gardiner, 2015).

Evangelio de Juan	Evangelio de Marcos
<p><i>Estaba allí Simón Pedro calentándose y le dijeron: “¿No eres tú también de sus discípulos?” Él lo negó diciendo: “No lo soy.” Uno de los siervos del Sumo Sacerdote, pariente de aquel a quien Pedro había cortado la oreja, le dice: “¿No te vi yo en el huerto con él?” Pedro volvió a negar, y al instante cantó un gallo.</i></p> <p style="text-align: right;">Jn 18: 25-27</p>	<p><i>Estando Pedro abajo en el patio, llega una de las criadas del Sumo Sacerdote y al ver a Pedro calentándose, le mira atentamente y le dice: “También tú estabas con Jesús de Nazaret” Pero él lo negó: “Ni sé ni entiendo qué dices”, y salió afuera, al portal, y canto un gallo. Le vio la criada y otra vez se puso a decir a los que estaban allí: “Este es uno de ellos”. Pero él lo negaba de nuevo. Poco después, los que estaban allí volvieron a decir a Pedro: “Ciertamente eres de ellos pues además eres galileo”. Pero él, se puso a echar imprecaciones y a jurar: “¡Yo no conozco a ese hombre de quien habláis!” Inmediatamente cantó un gallo por segunda vez. Y Pedro recordó lo que le</i></p>

había dicho Jesús: “Antes que el gallo cante dos veces, me habrás negado tres”.
Y rompió a llorar.

Mt 14: 66-72

41

12a.

Soprano
Flauto traverso III
Oboe I
Violino I
Alto
Oboe II
Violino II

Evangelista

Tenore
Evangelista, Servus, tutti
Viola

Basso
Petrus, tutti

Continuo

Und Han-nas sand-te ihn ge-bun-den zu dem Ho-hen-prie-ster Ka-i-phas. Si-mon

senza Bassono grosso

Anás le envió atado a Caifás. Simón

12b. Chorus
Allegro

Bist du nicht,
Bist du nicht,
Pe-trus stund und wär-me-te sich, da spra-chen sie zu ihm:
Bist du nicht sei-ner

col Bassono grosso

Pedro estaba de pie calentándose, y le dijeron: ¿No eres tú

bist du nicht, bist du nicht,
bist du nicht, bist du nicht,
tutti
Bist du nicht sei-ner Jün-ger ei-ner, bist du nicht sei-ner Jün-ger
Jün-ger ei-ner, bist du nicht, bist du nicht, bist du nicht sei-ner

también uno de sus discípulos?

11

bist du nicht, bist du nicht, bist du nicht, bist du nicht sei-ner Jün-ger ei-ner,
 Jün-ger ei-ner, bist du nicht, bist du nicht, ei-ner, bist du nicht, bist du
 nicht, bist du nicht, bist du nicht sei-ner Jün-ger ei-ner,
 Jün-ger ei-ner, bist du nicht, bist du nicht, bist du nicht, bist du nicht, bist du

15

bist du nicht, bist du
 nicht, bist du nicht, bist du nicht, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner,
 Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner,
 nicht, bist du nicht, bist du nicht sei-ner Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner

19

nicht, bist du nicht sei-ner Jün-ger ei-ner, sei-ner Jün-ger ei-ner?
 Jün-ger ei-ner? Jün-ger ei-ner? Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner?
 Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner?
 Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner, Jün-ger ei-ner?

*) Oboe II: fis' / ft'.

23 Tenore Evangelista

Er leug-ne-te a-ber und sprach: Spricht des Ho-hen-prie-sters Knecht'ei-ner,

Basso

Petrus

Ich bins nicht.

Cont.

senza Bassono grosso

26 Negó él y dijo: No lo soy. Le dijo uno de los sirvientes

Tenore Ev.

ein Ge-freund-ter des, dem Pe-trus das Ohr ab-ge-hau-en hat-te: Da ver-

Tenore

Servus

Sa-he ich dich nicht im Gar-ten bei ihm?

Cont.

del Pontífice, pariente del que Pedro había herido: ¿No te he visto en el huerto con él?

29 Tenore Ev.

leug-ne-te Pe-trus a-ber-mal, und al-so-bald krä-he-te der Hahn. Da ge-dach-te Pe-trus

Cont.

Pedo negó de nuevo, y al punto canto el gallo. Pedro recordó

32 adagio

an die Wor-te Je-su und ging hin-aus und wei-

Cont.

las palabras de Jesús y salió fuera y lloró

35

-ne-te bit-ter-lich, und wei- - - - -ne-te bit- - - - -ter-lich.

Cont.

amargamente.

6.1.3. Arrepentimiento de Pedro

Después de la negación de Pedro, el compositor dedica una aria completa al arrepentimiento del apóstol quien, siguiendo las palabras del teólogo Calov²² muestra la importancia de este personaje. Calov defendía que *sólo para el arrepentimiento del más grande apóstol, Pedro, se han dedicado tantas palabras* (Gardiner, 2015), siendo así el único personaje de la Pasión que expresa con vehemencia su arrepentimiento, cabe destacar que éste es el punto principal de la teología de la cruz, siendo así un personaje con el cual el pueblo, la congregación, los fieles, se pueden identificar. De esta manera el compositor acerca la música a los creyentes y con ella explica su teología. Con este momento musical adherido se da paso a una de las arias más importantes de esta parte, el arrepentimiento de Pedro. Uno de los hechos más destacados en la interpretación de dicha pieza es el cantante solista que da vida al personaje del apóstol. Mientras que a lo largo de la Pasión ha sido un bajo quien ha ejecutado el papel de Pedro, esta aria será ejecutada por un tenor. De esta forma se puede interpretar este cambio de solista como la representación de toda la congregación, quienes están arrepentidos por sus acciones, por sus actos, siendo así compartido el sentimiento de culpabilidad y vergüenza que predomina en esta parte. Esto se consigue mediante la dualidad presente en el personaje, bajo-San Pedro, tenor-congregación. Esta es una clara demostración de la teología de la cruz, la vivencia de la fe a través del arrepentimiento de los fieles por sus pecados.

Del mismo modo, la letra de dicho aria refleja los sentimientos que experimenta todo creyente arrepentido, el fiel que verdaderamente vive la fe.

Ach, mein Sinn, Wo willst du endlich hin, Wo soll ich mich erquicken? Bleib ich hier, Oder wünsch ich mir Berg und Hügel auf den Rücken? Bei der Welt ist gar kein Rat,	Oh, alma mía, ¿Dónde irás por fin, dónde puedo encontrar consuelo? ¿Podría estar aquí o debería desear esconderme tras colinas y montañas? En el mundo no hay refugio,
---	--

²² (1612-1686) Teólogo alemán defensor de la ortodoxia luterana y opositor de la política de reunificación confesional de G. Calixtus. También se opuso al socinianismo y al pietismo. [Oxford Reference <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095543581>

Und im Herzen Stehn die Schmerzen Meiner Missetat, Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat (Browne, 2006).	y en mi corazón está el dolor de mi pecado pues el siervo ha negado a su Señor.
---	--

El primer verso del aria coincide con el primer verso de poema *Der weinende Petrus* de Weise, perteneciente al libro *Der grünen Jugend Nothwendige Gedancken* publicado por el poeta en 1675 en Leipzig (Durr, 1988). El resto de versos pertenecientes a dicho poema no fueron utilizados por Bach en esta aria así como el resto de estrofas que lo conforma (Spitta, 1894). La justificación de la elección por parte del compositor de este poema en concreto, es la relación entre los versos y el Cantor predecesor de Bach en Leipzig, Sebastian Knüfer²³ quien realizó la danza de entrada que está presente en el número 13 de la Pasión según San Juan (Loewe, 2014). Una de las características más peculiares de esta corta aria es la contraposición de los sentimientos reflejados en el texto y el mensaje del mismo, con el carácter de danza cortesana presente en el acompañamiento instrumental. Esta danza de entrada, compuesta por Knüfer, tiene el ritmo de una sarabanda. (Little y Jenne, 2001). De compás ternario y bailable, contrapone la situación de tensión y vergüenza creada hasta el momento por la voz, algo positivo acompaña el lamento de Pedro. Esta contraposición de caracteres es la demostración de la coexistencia de la gracia divina de Dios, representada mediante los instrumentos, y su condena hacia la humanidad, con la voz del apóstol (Marisse, 1998). Esta paradoja es un rasgo característico del Luteranismo.

Según Elke Axmacher Bach seguía la tradición de los sermones de Pasión del siglo SVII presente en la estructuración de su obra así como en el texto cantado. De esta forma, se introduce la negación de Pedro siendo ésta la segunda interpolación del evangelio de Mateo en dicha obra. El objetivo es reforzar la importancia del arrepentimiento del creyente. La colocación de dicha aria también otorga importancia a este momento musical ya que no era la estructura más cotidiana que se podía encontrar en este tipo de obras.

²³(1633-1676) Compositor alemán y cantor de la iglesia de Santo Tomás en 1657. Recuperado de <http://www.hoasm.org/VIF/Knuepfer.html>

6.1.4. Coral final de la primera parte

La primera parte de la pasión se cierra con un coral acompañado por el bajo continuo donde se vuelve a hacer partícipe a la congregación con los versos *Jesús, mírame también a mí, cuando no quiera arrepentirme; cuando haya pecado, conmueve mi conciencia*. En este coral se hace una comparativa con lo acontecido a Pedro, quien es consciente de su error con una sola mirada de Jesús, y la posibilidad de pecado que está siempre presente sobre nosotros, siendo necesaria la guía de Jesucristo para poder arrepentirnos ante los actos realizados. Vuelve a estar presente la importancia de la teología de la cruz durante toda la obra, signo inequívoco de su pertenencia a la fe luterana. Este último coral de la Pasión, *Petrus, der nicht denkt zurück*, pertenece a uno de los himnos de Paul Stockmann²⁴ más cantados en Leipzig durante la celebración de Viernes Santo, por tanto la congregación conocía la letra y la música que se estaba interpretando, así como estaba familiarizada con su mensaje. De esta forma, se conseguía un efecto balsámico necesario en contraposición a la anterior aria de Pedro, donde se ha presentado una introspección personal que invita a los feligreses a tomar conciencia de los pecados realizados y arrepentirse por ellos.

Finaliza aquí la primera parte de la pasión da paso al sermón de la celebración, tradicionalmente dedicado a los textos del Antiguo Testamento que presagian la Crucifixión como son Isaías 53 y el Salmo 22 (Gardiner, 2015), cuya enseñanza gira en torno al período litúrgico en el cual nos encontramos. Este hecho demuestra la importancia de la música de la pasión durante la liturgia ya que el punto central y la mayor explicación teológica que se realizaba a través de los acordes y la letra expuesta por los músicos y dirigidos por Bach.

²⁴ 1603 – 1636. Fue pastor en Lützen y escritor de himnos cuyo texto aparece en algunas cantatas de Bach como en el número 5 de la BWV 159; el número 7 de la BWV 182; los números 14, 28 y 32 de la Pasión según San Juan; y el número 21 de la BWV 241. [<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Stockmann.htm>].

14. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboè I
Violino I
Alto
Oboè II
Violino II
Tenore
Viola
Basso
Continuo

Pe-trus, der nicht denkt zu-rück, sei-nen Gott ver- nei-net, der doch auf ein'

Pe-trus, der nicht denkt zu-rück, sei-nen Gott ver- nei-net, der doch auf ein'

Pe-trus, der nicht denkt zu-rück, sei-nen Gott ver- nei-net, der doch auf ein'

Pe-trus, der nicht denkt zu-rück, sei-nen Gott ver- nei-net, der doch auf ein'

col Bassono grosso

Pedro, como si nada recordara, reniega de Dios, pero ante

ern-sten Blick bit-ter-li-chen wei-net. Je-su, blik-ke mich auch an, wenn ich nicht will

ern-sten Blick bit-ter-li-chen wei-net. Je-su, blik-ke mich auch an, wenn ich nicht will

ern-sten Blick bit-ter-li-chen wei-net. Je-su, blik-ke mich auch an, wenn ich nicht will

ern-sten Blick bit-ter-li-chen wei-net. Je-su, blik-ke mich auch an, wenn ich nicht will

severa mirada llora amargamente. Jesús, mírame también a mí, cuando no quiera

bü-ßen; wenn ich Bö-ses hab ge-tan, rüh-re mein Ge-wis-sen!

bü-ßen; wenn ich Bö-ses hab ge-tan, rüh-re mein Ge-wis-sen!

bü-ßen; wenn ich Bö-ses hab ge-tan, rüh-re mein Ge-wis-sen!

bü-ßen; wenn ich Bö-ses hab ge-tan, rüh-re mein Ge-wis-sen!

Fine della parte prima

arrepentirme; cuando haya pecado, conmueve mi conciencia.

6.1.5 Segunda parte de la pasión. Inicio

La segunda parte de la Pasión incluye el juicio, calvario, crucifixión y muerte de Jesús, presentada desde una perspectiva en control de la situación, característica de la figura de Jesús a lo largo de esta Pasión, cuyo hecho se contrapone a la demostración de una faceta más humana como la que se puede encontrar en la Pasión según San Mateo. Podemos encontrar un ejemplo de este carácter en el juicio con Pilatos cuando éste le pide a Jesús que le proporcione razones para así poder justificar su inocencia frente la ley romana ante la muchedumbre enfebrecida, y Jesús le replica “tú no tienes poder sobre mí”.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 97, is for the Bass (Basso Pil.) and features a vocal line with lyrics: "Wei - ßest du nicht, daß ich Macht ha - be, dich zu kreu - zi - gen, und Macht ha - be, dich los - zu -". Below the vocal line is a basso continuo line with figured bass notation. The second system, starting at measure 99, is for the Tenor (Evangelista) and Bass (Jesus). The Tenor part has the lyrics "Je - sus ant - wor - te - te: ge - ben?". The Bass part has the lyrics "Du hät - test kei - ne Macht ü - ber mich, wenn sie dir nicht wä - re von o - ben her - ab ge -". The basso continuo line continues with figured bass notation. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature.

Ilustración 12 Respuesta de Jesús ante el juicio de Pilatos

Después de la entrega de Jesús a los judíos para su crucifixión, Bach dedica otro aria al personaje del evangelista para narrar su subida al Gólgota, su puesta en la cruz y la inscripción en la cruz realizada por Pilatos. La muerte de Jesús se indica con tres palabras en alemán pronunciadas por Jesús: *Es ist vollbracht!* (¡Ha concluido!), palabras con las cuales el compositor comenzará la consiguiente aria donde refleja un cambio en el acompañamiento y en el tratamiento de la melodía principal si se compara con toda la composición anterior.

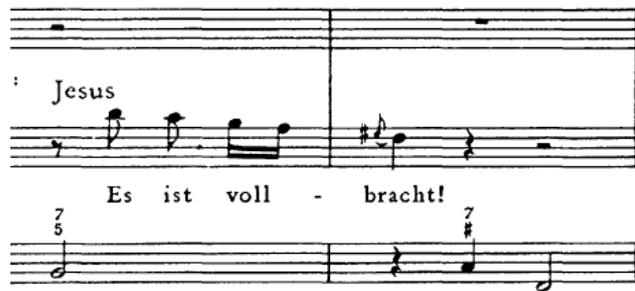


Ilustración 13 Últimas palabras de Jesús: ¡Ha concluido!

6.1.6. Aria *Es ist vollbracht*

En el aria *Es ist vollbracht* se presenta una melodía mucho más ornamentada tanto en la voz del alto como en el acompañamiento de la viola de gamba, hecho que acompaña al significado de la letra. Se representa aquí la inquietud del alma, el desasosiego que precede la caída, la realización del hecho cometido que ha llevado a una batalla que acaba de terminar. Este aria invita a la reflexión personal y a la autocrítica, es el momento cuando el fiel se da cuenta de sus pecados. Como punto de inflexión en la obra, el compositor utiliza magistralmente una nueva línea melódica llena de giros y notas extrañas a la tonalidad con un alto como solista y una viola de gamba. La voz del alto representa un timbre más oscuro y rasgado, más introspectivo, necesario para poder transmitir el mensaje de la Palabra, mientras que la viola de gamba, que es el primer momento de la obra en el cual aparece, también contiene un timbre más grave y oscuro cuyo complemento será el bajo continuo. El primer momento del aria cuando voz y viola de gamba realizan la misma melodía y no un contrapunto establecido por el compositor, se corresponde con la letra *me haga pensar en mi última hora*. Este momento se encuadra dentro de la teología de la cruz, haciendo partícipe al feligrés del arrepentimiento necesario para expiar sus pecados, aquí Bach magistralmente llama la atención de la congregación y focaliza su punto central en la búsqueda e importancia del arrepentimiento. Después de ello la interpretación de ambas voces con una melodía similar, es la viola de gamba quien cierra esta sección para dar paso a la entrada del resto de cuerdas y, siguiendo el mismo patrón establecido desde el inicio de la obra, se incluye el texto *El héroe de Judá vence poderoso, y concluye la batalla. Ha concluido, ha concluido*. Los últimos

dos versos son interpretados por la viola de gamba y la alto solos a modo de recordatorio del inicio de este aria.

132

30. Aria
Molt' adagio

Violino I
Violino II
Viola
Viola da gamba sola
Alto
Continuo
senza Bassono grosso

4 Vs. da g.
Alto
Es ist voll-bracht, es ist voll - bracht! O Trost vor

Ha concluído, Oh consuelo para las almas

7
die ge-kränk-ten See-len, o Trost, o Trost, es ist voll - bracht! O Trost vor die ge-kränk-ten See -

atormentadas

10
len!
Die Trau-er - nacht,

La noche de duelo,

13

die Trau-er-nacht läßt nun die letz-te Stun-de, die letz-te Stun-de zäh-len,

16

die Trau-er-nacht läßt nun die letz-te Stun-de zäh-len.

me haga pensar en mi última hora

19

Viol. I *vivace*

Viol. II

Va.

Va. da g. *ossia col Continuo sino al 8*

Alto

Cont. *col Bassono grosso, piano*

Der Held aus Ju-da siegt mit Macht, der Held aus Ju-da

23

siegt mit Macht, der Held aus Ju-da siegt mit Macht und schließt den Kampf

y concluye la batalla

27

und schließt den Kampf und schließt den Kampf

31

der Held aus Ju - da siegt mit Macht, der

35

Held aus Ju - da siegt mit Macht, und schließt den Kampf,

adagio

39

und schließt den Kampf. Es ist voll-bracht,

senza Basso grosso

42

es ist voll-bracht!

Ha concluído.

31. Evangelista

Tenore Evangelista

Und nei - get das Haupt und ver - schied.

Continuo

senza Basso grosso

6.1.7. Desgarro del velo del Templo

Otro de los puntos más importantes de esta pasión es el desgarro del velo del Templo sucedido después de la muerte de Jesús. En esta aria, Bach presenta el personaje del evangelista narrando los hechos sobre una armonía sencilla interpretada por el bajo continuo donde, para remarcar el significado del texto, realiza un cambio drástico en dicho acompañamiento en el compás 3 donde el bajo continuo interpreta una escala descendente en figuración de fusas para a continuación realizar la base armónica con trémolos que otorgan una tensión añadida a la música necesaria para hacer partícipe al público del significado del texto. Es la primera vez a lo largo de la partitura que el compositor hace uso de este recurso, hecho relevante que marca la importancia del momento musical.

33. Evangelista

Tenore Evangelista

Und sie - he da, der Vor - hang im Tem - pel zer - riß in zwei Stück von

Continuo

senza Basso grosso

3 Y he aquí que el velo del Templo se desgarró en dos partes de

o - ben an bis un - ten aus. Und die Er - de er - be - be - te, und die Fel - sen zer -

arriba hasta abajo Y la tierra tembló, y las peñas

ris - sen, und die Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - den auf viel Lei - ber der Hei - li - gen.

se rompieron, y las tumbas se abrieron, y se levantaron muchos cuerpos santos

Este momento musical se corresponde también con el Evangelio según San Mateo que reza lo siguiente:

Entonces, el velo del templo se rasgó en dos partes de arriba abajo; la tierra tembló y las piedras se resquebrajaron; se abrieron los sepulcros y muchos santos que habían muerto resucitaron. (Mt 27:51-52)

6.1.8. Los dos últimos corales de la pasión

Los dos últimos corales de la obra siguen las características compositivas expuestas con anterioridad, siendo la parte coral la principal donde se expone el mensaje de la Escritura así como permiten a la congregación ser parte de la música y la explicación y vivencia de la fe. El número 39 según NBA (Woff, 2007) contiene un texto escrito por Brockes mientras la número 40 pertenece al tercer verso del himno *Herzilch lieb hab ich dich, o Herr* de Martin Schalling.²⁵

6.2. Su mayor pasión. BWV 244, Pasión según San Mateo

De las dos pasiones escritas por Bach durante su período de Leipzig y que han llegado a nuestros días, la *Pasión según San Mateo* destaca por su proyección de una imagen más humana y subjetiva de Jesús cuyo drama principal se centra en los sentimientos y reacciones causadas en el oyente, el feligrés, extrapolando así y haciendo partícipe al fiel durante la interpretación. Este cambio en la presentación de la obra corresponde a la necesidad del compositor de destacar la parte humana de Jesús y así conseguir un mayor acercamiento al pueblo. En las dualidades encontradas entre el amor y el sacrificio, la traición y el perdón, y la compasión y la

²⁵ 1532 – 1608, fue alumno y seguidor de la doctrina de Melanchthon y autor de himnos como *Herzilch lieb hab ich dich, o Herr* presente en algunas de las cantatas de Bach como en el número 7 de la BWV 149; el número 5 de la BWV 174, el número 40 de la BWV 245 (presente en la pasión según San Juan) y en la BWV 340. Recuperado de <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Schalling.htm>

iedad (Gardiner, 2015), se ven reflejadas las pasiones de todo ser humano, consiguiendo así que nos sintamos identificados con Jesús y entendamos de manera diferente Su mensaje. Si se comparan las dos grandes pasiones de Bach, se puede entender por qué el compositor eligió dichos evangelios para plasmar sus dos obras teológicas más importantes. Mientras que San Juan recoge una figura de Jesús más combativo siendo vencedor después de la muerte, el evangelio de San Mateo presenta una figura más humana, es la aceptación y la demostración de cómo el compositor afrontó y explicó mediante la música la muerte de Jesús.

El primer manuscrito del cual tenemos constancia y que ha perdurado en el tiempo es la versión conservada por Félix Mendelssohn y descubierta en 1829, aunque se desconoce la fecha exacta cuando se realizó la primera representación de la obra. Algunos estudios afirman que fue estrenada el 11 de abril de 1727, Viernes Santo, aunque otras fuentes recogen que la fecha inicial se puede datar en 1728 o 1729 (Banús, 2003). Esta incongruencia a la hora de afirmar la fecha exacta del estreno de dicha obra se corresponde al hecho de la no posesión de una versión definitiva de la obra ya que la partitura original era modificada y revisada constantemente por el compositor antes de cualquier interpretación de la obra, así como ocurría con la mayoría de las composiciones de la época. Por dicho motivo no se puede asegurar la primera y original versión de la partitura, aunque encontramos numerosos estudios que afirman que la versión con la cual contamos en la actualidad pertenece a la interpretación realizada en 1736 que ha llegado en forma de partitura autógrafa con diferentes partes individuales.

La obra se encuentra dividida en dos partes diferenciadas y separadas por el sermón que se explicaba siguiendo la estructura de la celebración prevista para el Viernes Santo. De esta forma, la primera parte de la obra corresponde con el capítulo 26 del evangelio de San Mateo mientras que la segunda expone las enseñanzas recogidas en el capítulo 27. Con un total de 78 números, esta pasión demuestra la complejidad y genialidad compositiva de Bach así como el punto culminante de su carrera como músico distando de los 40 números que forman la pasión según San Juan. Ambas obras comparten la figura del evangelista como el hilo conductor y narrador de la historia que se pretende plasmar, por otro lado el número de arias en esta obra es superior a la anterior así como algunas de estas partes contienen virtuosas intervenciones instrumentales como la que se puede encontrar en el número

39. La composición técnica de la obra así como la extracción de los textos que aparecen en la misma siguen las pautas establecidas en su pasión anterior, según San Juan, siendo parte del Evangelio según San Marcos los recitativos, así mismo aparecen corales intercalados que son conocidos por la congregación, así como textos poéticos correspondientes al poeta Christian Friedrich Henrici, quien escribía bajo el seudónimo de Picander, que son interpretados en las arias.

6.2.1 Aria *Erbarne dich, mein Gott*.

Una de las partes más destacadas en esta composición corresponde al aria *Erbarne dich, mein Gott*. Dicha aria es interpretada después de la negación de Pedro y presenta el lamento del discípulo interpretado por un alto. El texto se recoge en cinco versos conteniendo estos una carga emocional y personal mucho más notable que la encontrada en la Pasión según San Juan siendo éste más cercano, directo e implicante. Del mismo modo el compositor ensalza y reclama los sentimientos de la congregación y los hace partícipes en la acción. El verso que más se repite durante la interpretación del aria es el primero correspondiente a *Ten piedad*, reclamando así el arrepentimiento de los fieles, concepto fundamental correspondiente a la teología de la cruz que también se encuentra presente en esta obra. El acompañamiento orquestal no se limita a una simple exposición armónica con sencilla melodía que da importancia y refuerza a la voz solista, sino que encontramos un instrumento solista, el violín, que conversa con la voz, es la exposición vocal e instrumental de un lamento, de un arrepentimiento. Interpretado en tonalidad de si menor que enfatiza el estado y modo de tristeza que se quiere mostrar en este momento de la pasión, es un diálogo entre el cantante, quien presenta el texto, y el violín solista, quien contesta. Se puede realizar un paralelismo con una conversación entre el apóstol, es decir la congregación y representado por todos los fieles, y el violín, que sería la voz de Jesús. Encontramos esta conversación partida en los compases 13, 14, 27, 28, 29, 31, 37 y 38, donde instrumento y voz refuerzan las palabras del texto predominando el verso *Ten piedad*.

La línea interpretada por el violín puede ser dividida en dos partes cuya primera parte será recogida por la voz en su entrada en el compás 8. La primera

sección interpretada por el violín finaliza en el compás 4 cuando da paso a la introducción de la voz con una ornamentación propia de un instrumento virtuoso con una línea melódica plenamente ornamentada. Esta contraposición entre melodía sencilla y ornamentada se vuelve a repetir entre los compases 15 y 21. Encontramos una división en el acompañamiento de las demás voces en este aria da capo en los compases 27, 28 y 29 donde el violín I realiza un soporte armónico y melódico a la voz siendo acompañados por el violín solista y el violín II con la interpretación de la viola, mientras el bajo continuo otorga una base rítmico y armónica necesaria para la interpretación de este fragmento.

Ev. an die Wor-te Je-su, da er zu ihm sag-te: E-he der
 Cant. 

Ev. Hahn krü-hen wird, wirst du mich drei-mal ver-leug-nen. Und
 Cant. 

Ev. ging heraus und wei-ne-te bit-ter-lich.
 Cant. 

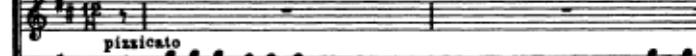
47 ARIA. Coro I.

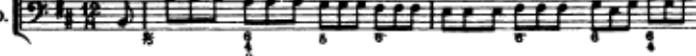
Violino Solo. 

Violino I. *piano sempre* 

Violino II. *piano sempre* 

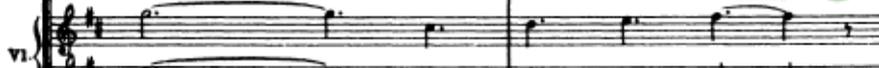
Viola. *piano sempre* 

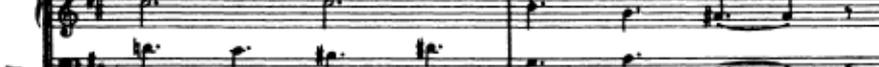
Alto. *pizzicato* 

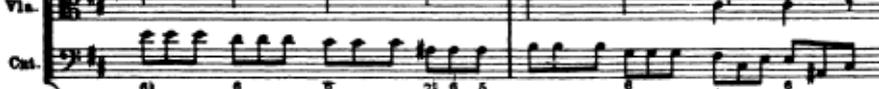
Organo e Continuo. 

si m

Vla. 

Vi. 

Via. 

Cant. 

E. E. 2654

First system of musical notation. Instruments: Vl. S., Vl., Vla., Cnt. The Violin I part is highlighted in green.

Second system of musical notation. Instruments: Vl. S., Vl., Vla., A., Cnt. The Violin I part is highlighted in green.

Third system of musical notation. Instruments: Vl. S., Vl., Vla., A., Cnt. The Violin I part is highlighted in red.

Ten piedad,

E. E. 2654

ten piedad, Dios mío,

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

mei ner Zäh - ren wil - len, er -
11 por el bien de mis lágrimas, ten

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

bar - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, er -
piedad ten piedad, Dios mío,

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

bar - me, er - bar - me dich um
ten piedad, ten piedad

E. E. 2654

Fl. S.
Vl.
Vla.
A.
Bt.

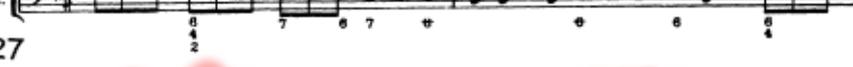
mei - ner Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len,
17 por el bien de mis lágrimas,

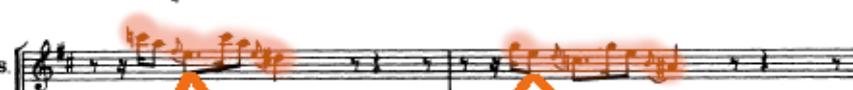
Fl. S.
Vl.
Vla.
A.
Bt.

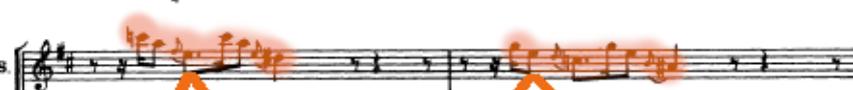
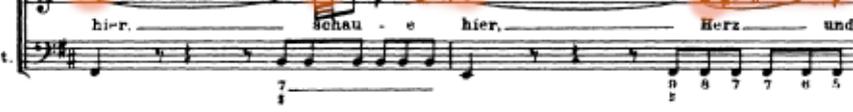
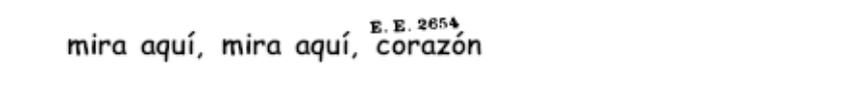
er - bar - me dich, mein Gott, um mei - ner

Fl. S.
Vl.
Vla.
A.
Bt.

Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len;

VI.S. 
VI. 
Vla. 
Cnt. 
27

VI.S. 
VI. 
Vla. 
A. 
Cnt. 
schau-e

VI.S. 
VI. 
Vla. 
A. 
Cnt. 
hier, schau - e hier, Herz und

E. E. 2654
mira aquí, mira aquí, corazón

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

Au-ge weint vor dir, weint vor dir bit-ter

29 y ojos lloran ante tí amargamente

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

lich. Er-bar-me dich, er-bar-me dich

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

er-bar-me dich, mein Gott, um

E.E. 2654

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

mei - ner Zä - ren wil - len, er -

35 61 4/2 5 7 6 5 9 8 4/2

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

bar - - me dich, er - bar - - me dich, mein Gott, er -

7 9 8

VI.S.
VI.
Vla.
A.
Cnt.

bar - - me, er bar - - me dich, um

4/2 5 4

41

mei - ner Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len,

6^t 6 6 7^b 6 5 6 6 6 6/2

41 por mis lágrimas, por mis lágrimas.

er - bar - - me dich, mein Gott, um mei - - ner

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Zäh - ren, um mei - ner Zähren wil - len.

6^t 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Dal Segno
al

E. E. 2654

6.2.2 Recitativo *Ach Golgatha, unseliges Golgatha*

Otro de los números que destacan en esta composición pertenece al recitativo interpretado por un alto, *Ach Golgatha, unseliges Golgatha*. En esta parte de la obra la letra a interpretar vuelve a apelar al subjetivismo tomando al feligrés como el punto central y final de la teología de la cruz con el verso *esto hiere mi alma*. Con un acompañamiento constante realizado por el bajo continuo a ritmo de corcheas donde se presenta la base del recitativo, los dos oboes, también con ritmo constante de negra prolongada y tres semicorcheas, representan el lamento que recoge la voz solista al presentar el momento en el que el feligrés admite que Jesús va a morir en el Gólgota. La base rítmica interpretada por los dos oboes se fundamenta en una tonalidad no definida que otorga un clima de inestabilidad anímica expresada a modo de rezo donde el elemento más destacado es el ritmo constante y repetitivo como en la oración. Encontramos en este número una de las diferencias más notables con los recitativos recogidos en la pasión según San Juan donde la voz se encontraba expuesta con un simple acompañamiento de bajo continuo, mientras que aquí se presenta con una segunda voz importante que aporta color y da sentido a las palabras recogidas por la cantante.

68 RECITATIVO. Coro I.

Evangelist.
 Organo e Continuo.

De Gleichschmähe-ten ihn auch die Mör-der, die mit ihm ge-kreu-zig-et waren.

69 RECITATIVO. Coro I.

Oboe da caccia I. II.

Alto.
 Violoncello. *pizzicato*
 Organo e Continuo.

Ach Gol-ga-tha, un-sel'- ges Gol-ga-tha!

i Ah, Gólgota, desenturádo Gólgota!

Ob. d. c.

A.
 Cnt.

Der Herr der Herr-lich-keit muß schimpf-lich hier ver-der-ben,

El señor de la Gloria debe perecer aquí desgraciadamente

Ob. d. c.

A.
 Cnt.

der Se-gen und das Heil der Welt wird als ein Fluch an's Kreuz ge-

La bendición y salvación del mundo está en la cruz como

Ob. d. c.

A.
 Cnt.

stellt. Der Schöpfer Him-mels und der Er-den soll Erd' und Luft ent-zo-gen

E. E. 2654

una maldición. Del creador del cielo y tierra, tierra y aire deben

Ob. d. c.

A.

w er - den; die Un - schuld muß hier schul - dig ster - ben. Das ge - het mei - ner See - le

Cnt.

ser llevados; el inocente debe morir culpable. Esta hiere

Ob. d. c.

A.

nah; ach Gol - ga - tha, un - sel' - ges Gol - ga - tha!

Cnt.

mi alma; ¡Ah! Gólgota, desventurado Gólgota!

70 ARIA. Coro I.

Oboe da caccia I.

Oboe da caccia II.

Alto.

Organo e Continuo. *staccato*

Ob. d. c.

Cnt.

Ob. d. c.

A.

Cnt.

E. E. 2654

6.2.3 Wenn ich einmal soll scheiden

Una aportación coral que intercala brevemente dos intervenciones largas del evangelista narrando la historia se encuentra en *Wenn ich einmal soll scheiden* cuando el coro, es decir la congregación, interviene con el verso *En verdad era el*

hijo de Dios, reconociendo el error cometido al no haber reconocido con anterioridad la figura de Jesús, demuestra de nuevo la importancia del arrepentimiento. Para denotar la importancia de este momento durante el desarrollo de la pasión, el compositor ha decidido doblar todas las voces según secciones orquestales, siendo el soprano acompañado por el oboe y violín I, el alto por el oboe y violín II, el tenor por la viola y el bajo por el órgano y el continuo.

72 CHORAL. Coro I. II.

Soprano
Flauto traverso I. II.
Oboe I. II. Violino I.
col Soprano.

Alto
Violino II col Alto.

Tenore
Viola col Tenore.

Basso
Organo e Continuo.

Wenn ich ein-mal soll schei - den, so schei-de nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll lei - den, so tritt du dann her - für!

Quando teñga que partir, no te separes de mí.
Quando deva morir, quédate mi lado.

S.
A.
T.
B.
Cnt.

Wenn mir am al - ler - bäng - sten wird um das Her-ze sein, so
8 Wenn mir am al - ler - bäng - sten wird um das Her-ze sein, so

Quando lleno de miedo esté mi corazón

S.
A.
T.
B.
Cnt.

reiß mich aus den Äng - sten kraft dei-ner Angst und Pein!
8 reiß mich aus den Äng - sten kraft dei-ner Angst und - Pein!

librame de los terrores de miedo y dolor con tu fuerza.

E. E. 2654

6.2.4 Coral *Wahrlich dieser ist gottes sohn gewesen*

El cuarto fragmento destacado en esta pasión corresponde al coral interpretado con doble coro correspondiente a *Wahrlich dieser ist gottes sohn gewesen*. Este coral es uno de los escasos dúos que podemos encontrar en toda la pasión siendo interpretado por la presencia de instrumentos en unión a la voz, a la oración. Poseedor de una melodía muy sencilla con una gran carga emocional, invita a la congregación a participar activamente en el significado del texto. Se pueden dividir las aportaciones de los diferentes integrantes del coral en tres bloques. El primero interpretando la primera voz está formado por la soprano, traverso I y II, oboes I y II, y violín I; la segunda voz está interpretada por el alto acompañado del violín II y el tenor acompañado de la viola; en tercer lugar se encuentra el bajo con el órgano y el continuo. Se otorga así la misma importancia a la interpretación vocal como a la instrumental cuya división interna se corresponde con la división de los versos en dos mitades, siendo la primera de éstas finalizada con una segunda ascendente en la nota del calderón en el compás 4, y la segunda, correspondiente a la respuesta a la plegaria, con una segunda descendente en el último compás del coral. Uno de los aspectos a destacar es la no resolución del último acorde, hecho que ayuda a enfatizar la situación de inseguridad que demuestra el feligrés en esta plegaria.

Ev. *8* Stadt, und er-schie-nen vie-len. A-ber der Hauptmann, und die
 Cnt.

Ev. *8* bei ihm wa-ren, und be-wah-re-ten Je-sum, da sie sa-hen das Erd-be-ben,
 Cnt.

Ev. *8* und was da ge-schah, er-schra-ken sie sehr, und spra-chen:
 Cnt.

Coro I. II.

Oboe I.
 Violino I.
 Oboe II.
 Violino II.
 Viola.
 Soprano.
 Alto.
 Tenore.
 Basso.
 Organo = Continuo.

Währlich, die - - ser ist Got-tes Sohn ge-we-
 Währlich, die - - ser ist Got-tes Sohn ge-we-
8 Währlich, währlich, dieser ist Got-tes Sohn ge-we-
 unis.
 Währlich, die - - ser ist Got-tes Sohn ge-we-

En verdad era el Hijo de Dios
 E. E. 2654

Ob.
Fl.

Vla.

S.
A.
T.
B.

Cont. I.

Ev.

Cont.

Ev.

Cont.

sen.

RECITATIVO.
Evang.

sen. Und es wa - ren viel Wei - ber da, die von fer - ne zu - sa - hen,

die da wa - ren nach - ge - fol - get aus Ga - li - lä - a, und hat - ten ihm ge -

die net; un - ter wel - chen war Ma - ri - a Mag - da - le - na, und Ma - ri - a, die Mutter Ja -

E. H. 2654

6.2.5. Coro final *Wir setzen uns mit tränen nieder*

Sin embargo es el coro final el que destaca por su gran complejidad compositiva tanto en la sección instrumental como en la vocal. Este último número puede ser dividido en tres diferentes secciones, con estructura a – b – a, donde se recogen intervenciones a modo de pregunta y respuesta entre los dos coros y las dos orquestas que componen el acompañamiento instrumental, así como un interludio instrumental donde el coro no realiza ninguna intervención sino que sirve como pretexto y contextualización de su entrada posterior, así como ocurre al inicio de este número. Por tanto, este broche final a la pieza recoge las diferentes técnicas compositivas utilizadas hasta la época así como hace llegar un mensaje de quietud y paz, de descanso final junto a una plegaria de agradecimiento y paz eterna con el último acorde de la obra, interpretado en un matiz forte, y donde se denota el triunfo de Dios sobre la negatividad y maldad, sobre los actos incorrectos, haciendo patente la profundidad del amor de Dios por la humanidad. Es el final de una obra dedicada a Dios, al Rey de los Cielos. Para la interpretación del broche de dicha pasión el compositor precisa de dos orquestas formadas ambas por travesero I y II; oboe I y II; violín I y II; viola; órgano y bajo continuo; así como dos coros completos.

La primera sección corresponde a los compases comprendidos entre el 1 y el 48. En esta parte inicial del movimiento se presenta el tema principal en un orden establecido apareciendo primeramente interpretado por las dos orquestas, siendo así un preludio instrumental que da paso a la entrada de los coros; posteriormente el mismo tema es presentado de manera instrumental y vocal; y consiguientemente se vuelve a efectuar el mismo orden de intervención. Uno de los aspectos a destacar en el tema principal es el diálogo entre ambas orquestas que es presentado en primer lugar en los compases 8 y 9. Esta estructura de diálogo será ampliada y profundizada por el compositor en la segunda sección de dicho movimiento cuando se establezca la técnica compositiva de pregunta y respuesta que simboliza las intervenciones de la congregación durante la celebración. Por otro lado, otro de los aspectos a destacar en este último coral es la variedad de matices que son presentados, destacando las intervenciones en matiz piano, suave, que denotan la intimidad y delicadeza del momento de la Escritura al cual se hace referencia, la asimilación al rezo, al diálogo personal con Dios. Por otro lado, se realiza un cambio de matiz radical a forte ante la

conclusión de la primera y la tercera sección del movimiento que contextualiza el carácter majestuoso adherido a esta pieza así como el final triunfal de la misma, el reconocimiento y sentido de la muerte de Jesús para los feligreses, así como también demanda el reconocimiento de respeto hacia el acto efectuado por y para el hombre.

Inicia desde el compás 49 la segunda sección donde se presenta un procedimiento compositivo donde se alternan las entradas de las diferentes orquestas acompañando a los coros. Es una plegaria, la pregunta del sacerdote y la respuesta de la congregación. Destaca, así mismo, el matiz piano, suave, y la articulación *legato* que otorgan una contextualización necesaria que invita a la congregación a retrotraerse en sí misma y reflexionar acerca del significado del texto, a vivir la Palabra y participar en Ella. Esta segunda sección presenta material temático ya expuesto en la primera pero con variaciones, como la imitación de fragmentos pero a distancia de cuarta ascendente como ocurre entre los compases 49-53 y 54-58, donde con el cambio de tesitura a más aguda se profundiza el lamento que se quiere enfatizar con el texto. En esta segunda sección también destaca el fragmento comprendido entre los compases 60 y 86 donde se encuentra una interpretación de la primera orquesta y coro de manera solista con una escueta intervención del segundo coro entre los compases 68-70. Dicha sección finaliza en el compás 80 donde se produce una sensación de final no conclusivo con la unión realizada por el bajo continuo en grados conjuntos y movimiento descendente.

Comienza así la tercera sección en el compás 87 retomando el tema principal interpretado al unísono por ambas orquestas en matiz forte y repitiendo la estructura ya presentada en la primera sección.

(78) Coro I. II.

Flauto traverso I. II.
Oboe I.
Violino I.

Oboe II.
Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Flauto traverso I. II.
Oboe I.
Violino I.

Oboe II.
Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo

1

Musical score for measures 318-321. The score is arranged in two systems. Each system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), and Contrabass (Cnt.). The key signature is B-flat major. The bottom staff of each system includes figured bass notation: 7 5, 4, 6 b, 5, 5 4, 9 4, 8 8, 6 b, 6 5 b, 6 5.

Musical score for measures 322-325. The score is arranged in two systems. Each system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), and Contrabass (Cnt.). The key signature is B-flat major. The bottom staff of each system includes figured bass notation: 6 4, 7 4, 8 2, 6 6, 6 9 b 8, 6 6 5, 7 6, 6 4 8. The score features red highlights on the notes in the Flute, Oboe, Violin, and Contrabass staves. Dynamics include *p* and *pp*. A red arrow points to a note in the Contrabass staff of the second system. The label "VI. II." is present in the Viola staff of both systems.

Fl.
Ob.
Vla.

S.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru -

A.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru -

T.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru - fen,

B.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru-fen

Ont.

Fl.
Ob.
Vla.

S.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru -

A.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru -

T.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru - fen,

B.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru-fen

Ont.

5 8 6^b 4 5 3 7^b 4 2 7^b 5 7 6^b 5 4 6 5

13

Llorando nos postramos y te llamamos

Fl. Ob. Vl.

Vla.

S.
- - fen dir - im Gra - be zu: Ru - he sanf - te,

A.
- - fen dir im Gra - be zu: Ru - he sanf - te,

T.
8 ru - fen dir im Gra - be zu: Ru - he sanf - te,

B.
dir im Gra - - be zu: Ru - he sanf - -

Cnt.

Fl. Ob. Vl.

Vla.

S.
- - fen dir im Gra - be zu: sanf - te

A.
- - fen dir im Gra - be zu: sanf - te

T.
8 ru - fen dir im Gra - be zu: sanf - te

B.
dir im Gra - - be zu: sanf - te

Cnt.

18

ante tu sepulcro para decirte: descansa

Fl.
Ob.
Vl.

Vla. VI. II.

S.
ru - he sanf-te, sanf - te ruh'!

A.

T.
ru - he sanf-te, sanf - te ruh'!

B.
- te, ru - he sanf - te, sanfte ruh'!

Cnt.

6 6 9b 8 6 6 5
5b 7 6 5 4 3

Fl.
Ob.
Vl.

Vla. VI. II.

S.
ruh', ru - he sanf-te, sanf - te ruh'!

A.

T.
ruh', ru - he sanf-te, sanf - te ruh'!

B.
ruh', ru - he sanf - te, sanfte ruh'!

Cnt.

7 8 6 6 9b 8 6 6 5
4 3 5b 7 6 5 4 3

22

descansa dulcemente E. E. 2654

Musical score for measures 27-31. The score is arranged in two systems. Each system contains five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Contrabass (Cnt.). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The first system (measures 27-31) features a complex melodic line in the flute and oboe parts, with the violin and viola playing a rhythmic accompaniment. The contrabass part includes a bass line with figured bass notation: 6 5b, 9 6 4b 4b, 6 7, 9 5b, 6, 6b 6, 6 5 b.

Musical score for measures 32-36. The score is arranged in two systems. Each system contains five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Contrabass (Cnt.). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The second system (measures 32-36) features a complex melodic line in the flute and oboe parts, with the violin and viola playing a rhythmic accompaniment. The contrabass part includes a bass line with figured bass notation: 1, 6 4, 7 4 2, 6 5, 6b, 9 8 6 6 5, 7 8 5 4 1, 5b, 5b 4 1. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. A red highlight is present in the first system of this block, covering measures 32-34 across all staves. A red arrow points from the Cnt. staff in measure 33 to the VI. staff in measure 34.

E. E. 2654

Fl.
Ob.
Vi.

Vla.

S.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru - - fen dir

A.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru - - fen dir

T.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru - - fen dir

B.
Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der und ru - - fen dir

Cnt.

37

6 6 9 6 6 6 6 6 6 6 6
4 2 5b 4b 4b 5 4 5b 6

Llorando nos postramos E. E. 2654

zu 2
 Fl. *p*
 Ob. *p*
 Vl. *p*
 S. *p*
 A. *p*
 T. *p*
 B. *p*
 Cnt. *p*
 zu 2
 Fl. *pp*
 Ob. *pp*
 Vl. *pp*
 S. *pp*
 A. *pp*
 T. *pp*
 B. *pp*
 Cnt. *pp*

im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 - im Gra - be zu:
 im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 01 6 6 6 1 2 4 2 2 01 6 6 6 6 6 6 1

zu 2
 Fl. *pp*
 Ob. *pp*
 Vl. *pp*
 S. *pp*
 A. *pp*
 T. *pp*
 B. *pp*
 Cnt. *pp*

im Gra - be zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 - im Gra - be zu:
 im Gra - be zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 im Gra - be zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 01 6 6 6 1 2 4 2 2 01 6 6 6 6 6 6 1

43

ante tu sepulcro para decirte: descansa, descansa dulcemente

Fl. Ob. VI. zu 3

Fl. Ob. VI. zu 2 zu 3 VI.II.

Vla.

S. Ruh't, ihr aus - ge - sog - nen Glied - er, ruh't, ihr

A. Ruh't, ihr ruh't, ihr

T. 8 Ruh't, ihr aus - ge - sog - nen Glied - er, ruh't, ihr

B. ruh't, ihr

Cnt. 5 6 6 2 4 6 6 6 7 8 8 5

Fl. Ob. VI. zu 3

Fl. Ob. VI. zu 2 VI.II.

Vla. p

S. p Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

A. p Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

T. 8 p Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

B. p Ru - het!

Cnt. p Tasto Solo.

49

E. E. 2654
Descansad, extremidades agotadas

Fl.
Ob.
Vl.

Vla.

S.
aus - ge - sog - nen Glied - der! Eu - er

A.
aus - ge - sog - nen Glied - der! Eu - er

T.
aus - ge - sog - nen Glied - der! Eu - er

B.
aus - ge - sog - nen Glied - der! Eu - er

Cnt.

Fl.
Ob.
Vl.

Vla.

S.
Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

A.
Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

T.
Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

B.
Ru - - - - - het!

Cnt.
p Tasto Solo

41 2
42 2
43 2
44 2
45 2
46 2
47 2
48 2
49 2
50 2

55

E. E. 2654
extremidades agotadas. Vuestra tumba

Coro I.

Fl. Ob. Vl.

Vla.

S.
A.
T.
B.

Grab und Lei - - chen - stein soll dem ängst - li -

Grab und Lei - - chen - stein soll dem ängst - li -

Cnt.

60

Vuestra tumba y lápida, serán cómodo

Fl. Ob. Vl.

Vla.

S.
A.
T.
B.

chen Ge - wis - sen ein be - que - mes... Ru - he - kis - sen... und der See - len

chen Ge - wis - sen ein be - que - mes Ru - he - kis - sen und der See - len

Cnt.

64

E. E. 2654
lecho para las angustiadas conciencias

Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Cnt.

Ruh - - - - - statt, der See - len Ruh - statt sein.

Ruh - - - - - statt, der See - len Ruh - statt sein.

Tasto Solo

Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Cnt.

Ru - het sanf - te, sanf - te ruh't!...

Ru - het sanf - te, sanf - te ruh't!...

Ru - - - - - - het!

Tasto Solo

E. E. 2654
y lugar de reposo para las almas.

Coro I.

Fl. Ob. Vi. Vla. S. A. T. B. Cnt.

Höchst ver - gnügt, höchst ver - gnügt schlum -
 Höchst ver - gnügt, höchst ver - gnügt
 Höchst ver - gnügt, höchst ver - gnügt schlum -
 Höchst ver - gnügt, höchst ver - gnügt

73

Felices, son tus ojos que se cierran al fin

Fl. Ob. Vi. Vla. S. A. T. B. Cnt.

- mern da die Au - gen - ein.
 schlum - mern da die Au - gen ein.
 - mern da die Au - gen ein.
 schlum - mern da die Au - gen ein.

77

E. E. 2654

1) pp heisst bei Bach più piano, pianissimo schreibt er stets aus

Coro II.

81

87

E. E. 2654

Fl. Ob. VI. zu 3

Vla.

S. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru - - fen dir

A. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru - - fen dir

T. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru - fen, ru - fen dir

B. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru-fen, dir im

Cnt.

Fl. Ob. VI.

Vla.

S. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru - - fen dir

A. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru - - fen dir

T. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru - fen, ru - fen dir

B. Wir set-zen uns mit Trä-nen nie - der und ru-fen dir im

Cnt.

93

Llorando nos postramos E. E. 2654

Fl. Ob. VI. zu 2

Vla. VIIII

S. — im Gra-be zu: Ru-he sanf-te, ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

A. im Gra-be zu: Ru-he sanf-te, ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

T. im Gra-be zu: Ru-he sanf-te, ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

B. Gra-be zu: Ru-he sanf-te, ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

Cnt.

Fl. Ob. VI. zu 2

Vla. VIIII

S. — im Gra-be zu: sanf-te ruh', ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

A. im Gra-be zu: sanf-te ruh', ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

T. im Gra-be zu: sanf-te ruh', ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

B. Gra-be zu: sanf-te ruh', ru-he sanf-te, sanf-te ruh'!

Cnt.

99

E. E. 2654

para decirte: descansa, descansa suavemente.

Coro I.
zu 3
zu 2

Fl. Ob. VI.
Vla.
Cnt.

105

Fl. Ob. VI.
Vla.
Cnt.

109

E. E. 2654

Fl. zu 2

Ob. zu 2

Vi. zu 2

Vla. zu 2

S. Wir set-zen uns

A. Wir set-zen uns

T. Wir set-zen uns

B. Wir set-zen uns

Cnt.

Fl. zu 2

Ob. zu 2

Vi. zu 2

Vla. zu 2

S. Wir set-zen uns

A. Wir set-zen uns

T. Wir set-zen uns

B. Wir set-zen uns

Cnt.

Fl.
Ob.
Vi.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Cnt.

zu 3
zu 3
zu 3
zu 3

mit Tränen nieder und ruhen dir im Grabe
dir im Grabe
mit Tränen nieder und ruhen dir im Grabe

119

6 9 4b 4b 6 7 9 5t 6 6 6
6 9 4b 4b 6 7 9 5t 6 6 6

E. E. 2654

ante tu sepulcro para decirte:

zu 2
p
 zu 2
 zu 2
 VI.II.
 zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh'!
 zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh'!
 zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh'!
 1 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

E. E. 2654

descansa, descansa suavemente.

7. Conclusiones

Al inicio de esta investigación nos planteábamos la cuestión de la exégesis a través de la obra de Johann Sebastian Bach, cómo el músico explicó el significado de la Palabra, cómo aportaba su visión e interpretación del Texto escrito a través de la música. Para ello nos proponíamos analizar diversas composiciones donde se estudiara las diferentes técnicas compositivas utilizadas, la proveniencia de los textos cantados así como el empleo de los instrumentos que interpretaban las composiciones. En un principio se pretendía analizar las obras sacras compuestas en el periodo de Leipzig del autor, creando una diferenciación entre cantata, motete, oratorio y corales. A medida que esta investigación fue avanzando, se hizo patente que las dos grandes obras escritas por el músico correspondían a sus dos grandes Pasiones, la Pasión según San Juan y la Pasión según San Mateo. En ellas recopila todo su conocimiento de la Escritura, su visión personal de la misma así como una gran maestría compositiva, solo posible en los mayores maestros de la escritura musical, que se corresponde, a su vez, con su madurez personal y musical.

Para el análisis y estudio en profundidad de estas obras es necesario, no solamente un conocimiento musical relativo a la estructura interna de la composición, como son la identificación de las diferentes partes de la obra, las frases, modulaciones y modelos y repetición; sino un encuadre de la misma en el momento musical, social y teológico al cual pertenece. De esta forma, se han identificado los momentos más importantes a lo largo de las pasiones, que coinciden con el punto álgido de la teología de la cruz, siendo el arrepentimiento del feligrés como camino para la vivencia de la fe, como objetivo fundamental del compositor. El análisis de dichos puntos se ha llevado a cabo desde un punto de vista formal, identificando las diferentes partes que componen el número musical, así como motivico, realzando la aparición de los motivos más relevantes, su intercalo con las demás voces, así como el acompañamiento que se les otorga. Se ha empleado el programa GIMP.2 para la edición de las partituras que han sido extraídas de la biblioteca pública online perteneciente al proyecto Petrucci.

Al término de este trabajo se puede concluir que la base fundamental de la obra de Bach, así como corresponde con las características musicológicas del momento histórico en el cual se encuadra su figura, son los corales. Esta forma musical es el elemento indispensable y al mismo tiempo propio de la liturgia luterana. Dichas líneas melódicas sencillas podían ser de composición propia o conocidas por la congregación, ya fuesen pertenecientes a la pluma de Lutero o propios del Cancionero característico de la celebración luterana alemana. Esta base musical está presente en toda la obra del compositor, siendo la línea fundamental interpretada por la congregación, por los instrumentos, así como por las voces que forman las composiciones del músico. Mediante el estudio de los corales se puede observar una evolución en la obra del compositor que va ligada a su capacidad, cada vez mayor, de escritura de gran maestría así como un mayor conocimiento de la Palabra y la habilidad de hacer llegar el Mensaje a la congregación. No debemos olvidar que Bach fue un maestro del órgano así como se recoge en las numerosas transcripciones realizadas por el propio compositor de cantatas, oratorios y pasiones. Dichas transcripciones están realizadas con variaciones que incluyen modificaciones en el ritmo y la tonalidad.

Esta integración de la música dentro de la liturgia ha sido y es una práctica recurrente de las religiones occidentales, teniendo un papel fundamental en la práctica de la liturgia protestante con Lutero como primer y máximo exponente. La traducción de los textos cantados se hizo patente y necesaria desde que la celebración se realizaba en latín, lengua no común para los feligreses que acudían al templo. Sin embargo, la traducción directa no era posible al no coincidir los acentos del texto con los musicales, de esta forma comienza a primar la importancia del texto frente a la música, siendo esta segunda el canal mediante el cual el Mensaje llegaba y era expuesto por la congregación. Esta práctica se volvió común en todos los compositores de liturgia luterana, así como se enraizó en el desarrollo de la misma hasta la llegada de Johann Sebastian Bach, quien continuó con el legado heredado así como persistió en la estela comenzada, aportando una visión personal, continuando y ensalzando dicho camino ya iniciados.

Uno de los puntos a añadir en este apartado son los avances vividos en organología que afectaron tanto al instrumento principal en la liturgia, el órgano,

como a los distintos componentes de la orquesta barroca, cuyos timbres fueron amplificados y cuyas posibilidades técnicas ofrecían salida a las nuevas técnicas compositivas. Del mismo modo, el cambio al sistema de afinación temperado proporcionó un mayor abanico de posibilidades a los compositores, para quienes era viable la escritura de obras de mayor envergadura con un resultado sonoro más afinado y coherente.

Por otro lado, y siguiendo las líneas compositivas propias del Barroco musical, la técnica de la parodia está muy presente en la obra del compositor reutilizando material temático propio de obras profanas en obras sacras, y viceversa, así como se pueden encontrar la misma base musical en diferentes cantatas, corales y obras de mayor envergadura. Este hecho se correspondía con la gran cantidad de composiciones que el músico debía crear para corresponder las exigencias de su contrato laboral expelido por el Consejo de Leipzig, organismo público formado tanto por figuras pertenecientes a la vida política como a la religiosa. Del mismo modo como en la actualidad el plagio e incluso el auto plagio está gravemente sancionado en cualquier ámbito académico, en la época de Bach este concepto no existía, siendo práctica recurrente la reutilización de material temático en diversas obras del mismo compositor o adhiriendo composiciones ya existentes a obras propias.

Uno de los pilares fundamentales sobre los cuales se vertebra esta investigación es la teología luterana cuya base se encuentra en la celebración de la teología de la cruz, que a su vez se encuentra presente y es la piedra angular de las pasiones de Bach. El arrepentimiento del feligrés, es decir, del creyente, es la base del luteranismo y, por tanto, es la parte de la obra del compositor que más está realizada, creando una atmósfera dentro del templo de misticismo, así como de introspección; donde el luterano analiza sus acciones, acepta sus pecados y pide perdón. Dicho objetivo se alcanza con el significado de la letra cantada, siendo la música un canal, un apoyo para el contenido de la misma. Es la música la que se encuentra a servicio de la letra, del mensaje, es decir, de la Palabra.

Según como exponemos en el análisis de las pasiones según San Juan y San Mateo, concluimos que la música estaba al servicio del significado del texto

acompañando a las voces que exponen la Palabra, así como las voces según sus timbres y tesituras, son dobladas por los instrumentos que más se asemejan, siguiendo la práctica habitual de la época. Siguiendo estos parámetros de composición establecidos, Johann Sebastian Bach personaliza la manera de hacer llegar el mensaje a una congregación dispuesta a recibirlo. Los momentos más culminantes de las composiciones son aquellos que recrean el arrepentimiento del feligrés, no el momento de la pasión o crucifixión de Jesús, sino el resultado que este hecho consigue en el creyente. De esta manera, los números de las pasiones que destacan por su mayor densidad sonora, llegando a la interpretación de dos coros y dos orquestas, como el coral final de la Pasión según San Mateo, son aquellos en los que la acción presentada por la Escritura es reflexionada por el pueblo. Es el momento en el músico hace partícipe al público consiguiendo su participación en la trama, en la historia que se ha presentado, y así haciendo llegar el mensaje propio de la teología luterana, no hay mayor vivencia de la fe que aquella que se hace a través del arrepentimiento, porque solo así se consigue una auténtica conexión con la fe.

Este mensaje transmite también una profunda introspección por parte del compositor, quien no solamente fue capaz de reflexionar y llegar a saber plasmar en lenguaje musical su fe experimentada como creyente, sino que supo explicar sin palabras el significado de la misma. El arte de la música, igual que el de la fe, radica en la subjetividad, que está ligada a las vivencias propias de las personas que reciben el mensaje. Cada uno de los feligreses siente y vive de manera diferente la fe, cuya naturaleza es la reflexión personal. La transmisión de un mensaje mediante palabras siempre está adherida a la competencia del emisor para elegir con corrección los términos a utilizar dependiendo de la audiencia que tenga, y aún así, el significado original puede ser tergiversado por un oyente que no se encuentre en sintonía con el emisor del mensaje o incluso por la propia enunciación del mismo. Cuando dicho mensaje se trata de la interpretación de la Palabra, el conflicto puede ser mucho mayor. Sin embargo, el modo más eficaz para conseguir despertar acogida en el receptor es la música, debido a las varias interpretaciones que se pueden derivar de la escucha del mensaje. Así como hemos demostrado mediante los análisis de las obras de mayor madurez teológica y musical de un gran compositor de la época barroca musical ligada a la práctica luterana alemana, el compositor consigue la implicación

directa de la congregación mediante el lenguaje musical cuyo significado es común en todas las lenguas.

El resultado de esta investigación y la característica propia se encuentra en la unión de las diferentes visiones de una misma obra, tanto musical como teológica. De esta manera se ha conseguido demostrar el poder de la música para la comunicación con las personas, para la unión de un colectivo, a través de la fe. No hay teología sin música, ni música sin teología en la obra de Bach, por tanto no se pueden separar ni investigar de manera diferenciada, son un todo que consiguen un objetivo común. Extrapolando esta teoría a la concepción del feligrés, la música consigue una aproximación directa con su creencia, estamos más próximos a Dios cuando elevamos nuestro canto, donde el sentimiento de unión se vincula a la música siendo éste un canal de sencillo acceso para todos nosotros. Bach dio al pueblo luterano una puerta para poder acceder a la comunicación con Dios y, del mismo modo, consigo mismos.

Ambas disciplinas, la música y la teología, se encuentran al mismo nivel ya que se tratan de lenguajes subjetivos que pretenden hacer llegar una interpretación de la Palabra. Dicha interpretación se encuentra ligada a la persona emisora del mensaje y es otorgado de manera relativa, igual que también es entendido y asimilado de manera individual. Por tanto, dicho mensaje es de carácter personal y de referencia espiritual. La música es la herramienta de la teología, pero sin teología la música no tendría sentido, es decir, sin la parte cantada la música carecería de sentido, tal como se ha demostrado en los análisis realizados a las pasiones de Johann Sebastian Bach según San Juan y según San Mateo, donde el peso radica en el mensaje, la teología, y no en la composición interna de la música

Bach es capaz de explicar y de hacer llegar un mensaje, de la misma manera que es capaz de conseguir que una congregación entienda el significado de la Palabra que está escuchando, haciendo partícipe de manera activa a todos los oyentes. El compositor hace llegar el mensaje de la Palabra, a través del texto de la música. Este hecho solo se puede conseguir cuando el músico posee un profundo conocimiento del texto que quiere explicar, cree en aquello que está escribiendo, así como es un maestro de la composición, conociendo los registros y posibilidades de los

instrumentos de la época, las características de los músicos que interpretarían su obra y el lugar y las condiciones acústicas donde se ejecutaría su composición.

Todo músico que interprete esta obra debe entender que, independientemente de la fe particular de cada persona, las pasiones de Bach son una obra religiosa contextualizada en un período musical en concreto y pensadas para ser vividas desde la fe activa luterana. Es imprescindible dejar a un lado las opiniones personales cuando se está interpretando, y hacer música es, al fin y al cabo, interpretar un texto sin palabras, constituye el acto de explicar una historia sin hablar, donde quien realmente realiza la interpretación de aquello que escucha es el oyente. El sentimiento adherido al significado del mensaje debe ser interpuesto por el público, siendo éste vivido de manera subjetiva dependiendo de la vivencia personal de la fe de cada feligrés. Sin embargo, la mayoría del público actual que acude a una representación de una pasión es diferente a la congregación pensada como receptora por el compositor, ya que pueden no compartir el conocimiento de la cultura a la cual pertenece esta obra, el momento social en el cual está encuadrada, así como el acto de representación actual dista sustancialmente del original. No obstante, el sentimiento de fe se vive en la unión del público, siendo palpable en la maestría compositiva que invita a la participación activa en la obra, aunque no se conozcan los himnos que están presentes en la misma, o no se comparta la fe.

Para poder entender las pasiones de Bach y su progresión compositiva es necesario conocer el período musical y teológico en el cual se escribieron, el tipo de congregación para la que estaban destinadas, así como realizar un análisis exhaustivo de sus números más notorios. Esta tesis pretende aunar las tres vertientes: social, teológica y musical, que convergen en la escritura de las pasiones para conseguir vivir la fe desde un punto de vista práctico y personal, compartido con toda la congregación sobre la cual se adquiere el sentimiento de unión y de significado necesario para una completa vivencia de la fe. Solo de esta manera se puede entender que ambas pasiones pertenecen a un músico que consiguió hacer vivir la fe a una congregación, que se entendiera el mensaje de la Palabra y la vivieran como suya. Son la obra teológica de un músico.

8. Referencias

8.1 Webgrafia

- Burgold, P. (2008) Paul Stockmann (Hymn-Writer). *Bach Cantatas Website*. Recuperado de <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Stockmann.htm>
- Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland, Altes Land feiert barocken Orgelbaumeister Schnitger. (2015). *Nordkirche*. Recuperado de <https://www.nordkirche.de/nachrichten/nachrichten-detail/nachricht/altes-land-feiert-barocken-orgelbaumeister-schnitger/>
- Oron, A. (2003) Martin Schalling. *Bach Cantatas Website*. Recuperado de <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Schalling.htm>
- Oxford Reference. (2019) Abraham Calovius. *Oxford Reference*. Recuperado de <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095543581>
- Weber, N. A. Anabaptistas. (2008) *Enciclopedia católica online*. (Traducción castellana) Recuperado de <http://ec.aciprensa.com/wiki/Anabaptistas>
- Whent, C. (1991) Sebastian Knüpfer. *HOASM: Here of a Sunday Morning*. Recuperado de <http://www.hoasm.org/VIF/Knuepfer.html>

8.2 Fuentes primarias

- Bach, J. B. (1974) *Pasión según San Juan*. Editor A. Mendel. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig (DVfM 3093). *IMSLP Public Domain*. Recuperado de http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/29/IMSLP105296-PMLP03317-Bach_Johannes_PassionBarenreiter_300dpi.pdf
- Bach, J. S. *Pasión según San Mateo*. Editor G. Schumann, 1929. Ernst Eulenburg, 953. *IMSLP Public Domain*. Recuperado de <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP44964-PMLP03301-Bach-BWV0244FSeu.pdf>

- Botero-Restrepo, S. (2012). *Cantata BWV 214: ¡Sonad, timbales! ¡Resonad, trompetas!* Recuperado de <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV214-Spa7.htm>
- Buxtehude, D. *Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich*. Editor Ph. Spitta, 1904 *Orgelcompositionen*, Band IIa, Erste Abth., No. 1, Breitkopf und Härtel, 1-2. *IMSLP Public Domain*. Recuperado de [https://imslp.org/wiki/Danket_dem_Herren,_denn_er_ist_sehr_freundlich,_BuxWV_181_\(Buxtehude,_Dietrich\)](https://imslp.org/wiki/Danket_dem_Herren,_denn_er_ist_sehr_freundlich,_BuxWV_181_(Buxtehude,_Dietrich))
- Lutero, M (1535) Lectures on Galatians. *Emmaus Evangelical Lutheran Church*. Recuperado de http://www.emmaus24.org/announcement/2008-03-30_announce.pdf
- Lutero, M. (1519). *Cómo meditar en la Pasión de Cristo*. Recuperado de <http://escriturayverdad.cl/wp-content/uploads/ObrasdeMartinLutero/15171520/comomeditarenlaPasiondeCristo.pdf>
- Lutero, M. Ein feste Burg ist unser Gott. *IMSLP Public Domain*. Recuperado de <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP341529-PMLP550711-Luther-EinFesteBurg.pdf>
- Sociedad Bíblica Trinitaria, Evangelio de San Juan (2011). *Sociedad Bíblica Trinitaria*. Recuperado de <https://sociedadbiblicatrinitaria.org/download/3080/>
- Sweelinck, J. P. Works for Organ and Keyboard. Editor H. Gehrman, 1894. *IMSLP Public Domain*. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/279373/rfip>
- Wolf, U. (2007) Die Neue Bach-Ausgabe 1954-2007. Eine Dokumentation vorgelegt zum Abschluss von Johann Sebastian Bach neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bärenreiter Kassel, Bach-Archiv. Leipzig. Recuperado de https://www.baerenreiter.com/fileadmin/Service_Allgemein/Werbemittel/deutsch/Bach_Dokumentation.pdf

8.3 Fuentes secundarias

- Abbate, C. (2004) Music – Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry* 30: 505-536.

- Aledo, T. (2016) El solo para flauta de la Pasión según San Mateo y su contexto musical-argumental. *Flauta y música*. Enero, 41, 2-7.
- Álvarez, C. (2013). *Adoración cristiana: teología práctica desde la óptica protestante*. [OX Reader versión]. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=0pJqj81JHGcC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=adoraci%C3%B3n+cristiana+%C3%A1lvarez&source=bl&ots=5MctiLHQ9c&sig=xgV8-uUnfBcKTCnoBGnuTMIt4hc&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj7s7OGoebLAhXJAJokHsWODWsQ6AEIMTAE#v=onepage&q=adoraci%C3%B3n%20cristiana%20%C3%A1lvarez&f=false>.
- Bagenal, H. (1930) Bach's music and church acoustics. *Music & Letters*, 11, 2, April, 146-155.
- Banús, R. *Johann Sebastian Bach. La Pasión según San Mateo. The King's Consort*. Notas al programa del concierto de 23 de marzo de 2003. Recuperado de <http://www.baluarte.com/idb/espectaculos/Prog-PASION.pdf>
- Berger. K. (2005) Musicology According to Don Giovanni, or, Should We Get Drastic? *Journal of Musicology* 22 (3): 490-501.
- Blume, F. y Godman S. (1963). Outlines of a New Picture of Bach. *Music & Letters*, 44 (3) 214-227. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/731236>.
- Boethius (c. 500) De institutione musica libri quinque. *Internet Archive*. Recuperado de <https://archive.org/details/aniciimanliitor01friegooog/page/n9>
- Braatz, Th. (2009) Johann Sebastian Bah's performance environment in the Nikolaikirche from 1723 to 1750. *Bach Cantatas Website*. Recuperado de <https://www.bach-cantatas.com/Articles/Nikolaikirche-Braatz.pdf>
- Browne, F. (2006) Johannes Passion BWV 245. Saint John Passion BWV 245. *Bach Catantats Website*. Recuperado de <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV245-Eng3.htm>
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton. (Versión castellana: *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial. 1998).
- Bukofzer, M. F. (1998) *La música en la época barroca*. (Versión castellana de Clara Janés y José María Martín. Triana. Arte y música, Alianza Editorial.)

- Castedo, L. (1950). La interpretación de Bach según las ideas de Albert Schweitzer. *Revista Musical Chilena*, 6 (82), 82–94. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11888/12250>
- Chaffe, E. (2014) *J. S. Bach's Johannine theology: the St. John Passion and the Cantatas for Spring, 1725*. Nueva York, Oxford UD.
- Comba, E. *Historia de los valdenses*. Trad. por L. Tron y D. Bonjour. Barcelona, 1987. Recuperado de <http://www.mercaba.org/K/medieval/historia%20de%20los%20valdenses%20comba.htm>
- Die Hamburger Orgeldynastie Praetorius. *Travestreifzug*. Recuperado de <http://www.travestreifzug.de/Personen/Praetorius>
- Dürr, A. (2002) *Johann Sebastian Bach's St. John Passion. Genesis, transmission and meaning*. Trad. Por Alfred Clayton. New York: Oxford University Press.
- Engel, J. E. (1985) *Johann Sebastian Bach: Some theological perspectives*. Comunicación presentada en el Seminario Luterano de Wisconsin. Texto completo recuperado de <http://essays.wls.wels.net/bitstream/handle/123456789/1364/EngelBach.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ferguson, H. (2006). *La interpretación de los instrumentos de teclado. Desde el siglo XIV al XIX*. Trad. Por H. Urquhart. Madrid, Alianza Musica.
- Gardner, J. E. (2015) *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*, trad. Por L. Gago, Barcelona, Acantilado.
- Gerber, C. (1732) *Historie der Kirchlichen Zeremonien in Sachsen*. *Internet Archive*. Recuperado de https://archive.org/details/MN40360ucmf_1/page/n3
- González, J. (2002) J. S. Bach: técnica de composición como explication textus. *Anuario Musical*, 57, 157-174.
- González, J. (2010). *Historia del pensamiento cristiano. Desde los principios hasta nuestros días*. Tomo 3. Barcelona: CLIE.
- Granados, J. (2007) Martín Lutero y la música. *Cuadernos de teología*, XXVI, 129-144. Recuperado de <http://semla.org/portal/wp-content/uploads/2011/05/Lutero-y-la-m%C3%BAsica.pdf>.

- Gray, A. & Taylor, S. (1908) *Bach's Mass in B Minor*. Cambridge: Bowes and bowes.
- Greiner, A. *Lutero*. Recuperado de www.semla.org/portal/wp_content/uploads/2011/OF/Lutero-de-AlbertGreiner.pdf
- Grout, D. J., Palisca, C. V. (2001) *Historia de la música occidental, II*. Trad. Por L. Mmes y J. M. Martín. Madrid, Alianza Editorial.
- Heller, W. 'Aus eigener Erfahrung redet': Bach, Luther and Mary's voice in the Magnificat, BWV 243. *Understanding Bach*, 2015, 10, 31-69.
- Hill, J. E. (2007) Luther on Classical Lutheran Education. *Consortium for Classical Lutheran Education*. Recuperado de <http://www.ccle.org/luther-on-education/>
- Hofreiter, P. (1995) Johann Sebastian Bach and Scripture: 'O God, from Heaven Look Down'. *Concordia Theologica Quarterly*, January-April, 59 (1-2) 67-92.
- Hofreiter, P. W. (2002) Bach and the Divine Service: The B Minor Mass. *Concordia Theological Quarterly*. Fort Wayne, Indiana. July, 66 (3) 221-254.
- Houten, K. Van. (2010) Tönet ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! *Musik und Gottensdienst*, 64, 196-203.
- Lanier, W. M. (2007) *Introducción a la historia de la Iglesia*. Lección 76. Historia de la música cristiana, parte 3. Recuperado de file:///C:/Users/USER/Downloads/historia-de-la-musica-cristiana-3_handouts.pdf
- Little, M., Jenne, N. (2001) *Dances and the Music of J. S. Bach*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Lloyd, R. (2007) Bach: Luther' musical prophet? *Current Musicology*, 83, 5-32
- Loewe, A. (2013) 'Musica est optimum': Martin Luther's Theory of Music. *Music and Letters*. 94 (4) 573-605.
- Loewe, A. (2014) *Johann Sebastian Bach's St. John Passion (BWV 245) A theological Commentary*. Leiden: Brill.
- Lorenz, R. (1995) *Pedagogical Implications of musica practica in Sixteenth-Century Wittenberg*.
- MacCulloch, D. (2004) *Reformation: Europe's House Divided: 1490-1700*. Londres, Penguin.

- Marisse, M. (1998) *Lutheranism, Anti-Judaism and Bach's St. John Passion. With an annotated Literal translation of the libretto*. New York: Oxford University Press.
- Martínez, E. (1997). *Bach. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Barcelona: Península
- Mattheson, J. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc. Leben, Wercke, Verdienste etc, erscheinen sollen.*, Hamburgo 1740; reedición de Mattheson, ed. Por M. Schneider, Berlín 1910, XXXII.
- Mellace, R. (2014) Autocitarsi in musica. Bach e l'arte della parodia. *Parole Rubate*. 10, 53-75. Recuperado de http://www.parolerubate.unipr.it/fascicoli_completi_pdf/fascicolo10_completo.pdf
- Oettinger, R. (1999) Music as Popular Propaganda in the German Reformation. *Journal of the American Musicological Society*. 5 (1) 209-214.
- Oron, A. (2017) Johannes-Passion BWV 245. *Bach Cantatas Website*. Recuperado de <http://www.bach-cantatas.com/Vocal/BWV245.htm>
- Otterbach, F. (1999). Stuttgart: Reclam. (Traducción castellana: *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid: Alianza Editorial, 1990).
- Paraskevaidis, G. (1993) La expression dramatic de una function armónica: la sétima disminuída en la música europea culta de los siglos XVIII y XIX. *Revista del Instituto Superior de Música*. Universidad Nacional del litoral, 3, XI.
- Perrin, Ch. A. (2004) *An Introduction to Classical Education*. Camp Hill, Classical Academic Press. Recuperado de <https://classicalacademicpress.com/wp-content/uploads/2016/02/ICE.pdf>
- Petzoldt, M. (2013) Liturgy and music in Leipzig's main churches. *Die Welt der Bach Kntaten*, ed. Christoph Wolff, vol. 3: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Weimar, Kassel, 199, 69-93. Trad. Por Thomas Braatz.
- Prout, W. C. (1947) Spener and the theology of pietism. *Journal of Bible and Religion*. 15, 1. Recuperado de http://www.u.arizona.edu/~smlandry/History_495C_Religion_and_Society_in

[German History/History_495C_files/Spener%20and%20the%20Theology%20of%20Pietism.pdf](#)

- Querol, M. (2002) Origen y significado de la palabra barroco. *Musiker*. 13, 67-81.
Recuperado de <http://hedatuz.euskomedia.org/7144/1/13067081.pdf>
- Rathey, M. (2007). Johann Sebastian Bach's St. John Passion from 1725: A liturgical interpretation. *Colloquium Journal*. Recuperado de <http://ism.yale.edu/sites/default/files/files/Johann%20Sebastian%20BachG%C3%87%C3%96s%20St.pdf>
- Ross Jallo. (2015). Da Jesus an dem Kreuze stund (Michael Praetorius). *Free Choral Music*. Recuperado de [http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Da_Jesus_an_dem_Kreuze_stund_\(Michael_Praetorius\)](http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Da_Jesus_an_dem_Kreuze_stund_(Michael_Praetorius))
- Sanford, T. C. (1915) *Bach's Chorals. Par I. The hymns and hymn melodies of the Passions and Oratorios*. Cambridge University Press.
- Scaer, D. P. (2004) Johann Sebastian Bach as Lutheran Theologian. *Concordia Theological Quarterly*, July – October, 68 (3-4) 319-340.
- Schalk, C (1988) *Luther on Music. Paradigms of Praise*. Concordia.
- Schmeling, G. R. (2012) The Divine liturgy and its use. *Lutheran Synod Quarterly*. 52 (4) 335-368.
- Schulze, H.-J. (ed.) (2001) *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y obra*. Trad. Por J. J. Carreras. Madrid, Alianza Editorial.
- Senn, F.C. (1997) *Christian Liturgy*. Augsburg Fortress.
- Seufert, W. D. (2005) *Wolf's thematic index of the work of the great composers*. Recuperado de <http://www.documentamusica.de/html/en-intro.html>
- Silbermann-Tage. *Gottfried-Silbermann-Gesellschaft e. V.* Recuperado de <https://silbermann.org/silbermann-tage/>
- Simpson, C. (1527-29) Ein feste Burg ist unser Gott. Luther, Martin. *IMSLP Petrucci Music Library*. Recuperado de [https://imslp.org/wiki/Ein_feste_Burg_ist_unser_Gott_\(Luther,_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Ein_feste_Burg_ist_unser_Gott_(Luther,_Martin))
- Smither, H.E. (1977) *A history of the Oratorio*. Volumen I. Chapell Hill.
- Snyder, K. J. (1989) To Lübeck in the steps of J. S. Bach. *Bach*. 20,2.
- Snyder, K. J. (2007) *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*. Revised Edition. University of Rochester Press, Rochester, Nueva York.

- Spitta, P. (1894) *Musikgeschichtliche aufsätze*. Berlin: Berlag von Getrüber Baetel.
- Swain, J. P. (2006) *Historical dictionary of sacred music*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland.
- Tatlow, R. (2000) *Notas escritas a la grabación de la Cantata Pilgrimage de John Eliot Gardiner*.
- Tatlow, R. (2007) Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design? *Understanding Bach*. 2, 37-58.
- Toumpulikis, Th. D. (2005) *Aspects of musical rethoric in baroque organ music*. (Trabajo parcial de una tesis doctoral) Universidad de Sheffield. Sheffield.
- Várnagy, T. (1999). Capítulo VI. El pensamiento político de Martín Lutero. *La filosofía política clásica. De la Antigüedad al Renacimiento*. Buenos Aires, CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100609123955/8varnagy.pdf>
- Vega, D. S. (2004) *Bach. Repertorio complete de la música vocal*. Santa Perpetua de Mogoda (Barcelona), Cátedra / Clásica.
- Villalobos, J. (2010) Bach. Biblioteca y pensamiento. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*. 38, 99-110. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_6.pdf
- Westermeyer, P. (2007) Paul Gerhardt: Who he was and why we care. *Word & World*. 27 (1) 69-72. Recuperado de https://wordandworld.luthersem.edu/content/pdfs/27-1_Living_Forgiveness/27-1_Westermeyer.pdf
- Wolff, Ch. (2001) Defining Genius: Early reflections of J. S. Bach's Self-image. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 145 (4) 474-481.
- Wolff, Ch. (2007) Bach's music and Newtonian science: a composer in search of the foundations of his art. *Understanding Bach*. Bach Network, 2, 95-106. Recuperado de <https://www.bachnetwork.org/ub2/wolff.pdf>
- Zambrano, R. (2013) *Historia mínima de la música en Occidente*. Madrid, Turner publicaciones.

9. Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Situación del luteranismo en la Europa de 1560	22
Ilustración 2 Ein feste Burg ist unser Gott, M. Lutero (1529)	24
Ilustración 3 Ist Gott für Mich, so trete - P. Gerhardt	32
Ilustración 4 Palacio Pamphili	40
Ilustración 9 Ciudades donde Bach prestó servicio (Seufert, 2005)	58
Ilustración 10 Ciudades donde Bach prestó servicio y sus fechas (Ulrich, 1992)	58
Ilustración 5 Órgano Praetorius (<i>Die Hamburger Orgeldynastie Praetorius</i>).....	68
Ilustración 6 Órgano Schnitger de la iglesia de San Pancracio en Hamburgo (En Altes Land feiert barocken Orgelbaumeister Schnitger)	69
Ilustración 7 Órgano Silbermann de la catedral de Santa María de Freiberg (En Silbermann-Tage.....	70
Ilustración 8 Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich – Buxtehude <i>Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich</i>	71
Ilustración 11 Compases 49-53 pertenecientes a la BWV 1069	79
Ilustración 12 Respuesta de Jesús ante el juicio de Pilatos	114
Ilustración 13 Últimas palabras de Jesús: <i>¡Ha concluido!</i>	115