

Johann Sebastian Bach y el gusto francés

RESUMEN: En este artículo se intenta ahondar en ese sentido ecléctico que se impone en toda la producción bachiana. Desde la tradición luterana al nuevo estilo italiano Bach no desaprovecha jamás la oportunidad de introducir pequeñas innovaciones que enriquecen su propio estilo. En esta ocasión, nos centramos en el estilo francés, con sus aires danzables, que no duda en utilizar a lo largo de toda su carrera. El contacto con este tipo de música, como apuntan todas las fuentes, bien lo pudo tener cuando se instaló en Lünenburg con quince años para continuar sus estudios escolares.

PALABRAS CLAVE: Historia de la música, estilo Barroco, música para tecla, suite, análisis musical, danzas francesas.

Johann Sebastian Bach and the French taste

ABSTRACT: In this article we explore the eclectic sense prevails in the entire production Bach. From the Lutheran tradition to the new Italian style, Bach never misses an opportunity to make small innovations that enrich their own style. On this occasion, we focus on the French style, with its danceable airs, does not hesitate to use throughout his career. Contact with this type of music, like all point sources, or it could have when he settled in Lünenburg with fifteen years to continue his studies.

KEYWORDS: History of music, Baroque, key music, suite, musical analysis, french dances.

Idoia Solores Etxabe¹

1. Introducción

Con quince años emprende Juan Sebastián el que sería su primer viaje de estudios. Se traslada desde su Turingia natal a Lünenburg, situada a cincuenta kilómetros de Hamburgo y a unos trescientos de Ohrdruf, su lugar de residencia. El viaje lo realiza con un compañero, algo mayor que él, que con el tiempo se

convertirá en un gran amigo bien influyente, Georg Erdmann.

Los dos amigos se incorporan en marzo de 1700 a la escuela de San Miguel de la citada ciudad. Esta escuela fue creada en el siglo XIV, pero sufrió una importante transformación en 1656 cuando el duque de Celle decidió dotarla de un internado para quince o veinte aristócratas. Estos estudiantes recibían una esmerada educación acorde a su rango, en la que no faltaba la equitación, la danza, la es-

grima y el francés. El duque Georg Wilhelm se había casado con una hugonote francesa de noble cuna, Eléonore d'Olbreuse, quien logró hacer de la corte ducal un refugio de paz y cultura para sus compatriotas exiliados. La corte de Celle intentaba reproducir un Versailles en miniatura.

Según apuntan diferentes fuentes los alumnos de la escuela normal comían y se alojaban en habitaciones adyacentes a las de estos nobles. Estos nobles conversaban en francés y es probable que Bach tuviera aquí su primer contacto con la lengua franca. Por otra parte los duques francófilos también mantenían una orquesta compuesta mayoritariamente por músicos franceses que tocaban una música al estilo francés tanto en Celle como en Lünenburg. Es aquí donde seguramente oíría Bach por primera vez este estilo de música que tanto y tan bien sabría utilizar en su posterior producción tanto vocal como instrumental.

En la necrológica escrita por Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola en 1754 se puede leer:

Desde Lünenburg viajó ocasionalmente a Hamburgo para escuchar al entonces famoso organista de la iglesia de Santa Catalina, Johann Adam Reinken. Desde allí tuvo también la oportunidad de formarse sólidamente en el gusto francés, lo que era por entonces (1700-1702) una completa novedad en aquellas tierras, oyendo repetidamente a la célebre capilla que mantenía el duque de Celle y que se componía en su mayor parte de franceses (Schulze 2001: 241).

La plaza del mercado en Lüneburg estaba coronada desde el siglo XVII por un palacio que usaban los duques de Celle

para sus visitas a esta población. La residencia oficial de estos duques estaba enclavada en Celle a ochenta kilómetros al sur. Thomas de la Selle, violinista y maestro de danza en la Escuela de caballeros (Ritterakademie), había sido alumno de Lully y bien pudo influenciar el gusto del joven Juan Sebastián. No se descarta que Bach, ya a esa edad consumado violinista y organista, tomase parte ocasionalmente como instrumentista en la orquesta francesa.

En sus primeras composiciones vocales deja ya ver su preferencia por este tipo de música al utilizarla en diferentes partes de sus cantatas. De todas formas la marca de estilo de Bach desde sus comienzos es el eclecticismo, el saber combinar sabiamente los diferentes estilos musicales que ha ido aprendiendo desde su infancia. La técnica motetística polifónica flamenca, y más tarde el estilo operístico o el del concierto italiano. En la página siguiente mostramos una lista de estas primeras obras donde se atisba la impronta del estilo francés que nos ocupa. (Por razones de espacio nos ceñiremos en este trabajo a las cantatas de la primera época.)

En el prelude instrumental de la probablemente cantata más antigua escrita por Bach (BWV131) utiliza dos voces de viola en vez de una, recurso típico del siglo XVII. El *duetto* de la 196 exhibe un gusto arcaizante. En estas primeras cantatas no utiliza los recitativos, las cantatas aparecen precedidas de una sinfonía instrumental a modo de Obertura y los textos son normalmente bíblicos. La Obertura en la música francesa anuncia la majestuosa entrada del rey, Bach la utiliza tanto para felicitar a un monarca

1. Idoia Solores es licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad del País Vasco y en Música por la Universidad de París.

El artículo fue recibido el día 17.02.09 y aceptado el 01.07.09.

Obra	Fecha	Lugar	Forma	Parte
BWV131	1707	Mülhausen	1 Utilización del compás 12/8	1 Sinfonía y coro
BWV196	1708?	Mülhausen	1 Obertura francesa, 4 3/2	1 Sinfonía, 4 duetto TB
BWV 21	1714	Halle	10 Passepied	10 aria T
BWV 61	1714	Weimar	1 Obertura francesa	1 coro
BWV182	1714	Weimar	1 Ob. fr., 4gavota, 8 3/8	1 Sonata, 4 aria B, 8 coro
BWV199	1714	Weimar	8 Giga	8 aria S
BWV152	1714	Weimar	1 Ob. fr.?, 6 Loure 6/4	1 Sinfonía, 6 duetto SB
BWV132	1715	Weimar	1 Giga francesa 6/8	1 aria S
BWV185	1715	Weimar	1 Lourre 6/4, 3 dácilo	1 duetto ST, 3 Aria C

Tabla 1. Listado de obras con impronta francesa

como para anunciar la llegada de Dios, por ejemplo, en el primer domingo de Adviento. En 1714 encontramos ya las primeras cantatas con recitativos, aquí nos aparecen los textos poéticos libres creados por los reformadores y recogidos en amplios cancioneros. También comienza a utilizar más allá de la obertura ciertos modelos de danza francesa, por ejemplo, el *passepied*, la *loure*, la *giga*, la *gavota* o el *minueto*. El *passepied* en 3/4 refleja la alegría que presta el consuelo de Jesús al alma afligida. El coro en 3/8 añadido de forma totalmente inusual tras el coral para concluir la cantata 182 (su primera cantata como maestro de música en Weimar) es una invitación jubilosa a acompañar al rey

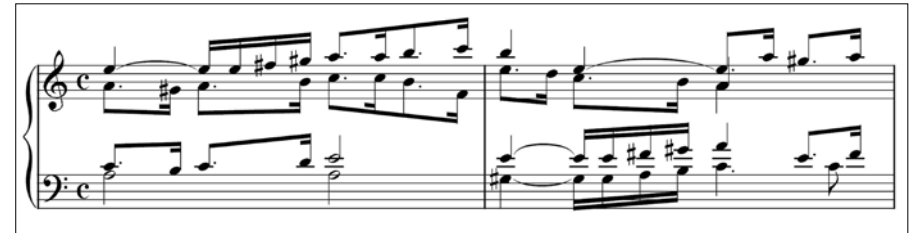
del cielo en el amor y en el sufrimiento. La *loure* se puede considerar como una *giga* lenta que utilizaría un compás de 6/4 en vez del típico 6/8 de la *giga*. La utilización del ritmo dácilo (corcheados semicorcheas) otorga un inconfundible aire francés a la pieza. Todos estos movimientos de danza intentan materializar por medio de la música la alegría expresada en el texto (ver Tabla 1). También podríamos incluir en esta lista las cantatas profanas de 1713 como la BWV 208 con una siciliana o la BWV 149 con un *minueto*. El coro inicial de la BWV 149 presenta un inequívoco carácter festivo debido al uso del compás en 3/8 que le confiere un aire jubiloso de danza (Tabla 2).

Obra	Fecha	Forma	Parte
BWV149	1713	4 minueto	4 aria S
BWV208	1713	14 siciliana 3/8	14 aria B

Tabla 2. Obras añadidas

2. Características musicales de estas danzas

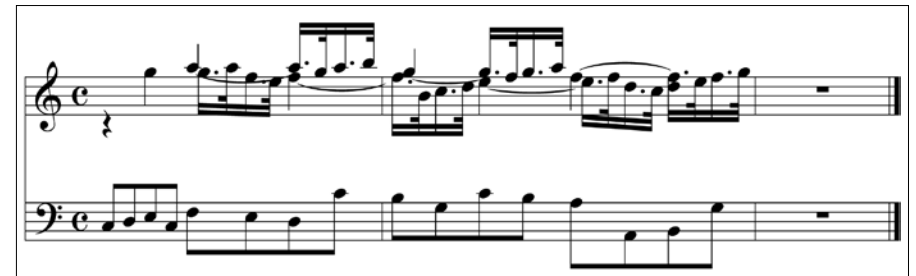
2.1. Ejemplos de Oberturas francesas



BWV 61. Ouverture (Coro). Maestoso ♩ =66



BWV 182. Sonata. Grave. Adagio ♩ =50



BWV 196. 1. Sinfonía

Un compás de 4/4 con un ritmo punteado seguido de una nota de menor duración caracteriza el estilo de la obertura a la francesa: corchea con puntillo y semicorchea, o bien semicorchea con puntillo y fusa. Pieza de carácter majestuoso destinada a anunciar la entrada del rey en la sala. En su versión religiosa anuncia la llegada de

Dios, por ejemplo, en las cantatas de adviento, o bien celebra un aniversario o un evento importante en su versión profana. Para coro u orquesta introduce de una manera solemne lo que será un concierto vocal llamado cantata. En Leipzig también hará uso de este recurso para el coro inicial de su BWV 20 (1727).

2.2. La giga

Giga



En un compás ternario imprime un carácter alegre a la pieza. Su movimiento es muy vivo y puede ir de un 3/8 hasta un 12/8, como es el caso de la BWV199. Las notas de la melodía tienden a homogeneizarse en un ritmo de tres corcheas iguales o negra con corchea, con una textura imitativa. En la BWV132 usa un comienzo anacrúsico, con una corchea, lo que le da un aire festivo de saltos, que se combina en principio con una nota prolongada por un puntillo, que reduce

la duración de la segunda nota y que mantiene el ritmo saltarín. El bajo continuo tiende a mantener el ritmo constante de tres corcheas.

La *giga* punteada o *giga* francesa se puede confundir con la siciliana de ritmo también ternario como ocurre en la cantata de caza BWV 208 de 1713. Otros ejemplos posteriores de *giga* francesa serían el coral final de la BWV 107 (1724) y el aria núm. 8 de la *Cantata del café* (1734), ya en Leipzig.

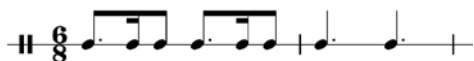


BWV 199. 8. Aria. Allegro (Vivace)



BWV 132. 1. Aria.

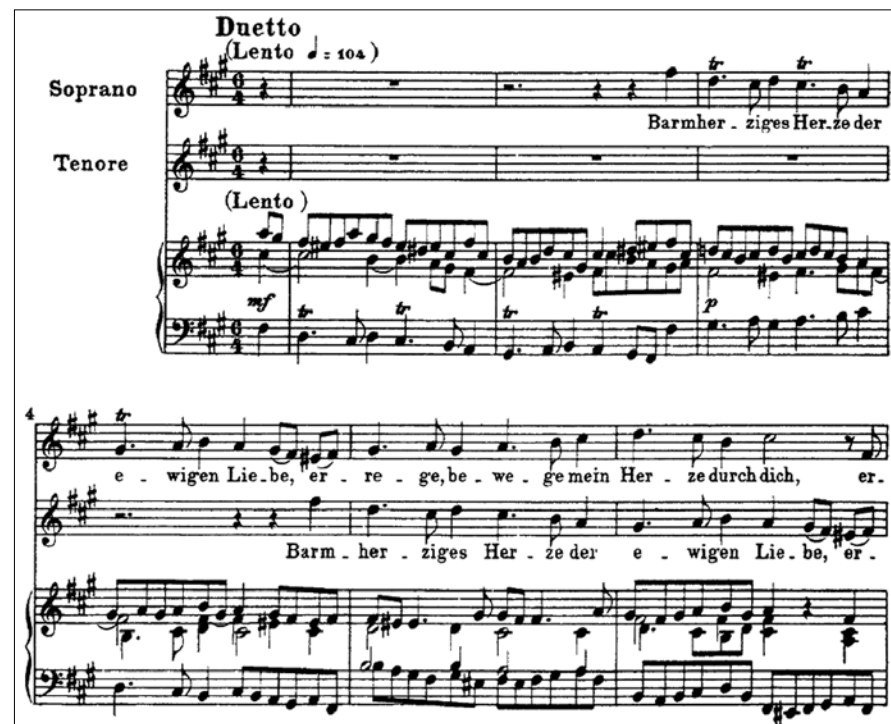
Siciliana



2.3. La loure



BWV 152



BWV 185. Duetto

En los dos casos se trata de un *duetto*, la primera (BWV 152) para soprano y bajo y la segunda (BWV 185) para soprano y tenor. El compás de 6/4 le da una cierta lentitud a la pieza al

convertirse la negra en la pulsación básica de un compás ternario. Por lo demás bien podría tratarse de una *giga* si la pieza se moviese a ritmo de corchea.

2.4. El passepied



BWV 21. Aria (*Allegro moderato* ♩=120)

El aria para tenor escrita en 3/8 recuerda a la *giga* e incluso al *minueto*. De este último la diferencia su comienzo anacrúsico con una corchea y su rapidez. Para algunos autores el *passepied* podría considerarse un *minueto* rápido. Más ligado al efecto de alegría que al de la elegancia y contención propias del *minueto*, parece adecuado para ser bailado formando una cadeneta. Al igual que el *minueto* se trata de una danza francesa.

2.5. El minueto



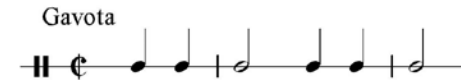
Este tipo de danza fue muy utilizado por Bach en sus cantatas de la época de Leipzig. En el ejemplo que nos ocupa de la BWV 149 el tipo de compás utilizado es el 3/8 pero al tratarse de un *Andante*, su factura se adecua a la del *minueto*, con sus características inflexiones que permiten al bailarín inclinarse graciosamente. Ésta era la danza preferida por Luis XIV en la corte de Versalles.



BWV 149. Núm. 4. Aria (*Andante* ♩=120)

El *minueto*, bien que transmitiendo una alegría, da una cierta gravedad a la pieza. Su tiempo nunca es rápido, sino moderado. Establece un fraseo de pregunta-respuesta de 4+4 compases. El ritmo de tres corcheas es mantenido de manera constante por el bajo continuo, lo que facilita el movimiento de los pies en la danza.

2.6. La gavota



Danza francesa de movimiento moderado y compás *alla breve*. Su comienzo característico consiste en una anacrusa que comprende la mitad del compás. Se establecen períodos que comienzan en la segunda mitad y terminan en la primera mitad. En su origen era una danza popular de corro, que en el siglo XVII se incorporó a las danzas de corte.

En este caso el compás es de compasillo y la anacrusa abarca las tres últimas partes del compás inicial para acabar en la primera parte del siguiente compás. Establece un fraseo de un compás. Lo mismo sucede en el *duetto* de la BWV 32 (1726).



BWV 182. Aria (*Poco Adagio* ♩=50)

3. El uso de la danza para ser oída

La utilización de los movimientos de danza en la música sacra no es una innovación por parte de Bach. Ya en 1619 Michael Praetorius había indicado que

“en la música de iglesia podían perfectamente emplearse «las mejores paduanas, gallardas, mascaradas, canciones, zarzandas, courantes, voltas y demás»”. (Otterbach 2003:134).

En 1717 el maestro de danza Gottfried Taubert escribía sobre el efecto de la danza en el alma sensata. La danza, según él, era la manifestación de la alegría creada por Dios. No es, por tanto, extraño que Johann Matheson utilizara también ritmos de danza incluso para com-

poner melodías corales. La danza transmite la alegría y el buen cristiano debe estar contento y agradecido; por eso Bach no duda en utilizar este tipo de movimientos tanto en el *Oratorio de Navidad* (*minueto*) como en la *Pasión según San Mateo* (*giga* fugada). Este mismo convencimiento llevó a Bach a parodiar muchas de sus festivas cantatas profanas y convertirlas en religiosas, respetando siempre el campo emocional emanado del texto.

En sus *Suites pour le Clavesin* (más tarde llamadas *Suites francesas* por el editor Marpurg) realiza Bach una magnífica estilización de todo este juego de danzas. Sustituye la obertura por la *Alemanda* y cierra las seis suites con una

giga. Su estructura consta de entre seis y ocho danzas. El orden de estas danzas suele ser variable, aunque tienden a mantenerse como estructura fija las tres primeras: *alemanda*, *corranda* y *zarabanda*. *Suites sans prélude* por contraste con las *Suites inglesas* que utilizan preludios bien extensos y difíciles de tocar.

El que fuera el primer biógrafo de Bach escribe en 1802 a propósito de estas suites:

“Seis pequeñas Suites que consisten en alemanas, corrandas, etc., a las que generalmente se conoce como *Suites Francesas*, porque están escritas en el gusto francés. De propósito, el compositor ha puesto en estos trozos una ciencia menor que en sus otras suites, pero la melodía es más agradable y más delicada. La quinta suite merece una mención especial. Todos los trozos que la componen son de una melodía muy fina y en la última *giga*, Bach presume de no utilizar más que intervalos consonantes, especialmente terceras y sextas” (Forkel 1998:122).

Estas *suites* las escribe Bach en 1722 para su segunda mujer y son más fáciles de tocar que las *suites* inglesas a las que se refiere de manera solapada en el texto arriba citado. Son piezas de carácter didáctico como las *Inveniones* y *el Clave bien temperado*, con ellas intenta Bach transmitir a sus alumnos y allegados no sólo el arte de tocar, sino también el arte de componer. En el caso de las suites no se trata, evidentemente, de piezas para bailar, sino para escuchar. Su orden estaba prefijado desde finales del siglo XVII, tal y como lo detalla Mattheson en este extracto de su libro

Der vollkommene Capellmeister escrito en 1739:

“La *Alemanda*, una auténtica invención alemana, va antes de la *Corranda*, y ésta antes de la *Zarabanda* y de la *Giga*: a esta serie de melodías se le conoce con el nombre de *Suite*”. (Citado en Müller 1997:VI).

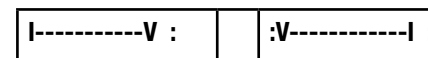
Entre la *Zarabanda* y la *Giga* se intercalan diferentes danzas francesas: *minuetos*, *gavotas*, *inglesas*, *bourrées* y también *arias*, *lourés* y *polonasas*. Es así como el número de danzas utilizado puede oscilar entre seis y ocho.

De la *Alemanda* escrita en compás de compasillo y con comienzo anacrúsico en la última parte del compás, normalmente semicorchea, dice Mattheson, en su obra antes citada, que es una verdadera invención alemana que refleja un espíritu satisfecho y jovial que se complace en el orden y la calma (ver Müller y Steglich). Esta pieza, danza en su origen, dejó de bailarse desde el siglo XVII y Lully la utilizaba ya como obertura.

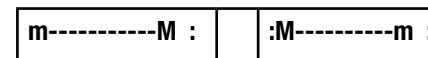
Se trata de una pieza bien ornamentada a base de semicorcheas que revisten el cuerpo de la melodía latente. Tanto la *Alemanda* (que se concibe como la obertura francesa) como la *Gavota* o *Zarabanda*, manifiestan una especial querencia por el ornamento, mientras que la *Giga*, el *Minueto* o la *Corranda* tienden a construirse en base a líneas melódicas más claras y definidas, incluso si se manifiestan bajo la forma de melodía quebrada.

Todas las piezas de la *Suite* (*suite* antigua) están escritas en la misma tonalidad, es esta circunstancia la que consigue dar cohesión y consistencia al todo. Todas las piezas forman parte de

un todo que las engloba en tanto que danzas estilizadas para teclado y una misma y única tonalidad (entre las 24 disponibles) para todas y cada una de ellas. Todas utilizan un ritmo ternario (propio de la danza) salvo la primera (*alemanda*) que oficia la introducción y el aria que se ejecuta a la mitad y tiene un aire más solemne. Cada pieza consta de dos partes separadas por los signos de repetición, en la primera la armonía viaja de la tónica a la dominante para emprender el camino de vuelta en la segunda.



Cuando la tonalidad dominante es menor entonces el recorrido puede ser hacia la dominante o bien hacia su relativo Mayor.



En el caso de la *Suite Francesa* núm. 2 que vamos a explorar a continuación la tonalidad elegida es la de *do* menor. Todas las piezas modulan a *Sol* (V) salvo la

zarabanda, el *aria* y el *minueto 1*, que lo hacen al relativo Mayor.

4. La Suite francesa núm. 2

Bach conocía muy bien las obras de Couperin; las tenía en real estimación tanto como las obras para clavicémbalo, de varios compositores franceses de la época, y creía que podía adquirirse con ellas un estilo de ejecución elegante y florido. Les reprochaba, sin embargo, cierta afectación, que provenía del abuso de notas de adorno o florituras, que apenas daban ocasión a una nota simple y desnuda para que sonase de cuando en cuando. También criticaba la futilidad de sus ideas (Forkel 1998:55).

4.1. Alemanda

La *alemanda*, como hemos venido repitiendo, se utiliza a modo de obertura y juega con todos los ornamentos y juegos rítmicos propios de ésta. Un compás de 4/4, un comienzo anacrúsico, constantes síncopas que dan mucha vivacidad a la pieza a pesar de su tono serio. El uso de semicorcheas y fusas para realizar el ornamento y un uso simple de la armonía enriquecida por los floreos y notas de paso.

SUITE 2
BWV 813

Allemande

Suite Francesa. núm. 2. BWV 813

Reduciendo a la mínima expresión la línea melódica de los primeros ocho compases, el resultado es una melodía que se construye en base a las notas básicas del acorde que la sustenta.

Musical notation showing a simplified melody in G minor (three flats) over two staves. The first staff contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the notes are chord symbols: Cm, Fm, Fm, Bb, Eb, Ab on the first staff; Dm5dis, Bb6, Eb, Sol:V, I on the second staff.

En los dos últimos compases la melodía entra en la zona de la dominante, con el acorde de *re* (V) de *sol* (I).

Siendo extremadamente simple en su línea melódica, es evidente que la gracia de la melodía es obra del ornamento. En este caso un ornamento, bien arreglado, al más puro estilo francés y un juego polifónico entre voces propio del buen hacer alemán: es este tipo de síntesis el que marca el estilo bachiano.

4.2. Corranda

Musical notation for a Corranda in G minor, 3/4 time. The melody is characterized by a ternary rhythm and uses the notes of the chord, with some passing notes and ornaments. The notation includes fingerings and a trill.

Presenta un ritmo ternario que sustenta el bajo desplegando las notas del acorde en tres negras. La melodía utiliza estas mismas notas para construirse añadiendo algunas notas de paso y floreos a las notas del acorde. En principio un acorde por compás, armonía simple y acordes arpegiados al estilo laudístico como recurso expresivo.

Musical notation for the Corranda piece, starting at measure 10. It shows the continuation of the ternary rhythm and the simple harmonic structure.

4.3. Zarabanda

Musical notation for a Zarabanda in G minor, 3/4 time. The piece features a more complex design with frequent ornaments (semibreves and appoggiaturas) and a contrapuntistic play between the voices.

La *zarabanda* vuelve a presentar el diseño más recargado que nos ofreció la *alemanda*. Constantes adornos: semitrinos y apoyaturas contribuyen a crear ese ambiente barroco que tan bien se ajusta a las características acústicas del clavicén. Con un compás ternario pero comenzando en la primera parte del compás realiza algún pequeño juego contrapuntístico más allá del simple bajo continuo. La armonía está también más cargada y puede llegar a utilizar cuatro acordes por compás.

4.4. Aria

Musical notation for an Aria in G minor, 3/4 time. The piece features a rhythmic imitative play between the two voices, using the notes of the chord and passing notes.

El *aria*, a pesar de su diseño de semicorcheas, recupera la sencillez de las piezas anteriores utilizando uno o dos acordes por compás. Presenta un gracioso juego rítmico imitativo entre las dos voces jugando sobre las notas del acorde y sus notas de paso. Hace también bastante uso de adornos como el semitrino.

4.5. Minueto 1

Musical notation for Minueto 1 in G minor, 3/4 time. The piece returns to a slower tempo with a clear melodic line and a lack of ornaments.

Volvemos con el *minueto* 1 a un ritmo pausado en corcheas con juego imitativo de voces entre las dos manos. Un acorde por compás, ausencia llamativa de adornos a favor de una línea melódica más clara y comprensible. Sencillez frente a apuestas barroquizantes.

4.6. Minueto 2

El *minueto* 2 añade a las características antes citadas un recurso muy propio del barroco, en especial de la técnica laudística, como es la melodía quebrada por una nota repetitiva. En el primer compás la melodía *mi-mi-re-do* es semiinterrumpida por la nota sol, lo que no impide que se escuche como una melodía acompañada. Esa nota repetitiva no tiene ningún valor melódico y se utiliza a modo de bordón para rellenar la armonía: entre el do y el mi, la nota sol que completa el acorde.



4.7. Giga

La *giga* que cierra la obra presenta todo el aire saltarín de la danza en un 3/8 y un comienzo anacrúsico ya sincopado. A pesar de su carácter fugado y la presencia de adornos en todo los compases presenta un carácter ligero gracias a ese ritmo punteado con semicorchea que le acompaña como si de un motor se tratara a lo largo de todo el recorrido. Es a esto a lo que se le conoce como ritmo mecánico del barroco.



5. Ejercicios

1. Siguiendo los modelos antes ofrecidos, crear un *Minueto* en Do M.

- Compás 3/4.
- Ritmo pausado en corcheas.
- Un acorde por compás con ritmo de negras.
- Ausencia de adornos.
- Si fuera posible, juego imitativo de voces entre las dos manos.
- La melodía puede aparecer quebrada por una nota repetitiva.
- Prever 2 partes: I---V V---I.

2. Siguiendo los modelos arriba ofrecidos, crear una *Alemanda* en Do M.

- Compás 4/4.
- Pensar unos acordes para cada compás.
- Crear una línea melódica simple apoyada en esos acordes.
- Adornar la melodía con semicorcheas y fusas, usando floreos, notas de paso, apoyaturas y escapadas.
- Comenzar en anacrusa.
- Crear un bajo dinámico en corcheas por grado conjunto y abundantes salto de octava.
- Buscar una segunda voz para la mano derecha que pueda complementar la primera.
- Prever 2 partes: I---V V---I.

6. Los ejemplos de Bach de la Suite núm. 2

Musical score for a piece, measures 18-22. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand has a simpler accompaniment with some slurs and fingerings (2, 4).

Menuet 2

Musical score for Menuet 2, measures 5-19. The piece is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1-5). The left hand has a simple accompaniment with slurs and fingerings (1, 3, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 3).

Allemande

Musical score for Allemande, measures 1-7. The piece is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand has a simple accompaniment with slurs and fingerings (1, 3, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 3).

The image displays a musical score for a piece by Johann Sebastian Bach, consisting of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Bibliografía

- BACH, Carl Philipp Emanuel y AGRÍCOLA, Johann Friedrich: *Necrológica* (1754) en SCHULZE, Hans-Joachim (ed.) *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y obra*. Madrid: Alianza música 78, 2001.
- BACH, Juan Sebastián: *Cantatas*. Neue Bach-Ausgabe I/11.1 BA5071 y I/12 BA5011. Basel, London, New York, 1988/1960.
- BACH, Juan Sebastián: *Orgelbüchlein. Orgelwerke Band 1*. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- BUCHET, Edmond: *Johann Sebastian Bach. Après deux siècles d'études et de témoignages*. Editions Buchet/Chastel. Paris, 1985.
- BUKOFZER, Manfred F.: *La musique baroque 1600-1750*. Éditions Jean-Claude Lattès 1982 (original en Norton 1947).
- BUTT, John: *Vida de Bach*. Cambridge University Press, 2000.(1997).
- CASARES, Emilio: *La música en el Barroco. Servicio de publicaciones*. Universidad de Oviedo, 1977.
- CHAILLEY, Jacques: *Les passions de J. S. Bach*, P.U.F., 1963.
- DREYFUS, Laurence. *Bach and the patterns of invention*. Harvard university press, 1998. (1996).
- FORKEL, J. N.: *Juan Sebastián Bach*. Fondo de cultura económica. México, 1998 (1802).
- GECK, Martín: *Johann Sebastian Bach*. Rowolt Taschenbuch Verlag, 2005 (1993).
- GROUT, Donald Jay: *Historia de la música occidental* (2 vol.), Madrid: Alianza música, 1984. (1960).
- HILL, John Walter: *La música barroca*, Madrid: Akal Música 2008 (2007).
- HUMBACH,R; IMHOF,M. y GILDERSLEEVE, S.: *Reisewege zu Bach*. Michael Imhof Verlag 2003.
- LIPPMAN, Edward: *A History of Western Musical Aesthetics*. University of Nebraska Press, 1994 (1992).
- LITTLE, M. y Jenne, N.: *Dance and the music of J.S. Bach*. Indiana University press, 2001 (1991).

- MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle* Vol.I, II, III. Éditions du Centre national de la recherche scientifique. Paris 1986 (1636).
- MICHELIS, Ulrich: *Atlas de música* Vol. 1 y 2. Alianza música, 1992. (1985).
- MORRIS,R. O.: *The Structure of Music*. Oxford University Press 1985 (1935).
- MÜLLER, Hans-Christian: *Prefacio a las Suites francesas BWV 812-817*, Madrid: Real Musical, 1997 (1985).
- OTTERBACH, Friedemann: *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*, Madrid: Alianza música, 2003 (1982).
- PIRRO, André: *L'esthétique de J. S. Bach*. Éditions Minkoff, 1984 (1907).
- RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie*. Madrid, 1984 (Paris 1722).
- SALAZAR, Adolfo: *Juan Sebastián Bach*. Madrid: Alianza música 25,1985 (1951).
- SANDBERGER, Wolfgang: *Bach 2000. Vingt-quatre inventions sur J. S. Bach*. Teldec 1999.
- SCHLOEZER, Boris de: *Introduction à J.S.Bach*. Collection Idées. Éditions Gallimard, 1979 (1947).
- SCHULZE, Hans-Joachim (ed.): *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y obra*. Madrid: Alianza música 78, 2001.
- SCHWEITZER, Albert: *Juan Sebastián Bach*. Buenos Aires: Ricordi, 2000.(1904).
- STEGLICH, Rudolf: *Préface aux Suites françaises BWV 812-817*.RG. München: Henle Verlag, 1972.
- VEGA CERNUDA, Daniel: *Bach. Repertorio completo de la música vocal*. Madrid: Cátedra/Clásica, 2004.
- WOLF, Christoph y Emery, Walter: *Juan Sebastián Bach*. Grove on line.
- WOLF, Christoph: *Bach. El músico sabio*. Ma non troppo. Ediciones Robinbook, 2002. (2000).
- ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales*, Barcelona: Labor, 1982 (1960).

<www.bach-cantatas.com>.