

Liceo *Franciscano*

REVISTA DE ESTUDIO E INVESTIGACIÓN



LICEO FRANCISCANO
Núm 217 (Julio-Diciembre 2021), pp. 59-84
ISSN 0211-4011
e-ISSN 2530-917X
D.L. C755-2003

Historia, Arte y Patrimonio

**EL CORAL LUTERANO COMO EJE VERTEBRADOR
DE LA OBRA RELIGIOSA
DE JUAN SEBASTIAN BACH**

→ Idoia Solores Etxabe

* Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación (UPV-EHU) y en Música (Paris VIII).
idoiasolores@gmail.com

EL CORAL LUTERANO COMO EJE VERTEBRADOR DE LA OBRA RELIGIOSA DE JUAN SEBASTIAN BACH

RESUMEN

El artículo ofrece una aproximación al coral luterano desde la perspectiva barroca de J.S.Bach. Tomándolo como base de numerosos trabajos desde las fantasías o los preludios para órgano a su inserción en obras capitales como la Pasión según san Mateo. El carácter popular del coral lo hace accesible a cualquier miembro de la comunidad protestante, permitiendo su participación en el culto.

Palabras clave: Coral, Reforma protestante, Bach, órgano, cantata, pasión.

ABSTRACT

The article offers an approach to the Lutheran hymn since the baroque perspective of J.S.Bach, who takes it as the basis of numerous works from the Fantasies or Preludes for organ to its insertion in capital works such as the St Matthew Passion. The popular character of the Lutheran hymn makes it accessible to any member of the Protestant community, allowing their participation in worship service.

Keywords: Lutheran hymn, Preotestant Reformation, Bach, organ, cantata, passion.

Recibido/Received: 20/01/2021

Aceptado/Accepted: 09/02/2021

► EL ORIGEN DEL CORAL

La tradición de la participación de la asamblea de fieles en el culto se remonta a los primeros tiempos de la iglesia cristiana, cuando los fieles tomaban parte en el oficio entonando los "Amen", los "Kyrie" y otras alabanzas. Al hablar del origen de los corales Albert Schweitzer recuerda que de aquellos tiempos antiguos se conservó la costumbre de cantar el "Kyrie" en el oficio de Pascua. Agregándole estrofas surgiría posteriormente la poesía alemana de iglesia o "Kirleisen", donde se alternan frases latinas con frases alemanas.¹

Explica Luis C. Gago que esas "Kirleisen" (precedentes directas del coral) "consistían en traducciones alemanas de una secuencia gregoriana (*Veni Sancte Spiritus*, por ejemplo), que eran interpretadas por la congregación en las principales fiestas eclesiásticas (Pentecostés en este caso) a continuación de la versión latina"².

61

La Reforma de Lutero tomará como base de su renovación estético-religiosa algunos de esos cánticos alemanes religiosos, así como melodías de himnos latinos e incluso de canciones populares, haciendo uso de esas tonadas para apuntalar su labor protestante con textos religiosos en lengua vernácula.

Lutero hace hincapié a menudo en la interconexión entre la música y la palabra (o mensaje). Siendo una particularidad de la música el mover el afecto humano, cuando la palabra y la música se unen, se complementan ensalzando el sentido del texto³.

¹ SCHWEITZER, A., J.S.Bach. *El músico poeta*. Ricordi americana. Buenos Aires 2000 (1905), p. 4-5

² GAGO, L.C., *Bach, heredero de la tradición luterana*. Los Grandes Temas de la Música Vol.2 El coral luterano. Salvat S.A. de Ediciones. Pamplona 1983, pp. 252-256 (p. 253)

³ The particular benefit of music is that it moves the human affect, which is also the work of the Gospel. When the Word and music join together, they complete each other's mission. The statement *simul agunt sermo et vox in animo auditoria* means that in singing psalms, word and music – or message and voice – act simultaneously. ANTTILA, M.E., *Luther's Theology of Music* Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen 2013, p.132

El Reformador escribió en su libro *Elogio de la Música* que: "La música es un hermoso regalo de Dios. Ha sido frecuentemente la inspiradora de mis sermones. Hace surgir las emociones del corazón humano de tal forma que no hay nada en la tierra con tal poder para hacer feliz al desgraciado, dar valor al desesperado, humildad al soberbio, y para hacer disminuir la envidia y el odio" Y en una carta expone que: "El corazón de los que oyen música está preparado para la virtud, el demonio odia y teme a la música; no dudo en señalar que después de la teología no hay nada más importante que la música. Sólo la teología y la música pueden dar paz a las almas turbadas... por eso lo profetas valoraron la música sobre las demás artes"⁴.

No es de extrañar entonces que el coral sea, por todo lo expuesto, un pilar fundamental de la Reforma luterana.

Durante la guerra de los Treinta Años el papel del coral se vuelve fundamental al ofrecer a los creyentes una suerte de ayuda emocional sustentada en la fe religiosa que pudiera aliviar sus tensiones. Dice Schweitzer que es "en el seno de la religión donde va a refugiarse la poesía"⁵.

62 En estos años se puede hablar de un periodo de florecimiento de unos corales muy bien trabajados por unos poetas como Paul Gerhardt, Johann Heermann, Philip Nicolai, o Johann Rist y unos compositores como Melchor Vulpius, Hans Leo Hassler, Michael Praetorius o Johannes Crüger "que cuidaron especialmente de la relación música-texto, tratando de dar al conjunto de ambas una manifestación lo más sincera e íntima posible de la fe individual"⁶.

En el barroco temprano Michael Praetorius presenta su *Musae Sioniae* (1601) una verdadera enciclopedia de arreglos corales con más de 1200 composiciones que van desde simples armonizaciones de corales a complejas composiciones policorales al estilo veneciano. En la parte IX de la obra Praetorius distingue entre tres formas de arreglos corales, "motete", "madrigal" y "cantus-firmus" En el primer caso el coral impregna el contrapunto interactuando todas las voces; en el segundo se rompe el coral en

⁴ Citas del libro de NETTL P., *Luther and Music* recogidas por CASARES E. en el libro: *La música en el barroco*. Universidad de Oviedo, 1977, p. 52

⁵ SCHWEITZER, A., *Ibid*, p. 9

⁶ GAGO, L.C., *Ibid*. p. 254

pequeños fragmentos y motivos en un diálogo concertato; en el tercero, el cantus firmus queda intacto y se dirige contra motivos ostinato⁷.

Acabada esta guerra centro europea en 1648, los grandes compositores barrocos reutilizarán multitud de estos corales recopilados en amplias colecciones, armonizándolos a cuatro voces e incluyéndolos en obras de mayor formato. El coral evoluciona desde una cierta libertad métrica hacia una forma musical rígida con periodos simétricos, donde la sencillez de la armonía a cuatro voces resalta la melodía en la voz superior.

Sobre el conocimiento de J.S.Bach de estos corales protestantes, explica la cantante y estudiosa Elisabeth Graf, que si bien el músico utilizó unos cuatrocientos corales a lo largo de su vida, no nos ha llegado ningún libro de corales escrito por su propia mano. Puede que Bach alentara una recopilación manuscrita de 149 corales realizada por Johann Ludwig Dietel, un estudiante de Santo Tomás hacia 1735⁸.

Sabemos a ciencia cierta que colaboró componiendo o remodelando corales para alguna que otra colección como la de George Christian Schemelli, impresa en el año 1736 en Leipzig Así lo atestigua un documento recogido en la colección de *Bach Dokumente* II/379:

Las melodías (Melodien) que se encuentran en este cancionero musical han sido en parte nuevamente compuestas y en parte mejoradas en el bajo continuo por el muy noble señor Johann Sebastian Bach, Capellmeister del muy alto príncipe de Sajonia y Director Chori Musici de Leipzig, e impresas al comienzo de cada canción (Lied)⁹.

En este cancionero los corales se ordenan para acompañar al cristiano tanto en sus momentos felices como en los dolorosos, para ser usados en el oficio religioso o también en la vida privada. Esta labor ya había sido realizada anteriormente por Gottfried Vopelius en su *Neu Leipziger Gesangbuch* de 1682 que Bach debía de conocer de primera mano.

⁷ BUKOFZER M.F., *Baroque era from Monteverdi to Bach*. W. W. Norton & Company, New York, N. Y., 1947, p.84

⁸ GRAF E.. "Ein Choralbuch für Johann Sebastian" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol.78-85). Holzgerlingen, 2010

⁹ Prólogo al cancionero de Schemelli-Zeitz, 24-4-1736 II/379 citado en SCHULZE, H.-J.(ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música. Madrid, 2001, p.166.

Juan Sebastián Bach supondrá el momento álgido de estos corales ya populares (*Lieder*) al trabajar con ellos variaciones en sus piezas para órgano e incluirlos en su vasta obra vocal. Piezas mayores suyas como los oratorios, cantatas y motetes llevan el sello inconfundible de la Reforma: el coral. El famoso músico alemán va a hacer de estos corales una pieza fundamental en la construcción de su música religiosa, tanto vocal como instrumental. Unos cantos cuyas melodías formaban ya parte del imaginario protestante. Reconocibles y cantables por todos los que conformaban la comunidad luterana.

En lo que se refiere a la música organística Luis Gago diferencia cinco tipos de arreglos de coral:

- la fantasía coral, en la que la melodía del coral es desarrollada con gran libertad por el compositor;
- las variaciones corales (a veces conocidas también con el nombre de *partitas corales*), basadas sobre la melodía del coral, presentada como *cantus firmus*; el *ricercare coral* en el que la melodía del himno es desgranada en sus diferentes frases, que son tratadas contrapuntísticamente;
- la *fuga coral*, breve composición en la que la primera frase de la melodía es tratada como sujeto de fuga, y
- el *preludio coral*, quizá la forma más usual de entre las aquí señaladas, y que consistía en una exposición sencilla del tema del coral armonizado, previa a su canto por la congregación¹⁰.

De este último modelo constructivo nos ocupamos a continuación.

¹⁰ GAGO, L.C., *Ibid.* p. 255-256

► EL PRELUDIO CORAL PARA ÓRGANO DE J. S. BACH

El preludio coral es una pequeña composición para órgano basada en una melodía de coral cuya función es presentar melódicamente el himno que la congregación tiene que cantar a continuación en el templo protestante. Para ello es fundamental que a pesar de ser una pieza instrumental polifónica, la melodía sea perfectamente reconocible. Buxtehude y Pachelbel, son los primeros grandes maestros de este género tan querido por J. S. Bach¹¹.

El uso de estos preludios era fundamental en la liturgia como se refleja en la disposición del servicio matutino del primer domingo de adviento en Leipzig, según lo anotó el propio Bach en la partitura autógrafa de la Cantata BWV 61, *Nun Komm, der Heiden Heiland*, en Leipzig el 28 de noviembre de 1723 (su primer año en esta importante ciudad mercantil):

- 1) Se preludia.
- 2) Motetta.
- 3) Se preludia sobre el Kyrie, que se concierta (*musiciret*) entero.
- 4) Se entona ante el altar.
- 5) Se lee la epístola.
- 6) Se canta la letanía.
- 7) Se preludia sobre el coral.
- 8) Se lee el evangelio.
- 9) Se preludia sobre la música principal (*Hauptmusik* = cantata).
- 10) Se canta el credo.
- 11) Sermón.
- 12) Tras el sermón se cantan como de costumbre algunos versos de un himno (*Lied*).
- 13) Verba Institutionis (del Sacramento).
- 14) Se preludia sobre la música (*Musik*). Después de ésta se preludia y cantan corales alternativamente hasta que termina la comunión etcétera (*et sic porrò*).¹²

¹¹ BUKOFZER, M.F., *Ibid* p. 267.

¹² SCHULZE, H.-J.(ed.), *Ibid.*, p. 141. Copia digital visualizable en: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000738/db_bachp0045_page048v.jpg

Dice Otterbach a propósito de los preludios que “aunque el texto no está presente, siempre que el oyente lo conozca, puede seguir hasta cierto punto actuando intensamente sobre la parte preconsciente de su «alma»”¹³.

Sabemos por experiencia que el canto crea comunidad al establecer lazos emocionales entre las personas y que un cántico cuyo autor se ha olvidado pasa a engrosar el acervo popular, quedando impreso en el inconsciente colectivo de un pueblo. La melodía queda ligada a un texto en el subconsciente, es por eso que se puede usar la melodía incluso sin palabras para transmitir un mensaje verbal¹⁴.

La colección de corales *Neumeister*¹⁵ BWV 1090-1120, descubierta en 1985 por el profesor de Harvard Christoph Wolff contiene un total de 82 preludios corales para órgano, de los que no menos de 38 son obra de Johann Sebastian Bach. Estas 38 composiciones corales funcionan como un puente entre los antiguos modelos del Bach principiante, tales como Sweelinck, Pachelbel o Buxtehude hasta llegar al *Orgelbüchlein*. Ambas colecciones se guían en base al calendario litúrgico. En esta colección Neumeister aparecen los primeros indicios de la retórica musical vinculada al texto, cuya aplicación será característica del *Orgelbüchlein*. Por ejemplo en la pieza BWV 1101 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Por la caída de Adán...) la caída se representa con un cromatismo descendente¹⁶.

66

En cuanto a las piezas BWV 599-644 del *Orgelbüchlein*, el musicólogo Andreas Bomba las ubica en la época de Weimar, alrededor de 1714. De los 164 arreglos previstos, Bach llegó a completar tan sólo 45. Su disposición se rige conforme al año litúrgico: Adviento – Navidad – Epifanía – Pascua – Pascua de Resurrección – Pentecostés – Liturgia de los oficios divinos – Catecismo – Fe en Dios – Vida y conducta cristiana - Muerte y Agonía. Los preludios corales de este librito son en su mayoría continuadores de la tradición turingense que consiste en presentar la melodía del coral en valores

¹³ OTTERBACH, F., *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Alianza Música. Madrid, 1982, p.177

¹⁴ A propósito de la capacidad semántica de la música puede consultarse: SOLORES, I. “Reflexiones en torno a la semanticidad musical”, en *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 8(2), Universidad Nacional de La Plata 2020, p. 020. doi: 10.24215/18530494e020.

¹⁵ Colección de corales recopilados por el organista Johann Gottfried Neumeister (1757-1840) que empenó el manuscrito en 1790.

¹⁶ BOMBA, A. “Colección Neumeister” en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol. 86). Holzgerlingen, 2010

largos (*cantus firmus*) en la voz de soprano sin decorarla para que pueda oírse con claridad. Las voces más graves forman a menudo motivos derivados del *cantus firmus*. Las piezas están construidas polifónicamente a cuatro voces con dos teclados manuales y el pedal para el bajo. En estos arreglos se percibe también la huella de los maestros predecesores como Pachelbel, Buxtehude, Böhm o Scheidt. J. S. Bach, no obstante, logra innovar a partir de lo tradicional, como en las variaciones corales 'per omnes versus' (para todas las estrofas)¹⁷.

Vemos a continuación dos ejemplos de prelude-coral *O Lamm Gottes unschuldig*. El primero perteneciente a la colección *Neumeister* y el segundo al *Orgelbüchlein*. Esta melodía es una adaptación del *Agnus Dei* del "ordinario de Pascua", recogido por J. Spangenberg en *Cantiones Ecclesiasticae* (Magdeburg 1545), siendo el texto la traslación del "Agnus Dei" al alemán por Nikolaus Decius hacia 1529¹⁸. (Ver figura 1)

4361 a. B. Spätere Form. Spangenberg 1545. II. Bl. 25. (Dopp. M.)

O Lamm Gottes, un-schuldig am Stamm des Kreu-zes ge-schlach-tet,
all zeit ge-fun-den dul-dig, wie-wohl du wur-deßt ver-ach-tet,
all Sünd hast du ge-tra-gen, sonst müß-ten wir ver-za-gen.
Er-barm dich un-ser, o Je-su!

67

Figura 1

La melodía¹⁹ de los dos primeros versos: *O Lamm Gottes, unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet*, es repetida exactamente igual para los versos 3º y 4º: *Allzeit erfunden geduldig, Wiewohl du warest verachtet*. En el verso 5º la melodía desciende cuando habla de todos los pecados con

¹⁷ BOMBA, A., "Orgelbüchlein" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol. 94). Holzgerlingen, 2010

¹⁸ Nicolaus Decius fue un monje contemporáneo de Lutero y cercano a sus posiciones ideológicas. Fuente: <https://www.bach-cantatas.com>

¹⁹ La fuente de las partituras y de los textos es : <http://www.bach-cantatas.com/CM/Z4361.htm>

los que ha cargado Jesús: *All Sünd hast du getragen* y los demás versos retoman la primera tesitura: *Sonst müßten wir verzagen, Erbarm dich unser, o Jesu!*.

Esta estructura conocida como barform es la más característica de los corales. Consta de dos estrofas AA (Stollen) que se cantan seguidas repitiendo la misma melodía y que conforman la primera parte (Aufgesang), y una segunda parte B (Abgesang) con una melodía diferente que alberga los tres últimos versos. El esquema resultante es: A (1+2) A (3+4) B (5+6+7).

El texto es la versión alemana del "Agnus Dei" latino: *Agnus Dei, qui tolles peccata mundi, miserere nobis.* (ver tabla I)

Tabla I

68	<p>1 Coral</p> <p>O Lamm Gottes, unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet, Allzeit erfunden geduldig, Wiewohl du warest verachtet. All Sünd hast du getragen, Sonst müßten wir verzagen. Erbarm dich unser, o Jesu!</p>	<p>1 Coral</p> <p>Oh inocente cordero de Dios en el árbol de la cruz inmolado, Se te vio siempre paciente, aunque fueras despreciado. Con todos los pecados has cargado, de no ser así estaríamos abatidos. ¡Ten piedad de nosotros, oh Jesús!</p>
----	---	--

En el preludio-coral *O Lamm Gottes unschuldig* (BWV 1095) de la colección *Neumeister* se escucha la melodía original en la voz superior algo ornamentada. Mientras el resto de las voces se mueven de manera independiente. La melodía de la primera estrofa (A) que acaba en el compás nº 8 es prolongada por el resto de las voces, otros 8 compases antes de repetirse íntegramente. Este añadido es un interludio instrumental que separa las dos primeras estrofas. Así quedan las dos primeras estrofas separadas por esta aportación del órgano. En este tramo adicional la melodía coral situada en la voz superior calla y deja oír el juego contrapuntístico de las demás voces (compases 9-15).

Estamos ya ante una forma instrumental que secciona las frases del coral interponiendo pasajes instrumentales diferentes, como luego lo hará la orquesta en los grandes géneros vocales. (Ver figura II)

14

7. O Lamm Gottes, unschuldig

BWV 1095

© 1985 by Yale University, New Haven

69

Figura II

En el *Orgelbüchlein* Bach vuelve a utilizar la misma melodía *O Lamm Gottes unschuldig* (BWV 618) con un arreglo diferente. En esta ocasión el *cantus firmus* aparece en el registro más grave, el del pedal que con su potente fuerza ventada logra hacerse oír entre el enredo polifónico de las otras tres voces tocadas en los teclados.

Se trata del primero de los preludios dedicados al tema de la Pasión. Este BWV 618 comienza con un compás introductorio donde la voz tenor presenta un motivo de semicorcheas descendentes por pares a modo de sollozo que acompañará al tema del coral a lo largo de toda la pieza y que será imitado por la voz soprano en la segunda mitad del compás. La melodía coral aparece en el bajo (no frecuente) en el compás nº 2 en notas largas (*cantus firmus*) y será imitado también en la segunda parte del compás con la voz contralto formando un canon a la quinta. En el lenguaje retórico

musical el canon²⁰ representa la idea de obediencia, ya que una voz sigue a la otra con estricta disciplina sin desviarse un ápice. En este preludio la relación imitativa en canon entre el bajo y la contralto, sugiere la relación de dependencia y de absoluta obediencia del contralto (Cristo) para con el bajo (Dios). La construcción musical se encuentra en estrecha sintonía con las palabras del texto que hablan del cordero inocente sacrificado por la voluntad divina, obligado a cargar pacientemente con todos los pecados. (Ver figura III)

Sobre la interpretación de estos preludios corales es interesante la apreciación del organista J. G. Ziegler a la administración eclesiástica de la iglesia de Nuestra Señora-Halle el 1 de febrero de 1746: "En lo que se refiere a la interpretación del coral, mi maestro, el señor Capellmeister Bach que todavía vive, me enseñó que los himnos (*Lieder*) no se tocaban así por encima, sino según el afecto de las palabras"²¹.

► LA UTILIZACIÓN DEL CORAL EN LA MÚSICA VOCAL

70

Es bastante habitual oír al final de una cantata de iglesia el coral escogido en base al pasaje evangélico del día. Estos corales se presentan armonizados por Bach a cuatro voces que normalmente son dobladas por los instrumentos de la orquesta. La melodía aparece en la voz superior para que pueda ser perfectamente audible y cantable por toda la asamblea.

Un tipo especial de cantata es la denominada *cantata coral*. En este caso toda la obra o sólo parte de ella (generalmente los dos movimientos extremos) está basada en la melodía o el texto de un himno luterano. En el coro inicial se ofrece una versión polifónica del coral y el coro final cierra la obra con una transcripción homofónica lo más sencilla posible del coral.

Para su segundo año en Leipzig, Bach propone un ciclo de cantatas conocidas como cantatas corales por su vinculación textual y musical con un coral. De este ciclo anual, que Bach comienza el domingo 11 de junio de 1724 y concluye con la Pascua de 1725, conservamos cuarenta y nueve cantatas²².

²⁰ Para legos en la materia un ejemplo simple de canon es "Frère Jacques".

²¹ SCHULZE, H.-J.(ed.), *Ibid*, p.121.

²² VEGA CERNUDA, D.S., Bach. Repertorio completo de la música vocal. Cátedra clásica. Barcelona, 2004, p.26

O Lamm Gottes, unschuldig.
Canone alla Quinta.

adagio

B.W. 399. (9)

Figura III

A este ciclo pertenece una cantata representada el domingo de Pascua de 1724 o 1725, la BWV 4, que se piensa es una readaptación de una cantata mucho más antigua. Alfred Dürr dice de esta cantata que probablemente se compuso alrededor de 1707/1708, pero en cualquier caso seguro que antes de 1714, puesto que todavía no hay rastro de la forma italianizante de Erdmann Neumeister²³, que imita los números de la ópera napolitana con sus arias y recitativos. Como la audición de Bach para el puesto de organista en Mühlhausen tuvo lugar el día de Pascua de 1707 (24 de abril), es una hipótesis plausible que esta cantata BWV 4 fuera compuesta para esa ocasión y más tarde revisada para su reestreno en Leipzig. Entonces podría tratarse incluso de la primera cantata existente de Bach²⁴.

Dado que el volumen de trabajo exigido en su función de Capellmeister era desmesurado, Bach echaba a menudo mano de otras obras suyas para parodiarlas o reciclarlas, y así aliviar un poco el proceso de producción en cadena.

El texto del coral es de Lutero y ha sido conservado por Bach íntegramente con todas sus estrofas en esta cantata BWV 4, *Christ lag in Todesbanden* (Cristo yacía en los lazos de la muerte). El lenguaje del Reformador es rico en imágenes y a menudo está vinculado a las ideas bíblicas, especialmente a la epístola pascual y su comparación de Cristo con el cordero pascual, como por ejemplo la estrofa 5 del texto, n° 6 de la cantata a cargo del bajo.

6) Versus V (B): Este es el auténtico cordero pascual ofrecido por Dios en lo alto de la cruz abrasado de amor. Su sangre marca nuestras puertas, protegiendo nuestra fe de la muerte, cuyo aguijón no nos puede dañar.

La mención de la sangre del sacrificio, que marca nuestra puerta y nos protege del ángel exterminador, se remonta al relato del éxodo de Israel de Egipto, Éxodo 12.

Como es habitual, Bach realiza la exégesis del texto, representando sus imágenes musicalmente. Así representa la palabra Kreuz (cruz) con las notas la cruz (Si, Do sostenido, La sostenido, Do sostenido, Si): (ver figura IV)

²³ Erdmann Neumeister (1671-1756) fue pastor protestante y escritor de himnos en alemán. Se le considera el renovador de la cantata religiosa alemana introduciendo en ella ciertos recursos del estilo operístico italiano.

²⁴ DÜRR, A., *Johann Sebastian Bach. Die kantaten*. Bärenreiter. Kassel 2013 (1971), p.302



Figura IV

La palabra Tod (muerte) se representa con una caída en picado de una duodécima disminuida descendente del si al mi# grave, una blanca con puntillo que se prolonga durante más de dos compases simbolizando con la falta de movimiento, la paralización de la muerte. (ver figura V)



Figura V

La palabra nicht (no) se representa habitualmente por la negación del sonido, el silencio. (ver figura VI)



Figura VI

La melodía de Lutero está basada en el himno de Pascua del siglo XII *Cristo ist erstanden* (Cristo ha resucitado), que se basa tanto para el texto y como para la melodía en la secuencia de Pascua *Victimae paschali laudes*²⁵.

En esta secuencia medieval del siglo XI se habla de la resurrección de Cristo y de nuevo aparece la imagen del cordero inocente que es el punto de partida del texto del coral de Lutero: (ver tabla II)

²⁵ <https://www.bach-cantatas.com/CM/Christ-ist-erstanden.htm>

Tabla II

Texto original latin	Traducción literal
<p><i>Victimae paschali laudes immolent Christiani. Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores. Mors et vita duello confluxere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.</i></p>	<p>A la Víctima pascual ofrezcan alabanzas los cristianos. El Cordero redimió a las ovejas: Cristo inocente reconcilió a los pecadores con el Padre. La muerte y la Vida se enfrentaron en lucha singular. El dueño de la Vida, que había muerto, reina vivo.</p>

La melodía del coral basada en esta secuencia es la siguiente: (ver figura VII)

Christ lag in Todes Banden
Martin Luther, 1524

Christ lag in To - des Ban - den für uns - re Sünd ge - ge - ben. Des wir sol - len fröh - lich sein,
 der ist wie - der er - stan - den und hat uns bracht das Le - ben.

Gott lo - ben und dank - bar sein und sin - gen Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

74

Figura VII

La estructura de la cantata BWV 4 sigue al pie de la letra las estrofas (versus) del coral de Lutero. Privilegiando la forma simétrica en su disposición musical.

Versus:	1	2	3	4	5	6	7
Disposición:	Coro	Dueto	Solo	Coro	Solo	Dueto	Coro

La composición musical bachiana adopta la técnica del siglo XVII de variación coral «per omnes versus». Esto significa que después de una sinfonía instrumental preparatoria, la melodía original del coral se conserva en las 7 estrofas de la cantata pero se presenta de manera diferente en cada una de ellas. Según apunta Alfred Dürr el modelo directo de Bach podría haber sido la cantata de Pascua del mismo nombre de Johann Pachelbel, que también usa todas las estrofas de la canción de Lutero como texto y muestra un sorprendente paralelismo con la cantata de Bach, aunque en algunas estrofas la melodía del coral se omite²⁶.

²⁶ DÜRR, A., *Ibid.*, pp. 301-306

Lo que nos llama la atención de esta cantata cuando lo comparamos con las cantatas posteriores de Bach es la ausencia total de todos los elementos estilísticos de la Escuela napolitana y del Concierto instrumental, es decir, recitativos, arias da capo, ritornelos del tema, sinfonías introductorias concertantes, en fin, todo tipo de movimiento introducido a partir de la reforma promovida por Erdmann Neumeister. Formalmente, la cantata de Bach recuerda al concierto coral tal y como surgió a finales del siglo XVII. El conjunto instrumental se basa en el tradicional sonido completo de cinco cuerdas (con violas divididas) sin oboes ni flautas; el coro de trombones, que acompaña a las voces cantantes, parece que se añadió cuando se volvió a interpretar en 1725²⁷.

Vamos a finalizar este apartado dedicado a la obra vocal con una de las obras más emblemáticas del compositor sajón, donde realiza un trabajo de tapiz insertando el coral en una trama coral-orquestal de grandes magnitudes. Nos referimos al coro inicial de la *Pasión según san Mateo* BWV 244²⁸ donde, a partir del compás nº 30, Bach inserta el coral *O Lamm Gottes unschuldig* frase a frase, en medio de un auténtico despliegue coral y orquestal sin precedentes. El coral que se oye en la voz más aguda entonado con fuerza por un tercer coro de sopranos dota de consistencia al movimiento y deja patente el origen y destino comunitario de la obra protestante.

75

Este movimiento de inicio está construido en forma de fantasía coral con un estilo fugado de desarrollo libre entre los dos coros principales y un tercer coro extra de voces sopranos que proclama las frases del coral con un ánimo reforzado por el órgano *in ripieno* (lleno). El coral insertado *O Lamm Gottes unschuldig* es un himno luterano, del cual se utiliza solamente la primera estrofa para intercalarlo con el texto libre original preparado por Picander²⁹. El texto y la melodía del coral (en negrita) son obra de Nikolaus Decius, anteriormente reseñado. (ver tabla III)

²⁷ DÜRR, A., *Ibid.*

²⁸ El relato de la *Pasión según san Mateo* está basado en los capítulos 26 y 27 del evangelio de Mateo en la traducción de Martín Lutero y su libreto se completa con los textos poéticos del libretista Picander y con corales luteranos relacionados con la Pasión. Para más información sobre este tema puede consultarse el artículo: SOLORES ETXABE, I. "La Pasión según san Mateo" publicado en el número 210 de esta misma revista: *Liceo franciscano: revista de estudio e investigación*, ISSN 0211-4011, Año 68, N.º. 210, 2018, pp. 55-80

²⁹ Christian Friedrich Henrici (1700 – 1764), conocido con el seudónimo de Picander, fue un poeta alemán, y libretista de muchas de las obras de Johann Sebastian Bach, entre ellas la *Pasión según san Mateo*.

Tabla III

Erster Teil	Primera parte
Texto original en alemán	Traducción al Español
1 Cori	1 Doble coro [s, c, t, b / s, c, t, b]
<i>flautos traversos I/II, oboes I/II, violines I/II, viola, órgano y continuo</i>	
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, Sehet - Wen? - den Bräutigam, Seht ihn - Wie? - als wie ein Lamm! O Lamm Gottes, unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet, Sehet, - Was? - seht die Geduld, Allzeit erfunden geduldig, Wiewohl du warest verachtet. Seht - Wohin? - auf unsre Schuld; All Sünd hast du getragen, Sonst müßten wir verzagen. Sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen! Erbarm dich unser, o Jesu !	Venid, hijas, ayudadme a lamentarme. ¡Mirad! -¿A quién? -Al prometido. ¡Miradlo! -¿Cómo? -Como un cordero. Oh inocente cordero de Dios en el árbol de la cruz inmolado, ¡Mirad! -¿Qué? -Ved la paciencia. se te vio siempre paciente, aunque fueras despreciado. ¡Mirad! -¿A dónde? -A nuestra culpa. Con todos los pecados has cargado, de no ser así estaríamos abatidos. Miradlo, por amor y clemencia, llevar él mismo el madero de la cruz. ¡Ten piedad de nosotros, oh Jesús!

76

Se piensa que pudo ser Bach el que escogió los corales de la *Pasión según san Mateo* ya que estos no aparecen en el libreto de la obra publicado por Picander. Las dos orquestas están compuestas por Flautos traversos, oboes, violines, violas, órgano y continuo. Dos grandes coros orquestales interpretan esta gigantesca obertura a modo de diálogo entre las hijas de Sión y los creyentes y un tercer coro de proporciones más reducidas seguramente colocado en otra parte del templo entona con decisión las frases del coral que hacen alusión al cordero.

Estos dos grandes coros dialogan creando un efecto de estereofonía, posiblemente uno desde la tribuna occidental y el otro desde la tribuna norte, cada uno con su órgano y su orquesta:

Coro I: "Sehet", coro II: "Was?" coro I: sehet die Geduld .

Coro I: "Sehet", coro II: "Wohin?" coro I: auf unsere Schuld.

En este monumental coro inicial el oyente es invitado a empatizar con el drama que va a presenciar a continuación. Una especie de lamento comunitario, de autoinculpación según Gardiner³⁰. Se hace un llamamiento a las hijas (de Sión)³¹ para que nos ayuden a lamentarnos. Picander en su texto atribuye al coro I la representación de las «hijas de Sión», y al coro II la de los creyentes³².

En contraste con la *Pasión según san Juan*, donde Cristo es presentado como rey de reyes, aquí en la *Pasión según san Mateo* es desposeído de toda su majestad para ser presentado como un cordero inocente que será sacrificado³³. Anuncio que se pone de relieve en este Obertura creada por Picander para la ocasión. Dice Platen³⁴ que este coro inicial cumple la función del exordio³⁵ con una elevada forma propia.

La orquesta efectúa una introducción instrumental de 16 compases en la cual se escucha el tema principal en 12/8 y en mi menor interpretado por el Flauto travesero II y el oboe II, mientras que los violines tocan un contramotivo de acompañamiento, en el siguiente compás el Flauto travesero I y el oboe I contestan imitando el motivo inicial a la quinta superior y desarrollando el tema central en la voz aguda. (ver figura VIII)

La armonización es muy compleja. Prácticamente cada parte del compás tiene su propio acorde. Cuando entran las voces del coro (compás nº 17), el tema principal del coro inicial (no del coral) aparece en el bajo, seguido en imitación a la quinta superior en el siguiente compás por el tenor, mientras que la soprano y la contralto hacen lo propio en paralelo con un contramotivo, que despliega el acorde de mi menor, esa octava ascendente representaría para Mathias Hirsch "el poder y la gloria de Cristo"³⁶.

³⁰ GARDINER, J.E., *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Juan Sebastian Bach*. Acanilado. Barcelona 2015, p. 611.

³¹ Las "hijas de Sión / Jerusalén" aparecen en el libro del Cantar de los cantares de la Biblia, donde juegan un papel importante acompañando como testigos en la mística cristiana al novio y a la novia, figuras alegóricas de Dios y el pueblo, o también Cristo y la Iglesia, o Cristo y el alma del creyente. (*La Biblia*. Casa de la Biblia. Madrid 2001, p.1167)

³² PLATEN, E., *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter Kassel 2000, p. 50

³³ HIRSCH, M., *Die Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs. Ein psychoanalytischer Musikführer. Imago.Psychosozial-Verlag*. Gießen 2008. p. 49

³⁴ PLATEN, E., *Ibid.*, p. 121

³⁵ El exordio (comienzo en latín), constituye la primera parte del discurso retórico y tiene como función llamar la atención del oyente sobre el tema a tratar.

³⁶ HIRSCH, M. *Ibid.* p. 49

CORO I. II.

Soprano ripieno.
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.

Figura VIII

Para introducir el coral en la voz soprano *in ripieno*, posiblemente un tercer coro de niños instalado en el nido de golondrina apoyado por el bajo continuo, se pasa del modo menor al mayor, estamos en sol mayor tonalidad más clara y brillante que su relativo menor. Según Christian Wolff la tonalidad mayor refleja la inocencia de Cristo, mientras que la menor, más sombría muestra como contraste el sufrimiento de Cristo³⁷ (ver figura IX).

78

Figura IX

Al igual que en el coral original la melodía de los dos primeros versos es repetida exactamente igual para los versos 3° y 4°: En el verso 5° regresa a mi menor cuando habla de todos los pecados con los que ha cargado Jesús: *All Sünd hast du getragen* y los demás versos aparecen en otras tonalidades: *Sonst müßten wir verzagen, Erbarm dich unser, o Jesu!* siguiendo

³⁷ WOLFF, C., Johann Sebastian Bach. *El músico sabio. Ma non troppo*. Ediciones Robinbook. Barcelona 2002. Vol.II p.79

el desarrollo modulador de todo el coro polifónico. En esta sección el coro II, que se había limitado a plantear las preguntas de la multitud, dobla al primero aumentando la grandiosidad vocal.

Por su alusión al inocente cordero como soberano de Sión, que es la Jerusalén celestial, el coro inicial de la PSM proporciona a la «Pasión puesta en música» un poderoso carácter visionario o, como diríamos en términos teológicos, un prólogo escatológico. Y cuando el coral en Sol M cantado desde la tribuna del órgano en «nido de golondrina» de la iglesia de Santo Tomás, sobre el llamado arco de triunfo (es decir, desde el lado del altar), rompe el mi menor y de esta manera fuerza un cambio modal, la música revela desde el primer momento su profunda dimensión simbólica³⁸.

Juan el Bautista al ver a Jesús por primera vez en el Jordán exclamó: “Este es el cordero de Dios que quita el pecado del mundo”³⁹ y una de las visiones del Apocalipsis es el cordero inmolado en pie sobre la montaña de Sion, que es el único autorizado a tomar y abrir el libro de los juicios cerrado con siete sellos. Ahora bien, Martín Lutero sólo daba por buenos los evangelios canónicos del Nuevo Testamento y consideraba que el Apocalipsis no tenía relación alguna con Jesucristo.

► EPÍLOGO

Cerramos este artículo con el trabajo que se considera el legado de madurez de Bach en lo que se refiere al coral. Los corales del manuscrito original de Leipzig BWV 651 – 667.

Gracias a este manuscrito trabajado en la última década de su vida (1740–1750) podemos observar cual era la visión que el compositor tenía en su etapa de madurez del coral y de los trabajos realizados durante su juventud. Al revisar estos arreglos su tendencia era a aligerarlos para resaltar mejor la línea vocal. Bach falleció mientras revisitaba esas obras, es por ello que estos trabajos no se llegaron a publicar como una nueva colección.

De estos últimos arreglos la fuente más certera es el manuscrito con las primeras quince piezas escritas por Bach y completadas con dos más que añadió su discípulo y yerno Altnickol. Andreas Bomba considera

³⁸ WOLFF, C., *Ibid.*, Vol. II, p.80

³⁹ *La Biblia. Ibid.*, Juan 1:29

que esos 17 grandes arreglos corales (ver tabla IV) tuvieron su origen en el período de Weimar (1708 –1717); algunas piezas pueden datar incluso de fechas anteriores⁴⁰.

Tabla IV

Fantasia: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott BWV 651	Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659
Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro Señor	Ven, Redentor de los gentiles
Komm, Heiliger Geist, Herre Gott BWV 652	Trio: Nun komm, der Heiden Heiland BWV 660
Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro Señor	Ven, Redentor de los gentiles
An Wasserflüssen Babylon BWV 653	Nun komm, der Heiden Heiland BWV 661
Junto a los ríos de Babilonia	Ven, Redentor de los gentiles
Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 662
Engalánate, alma mía	Sólo gloria a Dios en las Alturas
Trio: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 663
Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros	Sólo gloria a Dios en las Alturas
O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656	Trio: Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 664
Oh inocente cordero de Dios	Sólo gloria a Dios en las Alturas
Nun danket alle Gott BWV 657	Jesus Christus, unser Heiland BWV 665
Ahora dad todos gracias a Dios	Jesucristo, nuestro Salvador
Von Gott will ich nicht lassen BWV 658	Jesus Christus, unser Heiland (alio modo) BWV 666
A Dios no quiero abandonar	Jesucristo, nuestro Salvador
	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 667
	Ven, Dios creador, Espíritu Santo

80

Algunas piezas aparecen repetidas hasta tres veces, ofreciendo tres versiones diferentes de la misma melodía. Todo un testamento, a la manera del *Arte de la fuga* o de la *Ofrenda musical*. En este caso el valor de la colección sería exponer todo lo que se puede hacer con un coral, preservando, eso sí, la sencillez y la calidez de la línea vocal del canto religioso.

El Coral de la Pasión, el *Agnus Dei* alemán *O Lamm Gottes, unschuldig* (Oh inocente cordero de Dios) BWV 656. Se nos presenta aquí completo con sus tres estrofas siguiendo la forma del himno de Nicolaus Decius (1522)

Esta es la letra tal cual aparece en el himnario de Weimar de 1713. Las tres estrofas son iguales, excepto el último verso de la tercera que cierra el coral diciendo: *Gib deinen Frieden, o Jesu*⁴¹ (ver tabla V)

⁴⁰ BOMBA, A., "Leipziger Choräle BWV 651 – 667" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol. 97). Holzgerlingen 2010, p.502

⁴¹ https://es.wikipedia.org/wiki/O_Lamm_Gottes,_unschuldig

Tabla V

<p>O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet, allzeit erfunden geduldig, wiewohl du warest verachtet, all Sünd hast du getragen, sonst müssten wir verzagen. (1,2) Erbarm dich unser, o Jesu.</p>	<p>Oh inocente cordero de Dios En el madero de la cruz sacrificado, Sufriste con paciencia, Soportando el desprecio de tus enemigos: Los pecados de otros tuyos los hiciste, Para que no cayéramos en el desánimo. (1,2) ¡Apíadate de nosotros, oh Jesús!</p>
<p>(3) Gib deinen Frieden, o Jesu.</p>	<p>(3) ¡Concedéndonos la paz, oh Jesús!</p>

En esta última versión que Bach nos ofrece del *Agnus Dei* alemán, trabaja una forma diferente para cada estrofa.

Versus 1⁴²: El término *manualiter* que encabeza el arreglo musical para esta estrofa hace referencia a la ausencia de pedal. Sólo se tocan los teclados manuales. El preludio es una recreación de la melodía del coral a tres voces y en el compás nº 10 entra el coral como cuarta voz en *cantus firmus* (en notas largas) con algún pequeño ornamento en la cuerda de soprano. El movimiento de corcheas fluido con juegos imitativos es lo habitual en estos arreglos para órgano.

Versus 2: En esta segunda estrofa la melodía es trabajada a modo de sonata a trío (dos teclados manuales y pedalero), comenzando con el *cantus firmus* en contralto también *manualiter* y en el compás nº35 se completa el trío con la llegada del *cantus firmus* en el bajo del pedal. El movimiento se vuelve un poco más vivaz llegando a poner en juego hasta cinco voces.

Versus 3: En la tercera estrofa el *cantus firmus* se presenta en notas de gran duración en el bajo, dejando libertad a las voces superiores para intensificar la expresión representando las imágenes del texto ausente. Como por ejemplo el símbolo de la cruz (anteriormente reseñado), el desánimo con un cromatismo descendente, finalizando con un movimiento diáfano de corcheas en La mayor que parece reflejar la tan ansiada paz espiritual⁴³.

⁴² Se pueden consultar estas partituras en: <http://www.bach-cantatas.com/CM/Z4361.htm>. Se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=YawozgUoYEI>

⁴³ BOMBA, A., "Leipziger Choräle BWV 651 – 667" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol. 97). Holzgerlingen 2010, p.505

Sobre la selección de los corales que Bach utiliza a lo largo de su vida y obra, queda todavía en suspenso si los conocía ya desde su infancia en Eisenach o los fue descubriendo en el transcurso de su vida profesional como organista. En Eisenach, tanto en la iglesia como en la escuela, Bach habría cantado de pequeño con el himnario *Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch* publicado en 1673. Este cancionero contiene un gran repertorio de himnos en latín y alemán, pero no incluye partituras. El hecho de que el cancionero de Eisenach conservado no contenga notación musical, no quiere decir que la congregación o el pastor en cuestión, no supiera qué melodía entonar puesto que era habitual incluir en el encabezado de un himno una referencia a la melodía con la que se iba a cantar el texto. Quizás sea esta circunstancia una señal de que las melodías eran suficientemente conocidas, por lo que no era necesario anotarlas⁴⁴.

Tal era la familiarización de J.S.Bach con estos himnos que llega a emplearlos como base para la instrucción armónica de sus alumnos. Así nos lo recuerda Forkel en la primera biografía del músico:

82

El método de Bach para enseñar la composición era tan seguro como excelente... Pasaba enseguida a las melodías corales o a los cantos de los salmos. Escribía el bajo de los ejercicios que daba a sus discípulos, dejando a éstos el cuidado de componer solamente la parte de contralto o de tenor. Solamente más tarde les daba permiso para escribir los bajos⁴⁵.

Todavía a día de hoy estos corales armonizados a cuatro voces por J. S. Bach constituyen ejemplos magistrales para las clases de armonía en nuestros conservatorios de música.

Nos gustaría pensar que esas canciones, que quizás conocía desde niño, fueran las que lo acompañaron a lo largo de toda su existencia, vertebrando su vida de huérfano y ofreciéndole apoyo tanto en sus momentos de tribulaciones como en las ocasiones festivas de su biografía. Estas melodías interiorizadas como una oración podrían haberle prestado la fuerza necesaria para hacer frente a todas las vicisitudes, y poder seguir adelante dejando tras de sí un legado de más de mil composiciones musicales.

⁴⁴ LEAVER, R.A., "Chorales". En: *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. Edited by Robin A. Leaver. New York, 2017, p. 360

⁴⁵ FORKEL, J.N. *Juan Sebastian Bach*. FCE Mexico, 1998 (1802) p. 95-96

► BIBLIOGRAFÍA.

- ANTTILA, M.E., *Luther's Theology of Music* Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen 2013
- BOMBA, A. "Colección Neumeister" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol. 86). Holzgerlingen 2010
- "Leipziger Choräle BWV 651 – 667" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol. 97). Holzgerlingen 2010, p.502
- "Orgelbüchlein" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol. 94). Holzgerlingen 2010
- BUKOFZER M.F., *Baroque era from Monteverdi to Bach*. W. W. Norton & Company, New York, N. Y. 1947
- CASARES E.: *La música en el barroco*. Universidad de Oviedo 1977.
- DÜRR, A., *Johann Sebastian Bach. Die kantaten*. Bärenreiter. Kassel 2013 (1971)
- FORKEL, J.N. *Juan Sebastian Bach*. FCE Mexico 1998 (1802)
- GAGO, L.C., *Bach, heredero de la tradición luterana*. Los Grandes Temas de la Música Vol.2 El coral luterano. Salvat S.A. de Ediciones. Pamplona 1983
- GARDINER, J.E., *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Juan Sebastian Bach*. Acantillado. Barcelona 2015, p. 611.
- GRAF E.. "Ein Choralbuch für Johann Sebastian" en *Johann Sebastian Bach*. Hänssler Edition Bachakademie dirigida por Helmuth Rilling. (Vol.78-85). Holzgerlingen 2010
- HIRSCH, M., *Die Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs. Ein psychoanalytischer Musikführer*. Imago.Psychosozial-Verlag. Gießen 2008.
- La Biblia*. Casa de la Biblia. Madrid 2001, p.1167.)
- LEAVER, R.A., "Chorales" en *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. Edited by Robin A. Leaver. New York 2017.
- OTTERBACH, F., *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Alianza Música. Madrid 1982.
- PLATEN, E., *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion*.Bärenreiter Kassel 2000.
- SCHULZE, H.-J.(ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música. Madrid 2001.
- SCHWEITZER, A., *J.S.Bach. El músico poeta*. Ricordi americana. Buenos aires 2000 (1905)
- SOLORES ETXABE, I. "La Pasión según san Mateo" publicado en el número 210 de esta misma revista: *Liceo franciscano: revista de estudio e investigación*, ISSN 0211-4011, Año 68, N°. 210, Santiago de Compostela 2018, págs. 55-80
- SOLORES, I. "Reflexiones en torno a la semántica musical", en *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 8(2), Universidad Nacional de La Plata 2020, p. 020. doi: 10.24215/18530494e020.
- VEGA CERNUDA, D.S. *Bach. Repertorio completo de la música vocal*. Cátedra clásica. Barcelona 2004.
- WOLF, C., *Johann Sebastian Bach. El músico sabio*. Ma non troppo. Ediciones Robinbook. Barcelona 2002. Vol.II
- La fuente de las partituras es: <http://www.bach-cantatas.com>

