

# DE GREGORIO MAGNO (540-604) A JUAN SEBASTIÁN BACH (1685-1750)

DANIEL VEGA CERNUDA  
*Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*

## I. EL CANTO GREGORIANO

Al tema que me ha sido propuesto (la relación Canto gregoriano versus J. S. Bach) le he dado el título que ofreció el programa de las jornadas, cuyos extremos cronológicos, personificados en Gregorio Magno y Johann Sebastian Bach, encierran una enorme literatura de música religiosa, que, *per se* o *per accidens*, como decían los escolásticos, bastaría para acuñar la personalidad de la música de la Europa occidental de largos siglos.

Gregorio Magno, San Gregorio (540-604), monje, legado en Bizancio (donde conoce y traba amistad con nuestro San Leandro de Sevilla), Papa desde 590, Padre de la iglesia latina, ha dejado una profunda huella al regular la misa y el oficio divino y dar una gran importancia al canto que acompañaba a todo acto de culto. Al menos es lo que dicen fuentes tardías de la época carolingia. Desde la urbe por excelencia irradiaría su influencia por toda la cristiandad, que por obra de San Agustín de Canterbury en Inglaterra en tiempo de Gregorio Magno y un siglo después por obra de San Bonifacio, también inglés, en lo más profundo de la Germania, se ampliaría hasta constituir ese espacio socio-temporal que albergaría la cultura cristiana occidental.

El carácter legendario<sup>1</sup> que a finales del siglo XIX se atribuyó al papel de San Gregorio en el desarrollo de la música religiosa medieval no lo es tanto si se limita y tiene en cuenta ese impulso inicial de organización y oficialización de un repertorio de tradición oral sin soporte escrito conocido. Es indemostrable, en todo caso, su condición de autor de melodías bajo asistencia divina, por más que la iconografía le

---

Nota: Conservo en esta versión documental de la conferencia la relación de piezas que fueron propuestas como ilustraciones, ya que en sí mismas, si bien no exclusivamente, contienen información adicional. Los cantos gregorianos corrieron a cargo del catedrático de gregoriano D. Luis Prensa, al que desde aquí doy las gracias por su excelente colaboración. La sección VI sólo fue mencionada y comentada muy someramente; añadido aquí la versión completa de consulta.

<sup>1</sup> Gevaert, *Les origines du chant liturgique de l'Église latine*, Gent, 1890.



Fig. 1.

representa en esta labor con la paloma, el símbolo del E. Santo, insuflándole la inspiración, como el Antifonario de Hartker de Sankt Gallen, datado en torno al año 1000.

La reforma gregoriana constituye una referencia histórica de una para entonces ya larga tradición. Desde sus inicios el cristianismo disponía de un amplio repertorio de himnos de origen sinagoga o, al menos, bajo la influencia del canto hebreo, como testifica Pablo en su *Carta a los Efesios*<sup>2</sup> y en la *Carta a los Colosenses*<sup>3</sup>. Se ha argumentado a finales del siglo XX que, después de la destrucción de Jerusalén por Tito y la dispersión del pueblo judío, durante siglos no se volvió a cantar salmos en la sinagoga; sin embargo en el cristianismo naciente, los apóstoles, sus primeros discípulos y los creyentes de las primeras décadas utilizan en sus “ecclesiai” o asambleas los cantos religiosos del pueblo, cuya Ley Jesús no había venido para abrogarla, sino para perfeccionarla, como dice el evangelio. Naturalmente la progresiva desvinculación del judaísmo y el afianzamiento de su personalidad religiosa conllevaría la creación de un repertorio propio. Para siempre, como recuerdo de sus orígenes, quedaron en su práctica los hebreos *Amén*, *Aleluya*, o el trisagio (=“tres veces *Santo*”), el “kadosh”<sup>4</sup> de la “kedusha”, la tercera parte del “amidaj”, la plegaria. Esta tradición se

<sup>2</sup> “... hablando entre vosotros con salmos, himnos y cánticos espirituales...”, (5,19).

<sup>3</sup> “con toda sabiduría, con salmos, himnos y cánticos espirituales, cantando y dando gracias a Dios”, (3, 16).

<sup>4</sup> “*Kadosh Kadosh Kadosh Adonai Tz’vaot* etc. (Santo, santo, santo, Señor-Dios de los ejércitos).

ve incrementada con las aportaciones de himnos de libre composición de autores que se pueden constatar desde el siglo IV: Efrén el Sirio (306-ca. 372), Hilario de Poitiers (315-367), San Ambrosio (339-397), Aurelio Prudencio (348-d. 405), Caelius Sedulius (?- ca. 450), Venancio Fortunato (ca. 530-ca. 600).

No es, pues, despreciable en términos absolutos la organización de los ritos litúrgicos por parte del Papa Gregorio, que en esa iniciativa tuvo que haber dado un puesto y un papel a los cánticos religiosos que los acompañaban, pero se trataría de lo que los historiadores denominan “antiguo canto romano” que coexistía en la propia Italia con otras ordenaciones y repertorios como el ambrosiano, beneventano, el patriarchino de Aquileia. En el siglo octavo emerge en importancia política y cultural el reino de los Francos, los francos todavía germánicos, pues no hay que dejar de lado que Carlomagno tenía su residencia preferida en Aquisgrán, la Aachen alemana, y hablaba su lengua germánica de origen, aunque aprendió latín de Eginhard, su maestro y canciller, que terminó sus días al otro lado del Rhin en sus posesiones del Odenwald. Las históricas relaciones de la dinastía carolingia con el papado (que culminaría en la coronación de Carlos como emperador del Sacro Imperio el día de Navidad de 800) dieron políticamente gran impulso al canto romano que termina absorbiendo al galicano y siendo impuesto con todo rigor por el emperador en los territorios imperiales del Este, que penetraban profundamente hasta la Europa eslava.

Los más antiguos testimonios de himnos precursores de lo que llevaría la marca de “gregorianos” se retrotraen a los siglos VIII y IX y ya en los siglos X y XI encontramos testimonios escritos de su música en notación neumática. A esta época se remontan piezas tan conocidas como las antífonas de la aspersion *Asperges me* (en su forma más simple) y *Vidi aquam*, la misa *Lux et origo* completa, los *Kyries fons bonitatis* y *Cunctipotens*, la *sequentia Victimae paschali*, etc. etc. El canto litúrgico hispánico tradicional, que había resistido el embate del Islamismo y había sido cultivado en un medio política y religiosamente hostil, logró pervivir como canto oficial: Alfonso VI de Castilla y León impone el rito romano y el canto mozárabe es un residuo cultural, incluso imposible de traducir en los códices más antiguos que se contienen, tras una lenta pero inexorable penetración del rito romano, rematado por intereses personales del monarca a los que el Papa accede a cambio de su erradicación. Igualmente el ambrosiano cederá su papel y su cultivo, influenciado fuertemente de “gregoriano”, sería algo residual.

El canto romano es, pues, el germen de lo que se conocería como canto gregoriano, que se desarrolla con gran fuerza en la Europa transalpina, la zona que al Norte de los Alpes tenía su eje en el “padre Rhin” (el *Vater Rhein* de la cultura alemana), que es donde va siendo codificado, sistematizado, enriquecido con nuevo repertorio y, sobre todo, plasmado en los códices. Llamativamente, la documentación a este respecto es, relativamente, escasa en la Italia, en que presuntamente nació.

Sirva esta somera introducción, para recordar el origen de una música cuyas secuelas encontraremos cientos de años después años en la obra de Johann Sebastian Bach.

## II. EL CANTO RELIGIOSO MEDIEVAL EN ALEMÁN Y LAS FORMAS LITÚRGICAS (HIMNO, SEQUENTIA, RESPONSORIO, ANTÍFONA)

Paralelamente y a medida que las lenguas romances se fueron alejando de sus raíces latinas (y con más motivo en los países de lengua germánica, para los que el latín fue siempre extraño), este repertorio, originalmente pensado para el pueblo, terminó siendo patrimonio de monjes y cantores profesionales, mientras los fieles se convertían en pasivos asistentes a ceremonias que se expresaban en latín o *secreto*, como imponían las rúbricas a muchas de las oraciones del celebrante. Todos los intentos de reforma de la Iglesia en la Alta Edad Media han intentado devolver el protagonismo al pueblo, ofreciéndole un culto comprensible y una participación directa en él.

Para suplir este déficit de participación, la solución fue atribuir al pueblo pequeñas aclamaciones para alternar con el coro en actos litúrgicos, como el *ora pro nobis*, *te rogamus*, *audi nos*, *Alleluia* y sobre todo el *Kyrie eleison*. Esta participación del pueblo era conocida en alemán como *Ruf*, aclamación. En la Alemania medieval se dispone muy pronto de cantos religiosos no litúrgicos en lengua vernácula, de cuyo género constituye la primera muestra conservada una versión del himno latino *Aurea luce*, contenido en un manuscrito del siglo IX conocido como el *Himno a San Pedro de Freising* (la ciudad titular originalmente del arzobispado de Munich). Dice así:

|  |                                |                            |
|--|--------------------------------|----------------------------|
| <i>Unsar trobtin bat farsalt</i>                     | Unser Herr hat übergeben       | Nuestro Señor ha conferido |
| <i>sancte Petre giwalt</i>                           | dem heiligen Petrus Gewalt     | a San Pedro la facultad    |
| <i>Daz er mag ginerjan</i>                           | daß er kann erretten           | de poder salvar            |
| <i>zcimo dingenten man.</i>                          | den auf ihn vertrauenden Mann. | al hombre que en él confía |
| <i>Kyrie eleison ! Christe eleison.</i> <sup>6</sup> |                                |                            |

Veamos cómo influyen las formas litúrgicas en el canto popular alemán.

El *himno* era utilizado en todas las Horas del *Oficio divino* y se caracterizaba por una conducción musical preferentemente silábica, unas estrofas de cuatro versos de gran concisión y precisión<sup>5</sup>. Esto le permitió (frente a los musicalmente complicados cantos de la misa) constituirse en la principal referencia y modelo de una música religiosa en lengua vernácula alemana y configuraría el modelo de los *Leis* o *Leise*, los cánticos espirituales medievales en alemán, una tradición popular que se afianza en la Baja Edad Media que enlazaría con el repertorio de canción religiosa de los pri-

<sup>5</sup> *Te lucis ante terminum/ rerum creator poscimus./ ut pro tua clementia/sis praesul et custodia.* (Antes de que se acabe la luz te pedimos a ti, creador de las cosas, que por tu clemencia seas consejero y custodio). Este himno de Completas refleja la enorme capacidad de directa comunicación de la plegaria que suele contener este género.

<sup>6</sup> La difícil traducción de esta estrofa al alemán moderno me ha sido transmitida por el Dr. Michael Fischer de Friburgo Br. de acuerdo con el *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*, editado por Christian Möller, Tübingen 2000, pág. 34.

meros tiempos de la Reforma luterana. Sobre los *Leis* volveremos para definirlos, una vez desentrañadas las fuentes que le dan origen.

No sería el himno la única fuente de melodías religiosas en alemán. La *sequentia* era una forma poética de libre inspiración que había iniciado su vuelo desde su condición de tropo del *Aleluya* que precede a la lectura del evangelio en la misa. Cada pareja de estrofas se cantaba con la misma música en forma antifonal, de modo que las estrofas impares a cargo de una de las secciones en que se dividía el coro eran respondidas por la otra. Brotaron como setas tras la lluvia a lo largo de toda la Edad Media, hasta que las reformas subsecuentes al Concilio de Trento (1545-1563) las abolió todas, excepto cinco: *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion* y *Dies irae* (de las cuatro quedaría la versión alemana en el repertorio luterano en los himnos *Christ lag in Todesbanden*, *Nun bitten wir den heiligen Geist*, *Gott sei gelobet und gebenedeit* y *Es ist gewisslich an der Zeit*), a las que hay que añadir el *Stabat Mater*, que no dejaría huella en el repertorio oficial luterano.

No se limitan a himnos y secuencias medievales las fuentes de textos y melodías que terminaría adoptando la Reforma luterana. También las *antifonas* y *responsorios* serían origen de “geistliche Lieder” (canciones espirituales). Tal es el caso del célebre responsorio *Media vita in morte summus* atribuido a *Notker Balbulus* (ca. 840-912) que daría lugar al *Mitten wir in Leben sind/mit den Tod umfängen* (A mitad de la vida tomamos contacto con la muerte). Su primera estrofa en alemán está documentada en 1456 en Salzburgo, a la que Lutero añadiría otras dos. La melodía datable en la misma época, no es adaptación literal de la original gregoriana, pero conserva rasgos idiomáticos y, sobre todo el ductus expresivo y hasta la misma nota final, Mi. Dentro de la obra que de Bach nos ha llegado hasta nosotros tan sólo se localiza una vez este coral, BWV 383, armonizado a cuatro voces; todo hace suponer que formaba parte de una obra coral perdida. Sirva de comparación el arranque y el trisagio (Sanctus Deus/Heiliger, Herre Gott), para demostrar el parentesco de las dos melodías:

\* 1) *Media vita / Mitten wir im Leben sind*.

a) inicio

4.  
 M  
 Edi-a vi-ta \* in mórte sú- mus : quem quaéri-

Mit-ten wir im Le-ben sind mit dem  
 Tod um-fan-gen. Wer ist, der uns

b) trisagio etc.

[-----] + + +++ ++

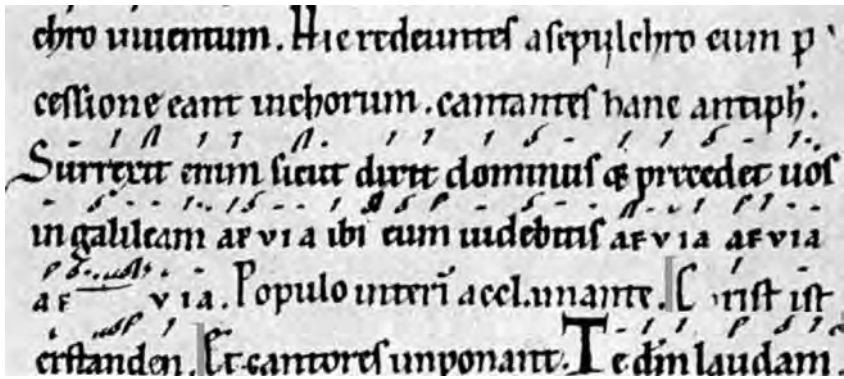
nó- stris júste i-rá-sce- ris; Sáncte Dé- us,  
 Sáncte fór-tis, Sáncte mi-sé-ri-cors Salvá- tor,  
 amárae mórti ne trá- das nos.  $\forall$ . i. In te spera- vé-

Hei - li - ger Her - re Gott, hei - li - ger  
 star - ker Gott, hei - li - ger barm-her - zi -  
 ger Hei - land, du e - wi - ger Gott.

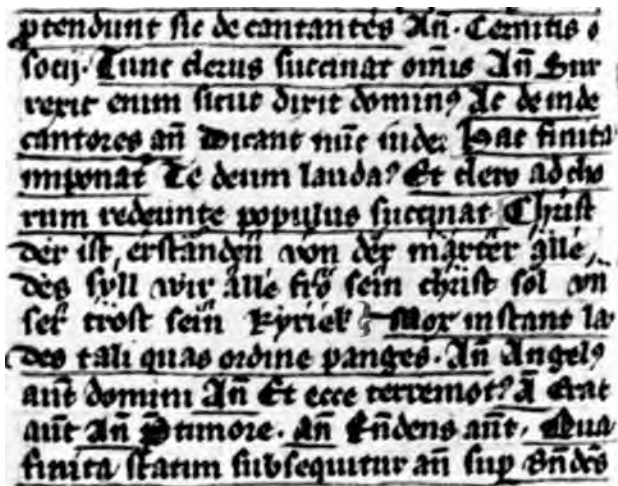
### III. LOS LEIS O LEISE

A partir de la breve aclamación, el mencionado *Ruf*, con la que el pueblo respondía a las intervenciones del coro o la *schola*, se pasó del latín, *Kyrie eleis(on)*, a otras en alemán, que posteriormente se irían ampliando hasta constar de dos versos e incluso cuatro, que terminaban siendo resúmenes de la *sequentia* o del himno que entonaba en latín la *schola*. Se encuentran frecuentemente escritos en los manuscritos inmediatamente después de la correspondiente *pieza* latina, de la que vienen a ser una breve glosa abreviada, y es posible que fueran interpretados consecutivamente. El ejemplo que sigue, datado en el siglo XIII, tomado de un ceremonial del

Oficio de Pascua presenta (entre corchetes rojos) la aclamación. Dice así: “Volviendo del sepulcro en procesión, vayan cantando unisonalmente esta antífona: *Resucitó como dijo el Señor y os precede a Galilea; en el camino lo veréis*. El pueblo entero aclama unánimemente: *Christ ist erstanden* [Cristo ha resucitado]”, todo con su notación por encima del texto y la prescripción (final del fragmento) del canto del *Te Deum*:



El siguiente (de un ceremonial de Klosterneuburg, cerca de Viena) propone tras la antífona y el canto del *Te Deum*, que mientras el clero retorna a sus sitios el pueblo entone el *Christ ist erstanden*, que en este caso se presenta con el texto y música completa, escrita ésta con la versión en neumas más antigua que se conoce de él. Dice así el texto entre corchetes rojo y azul: *Christ der ist erstanden von der marter alle, des sull wir alle fro sein christ sol unser trost sein kyriel* (Cristo ha resucitado de todos sus tormentos; debemos alegrarnos todos de que Cristo sea nuestro consuelo. Kyriel(eis)).



Un excelente ejemplo de estos *Leis* lo constituye una de las canciones emblemáticas de la Navidad germánica, a la que no falta la conclusión *Kyrie eleis(on)*, testimonio de su origen enraizado en el uso secular medieval. Se trata de *Gelobet seist du, Jesu Christ* (rememoración del *Laudetur Jesus Christus*) que se inspira en el *Grates nunc omnes reddamus* de Notker Balbulus, el célebre monje de Sankt Gall fallecido en 912. A partir de una traducción al bajo-alemán, cuya primera estrofa está documentada en el monasterio cisterciense de Medingen en la llanura de la Baja Sajonia hacia 1380 (lo cual indica un origen muy anterior), la revisa y versifica M. Lutero, que le añade las estrofas 2 a 7. He aquí el texto original y la traducción de la primera estrofa:

|                                       |                                  |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| <i>Gelobet seist du, Jesu Christ,</i> | Alabado seas tú, Jesucristo,     |
| Daß du Mensch geboren bist            | hombre nacido                    |
| Von einer Jungfrau, das ist wahr;     | de una virgen, y esto es verdad  |
| Des freuet sich der Engel Schar.      | de ello se alegra la muchedumbre |
| Kyrieleis                             | de los ángeles. Kyrieleis!       |

Vamos a ver tres versiones polifónicas de esta melodía, en forma graduada de menor a mayor complejidad. Así la armoniza Bach en la clásica disposición a cuatro voces (que irían duplicadas por los instrumentos de la cantata según las tesituras) en *Sebet, welch eine Liebe*, BWV 64/2 compuesta para el tercer día de Navidad:

**\* 2) Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 64/2**

Esta melodía de coral es presentada en forma de preludio de coral en el *Orgelbüchlein* (Pequeño libro de órgano), con la melodía en la voz superior, ligeramente ornamentada, con una intensa actividad de las voces interiores (respuesta de todos los fieles al “alabad” inicial), mientras el pedal marca los “pasos firmes y seguros” de la fe, trufada con la figura de la “paz beatífica”, como dice Schweitzer.

**\* 3) Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604**

Y así se convierte en motete *cantus firmus* vocal instrumental. Tras un preludio instrumental de 13 compases, irrumpe la melodía en función de *cantus firmus*, como se denomina tradicionalmente la materia prima musical en torno al cual se teje el complejo polifónico; el “coro” instrumental fusionará mediante un interludio una frase con la otra.

**\* 4) Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 91, 1**

Entre paréntesis: quizás haya extrañado lo poco que hasta ahora he mencionado a Bach en esta exposición, pero no hay que perder de vista que Bach no compone melodías de coral en sentido estricto. Ha compuesto *ex novo*, eso sí, canciones espirituales muy alejadas de las fuentes gregorianas, pero cuando hablamos de “melodías



de coral” nos referimos a un repertorio hecho tradición que contaba ya con casi dos siglos de existencia, cuando Bach comienza a componer. Un Bach que tiene que afrontar y resolver giros idiomáticos propios de la cantinela medieval de connotaciones “gregorianas” para construir sus magníficas polifonías. Por eso me ha parecido imprescindible comenzar por el origen de las melodías que el maneja. Pero retomemos el hilo de la exposición.

De la más común de esas aclamaciones, el *Kyrie eleison*, se denominó *Leis* o *Leise* a estos auténticos tropos (amplificaciones, paráfrasis o glosas, si se prefiere), concepto derivado de la última palabra de la aclamación (*eleison*) que se corrompe mediante la aféresis de la “e” inicial y la apócope del “on” final, [*elleisfon*]. Las *secuencias*, dada su menor raigambre litúrgica, eran el caldo de cultivo apropiado de estos *Leis*, al estar menos controlados o más consentidos por la autoridad eclesiástica, que encontraba en ellos un excelente medio de catequización. De los ejemplos señeros de *Leis* derivados de secuencias arriba mencionados, *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, siglo XIII, de Pentecostés demuestra cómo la melodía modal medieval es aclimatada por Bach en la tonalidad mayor/menor clásica:

**\* 5) Nun bitten wir den Heiligen Geist, BWV 197,5,**

Estos *Leis* germánicos medievales presentan una especial vinculación con la Pascua, en cuyo contexto dieron lugar a representaciones teatrales que contribuyeron a la reinstauración del arte escénico en la cultura occidental. El tropo de la *sequentia* sería su punto de partida. Por encima de su significado litúrgico, de donde procede, tiene un valor añadido como manifestación de un arte hecho para el pueblo que lo asimila y cultiva.

Asimismo, la otra gran celebración del calendario litúrgico cristiano, la Navidad, centra gran número de *Leis*, que llegan a rozar en algunos casos, si no la representación, sí una estática dramatización. Una huella de esta costumbre nos la ha dejado Bach en la primera versión de su *Magnificat*, BWV 243a, escrita para su primera Navidad en Leipzig (1723), donde adjunta interpolaciones, que recuerdan las canciones junto al pesebre. Nuestros clásicos “villancicos” del siglo XVII y XVIII se afinaron principalmente también en torno a los maitines del día de Navidad y dieron lugar a un género que se independizó de la canción popular, que le dio origen.

#### IV. UNA MÚSICA LITÚRGICA EN LENGUA VULGAR

No hay que olvidar que Martín Lutero ha sido miembro de la orden agustiniana, cuyo fundador, Agustín de Hipona, es uno de los teóricos de referencia de la teoría de la Música del siglo V, proclamando su sentir en una célebre sentencia: “quien canta ora dos veces” (*qui canit bis orat*). Volcado en el empeño de crear un repertorio religioso para su Reforma, se asesora desde 1520 de los conocimientos del joven

Johann Walter y durante unas semanas de 1523 se reúne con él y Conrad Rupff en su casa de Wittenberg, para dedicarse intensamente a la elaboración de un repertorio religioso y en alemán.

La primera edición contrastada de melodías religiosas de la Reforma es el *Achtliederbuch*, (Libro de ocho canciones, más que libro un opúsculo, una especie de hojas volantes), que, aunque impreso en Nürnberg, lleva como sede de la edición Wittenberg, la capital de la Reforma, publicado a finales de 1523 o principios de 1524. En la primavera de 1524 es seguido por el *Enchiridion* de Erfurt con canciones monódicas, a una voz, y en otoño del mismo año edita Walter las cuarenta y tres piezas polifónicas (cinco de ellas en latín), que llevan el título de *Geystliche gesangk Buchleyn* (Librito de cantos espirituales), todas ellas obra de J. Walter, fruto de su encierro con Conrad Rupf y Lutero. Al Reformador se deben 23 de los 43 textos de este cancionero, para el que traduce salmos (como “alta escuela para la enseñanza del idioma y de la fe”, los calificaba). Otra fuente de inspiración está constituida por las traducciones más o menos glosadas de los himnos latinos medievales, estimulado por Thomas Müntzer, que ya había editado algunos en 1523 en Estrasburgo, conservando las melodías gregorianas. Por supuesto, antiguos *Leise*, de los que tomaba los encabezamientos, por lo menos, y glosaba acomodando su melodía; cantos de motivo catequético, litúrgico (la *Misa alemana*, *Te Deum*, *Letanías*), o de tipo general.

El primer obstáculo en esta adaptación es acomodar el nuevo texto a la melodía preexistente, labor que exige un análisis de la ubicación de los acentos tanto ortográficos como musicales, lo que comporta en ocasiones suprimir notas del original o añadirselas. El segundo viene constituido por el diferente ritmo interno de las lenguas latina y alemana. La latina presenta una gran flexibilidad que asocia los grupos en unidades de dos o tres sílabas. El idioma alemán, a pesar de su apariencia escrita donde se ligan y yuxtaponen palabras en interminable retahíla, consta de palabras radicales muy breves de una o dos sílabas que se organizan preferente y naturalmente en pies trocaicos (sílabas larga+breve), alternando sílabas tónica-sílabas átona, lo que imprime a su canto popular un inevitable aire de marcha, o llevado a ritmo ternario la sucesión de figura larga-breve (blanca-negra, por ejemplo) El *Gloria* alemán, derivado del *Lux et origo*, que veremos más adelante, reparte así sus sílabas acentuadas musicalmente:

*Allein Gott in der Höb´ sei Ehr’// und Dank für seine Gnade*

Las fuentes literarias primarias son la Biblia y los himnos de la tradición religiosa por lo que toca a los textos. Se transmitían en forma de hojas volantes, de fácil difusión con el progreso de la imprenta o en forma de libros.

Para las melodías se disponía de tres fuentes principales:

1) Melodías medievales, algunas de una antigüedad venerable.

2) Melodías profanas adaptadas al uso religioso.

3) Melodías de nueva creación. Éstas son cada vez más frecuentes a medida que la historia se aleja de los tiempos fundacionales de la Reforma (el 31 de octubre de 1517 fija en la puerta de la iglesia del palacio de Wittenberg sus famosas tesis).


El primer grupo de melodías medievales, las melodías de origen gregoriano, es el que directamente nos interesa ahora, por su relación con el tema propuesto. Hay que tener muy en cuenta que ha sido un género vigente durante largos siglos, lo que exige contar con una evolución, con los consiguientes “estilos”, “géneros y especies”, que comportan una diferente percepción de pureza. Pero todas llevarán esa “marca registrada”. Tampoco hay que perder de vista que la técnica monódica religiosa era participada por la música profana con la que tenía materialmente mucho en común: sólo el aire, el espíritu que imponía el servicio religioso, al que era dedicado, imprimían al canto gregoriano un modo propio y personal. Es lo que decía Bach al afirmar que no tenía un lenguaje para Dios y otro para el mundo.

Las melodías de coral vinculadas al canto religioso medieval, de al menos rasgos identitarios y temporales gregorianos en unos casos y otros de íntegra pureza, han sido adoptadas por la Reforma en sus primeros 25 años y su consagración por el uso dentro de la comunidad creyente le llega a Bach con la pátina de una antigüedad que las acreditaba. Y son estas melodías, estos cánticos, los que convertidos en soporte de un texto alemán conocemos como “corales” de la tradición, los que Bach tiene que utilizar, ya que toda la vida religiosa del cristiano luterano giraba en torno a ellos: en la iglesia, en la escuela, en los actos públicos, en la familia...

De esta manera Lutero entregó un amplio repertorio al fiel cristiano para expresar su fe y los sentimientos que ésta despertaba, compartirla con la asamblea a la que pertenecía y con la que cantaba, y todos juntamente dirigirse al Dios que confesaban. Él maneja una fórmula que se localiza ya en su Testamento de 1522: *Singen und Sagen*, cantar y decir, decir cantando, podría traducirse, y que responde al convencimiento de que la fe ha de ser transmitida y confesada, en este caso por esos dos ingredientes inseparables del canto: la palabra y la melodía.

Veamos con un ejemplo clásico cómo estas melodías se transforman en “geistliches Lied”, en melodías de coral luterano. Este es el comienzo del *Gloria* de la *Missa lux et origo*:

X. S.

4. 

Ló-ri- a in excélsis Dé- o. Et in tér-ra pax ho-  
mí-nibus bó-nae vo-luntá-tis. Laudá-mus te. Benedí-ci-mus

Las dos primeras frases del coral (el primer *Stollen*, dos versos, de la *forma Bar* de la poesía alemana medieval, cuya música se repetiría con el segundo *Stollen*) se derivan del “et in terra”, asumiendo las notas señaladas con una cruz:

+ + +    + + +    + + / +    + +    + + + [.....] + +

Transcribamos el gregoriano a notación moderna, para mejor compararlo con la melodía de coral derivada, tal cual la utiliza Bach en BWV 112/5 con texto basado en el Salmo 23 (los paréntesis indican notas de adorno eliminadas o añadidas en una u otra versión):

1 2 3 ( ) 4 5 6 7 ( ) 8 / (9)-10 11 12 ( ) 13 14 ( ) 15 16 17

Et in tér- ra pax ho- mí- ni- bus bó- nae vo- lun- tá- tis.

1 ( ) 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 ( ) 12 ( ) 13 14 15 16 17

La primera frase de la apódosis, o *Abgesang* de la *Forma Bar* (desde la doble barra), amplifica brevemente, mediante la interpolación del Do-Si, el *Laudamus te* gregoriano; la siguiente se basa en el *Benedicimus* (sustituyendo el Do inicial por el La en el coral), que a su vez es ligera variante del *et in terra*; la última frase es réplica de la segunda de los *Stollen*. Es de una gran sencillez y eficacia en su articulación. La cadencia final de *Stollen* y *Abgesang* presenta variantes incluso dentro de la obra de Bach, especialmente por el floreo descendente de la tónica, a la que llega incluso desde el sexto grado. Toda la melodía gira en torno al *Et in terra*, convenientemente manipulado y con ligeras variantes respecto a la lectura de la E. Vaticana, que seguramente difería de la que utilizó N. Decius su adaptador. Veáanse las dos formas contrastadas:

+ + + (O)+ + + (La) + + + (O)+ + + +

Lau- dámus te. Be-ne- dí- ci- mus te. Ado-rá-mus

Abundando en las posibilidades de adaptación de un tema gregoriano, ya que cada una presenta ligeras variantes, las más significativas en la cadencia final, véanse otras versiones de este *Gloria*. El primero de Leonhardt Schröter (1540-1595), el segundo de Samuel Scheidt (1587-1653), que lo publica en 1650, y el tercero del propio Bach (núm 260 del BWV):

1)

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de,  
dar - um, daß nun und nim - mer - mehr uns rü - ren kann kein Scha - - de.

2)

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - - de  
da - rum daß nun und nim - mer - mehr uns rü - ren kann kein Scha - - de

ein Wohl - ge - fällt Gott an uns hat; nun ist groß Fried ohn Un - ter - laß,  
all Feind' hat nun ein En - - de.

3)

Hasta diez veces aparece esta melodía en los corales para órgano de Bach y cuatro en las cantatas que se nos han conservado. Así la trabaja en función de *cantus firmus* en la cantata BWV 112, 1, compuesta para el segundo domingo después de Pascua (*Misericordias Domini*)

**\* 6) Allein Gott in der Höh´sei Ehr, BWV 112, 1**

V. LAS MELODÍAS MEDIEVALES EN MANOS DE BACH

Bach ha servido a la iglesia desde 1703 a 1750, con la excepción de los seis años escasos, de 1717 a 1723, que está al servicio del Príncipe Leopoldo de Köthen-Anhalt, cuya corte era oficialmente calvinista según el acuerdo de la Paz de Augsburgo de 1555, que imponía a cada estado, grande o pequeño, la religión de su príncipe (*Cuius regio, illius et religio*). El calvinismo admitía tan sólo una música religiosa mínima, limitada al canto de salmos e himnos de los fieles. Al servicio de la iglesia Bach desempeñó los cargos de organista en Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708) y parcialmente en Weimar (1708-1717). Tras el mencionado lapso de Köthen, sería Kantor y Director Musical de Leipzig y su distrito.

En todos ellos el contacto con el coral era obligado. Como organista debía, a modo de “intonatio”, preluviar el canto comunitario, metiendo al fiel dentro de la tonalidad y dándole por medio de su versión comunicación adicional sobre el carácter de la estrofa a cantar, resaltando los afectos de tristeza, alegría, meditación, exaltación...

Como compositor de cantatas, pasiones o motetes tenía un campo amplio para demostrar su maestría en las versiones corales de las melodías tradicionales, desde la más simple versión *a capella*, en la que los instrumentos doblan las voces en marcha fundamentalmente vertical de acorde por sílaba, hasta las grandes versiones motetísticas con acompañamiento instrumental.

En ambos campos ha utilizado abundantemente melodías cuyo origen se remonta a la época dorada del gregoriano, los siglos X y XI (*Misa Lux et origo* o el *Victimae Paschali laudes*) hasta otras que se documentan en el siglo XV (*Wir glauben all, o Vom Himmel Kam der Engel Schar*). No es ahora el momento de reseñar y comentar todas las melodías gregorianas y su utilización por parte de Bach, apartado que queda más adelante para una lectura sosegada y eventual consulta. Pero sí estamos en el punto justo donde vamos a enfrentar a J. S. Bach con su utilización de unas melodías de origen gregoriano, para lograr con ellas espléndidas obras de arte.

El primer paso va a ser comparar tres esclarecidos modelos gregorianos con su adaptación al uso religioso popular, donde ha de sufrir la nueva melodía de coral las imposiciones del texto alemán. El primero es uno de los más antiguos himnos que han perdurado en la tradición cristiana, el *Veni redemptor gentium*, de San Ambrosio.

## Veni Redemptor gentium = Nun komm der Heiden Heiland

1) + + + (+) + +



2) ( ) + + + + ( )



3) ( ) + + + + +



4) + + + + ( ) + ( ) +



### \* 7) Nun Komm, BWV 62,6 (el coral a capella)

Para él Bach escribe el siguiente preludio de entonación para órgano:

### \* 8) Nun komm (Orgelbüchlein, BWV 599)

El coro inicial de la cantata BWV 61 (compuesta en Weimar, casi 10 años antes) adopta la estructura de la obertura a la francesa, que en la música cortesana anunciaba la proximidad y la presencia de la majestad real en la sala del trono o de un acto público. Aquí, el coral primario del Adviento, anuncia la inmediatez de la presencia de la Majestad divina. El primer verso se oye a solo de las cuatro voces (cada una según su tesitura) incrustada en el ritmo solemne y punteado de la orquesta, que acepta también el segundo verso a cuatro voces plenas. El tercer verso se reviste de la sección central de la obertura, de ritmo vivo, y técnica fugada o imitativa, para con el cuarto verso (musicalmente igual al primero) construir una recapitulación de la primera sección:

### \* 9) Nun komm, BWV 61.

Abundando en la inagotable fantasía y creatividad de Bach para “decorar” una melodía gregoriana, véase este vigoroso motete cantus firmus sobre la misma melodía:

### \*10) Nun komm, BWV 62.

Otro famoso himno es el *Veni Creator*, atribuido por los himnologistas a Rabano Mauro, el *Praeceptor Germaniae*, que es, al menos, su transmisor.

### Veni Creator Spiritus = Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist

Hymn.  
8.  
V Eni Cre-á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu-ó-rum ví-si-ta :

He aquí confrontadas frase a frase las versiones latina y alemana:

i. Vé-ni Cre- á-tor Spí-ri-tus,  
Mén-tes tu- ó- rum ví- si- ta  
Imple su- pér- na grá- ti- a  
Quae tu cre- ásti pécto- ra.

El *Orgelbüchlein* (Pequeño libro de órgano), escrito por un Bach que ronda la treintena, contiene este breve prelude al coral, sobre el que volvería en los años de 1740, para realizar una versión ampliada. Está en ritmo de subdivisión ternaria, figuración con la que Bach se refiere al E. Santo:

#### \* 11) Komm, Gott, Schöpfer, BWV 631.

### Victimae Paschali laudes = Christ lag in Todesbanden

Pero si ya dejé advertido que los principales ámbitos litúrgicos en torno a los cuales se genera un repertorio de melodías de coral son la Pascua y Navidad-Adviento, no puedo terminar sin presentar la melodía típica de la Pascua luterana, que tiene dos derivaciones, el *Christ ist erstanden* (un *Leis* localizado en Passau en torno a 1090) y el himno *Christ lag in Todesbanden*, ambos procedentes de la *sequentia* pas-



cual, el *Victimae Paschali laudes* del obispo Wipo de Borgoña que vive hasta avanzado el año 1000.

## 12 \* *Victimae Paschali laudes* = *Christ lag in Todesbanden*

Victimae paschali laudes \* immo-lent Christi-áni.

Christ lag in To-des-ban - - den für un-ser Sünd ge - - ge-ben,  
der ist wie-der er-stan - - den und hat uns bracht das Le-ben.

Así suena la simple armonización de la melodía al final de la cantata del mismo nombre, la BWV 4, que es una de las primeras, si no la primera absoluta, que nos ha llegado de la mano de Bach, que la ha compuesto a los 22/23 años. Canta la séptima estrofa del himno de M. Lutero

### \* 13) *Wir essen und leben wohl*, BWV 4, 8.

La alegría Pascual, el empuje cósmico de la resurrección, fundamento para San Pablo de la fe cristiana y también de la Teología luterana, se hace música en el preludio BWV 631 del *Orgelbüchlein*:

### \* 14) *Christ lag*, BWV 631.

En el número 4 de la cantata BWV 4, se escucha la tercera estrofa, confiada la melodía a solo al tenor y acompañado de violín y b.c. El violín ha desarrollado una figura derivada del Aleluya final, que interrumpe para destacar con acordes de hasta las cuatro cuerdas del violín la palabra *Gewalt*, poderío; un silencio repentino, la nada sonora, refleja la nada vital, la muerte, *Tod*, sobre la que, sobrecogido, detiene el tenor su canto para dibujar primero el violín, después la voz y otra vez el violín la figura tumbada de la cruz (Si-Re-La#-Si etc.):

da blei-bet nichts denn Tod's - - - ge-stalt,

### \* 15) *Jesus Christus Gottes Sohn*, BWV 4, 3.

Y convertido en un espléndido motete coral instrumental, con la melodía en el soprano a modo de cantus firmus, solemne, como flotando por encima de la selva polifónica que lo rodea, se deja coronar por un radiante *Aleluya*.

\* **16) Christ lag in Todesbanden, BWV 4, 2.**

VI. MELODÍAS ALEMANAS DE ORIGEN MEDIEVAL UTILIZADAS POR J. S. BACH

En la siguiente relación me limito a melodías del acervo religioso-musical de la Reforma luterana utilizadas por J. S. Bach. Me he permitido ampliar el concepto y utilizo el de “gregoriano” en un sentido lato, que comprende no sólo las melodías del repertorio litúrgico medieval, sino también las simplemente espirituales o incluso las profanas vertidas “a lo divino”, que diría F. Guerrero. El repertorio no era algo cerrado e impuesto por una autoridad, como sucedió a partir de la reforma litúrgica post-tridentina y de sus cantos (léase *Editio Medicea*). La condición de repertorio local (el Rito de Sarum/Salisbury, p. ej.) era más abierta a todo tipo de influencias. Sin embargo las premisas técnicas que definen el estilo eran comunes: el sistema modal, que ha llegado a plasmar la realidad de los doce tonos que codifica Glareano en 1547; la mensuración, el someter a figuras rítmicas desiguales sus notas; la práctica de la semitonía sobreentendida, por la que, en el último período de la Baja Edad Media, se interpretan a distancia de semitono ciertos intervalos escritos a distancia de tono; el ductus melódico, la expresión, la condición monódica... son comunes. Los géneros religioso y profano presentaban un mismo genoma, que le permitía a Guerrero, a Monteverdi o a Bach trasvasar el resultado musical de uno a otro. Bach advertía, insisto, que no tenía un lenguaje para Dios y otro para el hombre.

Algunos datos aquí ordenados proceden de mi obra *Bach: repertorio completo de la música vocal*, o de su continuación (centrada en la obra instrumental, especialmente el coral de órgano), que estoy preparando; en otros casos son de específica elaboración.

**Ach, lieben Christen, seid getröst**



La melodía, de origen anterior a la Reforma, aparece publicada en los *Geistliche Lieder* (Wittenberg, 1529) y Joseph Klug la incluye igualmente en su cancionero de 1535. Con ella se cantaba el himno en 8 estrofas original de Justus Jonas (1524). Con el texto del encabezamiento, del himno de J. Gigas (1561), se entona por tres veces con esta melodía en la cantata BWV 114, a la que da título.

Esta melodía, con texto asimismo del propio J. Jonas, se aplicaba originalmente a *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* y a *Wär Gott nicht mit uns*, traducción libre del salmo 124 obra de M. Lutero. Bach utiliza la melodía por dos veces en *Wär Gott nicht mit uns*, BWV 14, en *Herr, wie du willst*, BWV 73, y hasta seis veces en *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, BWV 178; además nos han llegado dos armonizaciones (BWV 257 y 258), publicadas por Kirnberger y E. Bach procedentes seguramente de obras perdidas.

### Allein Gott in der Höh´

(Véase arriba otros datos)

Bach utiliza esta melodía en las cantatas BWV 85, 104, 112 (en dos ocasiones) y 128. En ella se basan, además, los preludios de coral para órgano BWV 662, 663, 664 (en el manuscrito de Leipzig), 675, 676, 677 (*Clavier-Übung*), 711, 715, 716, 717.

### Christ ist erstanden



Respecto a su origen como *Leis* y su antigüedad véase más arriba en el cuerpo del texto. La sequentia de Pascua, el *Victimae Paschali laudes*, se atribuyó entre otros a Notker Balbulus (el Tartamudo, como era conocido) el famoso monje de Sankt Gall en Suiza, pero un códice del siglo XI del monasterio de Einsiedeln lo atribuye con mayor verosimilitud al obispo Wipo de Borgoña (c. 990- d. 1048), capellán del emperador del Sacro Imperio Conrado II de Franconia. Bach utiliza su tercera estrofa en la cantata BWV 66, y las tres en la armonización BWV 276 de la colección Kirnberger/E. Bach procedente de una obra perdida; en el *Orgelbüchlein*, se contiene el preludio BWV 627 sobre este coral.

# Enchiridion

Oder eyn Handbuechlein/  
eynem yetzlichen Christen fast nutzlich  
bey sich zu haben/ zur stetter vbung  
vnd trachtung geystlicher ges  
fenge/ vnd Psalmen/ Rechten  
schaffen vnd kunstlich  
vertheuschet.

M. CCCC. XXIII.

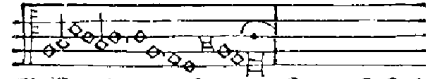
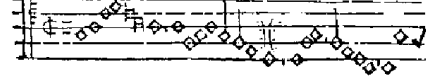
¶ Am ende dyses buchleins wyrstu fin  
den eyn Register/in welchem klerlich  
angezeygt ist waas vnd wieviel  
Gesenge hieryn begriffen  
sind.

¶ Wie dysen vnd dergleichen Gesenge  
solle mann bylich dirtingenn  
lugend auffzeyhen.

worht die huet vnd weyde ist/die alles volck  
erhalten. In rechter ban zu wallen.

Es dancke Got vnd lobe dich/ das volck in  
guten thatten. Das landt bringet frucht vñ  
bessere sich/ dein wordt ist woi geratten. Vns  
segne vater vñ der son/vns segne got der heylig  
geyst. Dem alle welt die ehre thun/ fur ym sich  
furcht allermeyst. Tu sprecht vñ herzen Amie-

Das lyed Christ ist erstandē Gebessert.



Christ lag in todes banden/ für vnser sund  
gegeben. Der ist wider erstanden/ vñ hat vns  
bracht das leben. Des wir sollenn frölich sein,  
Got loben vnd danckbar sein vñ singen/ Alle.

Den todt nremand zwingen kund/ bey al en  
menschen kinden. Das macht alles vnser sund  
keyn vnnschuld war zu finden. Daraus kam  
der todt so bald/ vnd nam vber vns gewalt/

Frontispicio del *Enchiridion* de Erfurt (1524) y página de *Christ ist erstanden*.

## Christ lag in Todesbanden



La melodía de *Christ lag in Todesbanden* procede de la *sequentia* de Wipo *Victimae Paschali laudes*, a través de la *Leise* de *Christ ist erstanden*. Con siglos de evolución, Lutero y sus asesores C. Rupff y J. Walter la eligen para formar parte de la antología polifónica *Geystliche gesangk Buchleyn* que prepararía el último y aparece avanzado el año de 1524 con texto en este caso de M. Lutero que parafrasea el de la *sequentia* pascual. Bach la utiliza en sus siete estrofas con su melodía en la cantata del mismo nombre BWV 4 y en su quinta estrofa para concluir BWV 158, a las que se añaden las dos armonizaciones de BWV 277 y 278. En forma de preludios de coral para órgano se conservan BWV 625 (en el *Orgelbüchlein*), BWV 695 (en la colección de Kirnberger) y BWV 718.

## Christ, unser Herr, zum Jordan kam



Su texto estuvo vinculado a una de las melodías con la que se cantó el *Es wolle uns genädig sein*, pero la presente melodía se incluye polifónicamente en el cancionero de Walter utilizada desde los primeros tiempos de la Reforma, para la que M. Lutero adaptó (1543) esta canción “dedicada a nuestro bautismo, en la que se contiene resumido qué es, quién lo instituyó, y con qué fines”, es decir, un *Katechismuslied*, canción catequética. Aun en el caso de que no haya pertenecido al repertorio religioso medieval más acendrado, su sabor gregoriano es evidente, de manera que todavía Bach escribirá su prelude del *Clavier-Übung* con una alteración de menos en su clave para denotar su condición. La ha utilizado en la cantata BWV 7 y 176, además de dos armonizaciones en la colección de Kinberger-E. Bach; figuran en el *Clavier-Übung* dos corales de órgano sobre la melodía, BWV 684 y 685, versión grande y con pedal y breve sin él.

## Christe, der du bist Tag und Licht



La melodía de la antigua tradición religiosa medieval es incorporada al uso de la Reforma en Wittenberg en el cancionero de J. Klug de 1533 y 1535. El texto está basado en traducción al alemán anterior a la Reforma del himno *Christe, qui lux es et dies* del s. VI, publicada en Erfurt en 1526 por Wolfgang Meuslin (latinizado Musculus) en el *Enchiridion de Erfurt*. Tiene a la vista el texto el pasaje del evangelista Mateo (4, 1-11) donde se narra las tentaciones de Jesús, por lo que su destino más ajustado sería el domingo primero de Cuaresma (denominado *Invocabit* por la primera palabra de su *Introito*)

## Christus, der uns selig macht



Ya el cancionero de Weimar (1713) adscribía este coral para todo el tiempo de Cuaresma incluido el Domingo de Quincuagésima o *Estomibi*. El texto se debe a Michael Weisse, autor de himnos y editor en 1531 del gran cancionero de los Hermanos Bohemios, rama reformada del movimiento husita. Se trata de una narración poética de los sufrimientos de Jesús que en ocho estrofas, la última de ellas una súplica, va describiendo los sucesos de su prendimiento, juicio, muerte y sepultura: a la hora de maitines, a la de prima, a la de tertía, etc., todo siguiendo las Horas del Oficio divino, en libre traducción alemana (posiblemente a través del checo) de una composición latina de los siglos XIII, el *Patris sapientia*, transmitido por Egidio de Colonna.

La melodía procedía también del original medieval mensurado. Texto y música aparecen publicados en el mencionado primer cancionero de los *Hermanos Bohemios*. Es utilizada por Bach en la *Johannes-Passion* en sus núms. 15 y 37 (según la NBA), en BWV 283 (coral proveniente de una obra perdida), y como preludios de órgano en BWV 620 (*Orgelbüchlein*), BWV 747 (de autenticidad no demostrada), además de la versión BWV 1084/438 relacionada con la interpretación en abril de 1726 de la *Markus-Passion* de Reinhard Keiser.

### Cristum wir sollen loben schon



El texto en ocho estrofas se debe a M. Lutero, que traduce poéticamente, pero con gran fidelidad al original, el himno latino *A solis ortus cardine* de Caelius Sedulius. Romano de nacimiento posiblemente, Sedulius se convierte al cristianismo en edad adulta y cultivó la poesía de tema religioso, que a su muerte (h. 450) fue recogida por Asterius, cónsul en 494. De él dice S. Isidoro de Sevilla que era presbítero. Es un largo poema acróstico dedicado al nacimiento de Jesús en 23 estrofas en pies yámbicos. Formó parte desde antiguo de los *Laudes*, la oración del alba (a la que alude el título del texto) de la Liturgia de las horas. La ordenación luterana del culto (Leipzig entre otros lugares) la adscribió frecuentemente a las Vísperas, el *Abendgebet* u oración de la tarde.

La melodía (que ha sufrido frecuentes variantes) sigue muy de cerca la gregoriana y rezuma en su adaptación la tonalidad de origen, un Mi auténtico Se incluye en el *Erfurter Enchiridion* (1524). Ha sido utilizada en la cantata BWV 121 para las estrofas extremas del coral, y como prelude de órgano en BWV 611 (*Orgelbüchlein*), BWV 696 (*Colección de Kirnberger*). Con esta melodía se cantó asimismo la traduc-

ción de M. Lutero del *Hostis Herodes impie* (1541), también original de Sedulius, conocida como *Was fürcht'st du, Feind Herodes sebr*, que se propone como alternativa al título de del preludio para órgano BWV 696. Este himno, dedicado a la fiesta de la Epifanía, formó cuerpo y se identificó con *Christum wir sollen loben schon*, a pesar de que la melodía original gregoriana era diferente.

### Der Tag, der ist so freudenreich



El texto de las dos primeras estrofas es la traducción alemana (s. XV) del latino *Dies est laetitiae* del siglo XIV. Las tres restantes, añadidas en Leipzig (1525) que contiene el EKG no coinciden con el cancionero de Weimar, publicado en 1713, cuando Bach residía en esta ciudad ducal:

La melodía, conocida en el siglo XV en los medios vinculados a C. Paumann (“il ciego miracoloso” cuyo *Fundamentum organisandi* data de 1452) y con antecedentes que se remontan a 1320 en Medingen), sería incorporada al repertorio de la Reforma en el cancionero de Wittenberg en su reedición de 1529 (ya ampliada a 80 canciones), preparado por Joseph Klug y sus reediciones de 1533 (ésta perdida), 1535 y 1543. Bach la utiliza en una armonización, BWV 294, procedente de una obra perdida, y en los preludios de órgano BWV 605 (*Orgelbüchlein*) y BWV 719 (*Ein Kindelein so löblich*).

### Diess sind die heiligen 10 Gebothe



El texto es de M. Lutero y ha sido publicado en el *Enchiridion de Erfurt* de 1524. Consta de doce estrofas, la primera introductoria, la undécima una paránesis, una exhortación a la observancia de la ley y la última impetra la ayuda de Jesús; las interiores recorren los mandamientos, con una breve glosa. Todas concluyen con un *Kyrieleis*, que apunta, como se vio más arriba, a la tradición medieval.

La melodía tiene, efectivamente, un origen medieval: inicial canto de peregrinación, al que se han encontrado concomitancias con la *sequentia* de Navidad *Grates nunc omnes*; Gottfried de Estrasburgo, el gran poeta alemán medieval, autor de

*Tristan e Isolda*, que deja incompleto en torno a 1210, nos da testimonio de este *Leis*, que adoptaron también los cruzados en sus expediciones de finales del siglo XIII con el *In Gottes Namen fahren wir* (Vamos en nombre de Dios), versión del *Procedamus in pace in nomine Christi. Amen* de la liturgia latina con el que se iniciaban las procesiones. Efectivamente, en los siglos inmediatos a la Reforma era el canto típico procesional, y el *Kyrie eleis* final de cada estrofa no era más que el *Ruf*, la aclamación de todo el pueblo.

La melodía ha sido publicada en el *Enchiridion* de 1524 juntamente con el texto. Bach la ha utilizado en la cantata BWV 77 y en la versión para voces de la colección de Kirnberger/E. Bach, BWV 298; como preludeo de órgano se conservan los BWV 635 (*Orgelbüchlein*), en BWV 678 y 679, versión larga y corta respectivamente del *Clavier-Übung* y un preludeo en la Colección Rinck.

### Durch Adams Fall ist ganz verderbt



Ich bitt', o Herr, aus Her.zens.grund, du\_wollst nicht von mir neh-men)  
dein heil'ges Wort aus mei-nem Mund; so\_wird mich nicht be-schä-men)'

El texto es todo un tratado de Teología sobre el tema del pecado, dispuesto en forma catequética, que desarrolla Lazarus Spengler (1479-1534). Amigo de Lutero, es alcanzado por la Bula papal contra el Reformador, es signatario, representando al “Senado y Magistrado de Nürnberg”, su ciudad, de la *Confessio Augustana*, que Melanchton redacta en latín y lee ante el emperador Carlos V el 25 de octubre de 1530 firmada y entregada al Kaiser por los nueve Príncipes y Magistrados del Imperio que la apoyaban.



Fig. 2.



La melodía, con resonancias del *Meistersinger*, adquirió una especial popularidad como canción de los landsquenetas que participaron en la batalla de Pavía (1525) frente a Francisco I de Francia y que dejó libre para España el norte de Italia. Con ella entonaban el *Was wolln wir aber heben* (¿Qué vamos a alzar?), que aparecería adaptada al uso religioso con el texto de Spengler en los *Geistliche lieder/ auff's new gebessert vnd gemehret/ zu Wittenberg* (Canciones espirituales, de nuevo corregidas y aumentadas en Wittenberg) de 1529, reedición del cancionero de 1524 de que se hace cargo J. Klug, perdida pero recuperable a través de la de 1533 y subsiguientes.

Bach la utilizaría en las cantatas BWV 8 y BWV 109 y nos ha dejado los preludios de coral BWV 637 (*Orgelbüchlein*), BWV 705 (de la Colección de Kirnberger, de autenticidad no totalmente demostrada) y BWV 1101 (colección de Neumeister).

### Erschienen ist der herrliche Tag



Es uno de los clásicos corales de Pascua, que presenta muchas connotaciones comunes con los cánticos religiosos de este ciclo. El coral en texto y música ha sido dispuesto por Nikolaus Herman que lo publica (1560) en *Die Sonntags Evangelia uber das gantze Jahr in Gesänge verfasst* etc (Los evangelios dominicales de todo el año en forma de cánticos...). El texto se inspira en una *Visitatio sepulcri* (Visita al sepulcro) de título *Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Jesus* (Vinimos llorando al sepulcro y vimos al ángel del Señor sentado diciendo que Jesús resucitó).

La melodía es una adaptación de la gregoriana, cuyo rastro es perfectamente perceptible en la melodía del coral



Bach la utiliza en las cantatas 67, 145 y en el prelude de órgano BWV 629 del *Orgelbüchlein*.

### BWV 628, Erstanden ist der heil'ge Christ



Otro típico himno pascual que maneja los conceptos de la *sequentia Victimae Paschali*, todos con la fuente común que es la Teología de la Resurrección de San Pablo, que siempre han reclamado como propias y fundamentales todas las confesiones cristianas. En plena época del poder nacionalsocialista en 1934 la *Barmer Theologische Erklärung* (Declaración teológica de Barmen, la ciudad en que se formula por los teólogos allí reunidos), redactada por el gran teólogo Karl Barth, proponía como principio y fundamento de su fe y encabezando el segundo de sus cinco puntos la fe en Jesús que “nos ha sido dado para salvación y redención”. El texto tiene como antecedente el *Surrexit Christus hodie, alleluia, humana pro solamine, alleluia* (Hoy resucitó Cristo, aleluya, para consuelo de la humanidad, aleluya), que se remonta al siglo XIII-XIV (el *Gradual* de Moosburg es de 1360), del cual hay traducción alemana mucho antes de ser adoptado por la Reforma (Engelbert, 1372).

Adapta una melodía de origen medieval (como la mayoría de las del círculo de los “hermanos bohemios”, que tienen su referencia en M. Weisse y su cancionero de 1531 dirigido a los fieles de lengua alemana, *ein New Geseng buchlen*), documentada en Hohenfurt en 1410, editada en los cancioneros de la hermandad y que J. Horn incluiría en la reedición de 1544 *Neue Deudsche Geistliche Gesenge*. De Bach se nos ha transmitido en la colección de Kirnberger/ E. Bach una versión armonizada a cuatro voces, BWV 306, y el prelude BWV 628 del *Orgelbüchlein*.

### Est ist das Heil uns kommen her



Es ist das Heil uns kommen her von Gnad und lau-ter Gü-te; }  
die Werk, die hel-fen nimmer-mehr, sie mö-gen nicht be-hü-ten. }

El texto de *Es ist das Heil* es de Paul Speratus (“el esperado”, latinización de su apellido alemán Hoffer, que sería preferible traducir por “el que espera”). El texto es todo un tratado, un tanto árido, de Teología en 14 estrofas, de las cuales la décimotercera es una doxología a la Trinidad, y la última, quizás un poco fuera de sitio (debería haber precedido a la doxología), es una paráfrasis del *Padre nuestro*.

La melodía, en modo de Sol auténtico (VII<sup>o</sup> modo) se encuentra en Maguncia en torno a 1390 con el mencionado sentido pascual y Speratus la adapta al nuevo texto, tal cual sería publicado en Nürnberg a finales de 1523/principios de 1524 en el *Achtliederbuch*. Con esta misma melodía se cantaba en la época de Bach en Leipzig el himno *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* (Sea alabanza y honor al sumo bien) del místico pietista Johann Jakob Schütz (1640-1690). Sería utilizado por Bach con la melodía de *Es ist das Heil* en las cantatas BWV 9, 86, 117, 155, 186, en el coral BWV 251 y el prelude BWV 638 del *Orgelbüchlein*.

**BWV 604, Gelobet seist, du Jesu Christ**

*Gelobet seist du, Jesu Christ* se inspira en el *Grates nunc omnes reddamus* de Notker Balbulus, el célebre monje de Sankt Gall fallecido en 912 (se atribuyó también al Papa Gregorio Magno) a partir de una traducción al bajo-alemán cuya primera estrofa (documentada en el monasterio cisterciense de Medingen hacia 1380) revisa y versifica M. Lutero, que le añade las estrofas 2 a 7. El cancionero de 1524 de Johann Walter lo presenta en forma polifónica.

La primera versión conocida de su melodía se encuentra en un manuscrito de Celle de en torno a 1370. El coral en texto y en forma polifónica por J. Walter se incorpora al primer cancionero oficial de la Reforma, el *Geystliche Gesangk Buchleyn*, Wittenberg, 1524, rezumando el sabor del Octavo tono de la modalidad medieval, lo que no deja de conferirle un encanto. Es una melodía frecuentada por Bach, de la que conservamos las siguientes versiones: cantatas BWV 64, 91 (a la que da título), 248 (*Oratorio de Navidad*), y los preludios para órgano BWV 604 (*Orgelbüchlein*), 697, 722 y 723

**Gott, der Vater wohn´ uns bei**

El texto de Lutero en 3 estrofas se basa en una letanía alemana del siglo XV y se incorpora al repertorio de la Reforma desde el cancionero de Wittenberg (1524), para el que se adapta una melodía de en torno a 1400. La única versión que conservamos de ella es la armonización a cuatro voces, BWV 317, de la colección de Kirnberger/E. Bach.

**Gottes-Sohn ist kommen.  
Gott, durch deine Güte**

Dos textos cantados con idéntica melodía. *Gottes Sohn ist kommen*, del que es autor J. Horn, pertenece de lleno a la Navidad y fue publicado en el cancionero de 1544 de los Hermanos bohemios. *Gott, durch deine Güte*, un himno en tres estrofas, cada una dedicada a una persona de la Trinidad y publicado en Erfurt en 1544, no está ya en uso en la Iglesia evangélica y no tiene más relación con el ciclo de Adviento-Navidad que el haber sido adaptado a la misma melodía que el himno de Adviento *Menschenkind merk eben*, publicado en el cancionero de 1531 de los Hermanos bohemios por M. Weisse.

La melodía, adaptación de la de *Ave hierarchia, celestes et pia*, documentada en la mencionada abadía de Hohenfurt en 1410, es la que M. Weisse incluye en su cancionero de 1531 con el mencionado himno de Adviento. Ha sido utilizada por Bach en la versión para cuatro voces BWV 318 de la colección Kirnberger-E.Bach, y en los preludios para órgano BWV 600 (del *Orgelbüchlein* encabezada con los dos títulos), 724 y 730.

### Gott sei gelobet



Su texto es una acción de gracias por la Eucaristía, en la que M. Lutero añade dos estrofas a la primera de un *Leise*, documentado en Medingen a mediados del siglo XIV y así es editado en el *Enchiridion de Erfurt* de 1524.

La melodía, documentada en Maguncia a finales del siglo XIV se encuentra en los cancioneros de la Reforma de Estrasburgo (quizás de 1523) y en el polifónico de J. Walter de otoño de 1524. La única pieza de Bach sobre este coral es la versión a cuatro voces de la colección de Kirnberger-E. Bach.

### Heilig, heilig, heilig



Hei - lig, hei - lig, hei - lig bist du Herr Gott Ze - ba - oth

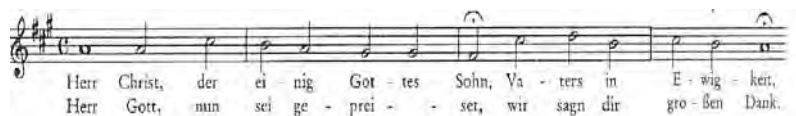
El texto es la versión alemana del *Sanctus* latino, que enlaza el pasaje de Isaías, 6, 3, con otro del evangelio de Mateo (21, 9).

La melodía es la adaptación al ritmo de la lengua alemana del *Sanctus* que la *Editio Vaticana* incluye en la *Missa IX* del *Kyrial*. Es conocida ya en el *Kirchengesang*

*Teutsch und Lateinisch* de Nürnberg (1557). BWV 325 a cuatro voces de la colección de Kirnberger-E. Bach es la única versión que se nos ha conservado de Bach.

### Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn

#### Herr Gott, nun sei gepreiset



De nuevo encontramos una melodía a la que se aplican dos himnos. *Herr Christ, der ein'ge* (o *einig*) *Gottes Sohn*, en cinco estrofas, se atribuye a Elisabeth Kreutziger, Creutziger o Cruciger (que de estas diversas formas se escribe su nombre). *Herr Gott, nun sei gepreiset* de autor desconocido, tenía su más directa aplicación como “canción de mesa” (para antes o después de la comida), pero, como sucede tantas veces, presenta una versatilidad en sus conceptos que le permite ser utilizado en otras ocasiones.

La melodía se encuentra ya (y es anterior a él) en el *Lochamer Liederbuch*, el tratado que surge de la escuela de Nürnberg del “ciego miracoloso”, Conrad Paumann, cuyo magisterio recoge su *Fundamentum organisandi* (1452). La canción con la que se canta, *Mein frewd möcht sich wohl meren*, es adaptada al uso religioso en el *Erfurter Enchiridion* de 1524. Es utilizada por Bach en las cantatas 22, 96 (a la que da título), 132, 164 y en los preludios de coral para órgano BWV 601 (en el *Orgelbüchlein* donde se aplica indistintamente al himno *Herr Gott, nun sei gepreiset*), BWV 698 (*Colección de Kirnberger*).

### Herr Gott, dich loben wir



Remontándose a los primeros tiempos del cristianismo, incluso del siglo II, (vinculado a la tradición hebrea contemporánea) y pasando por un himno vespertino de la iglesia griega, el canto del Te Deum es de uso tradicional. Lutero, que lo prepara para la reedición del cancionero “oficial” de 1529, a cargo de J. Klug, explica su sentido y finalidad como “un canto de alabanza según Ambrosio y Agustín con su propia melodía”, en el que hace una traducción glosada del texto medieval.

La melodía se basa claramente en la melodía gregoriana medieval con los necesarios acoplamientos al ritmo de la lengua alemana, y una disposición antifonal de schola-pueblo. Es publicada por J. Klug (1535) y en los *Geystliche Lieder*, Leipzig,

1545, editados por Valentin Babst. Bach la utiliza en una u otra de sus estrofas (es de unas dimensiones inusitadas) en las cantatas BWV 16 (a la que da título), 119, 120, 190 y en el coral armonizado BWV 328 conservado en la edición de Kirnberger-E. Bach procedente de una obra perdida.

### Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht



El autor "basado en un antiguo himno" es el silesio Martin Behm, autor de himnos y escritos piadosos. La melodía es la adaptación por Sethus Calvisius (1594) de la melodía del himno medieval *Rex Christe factor omnium*. La edición Breitkopf le aplicó el texto de comunión *O Jesu, du mein Bräutigam*. La única versión de Bach que ha llegado hasta nosotros es la armonización para cuatro voces de BWV 335.

### In dich hab' ich gehoffet, Herr



El autor del texto es Adam Reissner, nacido en Mindelheim cerca de Augsburgo en fecha imposible de precisar, que hay que situar hacia 1496; tampoco está documentado el año de su fallecimiento, donde hay más discrepancia en las dataciones que se enmarcan entre 1575 y 1582, si bien parece ésta la más aproximada. Aparece publicado en Augsburgo en 1533 y es un himno "omni tempore", aplicable a muy diversas circunstancias.

La melodía, conocida desde la segunda mitad del siglo XIV para cantar el himno *Christus iam resurrexit*; se detecta en el siglo XV entre las comunidades reformistas checas, es acomodada a un texto de Othmar Stalvus e impresa en Zürich (1552). La iglesia evangélica la publica en 1560 en Estrasburgo con el texto de *In dich hab' ich gehoffet, Herr*. El preludio BWV 640 del *Orgelbüchlein* constituye la única vez que dentro del catálogo bachiano es utilizada esta melodía. Otra melodía de Sethus Calvisius ha sido más frecuentemente utilizada.

### In dulci jubilo



La tradición la atribuye al místico dominico Heinrich Suso (latinizado Henricus Suso), c. 1295-1366, de la escuela del Maestro Eckardt, como se conoce a Johann Eckardt, perteneciente a la misma orden mendicante, maestro en París y Estrasburgo, cuya doctrina imbuida de misticismo panteísta fue condenada por el Papa a los dos años de su muerte en 1327. Suso relata cómo en una de sus visiones estáticas del año 1328 oyó este cántico danzado por coros angélicos, lo que plantea la cuestión de si ya lo conocía previamente a la visión. Peter von Dresden (hacia 1440) da forma a una de sus redacciones más antiguas.

Es una muestra del canto alternativo entre clérigos, el culto latiniparlo, y el pueblo llano, de cuya existencia se ha hecho mención más arriba (v. BWV 603), constituyendo una de las piezas que inauguran la tradición escrita de cantos navideños populares alemanes. La primera versión de la melodía se localiza en un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Leipzig datable en torno a 1400; se podría remontar al segundo tercio del siglo XIV. J. Klug la incluye en su cancionero de 1533 (reedición corregida y aumentada del de 1529, que se perdió). Conservamos una versión armonizada de la colección Kirnberger-E. Bach, BWV 368, y los preludios de coral, BWV 627 (*Orgelbüchlein*) y 729.

### Jesus Christus, unser Heiland, der vor uns



El texto de este canto de comunión en 10 estrofas (el actual cancionero oficial, el EGB retiene sólo ocho) es del propio M. Lutero que sigue en parte el *Jesus Christus nostra salus* del arzobispo de Praga e importante personaje de la época Johann von Jenstein (se atribuyó largo tiempo al propio reformador medieval y rector de la Universidad de Praga Jan Hus) y datable, por tanto hacia 1400, ya que se documenta en Hohenfurt hacia 1410. Es publicada en el *Enchiridion* de Erfurt de 1524, la primera gran colección de melodías de la Reforma, después de haber circulado como “hoja volante” impresa en Augsburgo. Sus estrofas proponen la Teología de la Eucaristía y eran cantadas como preparación a la comunión, durante la cual, dada la duración del rito, se entonaban *alternatim* con interludios del órgano. Por su misma condición era himno de especial adscripción al Jueves Santo, día en el que fue instituida la Eucaristía según los evangelistas (Mc. 14, 22; Lc. 22, 19).

La melodía, localizada y datable por la misma época que el texto es anterior a esta fecha (el EKG la remonta al siglo XIII) y tiene todo el carácter y ductus de las melodías medievales religiosas, construida en el primer tono (protus auténtico). La primera frase tiene un gran parecido con la inicial del *Credo* luterano. Bach la utiliza en

los corales para órgano BWV 665 y 666 (*18 Corales de Leipzig*), 688, 689 (en la serie *Clavier-Übung III*) y como coral *a capella* BWV 363 se ha conservado en la colección de Kirnberger- E. Bach 363.

### Jesus Christus, unser Heiland der den Tod



M. Lutero es el autor del texto, que resume y sintetiza en tres concisas estrofas ideas capitales de la Teología paulina de la Redención, por lo que se reiteran conceptos del *Victimae Paschali*. El himno, *ein lobgesang auf das Osterfest* (Un himno de alabanza para la fiesta de Pascua) es publicado en el *Erfurter Enchiridion* en la primavera de 1524 para ser incorporado avanzado el año a la colección *Geystliche gesangk Buchleyn* de J. Walter donde se contienen 43 obras polifónicas con la supervisión de Lutero. En 1529, una edición que se perdió, forma parte del cancionero de J. Klug el manual que sustituye y amplía el *Enchiridion*, y se reeditaría en 1533 en el que se encuentra con la melodía tradicional que adopta Bach.

La melodía ha podido ser conocida en el siglo XV, pero no se documentan los posibles antecedentes religiosos ni profanos y no hay que descartar en principio que sea de nueva creación. Además del prelude de coral BWV 626 (*Orgelbüchlein*), se ha conservado una versión a cuatro voces, BWV 364, de origen desconocido pero en cualquier modo procedente de una obra perdida, que se nos ha transmitido en la edición de corales de Kirnberger- E. Bach.

### Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist

(Véase más arriba)

Su origen textual y musical es el himno de las Vísperas y Tertia (la “hora” de la mañana) de Pentecostés, que, además de la octava que seguía a la fiesta, era propio de grandes acontecimientos. Todavía hoy, siguiendo la tradición de las antiguas universidades, el canto del *Veni Creator* forma parte del ritual de concesión de los títulos honoríficos de Doctor y otros actos académicos. Como autores del original latino se apuntó a San Ambrosio por la presencia de versos con el mismo contenido que el *Veni redemptor gentium* y el *O lux beata Trinitas*, del primero de los cuales es autor indiscutible y del segundo probable. Los principales himnologistas lo atribuyen a Rabano Mauro (776-856, ambas fechas aproximadas), que si no fue el autor es, al menos, su transmisor. M. Lutero lo traduce e incorpora al *Enchiridion de Erfurt* de 1524.

La melodía de octavo tono (el plagal de Sol) con la que terminó institucionalizándose su canto apareció en el cancionero de J. Klug de 1529 y siguientes. Es real-



mente una adaptación de la melodía gregoriana, la cual es atestada por un manuscrito de Kempten hacia el año 1000. A pesar de que tanto el latín como el alemán utilizan octosílabos, la versión de la melodía tiende a simplificar la gregoriana prescindiendo o modificando alguna nota, especialmente en el tercer verso; no obstante la referencia al gregoriano salta a la vista. El catálogo nos conserva una versión a cuatro voces, BWV 370, y los preludios de órgano BWV 631 en su versión pequeña del *Orgelbüchlein*, a la que posterior añade otra ampliada, BWV 667, en el manuscrito de Leipzig.

### Komm, heiliger Geist, Herre Gott



La primera estrofa es traducción de la antifona *Veni, Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium*, documentada en el siglo XI. Se publica en el *Enchiridion de Erfurt* de 1524, para el que M. Lutero le añade las estrofas 2-3.

La melodía, localizada en Ebersberg juntamente con este texto en 1480, no es adaptación de la original medieval, pero el autor la ha podido tener a la vista, como evidencian ciertos ductus melódicos, giros peculiares, el ámbito de octava que recorre con soltura para desarrollar la melodía, estructuras melódicas básicas. El que se encuentren concomitancias con el tercer verso del himno trinitario *Adesto, lumen verum* de Marchetto di Padua (ca. 1270) podría deberse, a mi parecer, a manejar lugares comunes melódicos que podrían encontrarse en otras fuentes, como sucede con la primera frase del cantus firmus del *Congraudeant catholici* del *Codice calixtino* y el del *Salvatoris hodie* de Perotin. Bach la utiliza en las cantatas 59, 120b (no conservada su música), 172, 175, en el motete BWV 226 y en los preludios de órgano BWV 651 y 652 de los *18 corales de Leipzig*.

### Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit



La melodía es la adaptación de la melodía gregoriana *Kyrie, fons bonitatis*, publicada en el *Deutsch kirchen Ampt* (Estrasburgo, 1525). El texto aparece publicado en el cancionero de Naumburg de 1537. Como el original latino, datado en el s. X, presenta la forma tropada con intercalación de un texto que cubriera las amplias vocalizaciones, lo que explica la separación de las palabras fundamentales *Kyrie / eleison*.

Bach trata esta melodía como coral a cuatro voces, BWV 371, en la colección de Kirnberger/E. Bach y para órgano en el *Clavier-Übung III*, BWV 669 a 674 (ambos inclusive, en versión amplia con pedal y breve sin pedal de cada una de sus tres secciones *Kyrie-Christe-Kyrie*).

### Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich



Es otro de los más conocidos corales de Navidad. Su autor es Nikolaus Herman, que publica la melodía en *Ein christlich Abentreien vom Leben und Ampt Johannes des Täuflers* (Danza vespertina cristiana acerca de la vida y misión de Juan el Bautista), Leipzig, 1554.

Dado el profundo conocimiento de la música y literatura religiosa medieval de Hermann, la influencia del canto llano gregoriano es inevitable, y es probable que la melodía de este coral se haya inspirado en la antifona navideña *Hodie Christus natus est nobis*, como sucede con la del mencionado *Erschienen ist der herrlich Tag* que presenta cierta relación con la antifona pascual *Ad monumentum venimus gementes*. Bach la utiliza en las cantatas BWV 151 y 195 y las armonizaciones a cuatro voces BWV 375 y 376 de la colección de Kirnberger/ E. Bach; se basan en ella los corales para órgano BWV 609 (*Orgelbüchlein*) y BWV 732 y 732a (ésta una versión de melodía con bajo cifrado).

### Meine Seele erhebt den Herren



El texto alemán se basa en el cántico que el evangelista Lucas (1, 46-55) pone en boca de María, cuando va visitar a su prima Isabel, esposa de Zacarías perteneciente a la casta sacerdotal hebrea. Este cántico tuvo desde muy antiguo un lugar en el rezo principal de la tarde, las Vísperas, que tras cinco salmos con sus antifonas, un himno y otras preces se concluía con el Magnificat, precedido y seguido de su antí-

fona. En las fiestas principales se acompañaba del rito de la incensación. En la Reforma luterana (que mantiene fundamentalmente la estructura de la liturgia medieval) se cantaba en alemán, pero mantenía el latín para las grandes solemnidades, lo cual explica el *Magnificat latino* de Bach, compuesto inicialmente para la Navidad de 1723.

La melodía está fijada ya en el *Cantional oder Gesangbuch Augsburger Confession*, Leipzig, 1627 (reeditado en 1645) de Johann Hermann Schein (1586-1630), uno de los importantes compositores alemanes del primer Barroco. La melodía del cántico mariano no se puede denominar con toda propiedad “himno coral”, ya que está adoptada del repertorio gregoriano, donde se entonaba como una recitación salmódica. En este caso con la peculiar del Salmo 113, *In exitu Israel de Aegypto*, que hace referencia a la salida de Egipto del pueblo hebreo para iniciar por el desierto su histórica peregrinación hasta llegar a la Tierra Prometida, por lo que se denominó “tonus peregrinus”. Adopta diversas variantes, de las cuales la que presenta el *Liber Usualis* es la más común:



De ella deriva la entonación alemana. Bach la utiliza en la cantata BWV 10 y su transcripción para órgano en los *Corales Schübler* (BWV 648); en el *Suscepit* del Magnificat, BWV 243, en las armonizaciones a cuatro voces BWV 323 (que encabeza la referencia) y 324, ambas de la colección Kirnberger/ E. Bach y en la versión para órgano BWV 733.

### Nun bitten wir den heiligen Geist



La primera estrofa de este *Leis* es conocida ya en el s. XIII recogida en un sermón del franciscano Berthold de Ratisbona (1210-1273); las tres siguientes son obra de M. Lutero (1524). Va dirigida al E. Santo y es utilizada también como canto funeral, ya que la estrofa medieval impetraba su asistencia en el trance de la muerte. Se ha mantenido este cántico tanto en la tradición católica como luterana, en la que aparece ya en el *Teutsch Kirchen ampt* de Estrasburgo (1524 o quizás 1523) y será recogido también en la antología polifónica de J. Walter (Wittenberg, 1524), que la adapta para cantar la *sequentia* de Pentecostés, *Veni Sancte spiritus*.

La melodía está documentada en el siglo XIII y en torno a 1420 en Jistebnitz. Bach la utiliza en las cantatas BWV 169 y 197, en el coral armonizado a cuatro voces BWV 385 (Kirnberger/ E. Bach).

### Nun komm der Heiden Heyland

(Ver más arriba)

San Ambrosio (c. 340-397), uno de los cuatro Padres de la Iglesia occidental, obispo de Milán, escribe, entre otros, el himno *Veni Redemptor Gentium* (Ven, redentor de los gentiles). El texto alemán es la traducción de M. Lutero, que aparece a finales quizás de 1523 o principios de 1524, en el *Achtliederbuch* (Librito con ocho canciones), para inmediatamente ser incluido en *Eyn Enchiridion/Oder eyn Handbuchleyn* (Erfurt, 1524), un manual para el uso general, y en el *Geystliche gesangk Buchleyn* (sic), Wittenberg, 1524, la colección polifónica y oficial del luteranismo. Se conocen otras versiones alemanas, entre ellas *Kum her, erlöser volkes schar*, la más antigua de ellas, de Henrik von Laufenberg, (fallecido en 1445). La de Lutero es presentada como “Der hymnus *Veni Redemptor gentium* etc. Verdeutscht” (El himno *Veni Redemptor gentium* etc. traducido al alemán). Consta allí, como el original latino, de ocho estrofas.

Sin el más mínimo rastro demostrado de la melodía original del siglo IV, la versión luterana remonta su origen a la gregoriana medieval, cuya fuente más antigua se contiene en un códice de hacia 1120 de Einsiedeln, la importante abadía suiza. Esta melodía surge, además, en las cantatas BWV 36, 61 y 62 y en los preludios de coral BWV 599 (*Orgelbüchlein*), 659, 660, 661 (los tres en el manuscrito de Leipzig) y BWV 699 y en la colección de Rinck.

### O wir, armen Sünder



El texto se basa en el canto de Pasión del siglo XV *O du, armer Judas* editado en Magdeburg en 1543 obra en seis estrofas de Hermann Bonnus (1542), que lo adapta a la melodía datada en Salzburgo hacia 1350. También aplicará ésta a otro himno, *Ehre sei dir, Christe, der du littest Not an dem Stamm des Kreuzes* (Gloria sea a ti, Cristo, que sufriste en el madero de la cruz) inspirado en el *Laus tibi, Christe*, de la misma procedencia que la melodía, en la que se reconocen concomitancias con otras melodías del repertorio gregoriano. Al estilo de los *Leis* concluyen todas las estrofas con el *Kyrie/Christe eleison*. Conservamos una versión para cuatro voces, BWV 407, de la edición de Kirnberger/ E. Bach y un prelude para órgano en los corales de Neumeister, BWV 1097.

### Vater unser im Himmelreich



La melodía tal cual la utilizará Bach, es transmitida en 1519 en una colección de los Hermanos Bohemios y recogida en ediciones de hacia 1536 en Estrasburgo. Se conoce como “la bendición de la mesa” del Monje de Salzburgo (antes de 1396), que se encuentra en el cancionero religioso de M. Weisse de 1531 de los *Hermanos Bohemios*. James Lyon reitera la posibilidad de que el coral resultante en texto y música haya tenido una edición separada (posiblemente en forma de “hoja volante”, recurso muy socorrido en la época) que precediera a la impresa en Leipzig, los *Geistliche Lieder* (1539) del cancionero de V. Schumann. Es muy posible que Lutero, además de autor del himno, haya intervenido en la adaptación de la melodía. De hecho se llegó a considerarle autor de la misma. Bach la utiliza en las cantatas BWV 90, 101 y 102, en la *Pasión de Juan* y en la armonización a cuatro voces, BWV 416, de la colección Kirnberger/ E. Bach; para órgano se conservan las versiones BWV 636 (*Orgelbüchlein*), 682 y 683 (*Clavier-Übung*), 737 y 762.

### Vom Himmel kamm der Engel Schar



La melodía presenta un parentesco con la de *Puer nobis nascitur* constatada en un manuscrito de Tréveris en el s. XV, con la que se cantaba. La versión que aquí utiliza Bach es única en el repertorio bachiano que nos ha llegado.

Es posiblemente la última canción navideña del Reformador, escrita en 1542. Constituye todo un tratado cristiano de Teología de la Encarnación, con un pensamiento capital en cada una de sus seis estrofas tras anunciar por boca del ángel el nacimiento de Jesús. Pero sobre todo es un *Trostlied*, una canción de consuelo y confianza en Dios: en aquel año había perdido M. Lutero a su segundo hijo, un dolor que se hacía más intenso al llegar la Navidad y busca en ella y su fe consuelo. Sería publicado en 1543 en la edición del cancionero “oficial” a cargo de J. Klug que se había encargado de los de 1529, 1533 y 1535.

Actualmente se canta con la misma melodía que *Vom Himmel hoch*, como demuestra el cancionero oficial de la iglesia luterana, que propone además otra alternativa. La original presentaba un parentesco con la de *Puer nobis nascitur* constatada en un manuscrito de Tréveris en el s. XV. La única versión de Bach se encuentra en el *Orgelbüchlein*, BWV 607.

**Wir glauben all an einen Gott**

Una traducción del texto latino *Credo in unum Deum* al alemán, documentada en 1417 en Breslau, inspira a M. Lutero que añade las restantes estrofas, entonadas con una melodía documentada también en el s. XV. Publicado en el cancionero de 1524 en Wittenberg, Lutero lo recomienda para ser utilizado por el pueblo en su *Deutsche Messe* (1526). Se conserva una sola versión vocal, la armonización a cuatro voces, BWV 437, y las versiones para órgano BWV 680 y 681 (versiones larga y breve del *Clavier-Übung*), 765 y 1098 (colección de Neumeister).

**Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält**

**Wär Gott nicht mit uns**

Véase *Ach, lieben Christen*