

# EL CORAL EN LA OBRA DE BACH

P O R

Alfonso Letelier LI.

**E**NTRE las múltiples creaciones del espíritu humano que determinan la fisonomía de una cultura, hay algunas que tienen, en cada caso, un valor de significación muy característico y que casi por sí solas son capaces de establecer las diferencias profundas del pensamiento de los distintos pueblos y épocas ante los permanentes problemas humanos. Así como nos parece, a través de lo que conocemos, muy característico de los egipcios, por ejemplo, su organización político-religiosa o su arquitectura, más que esas mismas manifestaciones de los griegos, nos impresionan su pensamiento matemático vaciado en la geometría, o su estatuaria, expresiones ambas que implican una posición muy diversa a la nuestra ante el problema del tiempo o del espacio. El mundo occidental, con su punto de partida greco-cristiano se orienta en un muy especial sentido de lo ilimitado, de lo infinito. Creo que Spengler tiene mucha razón al decir que el descubrimiento del cálculo infinitesimal es algo enteramente característico de occidente; la catedral gótica nace de ese anhelo de lo infinito. No menos típico y auténticamente occidental es el descubrimiento del contrapunto, artificio musical que cabe, con todas sus consecuencias, sólo en una cultura con una capacidad de evolución como la nuestra. Nada se opuso en el Oriente o en la antigüedad clásica, como no fuera el pensamiento oriental o clásico, a que esas disciplinas y manifestaciones no tuvieran lugar en ellas.

La música es una expresión que quizá como pocas otras nos ayuda con eficacia extraordinaria a ubicar y a penetrar el verdadero sentido y orientación de nuestro mundo occidental. No tanto sólo por su pura significación estética, como por el descubrimiento de los medios que hubo de buscarse para hacerla posible. Es un fenómeno bien característico en la música oriental y en la griega la ausencia de evolución, en cambio el proceso que se inicia en nuestra música desde la simple monodia cristiana primitiva hasta el siglo de oro del contrapunto y de allí hasta el concepto vertical del acorde, es decir la armonía, es un proceso muy característico de nuestra cultura.

Muchos son los nombres excelsos que ilustran genialmente cada una de las etapas de este lento proceso evolutivo de la música europea y difícilmente podría decirse qué forma fué más o menos perfecta o más o menos mejor representada, pero indudablemente

---

llegó un momento en que el proceso técnico de esa evolución estableció conscientemente una serie de normas que definieron con precisión el sistema musical dándole todas las posibilidades que más tarde hemos ido viendo realizarse. A producir ese momento histórico han contribuído, en medida diferente, diversos elementos estéticos y técnicos como son el nacimiento y desarrollo del estilo representativo (canto acompañado, ópera, cantata y oratorio), el perfeccionamiento de los instrumentos y su sistemática utilización en lugar del coro, el temperamento de la escala y en medio de todo esto la incorporación más y más ostensible de lo dramático a la música. Entre los contemporáneos de Bach que, como él, viven ese momento, ninguno logra sintetizar con esa elocuencia, con esa maestría y sobre todo con esa hondura el pensamiento y realización musicales con que lo hace el maestro de Eisenach. Cayendo ciertamente en un lugar común, estaríamos de acuerdo en afirmar que la música occidental podría dividirse en dos partes; la escrita antes de Bach y la escrita con posterioridad. Mirando retrospectivamente, —de Bach hacia el pasado— parece ser que todas las técnicas, todas las intuiciones, en fin los mundos que se buscaba expresar, convergieran hacia él para ofrecerle ese caudal de experiencias y materiales que debía utilizar. Y así es como su genio logra valorar en perfectas síntesis musicales ya sea el contrapunto que tímidamente inventan allá en Notre Dame «los magister» Leonin y Perotin y suntuosamente llevan a su cumbre Lassus, Palestrina o Victoria, o el estilo representativo o las conquistas de la armonía y temperación de la escala. No menos que en este aspecto técnico, su espíritu fertiliza, en el terreno de lo expresivo y emocional, las formas que usa como cauces de su inspiración, ya trátase de música instrumental, solística o de orquesta, o muy especialmente de sus grandes creaciones dramáticas (Pasiones, Cantatas y Misas) en las cuales es interesante comprobar que su vuelo alcanza cimas inmedibles. Y es que el elemento religioso en Bach resulta algo esencial a su vida y a su pensamiento conformando una expresión mística de una hondura y autenticidad quizá un tanto ya fuera de su época, pues no olvidemos que si bien la Reforma vivió en sus comienzos un enorme fervor, llevaba en sus raíces no sólo los gérmenes de la división de la comunidad cristiana en asuntos del dogma, sino también el reemplazo de una serie de principios cuyas consecuencias aun no concluimos de medir. No corresponde aquí adentrarse en elucubraciones de índole teológica, por lo demás inútiles, pero si anotamos que no es difícil colegir y comprobar el enfria-

---

miento que trae consigo en una vivencia cristiana al quedar enfrentándose los conceptos de caridad y de predestinación o al proponer la fe como único valor operante en la vida. Nada de esto influye en Bach para disminuir su cálida emoción religiosa y en cambio la Reforma le ofrece musicalmente un vasto campo, y así como la pureza y elegancia de la melodía italiana penetra en su espíritu como elemento necesario en su creación, el coral protestante le allega esa severidad y honradez que él sabe aprovechar de manera soberana.

Por todo lo que he dicho es que Bach se nos muestra como uno de los exponentes más auténticos y excelsos que haya producido el pensamiento europeo.

---

Dada la sensibilidad religiosa de Bach, no es extraño que el coro haya sido uno de sus instrumentos preferidos, ya que el coro por nacimiento y por tradición es el medio de expresión predilecto de asuntos religiosos. Ahora bien, sabemos cuán importante es en la obra religiosa de Bach el Coral protestante; al decir del Dr. Schweitzer, la clave de su música la hallamos en esa sencilla forma poético-musical tan cara a Alemania. Desde luego la casi totalidad de las Cantatas están concebidas sobre algún Coral, las Pasiones se encuentran sembradas de Corales ya sea en su forma original (melódicamente), modificados o superpuestos a tejidos polifónicos-orquestales o corales y por fin prodigiosamente tratados en forma extensa en el órgano.

El origen del Coral se remonta a la época en que la Iglesia en Alemania adopta en su liturgia el canto gregoriano, momento desde el cual el coro reemplaza en cierto modo la participación de los fieles en la misa, quedando para ellos el canto del Kyrie, al cual pronto agregan un nuevo texto en alemán, con lo que la lengua vulgar queda introducida en la Iglesia. De aquí nace la poesía espiritual alemana, que no sólo quedará para agregarse al Kirie, sino que bien pronto va a parafrasear el Credo, el Padre Nuestro y seguramente otras partes de la Misa.

La Reforma al adoptar en definitiva el alemán para el oficio religioso se encontró con una buena cantidad de cánticos en ese idioma, de procedencia medieval y Lutero, gran conocedor y poseedor de la lengua, no hace más que retocarlos y posiblemente mejorarlos; gran mérito suyo fué en este aspecto, haber contribuido al desarrollo de una bella forma poética que más tarde con Nicolai y

Gerhardt alcanza gran esplendor y proporcionan a Bach un material de inapreciable valor. Especialmente el último nos interesa por haber sido quien reaccionó contra la decadencia de esa poesía que empezaba a sufrir la influencia del individualismo naciente, poco compaginable con las expresiones religiosas que tienden a lo colectivo. Este poeta volvió a su primitiva sencillez, la poesía espiritual y esto nos explica la predilección que Bach tuvo por su obra, siendo que él mismo fué un músico que miró al pasado. Son varias las colecciones publicadas de este tipo de poesía y que Bach conoció y utilizó en sus obras, especialmente una aparecida en los comienzos del siglo XVI («Geistliche Gesangk Büchleyn») y otra a fines del 1600.

Las melodías de los Corales provienen seguramente de tres fuentes ubicables; una sería el canto popular en lengua alemana dentro del templo, otra la utilización lisa y llana del canto gregoriano con las indispensables simplificaciones y cuadratura requerida para que la masa lo cogiera, y finalmente la adopción de melodías populares profanas, ya sean alemanas o extranjeras. Varios son los autores de melodías de Corales de las que podría reconocerse su procedencia. De Nicolaus Hermann es «Lobt Gott ihr Christen», que Bach usa en la Cantata 40; de J. Crüger (1662) es la famosa melodía de «Herzliebster Jesu» que va en la Pasión seg. San Mateo y «Jesu meine Freude» con que Bach construye uno de sus motetes. Lutero mismo compone algunas melodías y adapta Himnos gregorianos. Suyas son las melodías de «Ein Fester Burg», «Mit Freud und Fried ich fahr dahin» y otras. Además Lutero recoge melodías profanas para utilizarlas en el culto, cambiándoles el texto, por ejemplo la canción «Insbruck ich muss dich lassen», llega a ser el Coral «O Welt ich muss dich lassen»; Bach lo utiliza dos veces en la Pasión seg. San Mateo, «Mon cœur est troublé» aparece bajo la forma del Coral fúnebre «Herzlich thut mich verlangen» y luego con el texto de Gerhardt «O Haupt voll Blut und Wunden»; esta bellísima melodía aparece cinco veces en la Pasión de San Mateo.

Desde el punto de vista formal, encontramos en el coral una base común dentro de todas las variantes encerradas en dos tipos más o menos precisos, esto es, la sucesión de frases más o menos cortas, perfectamente redondeadas, no siempre simétricas y muy simples melódica y armónicamente. En Bach, que adoptó esencialmente esta forma tal como existía, encontramos todas las variantes posibles de los dos tipos característicos del coral; el compuesto simétricamente en tres frases, de las cuales la última suele ser la repe-

tición de una de las anteriores, y el de frases asimétricas y distintas.

Anotamos a continuación tres ejemplos bien característicos y que representan tres variantes del primer tipo:

«*Was mein Gott will*» (N. 31. P. Seg. San Mateo).

The image shows three staves of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. The first staff is labeled with '14' above it, indicating the start of a phrase. The second staff is labeled with '24' above it, and the third with '34' above it. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

Son dos frases distintas y simétricas a las cuales se agrega como una tercera la literal repetición de la primera. Cada una está dividida en dos incisos.

Un tanto más compleja es la disposición del segundo: «*Seid froh, dieweil*» (N. 35 Oratorio de Navidad).

The image shows two staves of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. The first staff has measures 19 and 29 marked above it. The second staff has measure 39 marked above it. The notation is more complex than the first example, featuring many beamed notes and rests, with some notes marked with 'a' and 'b' below them. There are also some dashed lines and arrows indicating phrasing or repetition.

La primera frase se compone de dos incisos iguales, la segunda, más larga, consta de dos incisos muy diferentes en su longitud (\*); la tercera es una simple repetición de esta segunda frase, sólo que el primer inciso aparece dos veces.

El tercer ejemplo nos muestra un coral construido con tres frases distintas y asimétricas como primera parte, a la que sigue una segunda parte que es casi una simple repetición de la primera, sólo que la última frase cambia un tanto para dar cabida a una cadencia perfecta. Se trata del coral «*Ich bin's ioh sellie büssen*» (n. 16, Pas. seg. S. Mateo).

(\*) El final es una repetición del 1.er inciso: "a".



La armonización de la segunda parte es completamente diferente de la primera.

Al segundo tipo pertenecerían los corales «*Herzliebster Jesu*» y «*O Haupt voll Blut und Wunden*» (N.º 3 y 63 de la Pasión según San Mateo). El primero compuesto de cuatro frases asimétricas y el segundo de seis.

Esta forma musical que como ya hemos dicho Bach utiliza en sus líneas generales tal como la recibiera de la liturgia protestante, adquiere bajo su pluma un valor musical y expresivo de gran vuelo; el carácter religioso-popular del coral requería esa disposición cuadrada y un tanto seca que le es característica, y que además debía subrayar una armonización vertical y muy simple. Pues bien, conservando lo esencial, Bach destruye esa seca cuadratura y la reemplaza por una soltura melódica que directamente resulta de agregaciones y leves cambios de la línea melódica misma e indirectamente en virtud de una armonización de extraordinaria riqueza, en la que el procedimiento contrapuntístico cobra una especial importancia.

Más interesante aún que el aspecto formal del coral nos resultan los procedimientos armónicos y contrapuntísticos a que hemos hecho referencia y de los cuales el maestro se valió para lograr ese mundo musical tan rico en expresión poética. La Pasión según San Mateo y el Oratorio de Navidad constituyen el mejor campo de estudio de los procedimientos de la música coral de Bach, sean éstos referidos a sus aspectos expresivos, técnicos o simbólicos, ya que lo que allí existe lo encontramos aproximadamente en el resto de su inmensa producción de este género.

Siendo el coral una composición esencialmente armónica, en el sentido que la sensación de verticalidad que produce es muy ostensible, en Bach se aligera y cobra como una otra dimensión. Las diferentes voces se mueven con independencia, y utilizando toda clase de recursos (notas de paso, retardos, apoyaturas, etc.), de manera que muy a menudo encontramos hermosas melodías en el bajo y en el tenor, especialmente. Es sorprendente la independencia melódica de la voz del tenor en los corales «*Herzliebster Jesu*» o «*Ich' bins, ich sollte büßen*».

The image displays four staves of musical notation, likely representing different vocal parts in a choral setting. The first staff is labeled "Herzliebster...." and the second "Ich bin's....". The notation is complex, featuring frequent secondary chords and chromatic movement, illustrating the harmonic freedom mentioned in the text.

Armónicamente encontramos una gran libertad en el uso de los acordes secundarios en constante alternación con los principales y sin que esto llegue a producir la sensación de música modal, muchas veces nos hayamos en medios armónicos muy complejos y difíciles de determinar.

A la riqueza moduladora concurren, a mi juicio, algunas circunstancias dignas de consideración. Del orden emocional-expresivo es una natural inclinación del maestro hacia el sentido dramático de la música, a la intensificación musical del texto (en la inmensa mayoría de los casos religioso) con lo cual mucho se aviene la mayor coloración que significa el uso de ese recurso; del orden

técnico es la valorización que él hace del temperamento de la escala, limitación necesaria, que permite el proceso modulador en todas sus posibilidades. Estos elementos, en conjunto y valederos para toda la producción coral de Bach, son los que crean ese clima incomparable de expresión dramática en su música, fenómeno un tanto descentrado en el período barroco, pero así y todo, no ajeno a la mentalidad germana.

Como ejemplo de adaptación a la idea dramática, o mejor, al momento dramático de un coral, examinaremos el tan conocido «*O Haupt voll Blut und Wunden*», melodía que Bach usa cinco veces en la Pasión según San Mateo, dándole por lo menos tres matices expresivos diferentes. La melodía es de origen profano, a la cual Gerhardt puso un texto realmente muy hermoso. Las dos primeras veces que aparece (N.º 21 y 23) la armonización que es idéntica y muy sencilla, sólo varía la tonalidad (Mi y Mi b.):

La sensación de dulzura y tranquilidad que se desprende del texto encuentra perfecto eco en la música: «*Pastor y Guarda mío, reconóceme y llévame contigo; de Ti, fuente de todo bien, recibe el bien. Tu boca me ha recreado con leche y suaves alimentos, tu Espíritu me ha regalado algo de la felicidad del cielo. Estaré aquí a tu lado, no me deseches! Cuando tu corazón se rompa no quiero abandonarte.*



*Cuando bajo el golpe mortal tu corazón se apague, te asiré en mis brazos».*

La tercera vez (N. 53) está conservada esencialmente a la misma armonización, salvo pequeñas modificaciones que le dan un tinte más serio. Además la tonalidad es otra. El texto se vuelve sentencioso: «Entrega tu camino, y cuanto a tu corazón conturbe confíalo al cuidado de quien guía los cielos; Aquel que abre camino a las nubes, al viento y al aire dará también a tus pies el camino».

La cuarta vez, con el famoso texto «¡Oh cabeza llena de sangre y de heridas y de dolor y de escarnio! ¡Oh cabeza coronada de espinas y expuesta a la mofa! ¡Oh cabeza engalanada con el supremo honor y ahora destrozada, yo te saludo! Tú, noble rostro, ante el cual tiembla lleno de espanto el Juicio Final, cómo estás escupido, cómo has palidecido! ¿Quién apagó tan ignominiosamente la incomparable luz de tus ojos?» Estas dos estrofas hablan elocuentemente del grado de intensidad y belleza que alcanzó la poesía espiritual alemana con Gerhardt.

||: T - S - T $\frac{1}{2}$  - S $\frac{1}{2}$  - T - S $\flat$  - DT [T $\flat$ ] D - T $\frac{1}{2}$  - D - T :|| VI - II, III - S - D - T - S $\flat$

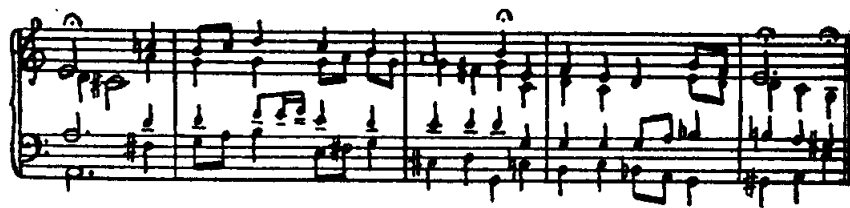
T - S - T - II (D II) [D II] D - T - S - T - S $\flat$  - D - T (-D) T - S - T - S $\flat$  - D - T

La fisonomía armónica esta vez expresa una dolorosa compasión, a merced de modificaciones mínimas pero de gran eficiencia. En lugar de comenzar en la T, como en las exposiciones precedentes, comienza en la T $\flat$  y en general hay una mayor acentuación de la modalidad menor; la disposición y conducción de las voces intermedias es otra, como asimismo la tonalidad (Fa, T $\flat$  = re). La antepenúltima frase suprime el movimiento ascendente del bajo, hacia el final, lo que acentúa el clima de recogimiento. La voz de tenor adquiere aún mayor fuerza expresiva (melódicamente, retardo 1.<sup>a</sup> frase por ejemplo) y además se mueve en una tesitura muy aguda lo que la hace destacarse claramente de entre las demás voces. Al final la sucesión: T-II-T-D-T, cierra un clima, como ya he dicho, de honda compasión.



Por última vez emplea Bach esta melodía, que viene a constituir como un leit-motiv de la Pasión seg. San Mateo, sintetizando ahora todo un mundo de impresiones ante la muerte carnal de Cristo. No sólo la armonía se ensombrece; la melodía se hace de una hondura impresionante al glosar la palabra: «*Cuando yo deba partir, no te alejes de mí. ¡Cuando llegue mi muerte, entonces entra Tú en mí! Y cuando mi alma se embargue de las mayores angustias, que tu Angustia y tu Pasión me arranquen de mis angustias*».

La extraordinaria atmósfera lograda en esta versión estaría condicionada musicalmente por las agregaciones melódicas (compases 3, 7 y 10), por el apoyo armónico-contrapuntístico decididamente cromático y por la riqueza en inflexiones modulatorias (\*).



(\*) Podría interpretarse la primera frase ya sea en Do o en la, según lo cual el esquema armónico correspondería en cada caso a:

Frase 1ª DO-VI-S-T-II-T-II<sub>7</sub>(3<sup>a</sup>∠)D-T      Frase 2ª L.A. D-T-II-D-T  
L.A. T-S<sub>p</sub>-D-S<sub>p</sub>-S-T<sub>p</sub>-S<sub>7</sub>(3<sup>a</sup>∠)DT<sub>p</sub>-T<sub>p</sub>

Frase 3ª L.A. T-Dd(=mi)-(Dfa-Ddo)      Frase 4ª L.A. T<sub>p</sub>-S-D(7<sup>a</sup>)D-S-D<sub>S</sub>.  
DO-T-D<sub>S</sub>-S-T

Frase 5ª SOL-D-T-S-T-II(3<sup>a</sup>∠)D-T      Frase 6ª DO-T-D-T-T<sub>p</sub>  
L.A. S<sub>S</sub>(7<sup>a</sup>inf)D-T-D.

La utilización que Bach hace del Coral no se reduce a su realización puramente vocal como hasta aquí hemos visto; muchos son los ejemplos en que vea la orquesta acompañando (?) las cuatro voces y continuando su discurso entre las diferentes frases ahora interrumpidas. En este caso el Coral queda intacto y la modificación consiste en alternar el canto con el comentario orquestal. Casos muy típicos los encontramos en la Cantata 106 («Gottes Zeit»); el Coral «In dich hab'ich gehoffet, Herr» que precede a la fuga final «durch Jesumchristum» y en el Oratorio de Navidad (Cantata cuarta «Am Neujahrstage») el Coral, «Hilf, Herr Jesu, lass gelingen», por no citar sino éstos. En ambos casos hay un acompañamiento del coral mismo y además, entre cada frase, un comentario orquestal con figuraciones rítmica-melódicas bien ornamentadas que contrastan con la solemnidad de la línea simple del coral. Las exigencias expresivas rebasan la modesta estructura del Coral y es preciso entonces alterarla; no otra cosa es la combinación de frases cantadas de un coral con los breves comentarios de la orquesta. Por lo demás estos interludios, entre las frases del Coral, primitivamente quizá sin un fin expresivo, existieron mucho antes de Bach; el órgano, que acompañaba el coral en la iglesia, ejecutaba algunos compases mientras los fieles leían el texto de la frase siguiente. Indudablemente que esto, aparte de favorecer el desarrollo de la música para órgano, llegó a constituir con Bach, dentro del tratamiento de la forma del Coral, un medio expresivo que debía trascender más allá de un procedimiento puramente involucrado al culto. Así, pues, Bach traslada este tratamiento del Coral a sus oratorios y cantatas en donde el órgano queda reemplazado por la orquesta.

Por fin encontramos, en la obra coral-orquestal de Bach, el tratamiento diríamos orgánico del Coral, es decir la modesta y sencilla forma que hemos venido revisando, llega a adquirir un valor generador de una obra de gran extensión. Un ejemplo típico lo tenemos en la Cantata 140, «Wachet auf, ruft uns die Stimme». El magnífico coro inicial, que ocupa casi la mitad de toda la obra, es un tejido contrapuntístico, dijéramos, colgado de la melodía del Coral que da el nombre a la cantata. En valores de d. la voz de soprano doblada por un corno, ejecuta la serena melodía acompañada por un motivo rítmico,



deficientes, de modo que en sí mismo no llevan el contenido que encontramos en la música sobre ellos escrita. La música agranda el significado de las palabras, intensifica el concepto que expresan y llega a los límites mismos de sus posibilidades. Los recursos «imitativos» como determinados giros melódicos o rítmicos, o los «ostinato» hemos de considerarlos en su más elevada significación artística y como elementos que no podían faltar en la expresión tan intensa de sentimientos o experiencias de un espíritu como el suyo.

Lo portentoso en el maestro de Eisenach es el haber llegado a la más pura, a la más abstracta expresión musical sin desprenderse del elemento dramático; estas circunstancias hacen de él el músico más puro y más humano a la vez.