

El uso de la retórica en J. S. Bach

*Idoia Solores Etxabe **

Asistir a la Pasión según San Mateo con un conocimiento previo de los recursos plásticos utilizados por Bach en su música vocal, puede resultar hoy en día algo superfluo, pero no nos cabe duda de que el oyente del s. XVIII estaba habituado a reconocer este tipo de juegos figuralistas que venían siendo utilizados desde los comienzos de la música occidental. Es principalmente en el ámbito religioso donde Bach se prodiga con mayor esmero dando sentido a estas figuras musicales que ostentan la importante misión de interpretar el texto sagrado y hacerlo llegar de una manera comprensible al amplio público allí congregado. Obras vocales principalmente, pero no exclusivamente. Una obra como el *Orgelbüchlein* (Pequeño Libro de Órgano) de carácter instrumental al tener como base el texto y la melodía de un coral bien conocido por los feligreses con-

* *Doctoranda de la UPV.*

tiene una recopilación de breves paráfrasis de corales litúrgicos. Estas piezas para órgano están destinadas a un público que conoce de memoria las palabras de estos textos afianzados desde la Reforma en la liturgia protestante. Es así como incluso con el texto ausente el oyente puede captar y reconocer ese abanico de técnicas evocadoras e ilustrativas. El *Orgelbüchlein* a pesar de no ser una obra vocal constituye un verdadero diccionario de los recursos expresivos utilizados por Bach que se encontrarán a lo largo de toda su producción tanto religiosa como profana.

Este paralelismo entre el texto y su tratamiento no se limita a los corales armonizados sino que se extiende a otras obras más complejas como los grandes preludios, tocatas y fugas, y por supuesto toda la obra vocal. En su libro *L'esthétique de Bach* (1907), Pirro se ocupa del lenguaje expresivo en las cantatas de Bach y afirma que el oyente de aquella época (siglos XVII y XVIII) estaba acostumbrado a escuchar la música como un lenguaje y fácilmente podía reconocer ciertas fórmulas expresivas comunes. Ya en 1558 Zarlino en sus *Institutioni harmoniche*, había atribuido a los intervalos valores psicológicos, vinculando la tristeza a los intervalos que contienen semitonos y la alegría a aquellos que están desprovistos de ellos. En 1608, Claudio Monteverdi describe en su *Orfeo* la profundidad de los abismos utilizando una tesitura muy grave. Buxtehude cuya influencia sobre Bach es manifiesta solía utilizar también un lenguaje figurativo, que nuestro músico como buen discípulo no dudará en adoptar aportando su propio genio.

Expresar los estados afectivos más profundos del ser humano se convirtió en una necesidad imperiosa para la música de los siglos XVII y XVIII. Incluso los mensajes artísticos de carácter religioso se esforzaron en representar la mayor variedad de pasiones humanas, de la manera más intensa posible. La teoría de las pasiones se basa en la analogía entre la música y la retórica, de la cual to-

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "Wo hin? Wo hin?". A dashed line above the notes indicates a descending melodic contour.

ma prestadas las "figuras" de una manera bastante curiosa. Es sobre todo el uso del nuevo recitativo lo que va a permitir a los pensadores observar ese parentesco entre la música y el discurso. Y a partir de aquí serán los teóricos de la monodia los que empiezan a poner en marcha unas figuras musicales concretas que se corresponden con las figuras del discurso como la interrogación, la afirmación y el énfasis. En el coro inicial de *La Pasión según San Mateo* se transcribe musicalmente la entonación ascendente correspondiente a la forma interrogativa, dotando a la partitura de un gran realismo.

Sería un esfuerzo vano el empeño de compilar aquí todos los recursos utilizados por Bach. A lo más podremos ofrecer una breve panorámica ilustrativa del quehacer del ilustre maestro. Para ello nos serviremos en gran medida de la obra del profesor Vega Cernuda *Bach. Repertorio completo de la música vocal*, de la que, sin lugar a dudas, este trabajo es en gran parte deudor.

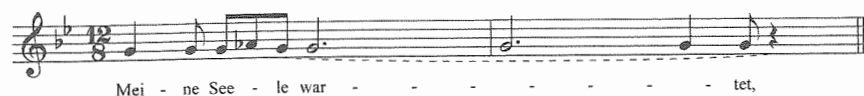
Bach bebe de la tradición y en su obra reproduce figuras musicales ya asentadas en la mente de sus contemporáneos, figuras musicales que a base de repetirse acaban tomando forma de vocabulario musical, para quien sepa interpretarlo. Para acompañar la pena del creyente los violines progresan por *grados cromáticos descendentes* como en la pasacaglia de la *BWV 12: lágrimas, suspiros, preocupaciones y temores son el pan amargo de los cristianos que llevan la señal de la cruz*, donde el bajo adopta precisamente esa forma de descenso cromático asociada indisolublemente a la pena más dolorosa.

Musical score for a single voice part, showing a descending melodic contour with a dashed line.

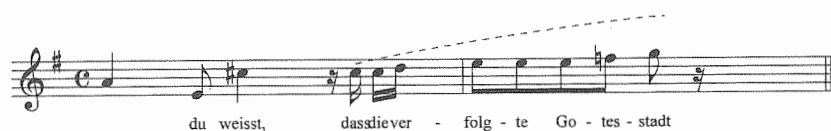
Este procedimiento era usual en el siglo XVII y ya Purcell lo había consagrado al utilizarlo en su ópera *Dido y Eneas*, para expresar el lamento amargo de Dido por la pérdida de Eneas. Procedimientos que como se ve son igualmente válidos con una temática profana, como es propio de la ópera, que en el contexto religioso de la Cantata litúrgica. También las profundidades, el infierno o la muerte son representados por *motivos descendentes* como en la *BWV 131* donde el coro entra implorando el *De profundis* con un gesto descendente de la melodía sobre la palabra *Tieffe* (lo profundo).

Musical score for a single voice part, showing the lyrics "Aus der Tieffe". A dashed line above the notes indicates a descending melodic contour.

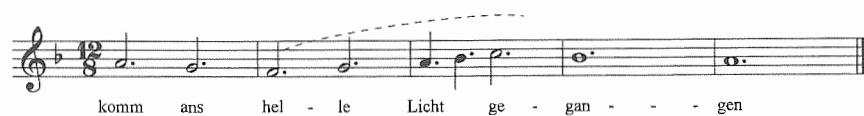
En esta misma cantata, en el arioso nº 4, Bach interpreta la esperanza mediante una *nota tenida* o un melisma sobre la palabra *wartet* (espera). Estos figuralismos eran empleados ya desde la Edad Media en el canto gregoriano.



De manera análoga una *línea ascendente* traduce en imágenes sonoras la elevación del alma a los cielos. Pueden ser fragmentos de escalas o escalas enteras. Se asocia con lo divino, un ejemplo entre tantos lo hallamos en la cantata *BWV 126* en el recitativo nº 2 cuando el tenor canta el verso *Du weißt, dass die verfolgte Gottesstadt* (Tú sabes que la ciudad divina perseguida). Aquí Bach, como corresponde a la ciudad divina (*Gottesstadt*), da su sentido al texto empleando una línea musical ascendente.



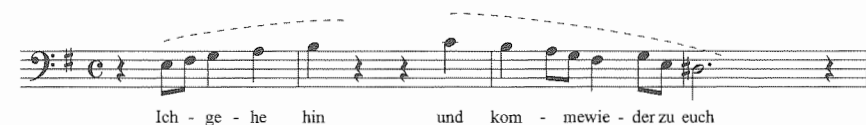
Recurso muy frecuentemente empleado en los corales de Semana Santa, representa para el cristiano la esperanza de la Resurrección. En las cantatas, cuando encontramos palabras como *aufstehen* (levantarse) o *aufwachen* (despertarse) aparecen estos motivos ascendentes. En la cantata *BWV 180* el coro inicial trabaja sobre un texto de Johann Franck, fechado en 1653, que comienza así: "*Schmücke dich, o liebe Seele, Laß die dunkle Sündenhöhle, Komm ans helle Licht gegangen*" (Adórnate, alma querida, deja el oscuro pozo del pecado, acércate a la clara luz). *Sündenhöhle* (pozo del pecado) es interpretado con un giro descendente mientras que para exponer el camino hacia la luz *Komm ans helle Licht gegangen* se utilizan movimientos de sentido ascendente.



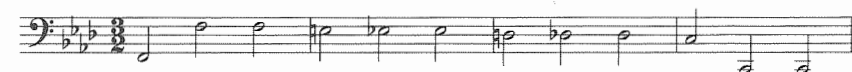
El *movimiento melódico descendente* describe el movimiento del Cielo a la tierra. Los corales de Navidad contienen muchas líneas descendentes representando la venida de Nuestro Señor a la tierra. En la cantata *BWV 126*, en el aria para tenor hace uso repetido de este recurso para figurar la idea de descenso. Así sobre las palabras "*Sende deine Macht von oben*" (Envía tu poder desde lo alto) observamos el movimiento descendente articulando las notas de dos en dos, lo que le da un cierto aire de música instrumental. Estas dos notas ligadas deben cantarse con una sola sílaba lo que sirve para recalcarlas, dándoles mayor peso y gravedad. La representación de lo alto (*oben*) se consigue por medio de un *salto ascendente*.



Múltiples posibilidades ofrece la combinación de estos motivos ascendentes con los de sentido descendente. En el aria nº 4 de la *BWV 74* el bajo repite hasta ocho veces el "*Ich gehe hin*" (me voy), siempre con un movimiento sentido ascendente y se responde a sí mismo con un giro descendente para resaltar la idea de vuelta al mismo lugar al entonar las palabras "*und come wieder zu euch*" (y vuelvo a vosotros).



El coro inicial nº 2 de la *BWV 12*, anteriormente citado, se construye en base a la repetición de un bajo *ostinato* de 12 notas a lo largo de toda la pieza, y sobre el cual se edifica la polifonía. Este procedimiento muy utilizado en el Barroco musical recibe el nombre de *Passacaglia*. El tema de carácter *cromático descendente* simboliza siempre el dolor, la angustia y es conocido con el nombre de *passus duriusculus*. El hecho de que esas doce notas se repitan doce veces lleva a identificarlo con el número de apóstoles que lloran la desaparición del maestro.



El tema de los suspiros en las voces es también un recurso característico de la puesta en música de los afectos tan cara al barroco musical. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Lágrimas, suspiros, preocupaciones, temores).

En esta misma línea el aria para soprano nº 3 de la cantata siguiente en el catálogo, *BWV 21*, constituye un magnífico ejemplo del proceder de los compositores barrocos en lo que se refiere a la expresión de los afectos, correspondiente a la teoría de las pasiones. Hereditaria del *hoquetus* medieval trata de representar de una manera ejemplar el tema de los suspiros. *Hoquetus* significa literalmente hipo y así se denominaba desde la Edad Media a este canto entrecortado. La voz soprano interpreta con su canto el texto, dando vida a las palabras: “*Seufzer, Tränen, Kummer, Not, Ängstlichs Sehnen*” (Lamentos, lágrimas, tristeza, miseria, angustiado anhelo).

También en la cantata *BWV 23* encontramos un ilustrativo ejemplo de la representación de los suspiros en el duetto nº 1 que Bach firma con su nombre (B-sib, A-la, C-do, H-sih) transcribiendo el sentido de arrepentimiento por medio de apoyaturas sobre el tan socorrido “*erbarm' dich mein*” (apíadate de mí).

En el cuarto movimiento de la cantata *BWV 150*, por encima de las palabras “*Leite mich, in deiner Wahrheit*”, (Guíame en tu verdad), encontramos una escala que va desde la voz del bajo hasta los violines, pasando sucesivamente por las voces de tenor, de alto y de soprano, para al fin terminar sobre un acorde consonante sobre la palabra *Wahrheit*. Esta escala ascendente indica claramente el camino a seguir para llegar a la Verdad. El coro canta “*Leite mich in deiner Wahrheit/und lehre mich;/denn du bist der Gott der mir hilft,/täglich harre ich dein*” (Guíame en tu verdad/y enséñame,/pues Tú eres el Dios que me ayuda,/todo el día te espero).

Los grandes intervallos ascendentes pueden describir una imploración angustiosa, los descendentes o los dos mezclados, las llagas físicas y morales del hombre conducido al calvario. En la celeberrima aria para contralto de la *Pasión según San Mateo BWV 244*, encontramos este recurso sobre las palabras “*Erbarme dich*” (ten piedad de mí):

Este recurso es también utilizado en el aria nº 3 de la *BWV 55* para representar las mismas palabras “*Erbarme dich!*” empleando el mismo característico salto de sexta, menor en este caso, y repetido varias veces.

De manera análoga pero con un ritmo de corcheas, en la cantata BWV47, *Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden*, en el recitativo nº 3 sobre las palabras “*Geh, schäme dich, du stolze Kreatur*” (Averguénzate, orgullosa criatura) se establecen unos saltos abruptos para mostrar la fuerza de la moral cristiana sobre el hombre vanidoso.



Los cromatismos descendentes como ya anticipamos al hablar de Passacaglia de la BWV 12 figuran la desesperación o la muerte: es el dolor del hombre que es consciente de su destino y mira hacia la tumba con cierta resignación. Tanto la cantata BWV 3 como la BWV 58 que llevan el mismo nombre *Ach Gott, wie manches Herzeleid!* se inspiran en un texto de un himno escrito en 1587 por Martín Moller. Éste a su vez era una reelaboración de un himno latino medieval *Jesús dulci memoria* atribuido a San Bernardo. El texto encomendado al coro inicial en las dos cantatas reza así: “*Ach Gott, wie manches Herzeleid/Begegnet mir zu dieser Zeit!/Der schmale Weg ist trübsalvoll,/Den ich zum Himmel wandern soll*” (Ah, Dios, qué aflicción/me embarga en este instante!/De que penalidades está sembrado el estrecho camino/que ha de llevarme al cielo!).



En esta primera versión de 1725 (BWV 3) el dolor y las penalidades que acompañan el camino son siempre representadas por cromatismos ascendentes que dan cuenta de las dificultades a superar avanzando siempre hacia delante.

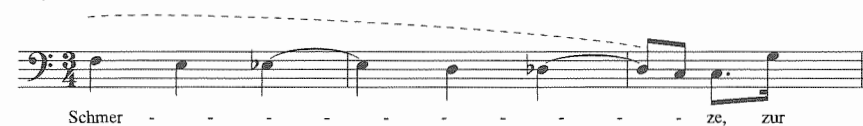
La segunda versión (BWV 58) la compone Bach dos años más tarde en 1727, aquí abandona la trompa y el trombón (instrumentos de gran brillantez) y los sustituye por un íntimo oboe *da caccia*. El texto es glosado por un aria de bajo (B) que canta un texto lírico libre comentando a modo de tropo las frases del coral que entona la voz soprano (S). El aire musical escogido para la ocasión presenta algunas reminiscencias de la *obertura a la francesa*.

S Ach Gott, wie manches Herzeleid
 B Nur Geduld, Geduld, mein Herze,
 S Begegnet mir zu dieser Zeit!
 B Es ist eine böse Zeit!
 S Der schmale Weg ist Trübsals voll,
 B Doch der Gang zur Seligkeit
 S Den ich zum Himmel wandern soll.
 B Führt zur Freude nach dem Schmerze.
 Nur Geduld, Geduld, mein Herze,
 Es ist eine böse Zeit!

¡Oh Dios, cuánta amargura!
 Paciencia, paciencia alma mía,
 es el signo de los tiempos.
 ¡Se trata de un tiempo adverso!
 El angosto camino está lleno de tribulaciones,
 aunque es la vía de la felicidad
 la que debo recorrer para ir al Cielo.
 Marchad hacia la felicidad después del dolor.
 Paciencia, paciencia alma mía,
 ¡Se trata de un tiempo adverso!



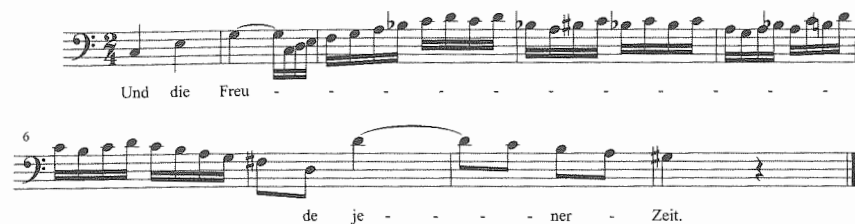
Un paso cromático descendente amplifica el afecto que transmite la palabra *Schmerze* (dolor), recurso típico en toda la retórica musical barroca.



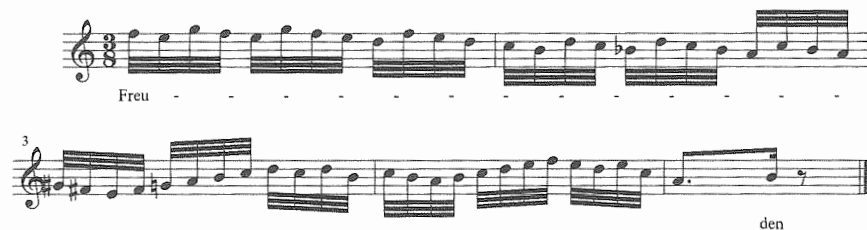
Mientras que la palabra *Freude* (alegría) es saludada con otro efecto característico ya desde el canto gregoriano la vocalización o melisma, breve en este caso ya que el tema que nos ocupa no es la felicidad sino la angustia.

La utilización del melisma para resaltar las palabras de júbilo o alegría (*Freude*) es una constante a lo largo de toda la historia de la música occidental,

y en las cantatas de Bach podemos afirmar que se convierte de uso obligado. Tal es la aceptación por parte del músico de toda la retórica musical gestada y afianzada durante, al menos, trece siglos (del V al XVIII). En la misma cantata que nos ocupa (*BWV 58*) un poco más adelante encontramos la clásica vocalización entonada por la voz del bajo, asociada tradicionalmente a la figura de Jesucristo.



El mismo recurso lo encontramos en el aria para soprano nº 5 de la *BWV 75*, sobre cuyo texto "*Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich*" (Acepto con alegría mi sufrimiento) se suceden dos largos melismas, el primero de ellos en tresillos (expresión rítmica danzable) y el segundo de cincuenta notas glosando la palabra *Freuden*.

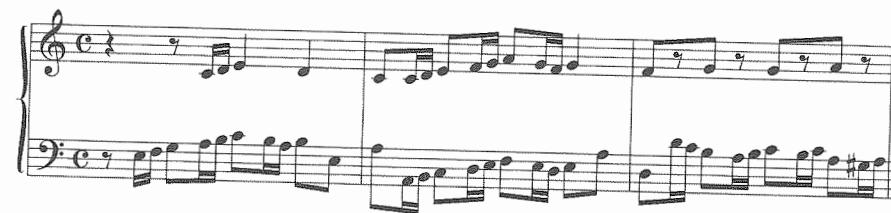


Algunos ritmos son particularmente expresivos adoptando un carácter de danza con el cual se pretende reflejar la alegría de aquel que cree en la vida eterna y se siente partícipe de una comunidad. Uno de los ritmos más utilizados por Bach es el del *dáctilo*, el cual consiste en un pequeño grupo rítmico rápido de notas que figura la alegría. En la *Cantata BWV 10* se ensalza la visita de la Virgen María a su prima Isabel que se celebra el 2 de julio. El coro inicial quiere ser una explosión de alegría, para ello Bach echa mano de un recurso con larga tradición como es el uso de este ritmo. Se trata de una combinación de corcheas repetida de una manera insistente que para algunos asemejaría el galopar del caballo.



En el recitativo nº 3 de la *BWV 12* la voz de contralto canta la ascensión de Cristo con un recurso anteriormente explicitado, el uso de notas largas en una escala de Do ascendente. El timbre quejumbroso del oboe le da ese aire de consternación al pasaje mientras que la irrupción de ritmos dáctílicos apunta ya a la explosión de alegría que acompaña los dos números siguientes. Siguiendo el orden del catálogo, en la cantata siguiente (*BWV 13*) también abunda en el tema del sufrimiento. Por ejemplo en el Aria nº 4 se alternan pasajes de dolor representados en el bajo por cromatismos descendentes y la angustia mediante tortuosos saltos aumentados y disminuidos en el violín y la flauta, que poco a poco irán dejando paso a la esperanza introduciendo como es habitual su larga vocalización sobre la palabra *Freudenlicht* (luz de la alegría) adornada por pequeños ritmos dáctílicos.

En la *BWV 16* volvemos a encontrar el ritmo dáctilo de la Prosodia latina, expresión de júbilo que se utiliza para ornamentar el Coral de entrada que tiene por tema la alabanza a Dios Padre.



El *Coro nº 3* comienza con la exhortación a dar gritos de alegría, donde se vuelve a repetir el ritmo anteriormente citado, estableciéndose una larga vocalización casi prescriptiva para la palabra *Freuen* (alegrar).



En la *Cantata* siguiente (BWV 17) vuelven a presentarse largas vocalizaciones en el Coro de entrada para glorificar al Señor.

El coro inicial de la BWV 11 hace uso del ritmo lombardo para imprimir a la pieza un aire de festividad, se trata del oratorio de la *Ascensión de Cristo*, dónde utiliza trompetas y timbales para darle un mayor realce a la expresión de júbilo (magnificencia, coros celestiales). La música aquí empleada no es nueva sino que procede de una pieza anterior suya compuesta dos años antes, en 1732, para la inauguración de las nuevas instalaciones de la Escuela de Santo Tomás, de la cual era profesor desde 1723. Pese a que, hoy en día, pueda resultarnos extraño este procedimiento de parodiar su propia música, conviene saber que ésta era una práctica habitual en la época que nos ocupa, y de la cual podemos extraer importantes conclusiones en lo que respecta al uso, función y sentido de la música. Es interesante comprobar que, aunque se traten de temas aparentemente dispares (religioso/profano), el sentido del texto es siempre el mismo, ensalzar el momento, glorificarlo; y entonces la música que recoge la esencia del texto puede utilizarse indiferentemente para un motivo tanto religioso como profano. A notar que la parodia siempre se realiza sobre la obra profana nunca al revés. Tanto éste como el oratorio de Navidad se valen de este procedimiento.

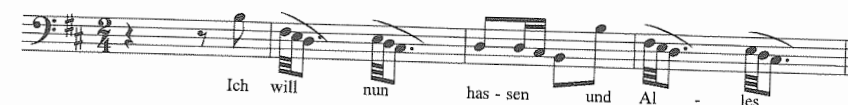


Repite la frase aplicándole el ritmo lombardo con el fin de resaltar mejor su carácter festivo.



Este ritmo también es utilizado en la BWV 30 para celebrar el triunfo del amor a Dios por encima de todos los bienes terrenales. El texto dice así:

Ich will nun hassen	Ahora deseo aborrecer
Und alles lassen,	Y dejar todo
Was dir, mein Gott, zuwider ist.	lo que te repugna, Dios mío.
Ich will dich nicht betrüben,	No deseo entristecerte,
Hingegen herzlich lieben,	sino amarte de corazón,
Weil du mir so genädig bist.	porque Tú eres clemente conmigo.



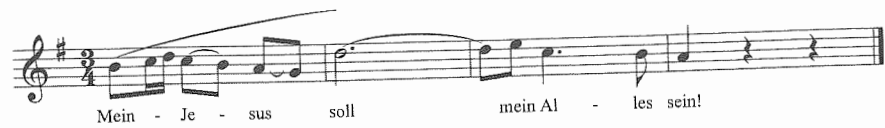
La *Obertura a la francesa* utiliza un ritmo de corchea con puntillo - semicorchea que representa la marcha solemne, la entrada triunfal en la iglesia, la majestad divina y también como entrada se emplea la figura de la negra ligada a una semicorchea seguida de tres semicorcheas. Como ejemplo el *Preludio en Mi bemol mayor para órgano BWV 552* que recuerda a la frase introductoria de la *Suite para orquesta en Re mayor BWV 1068* de clara inspiración francesa.



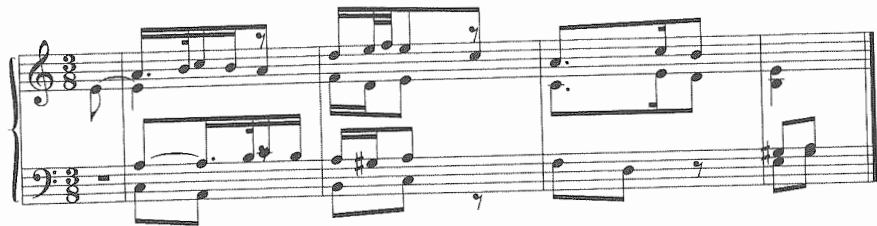
En general el sentimiento de júbilo en la música religiosa se expresa de manera similar a como lo hace la música de carácter profano, esto es, haciendo uso de los ritmos danzables. Ritmos o compases ternarios y emulaciones de danza que toman como modelo las formas de la suite orquestal, tales como la obertura, la polonesa o incluso el minueto. Un buen ejemplo de este obrar lo constituye la BWV 75, donde el coro inicial en forma de motete mantiene un cierto gusto de obertura francesa. Haciendo, así mismo uso de un recurso musical muy socorrido como es el de alargar la nota para expresar la idea de eternidad, que ya veremos más adelante. El aria para tenor nº 3 desprende un cierto aire de polonesa que contribuye a reforzar y amplificar el sentido jubiloso del texto:

“Que mi Jesús sea todo para mí! Mi púrpura real es su sangre preciosa, Él y sólo Él es mi máspreciado bien / y el ardiente amor de Su Espíritu es para mí el más dulce vino de alegría”.

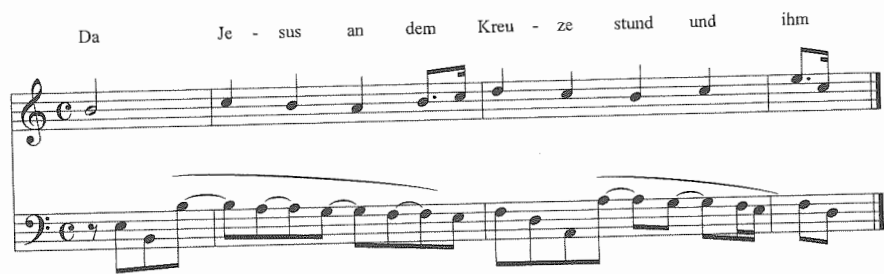
El ritmo característico de la polonesa: corchea-dos semicorcheas y cuatro corcheas, aparece en la primera frase que entona el Tenor.



Para el aria nº 5, en la que la voz de soprano expresa la alegría con la que el cristiano debe afrontar los padecimientos escoge un ritmo de minuetto en compás de 3/8.



En el extremo opuesto encontramos también vacilaciones rítmicas que expresan la incertidumbre, el miedo, los sollozos de angustia. Es la interrupción de una marcha moderada por medio de silencios que representa el aspecto tambaleante del hombre abatido y de síncopas donde se acentúa el tiempo débil. La síncopa es un ritmo cuyos apoyos son desplazados al tiempo débil del compás. Por ejemplo en el coral de las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz *Da Jesus an dem Kreuze stund BWV 621* el bajo se encuentra desplazado en relación a los tiempos fuertes. Estos sollozos expresan la angustia y el dolor.



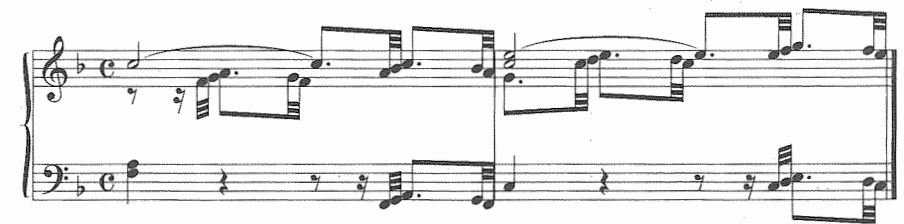
En la cantata *BWV 73* expresa, en su aria nº 2, las vacilaciones del espíritu enfermo ante la alegría y la esperanza, para ello se vale de las clásicas vocalizaciones sobre las palabras *Freuden* (alegrías) y *Freudigkeit* (alegría) y para reflejar la idea de vacilación hace sonar una serie de síncopas cromáticas sobre la palabra *zaghaft* (vacilante).



Idénticos sentimientos son expresados musicalmente de esta manera en la primera aria de la cantata *Ich steh mit einem Fuß im Grabe BWV 156* (Me mantengo con un pie en la tumba) donde la cuerda y el bajo presenta un motivo sincopado figurando la idea de bajada al sepulcro, mientras que el Tenor alarga *Steh* durante dos compases para caer tras un floreo con un salto de quinta en la tumba, dándole al texto su verdadero significado:



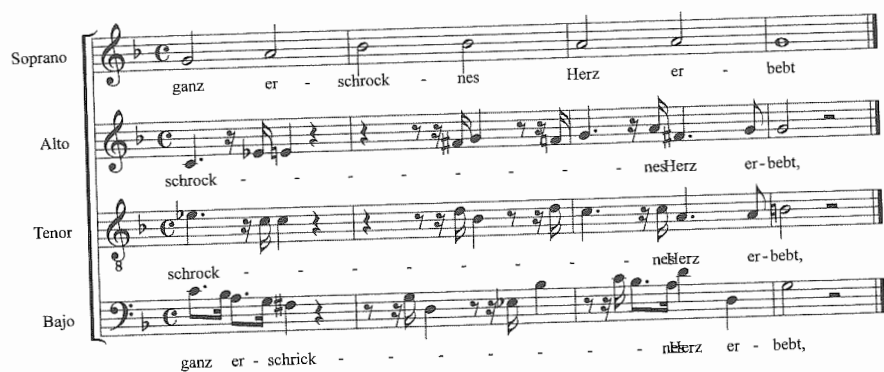
La cantata *BWV 20* trata el tema de la eternidad frente al tiempo finito, constituye una especie de adoctrinamiento de los preceptos cristianos, contraponiendo la brevedad y fugacidad del tiempo presente frente a la eternidad en la que daremos cuenta de nuestro obrar en la tierra. Con esta cantata da comienzo el ciclo de las cantatas corales emprendido por Bach el 11 de junio de 1724, un año después de su asentamiento en la ciudad de Leipzig. El coro inicial es presentado con la solemnidad de la obertura francesa, a lo largo de cuyas tres secciones el soprano canta la melodía del coral de Johann Schopp (1642) apoyado por la trompeta.



Como figuras retóricas la utilización de la *nota larga* para expresar *Ewigkeit* (eternidad)



y el recurso conocido como *hoquetus* de larga tradición medieval, esas notas entrecortadas que expresan plásticamente el afecto relacionado con el horror musicalizando la palabra *erschrocken* (horrorizado).



El texto de gran belleza y profundidad está basado en el himno homónimo de Johann Rist publicado en 1642, la versión aquí utilizada es una abreviación escrita por Gottfried Vopelius en 1682.

1. Coro

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Mein ganz erschrocken Herz erbebt,
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

1. Coro

¡Oh eternidad terrible palabra!
¡Oh espada que traspasa el alma!
¡Oh principio sin fin!
¡Oh eternidad tiempo sin tiempo!
Ante tan gran tristeza no sé
donde arrojarne.
Mi corazón horrorizado se estremece,
se me pega la lengua al paladar.

Las *notas con valores largos* simbolizan la eternidad, la languidez y sobre todo, la seguridad de la fe cantada por el bajo, la voz Christi. El texto que vemos a continuación corresponde al aria para bajo nº 5 de la cantata *BWV 138*.

Auf Gott steht meine Zuversicht,
Mein Glaube läßt ihn walten.
Nun kann mich keine Sorge nagen,
Nun kann mich auch kein
Armut plagen.
Auch mitten in dem größten Leide
Bleibt er mein Vater, meine Freude,
Er will mich wunderbarlich erhalten.

En Dios deposito mi confianza,
mi fe le deja reinar.
Ahora no hay penas que me asalten,
ni la pobreza puede atormentarme.
Incluso en las mayor de las miserias
Él sigue siendo mi Padre,
mi alegría,
Él me sostiene maravillosamente.

La palabra *Gott* (Dios) aparece en una posición elevada, es la nota 'más aguda del aria que se canta al límite de la tesitura. El verbo *walten* (reinar) es largamente glosado primero con una nota mantenida inmóvil a lo largo de cuatro compases que en lugar de resolver se prolonga mediante un extenso melisma que contribuye a dar el sentido de júbilo que acompaña al sentimiento de fe (*Glaube*).



El Coro nº 3 de la *BWV 16* está construido en base a una forma tripartita, donde la sección central es ocupada por un aria para bajo. Al final de esta sección la palabra *ewig* (eternamente) es prolongada con una nota larga.



Se trata de un recurso que trasciende la época, ya que también es utilizado por Mahler al final de la *Canción de la Tierra* (1911).

En el aria para soprano nº 3 de la cantata *BWV 19* presenta también el curso de *alargar* la nota sobre la palabra *stehen* (estar parados) y rápidas corcheas para *gehen* (ir). En el aria nº 5 para plasmar la presencia etérea de los ángeles utiliza un ritmo de siciliana (6/8).

(Permaneced, ángeles, permaneced junto a mí).



Se utilizan así mismo *largos pasajes vocalizados* de carácter errático para simbolizar la palabra *irre gehen* (andar errante) con la intervención de la voz del bajo en el nº 2 de la *BWV 18*.



El fluir de las lágrimas *Bäche von gesalznen Zähren* (Chorros de lágrimas saladas) es figurado en el aria para tenor nº 5 por medio de figuras de *semicorcheas* que, al igual que en las cuatro estaciones de Vivaldi, representan tradicionalmente el fluir de los arroyos



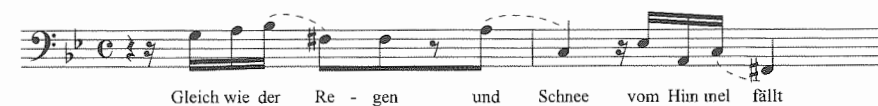
Así como la tormenta (*Sturm*) y las olas (*Wellen*) que se escenifican por medio de figuras rítmicas de gran agitación.



En la *BWV 14* despliega ráfagas descendentes simulando el movimiento del oleaje y las superpone a las palabras *wilde Wellen* (olas salvajes) en el aria para bajo nº 4.



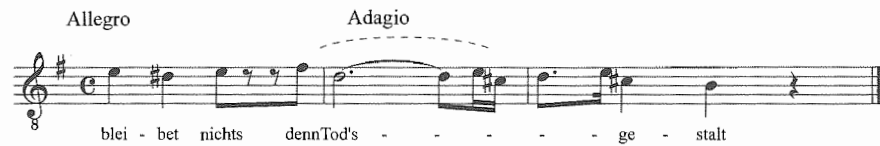
La *BWV 18* comienza con una sinfonía instrumental, seguida por un recitativo que da paso propiamente al tema de la *Cantata* basada en los versículos 10-11 del capítulo 55 del profeta Isaías. Un texto de gran plasticidad "*Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*" (Como la lluvia y la nieve caen del cielo) que es representado con caídas para la lluvia, la nieve y la misma acción de caer.



Las llamas amenazantes que aparecen en el aria para tenor nº 3 de la BWV 20 son vivamente descritas mediante unos rápidos y continuos giros ascendentes y descendentes sobre el sustantivo *Flammen* (llamas) y el verbo *brennen* (arder).



En la BWV 4 el tenor canta su aria nº 4, haciendo notar la palabra *nichts* (nada) por un repentino silencio y resaltando *Tod* (muerte) a base de un cambio del tempo que relaja el ambiente de Allegro a Adagio, al tiempo que la melodía queda paralizada merced al subterfugio de alargar la nota.



En la misma cantata un poco más adelante (nº 6) el bajo representa la muerte (*tod*) provocando un auténtico desplome, como si cayera fulminado, quedando la melodía paralizada.



y se subraya insistentemente la palabra *nicht* (no) repitiéndola cuatro veces seguida siempre de la negación del sonido: el silencio.



La BWV 24 se convierte en una especie de sermón moral con el que se exhorta al hombre o mujer a abandonar el camino del mal hacia el que se siente inclinado por naturaleza. Valores como la sencillez y la sinceridad son ensalzados frente a aquellos de la hipocresía. La honradez, la fidelidad y la verdad frente al engaño. El texto del recitativo para tenor nº 2 realiza una reflexión sobre la inclinación hacia el mal de la naturaleza humana, al tiempo que anima al buen cristiano a vivir *sin engaño ni malicia* y a ser *tan sencillo como la paloma*.

“Denn von Natur geht unsers Herzens Dichten / Mit lauter Bösem um;... / Ein Christ / Soll sich der Taubenart bestreben / Und ohne Falsch und Tücke leben / Mach aus dir selbst ein solches Bild, / Wie du den Nächsten haben willst!”

(“por naturaleza, / nuestro corazón camina en la maldad./... /Un cristiano debe esforzarse por ser / tan sencillo como la paloma / y vivir sin engaño ni malicia”).

Con saltos de 7º ascendente se remarca la inclinación hacia el mal y el imperativo de comportarse como quisiéramos que lo hiciera el prójimo.



Este imperativo revestido de una retórica filosófica será el que más tarde formulará Immanuel Kant en un contexto ya no religioso, sino ilustrado. Para este fin abandona Bach el recitativo *secco* y lo convierte en un arioso que da entrada al coro entonando el versículo de Mateo 7,12.

“Alles nun, das ihr wollet, / daß euch die Leute tun sollen, / das tut ihr ihnen”. (Lo que queráis que hagan con vosotros, hacedlo con vuestros semejantes.)

En este coro nº 3 despliega Bach todo el dispositivo orquestal. El texto es cantado dos veces la primera con un diseño imitativo y la segunda en forma de doble fuga a cargo de los solistas del coro.

Otro tema muy presente en la composición bachiana es el de la fugacidad del tiempo y la *vanitas*, tópicos ambos de la estética barroca. A este respecto el

texto sobre el que se construye la cantata *BWV 94* es sumamente explícito. Comienza la cantata con los siguientes versos sacados del himno homónimo de la cantata que son entonados por el coro.

“*Was frag ich nach der Welt / Und allen ihren Schätzen...*”
(¡Qué me importa el mundo! Qué me importan sus tesoros...)

Para el aria nº 2 se hace uso de un texto de libre inspiración poética cuyo autor permanece en el anonimato. El texto abunda en el tema de la vanitas.

“*Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten / Der bald verschwindet und vergeht,...*” (El mundo es como sombra y humo, Que no tardan en desaparecer y evaporarse,...)

Aquí el bajo presenta el contraste musical entre lo efímero de lo mundano a base de rápidas escalas frente a la estabilidad del espíritu representada por notas largas.

Para el aria nº 7 utiliza un tipo de música con un cierto aire pastoril cortésano que trata de describir el mundo terrenal con sus vanas ilusiones y su alejamiento del orden espiritual. En ella la voz de soprano es acompañada por el *oboe d'amore* que representaría, según la retórica musical clásica, la seducción de lo terrenal, mientras que la voz cristalina del niño significaría la pureza de espíritu. El texto dice así:

“*El que no se interesa por su alma / Ha de quedarse con este ciego mundo. / Me horroriza esta tierra. / Sólo quiero amar a mi Jesús, / Ejercitarme en la penitencia y en la fe; / De esta manera seré rico y bienaventurado*”.

El verso *Mir ekelt vor der Erden* (me horroriza esta tierra) es figurado con una larga vocalización descendente que se opone al melisma jubiloso sobre la palabra *selig* (bienaventurado).

Las escalas pueden también simbolizar el flujo inexorable de la vida como en el coral *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* *BWV 644*, (“Ah, que vana y fugitiva es la vida”). Rápidos diseños ascendentes y descendentes con unos saltos de

octava en el bajo describen la vida como una nube que aparece y desaparece. Se trata del tema central de la poética barroca la preocupación por el sentido efímero de la vida y la *vanitas*, que lleva a un rechazo de los bienes materiales y a un anhelo de vida espiritual. Estos movimientos rápidos expresan el regocijo y a veces la idea de camino hacia esa nueva vida.

Los movimientos conjuntos de *sextas paralelas* simbolizan la voluntad divina así como la obediencia a Dios, a menudo asociadas al *canon*, por su reverberabilidad con la tercera. El coral *Christ, du Lamm Gottes* *BWV 619*, (“Cristo, Cordero de Dios”) se construye en base al principio de la imitación a la octava, produciéndose un movimiento paralelo de sextas y terceras:

Lo mismo que en el duetto nº 2 para soprano y contralto de la cantata *BWV 78*, donde el tratamiento de ambas voces, siguiendo por momentos la forma de canon, representa el seguimiento del discípulo a su maestro. A una distancia de dos compases comienza la voz de contralto a imitar lo que acaba de decir el soprano, a una distancia de cuarta intervalo de cuarta.

“*Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten!*”

O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir .

(Acudimos con pasos presurosos, pero firmes,
Jesús, Maestro, a pedirte auxilio.)

El *canon* es empleado regularmente por Bach cuando quiere dar la idea de sumisión a la Ley Divina. Está presente en los corales de la Pasión, lo que significa que el Hijo ha aceptado la voluntad del padre y admite el sufrimiento del Calvario.

Las *notas repetidas* simbolizan a menudo la Ley Divina como en el coral de los diez Mandamientos *Dies sind die heil' gen zehn Gebot BWV 635* ("He aquí los diez santos Mandamientos"), es el mismo coral de la misa luterana cuya melodía repite cinco veces seguidas la nota sol. Bach para reafirmar aún más la norma hace lo propio con el resto de las voces repitiendo insistentemente cinco veces seguidas sol, do y re, y utilizando la forma *canon* como figuración de la ley. Obra para órgano sobre un coral perfectamente reconocible por los fieles, aun sin el auxilio de la palabra.



Una obra tan emblemática como *La Pasión según San Mateo* generaliza hasta tal punto el empleo de estos procedimientos que libros enteros no han sido capaces de abarcarla en su totalidad. La simbología no se agota en los giros melódicos sino que instrumentos, estructuras, armonías, repeticiones y sobre todo relaciones numéricas cobran una importancia de tal calibre que hoy se nos hace difícil pensar que todo ello haya podido ser calculado por la mente del compositor para crear en la mente del oyente advertido el efecto deseado.

La *elección de instrumentos* no es gratuita, contiene en si misma un deseo de revelar mejor al oyente el sentido del texto, merced a unos códigos ampliamente conocidos en la época. Así las tres trompetas glorifican la Santa Trinidad, un *pizzicato* de cuerdas se corresponde con el tañer de la campana, los arcos se agitan para simbolizar la angustia del espíritu. Los metales intervienen para dar

majestuosidad a la obra, el oboe aporta intimidad, las flautas de pico se utilizan para una representar una escena pastoril, etc.

A veces, es la edad del instrumento la que interpela. En la cantata *BWV 4* las violas que abren la sinfonía acompañando el Antiguo Testamento se ven reemplazadas por los violines, más modernos, cuando llegan los tiempos evangélicos. Otro tanto cabría decir en lo que se refiere a la *elección de voces*: El coro es la asamblea de los fieles o la multitud que aparece en las escenas bíblicas, el soprano (cuyo registro, en el Leipzig de la época, está a cargo de los jóvenes muchachos de la escuela de Santo Tomás) es tanto la voz del alma que busca y que duda, como la de la alegría que irradia e ilumina, el bajo es la *Vox Christi*, los registros intermediarios (tenor, alto) se reparten los papeles humanos y las narraciones.

Es también de sobra conocida la afición de Bach por la *simbología numérica*, llegando a firmar sus obras en varias ocasiones por medio de este procedimiento. Si bien no es éste el tema del trabajo, podemos apuntar algunos datos que confirman este interés del compositor. Por ejemplo utiliza repetidamente las cifras 2-1-3-8 (BACH en alfabeto numérico), su suma $2+1+3+8 = 14$ y la inversión de esta última en 41, con la intención de firmar las obras con su nombre. El contrapunto 14 del Arte de la Fuga expone 14 veces la entrada de la tercera fuga: si bemol, la, do, si becuadro, que se traduce por B-A-C-H en el alfabeto musical alemán.

Todo este simbolismo empleado de figuras musicales que se hacen perceptibles al oído, es un proceder conocido desde finales de la Edad Media y ampliamente descrito por los teóricos musicales de los siglos XVII y XVIII. Este tipo de lenguaje cayó en el olvido para ser exhumado a principios del siglo XX por André Pirro en su estudio sobre la estética de J. S. Bach publicado en 1907. Nosotros aquí nos hemos limitado a ofrecer un breve paseo por este curioso arbolado de figuras musicales que constituía una auténtica exégesis del texto sagrado.

Este lenguaje musical, hoy en día olvidado, exige del oyente una pequeña preparación y una disposición de escucha, radicalmente distinta de la actitud superficial y banal que adopta el hombre moderno ante el hecho musical. Un hecho cotidiano como el de oír música de una manera indiscriminada, queda desprovisto de todo sentido al haberse perdido esa capacidad de escucha que antiguamente acompañaba a la música. Recuperarla sería un preciado tesoro para el errático ser humano del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BACH, Juan Sebastián, 1714-1717, *Orgelbüchlein. Orgelwerke Band I*. Bärenreiter Kassel, 1999.
- BUCHET, Edmond, 1985, *Johann Sebastian Bach. Après deux siècles d'études et de témoignages*. Editions Buchet/Chastel. París.
- BUKOFZER, Manfred F. *La musique baroque 1600-1750*. Éditions Jean-Claude Lattès 1982 (original en Norton 1947).
- BUTT, John. *Vida de Bach, 1997*, Cambridge University Press 2000.
- CHAILLEY, Jacques, 1963, *Les passions de J. S. Bach*, P.U.F.
- DESCARTES, René, 1649, *Las pasiones del alma*, Editorial Tecnos, 1997, Madrid.
- DESCARTES, René, 1618, *Compendio de Música*, Editorial Tecnos, 1992, Madrid.
- DREYFUS, Laurence, 1996, *Bach and the patterns of invention*, Harvard University press, 1998, Cambridge.
- FUBINI, E., 1976, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza música, 1988.
- FUBINI, Enrico, 1973, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza música, 2004.
- HARNONCOURT, Nicolaus, 1984, *Le discours musical*, Gallimard.
- HARNONCOURT, Nicolaus, 1984, *Le dialogue musical. Monteverdi, Bach, Mozart*. Gallimard.
- LIPPMAN, Edward, 1992, *A History of Western Musical Aesthetics*. University of Nebraska Press, 1994.
- MERSENNE, Marin, 1636, *Harmonie Universelle Vol. I, II, III*. Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1986, París.
- MICHELS, Ulrich, 1985, *Atlas de música Vol. 1 y 2*. Alianza música 1992.
- OTTERBACH, Friedemann, 1982, *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Alianza música, 2003.
- PIRRO, André, 1907, *L'esthétique de J. S. Bach*. Éditions Minkoff, 1984.
- POUSSEUR, Henri, 1971, *Música, semántica, sociedad*. Alianza música, 1984.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie*. Madrid 1984 (París 1722).
- ROWELL, Lewis, 1983, *Introducción a la Filosofía de la Música*. Gedisa, 1987, Barcelona.
- SALAZAR, Adolfo, 1951, *Juan Sebastián Bach*. Alianza música 25. 1985, Madrid.
- SCHLOEZER, Boris de, 1947, *Introduction à J. S. Bach*. Collection Idées. Éditions Gallimard, 1979.
- SCHULZE, Hans-Joachim (ed.), 2001, *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y obra*. Alianza música 78, Madrid.

- SOLER, Joseph, 2004, *Juan Sebastián Bach. Una estructura del dolor*. Fundación Scherzo, Madrid.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, 1970, *Historia de la estética: Vol. I La estética antigua, Vol. II La estética medieval y Vol. III La estética moderna*. Akal, 1989.
- VEGA CERNUDA, Daniel, 2004, *BACH. Repertorio completo de la música vocal*. Cátedra/Clásica.
- WOLF, Christoph, 2000, *Bach, El músico sabio. Ma non troppo*. Ediciones Robinbook, 2002.

PARTITURAS CONSULTADAS EN INTERNET

- www.bach-cantatas.com

EDITOR DE PARTITURAS

- Finale 2001