

# Reflexiones en torno a la semanticidad de la música: La Pasión según san Mateo de J. S. Bach

Idoia Solores<sup>1</sup>  
idoiasolores@gmail.com  
IES Antigua-luberti

## Resumen

El propósito de este trabajo es exponer de manera sencilla la doble capacidad de la música tanto para mimetizar elementos lingüísticos como para comunicar emociones trascendiendo el alcance de la palabra. Tomaremos como referencia la Pasión según san Mateo (PSM) de J. S. Bach, ya que en ella el compositor realiza un minucioso trabajo de exégesis, donde todas las palabras son sopesadas para ser resaltadas según su importancia textual. Su objetivo es magnificar el mensaje evangélico, dotándolo de una dimensión emocional añadida, solo conseguible merced a las propiedades intrínsecas de la música. Para poder entender mejor el alcance de esta empresa debemos primero analizar la potencialidad expresiva de la música para interpretar ideas, describir sucesos y/o contagiar emociones.

## Palabras clave

semántica musical, emociones, retórica, Pasión según san Mateo, J. S. Bach.

## Thoughts about music semantics: J. S. Bach's *St Matthew Passion*

### Abstract

The purpose of this work is to expose in a simple way the double capacity of music both to mimic linguistic elements and to communicate emotions transcending the scope of the word. We will take as reference the J.S. Bach's *St Matthew Passion*, since the composer performs here a meticulous work of exegesis, where all the words are weighed to be highlighted according to their textual importance. Its aim is to magnify the evangelical message, giving it an added emotional dimension, only achievable thanks to the intrinsic properties of music. In order to better understand the scope of this task, we must first analyse the expressive potential of music to interpret ideas, describe events and/or spread emotions.

### Key words

musical semantics, emotions, rhetoric, *St. Matthew Passion*, J. S. Bach.

### En torno a la semántica de la música

La música instrumental, si ha de expresar una idea, necesita de un contexto verbal o visual. Sofía Gubaidulina, en su obra *Sieben Worte* (1982), nos brinda un buen ejemplo para entender la necesidad de este apoyo extramusical. *Sieben Worte* (en español, *Siete Palabras*) es una obra instrumental donde el único texto proporcionado es el de las siete últimas palabras de Cristo en la cruz, que dan título a las siete piezas que conforman esta composición: (1) *Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen*; (2) *Mujer, abí tienes a tu hijo*; (3) *Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el Paraíso*; (4) *¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?*; (5) *Tengo sed*; (6) *Todo está cumplido*; y (7) *Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu*.

Advertido por el título, es el propio oyente el que realiza internamente la conexión entre los elementos musicales escuchados y su posible significado. Estas palabras bastan para semantizar una música perfectamente ilustradora de los últimos momentos de Cristo en la cruz, música plagada de símbolos, pero que en ausencia de un referente sería imposible atribuir a una u otra escena.

La música, a falta de un referente específico, sería, quizá, de las artes la más polisémica, la más intangible (Fubini, 2004/1973). Sin embargo, a pesar de las múltiples interpretaciones que un fragmento musical debería de sugerirnos, tendemos a

contentarnos con una única, la más convencional, la más arraigada, la que hemos ido aprendiendo consciente o inconscientemente a lo largo de nuestra vida.

Así, en el mundo occidental, ya desde el cine mudo, la música ha cumplido el papel de ambientar una escena, pero también de manipular las emociones del espectador. Basta poner una secuencia melódica de sonidos en modo menor y con ritmo lento para que inmediatamente nos sintamos hondamente conmovidos. Análogamente, se nos produce miedo utilizando tonos muy graves o pequeños incisivos repetidos insistentemente por una cuerda sobreaguda, o bien, alegría con melodías saltarinas en modo mayor.

Sobre el poder expresivo de la música, Otterbach (1982) habla de campos emocionales musicales capaces de adaptarse a diversas situaciones. Así, la misma música de J. S. Bach podía ser utilizada tanto para expresar la alegría de una celebración de cumpleaños como para celebrar la gloria de Dios; bastaba con buscar un nuevo texto que se adaptase a los ritmos y cadencias de la antigua composición. En los dos casos, el mensaje es el mismo: el júbilo, la alegría de una celebración. Es el texto -o, en su ausencia, el contexto- el que determina el sentido último de la música que oímos.

Siguiendo con el tema de la semanticidad de la música, cabría pensar que, si el lenguaje verbal es un conjunto de sonidos articulados con significado, el lenguaje musical es un conjunto de sonidos a los que se le puede dar significado, también por convención. Pensemos, por ejemplo, en el código Morse, donde arbitrariamente se establece una relación entre palabras y unos sonidos intermitentes. Así, detrás de todo significado asociado a un término hay un componente cultural pactado de antemano. La semanticidad de la música sería, entonces, una mera cuestión de convencionalismo, una opción cultural arbitraria, por tanto, no necesaria.

Es en la repetición de las experiencias musicales, según Meyer (2001/1956), donde radica el significado de la música, y para que estas se produzcan tiene que haber un oyente entrenado y habituado a ese tipo de música, sea esta jazz, rock, clásica (distinguiendo dentro de ella, también, sus diferentes periodos y estilos) o étnica.

No hay respuestas universales a un mismo estímulo musical; la respuesta depende de la cultura en la que el oyente esté socializado. Por lo tanto, en contra de los postulados universalistas, el significado no puede ser el mismo para todo tipo de oyente. Todo es cuestión de aprendizaje.

Es de todos conocida la aseveración de Stravinsky (1956), manifestando sin ningún reparo que la música es incapaz de expresar algo por sí misma y que su posible capacidad expresiva sería siempre fruto de una convención tácita.

Cada signo nos abre a un mundo de significados. Es propio de la mente hu-

mana hacer analogías, buscar referentes para dar un sentido a nuestra experiencia. Somos nosotros los que ponemos el significado a las cosas. Wittgenstein (1958) afirma que el significado es el uso. Somos usuarios de signos. Nosotros los semantizamos.

También es verdad que la gran ventaja de la música consiste en traspasar los límites del lenguaje hablado, trascenderlo, transmitiendo una sensación difícilmente expresable con palabras.

Para Langer lo que acerca la composición musical al campo de las emociones es la semejanza con la forma lógica. La música se construye a base de tensiones que se van resolviendo de una forma inmediata o retardada, y esto vendría a ser un espejo de nuestras vivencias emocionales. Según esta filósofa, lo característico del símbolo musical es precisamente su polisemia. Por lo tanto, tentativas como las de Pirro y Schweitzer, que intentan encontrar una traducción única para cada figura empleada por J. S. Bach, son a juicio de nuestra autora totalmente estériles, puesto que se alejan del sentido originario de la música, intraducible en palabras (véase todas estas menciones en Fubini, 2004/1973).

Se evidencian, así, dos corrientes de pensamiento musical: (1) la que defiende la música como una sintaxis de sonidos capaz de expresar un océano de emociones intangibles y (2) aquella que otorga a la música un rango semántico equiparable al lenguaje verbal, transformando los elementos musicales en un lenguaje codificado.

En nuestra opinión, las dos posturas son pertinentes y no excluyentes, pudiendo convivir en perfecta armonía como lo veremos en la obra de J. S. Bach.

## ***Pasiones y mimesis musical***

Descartes (2001/1618), al principio de su *Compendio de música*, afirma que la finalidad de la música es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas. Según el filósofo francés, movimientos lentos en la música provocan en nosotros pasiones como languidez, tristeza, miedo o soberbia, mientras que los movimientos más rápidos contagian alegría. Las consonancias armónicas provocan sensaciones agradables, en tanto que los intervalos disonantes, escuchados de manera simultánea, producen una sensación desagradable, tanto en el aspecto fisiológico como en el psicológico.

De estas constataciones se deduce que las emociones básicas serían fácilmente expresables por la música a través de la imitación de los síntomas corporales que estas producen; el matiz emocional solo podría concretarse con la ayuda de una fuente extramusical que le ofrezca el marco referencial.

El amigo y consejero de Descartes, Marin Mersenne, en su *Harmonie Universelle* (1636), realiza una detallada exploración de la relación música-pasión. Valga como ejemplo la proposición XIV del libro VI de la segunda parte, donde analiza la cólera. Mersenne observa que cuando un individuo monta en cólera experimenta unos trastornos corporales producto de los movimientos de espíritus animales generados por esta pasión. Estos síntomas consisten en que se eleva el volumen de la voz para expresarse con mayor vehemencia, el pulso se acelera, ya que el corazón late con mayor rapidez, y esta modificación del pulso puede llegar a afectar, incluso, a la respiración. Para la representación musical de la cólera, el teórico aplica el principio según el cual la música debe imitar los síntomas y somatizaciones de la pasión, es decir, la acción corporal de la pasión. Así indica que la música de la cólera debe observar un ritmo rápido y agitado en la melodía, que se precipita sobre todo al final de cada frase, construyendo, así, una alegoría de la agitación del pulso. Así mismo, el registro en que se canta debe elevarse, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más, imitando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado. Mersenne observa tres niveles de intensidad diferentes para este afecto. En el primero, el ritmo es sesquiáltero, escrito en corcheas que se canta con rapidez y fuerza, y donde la melodía se agudiza moderadamente. En el segundo, la melodía debe cantarse con el doble de velocidad y fuerza, agudizándose aún más. Y en el tercero, la velocidad se triplica, cantándose la melodía aún más fuerte; esta melodía puede agudizarse tanto que en algunos casos abandone la posibilidad de emitir sonido. Entonces, se optará por escribir silencios.

Lo interesante de este estudio es que la música mimetiza los efectos fisiológicos que produce la pasión y, al hacerlo, es capaz de producir ese mismo efecto en el oyente que escucha esos ritmos e intervalos musicales desde un estado de ánimo pasivo. Es decir, la música imita y, al mismo tiempo, contagia las emociones.

El ejemplo musical de la cólera nos lo brinda J. S. Bach en la escena del arresto de la *PSM*, donde pasamos de la dulzura meditativa (nro. 27a) a la ira más violenta (nro. 27b), siguiendo todos los pasos explicados por Mersenne (ver Tabla 1).

Tras una suerte de resignación templada y reflexiva, pasamos en este nro. 27b, que no tiene solución de continuidad, a la irrupción de los coros polifónicos en una agitación sin precedentes, imitando el juego de rayos y relámpagos.

El compás cambia súbitamente a 3/8, y el *tempo*, de *andante a vivace*, lo que supone un cambio radical que nos saca del aturdimiento para devolvernos a la realidad con un aceleramiento y una precipitación de acontecimientos, apareciendo las corcheas picadas y las semicorcheas en el bajo continuo (ver Figura 1).

Texto	Traducción
Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?	¿Relámpagos y rayos desaparecieron en las nubes?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,	¡Abre tu ígneo abismo, oh infierno,
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle mit plötzlicher Wut	rompe, destruye, devora y estrella con súbita furia
den falschen Verräter, das mördrische Blut!	al falsario traidor y su sangre criminal!

Tabla 1. Texto de la escena del arresto de la PSM de J. S. Bach.

The image shows a musical score for the beginning of the aria 'Sind Blitze, sind Donner' from the Passion of St. Matthew by J.S. Bach. The score is in 3/8 time and features five parts: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, and Continuo. The lyrics are: 'Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden? Sind Blitze, sind Donner, Blitze, Donner.'

Figura 1. Comienzo del nro. 33b Sind Blitze, sind Donner de la PSM de J. S. Bach.

La primera frase toma la forma de una giga fugada, presentada en cuatro compases por los bajos y contestada a la cuarta por los tenores, luego por las altas y finalmente las sopranos. Los dos coros dialogan de una tribuna a otra en un violento fugado con ritmos muy marcados. Las voces superiores son forzadas hasta el  $Si_4$ . Después de la furia celestial, en el compás 104 se establece una marcada pausa, un silencio con calderón que hace callar a las dos orquestas y voces para, a continuación, mostrar con toda su virulencia la furia de los infiernos, como quien cogiera aire para gritar más fuerte. Estalla un auténtico tumulto que llega a superar más de ocho voces diferentes al mismo tiempo. Todo esto crea un temible clima de desasosiego con notas repetidas furiosamente en un ritmo trepidante. Cada coro canta por separado, pero con todas sus voces en el mismo ritmo, lo que facilita la comprensión del texto en medio de todo el barullo. Las dos orquestas y los dos coros se responden de un extremo a otro, creando un efecto estereofónico ya empleado por Gabrielli. Y todos reclaman con furia a Dios un castigo apocalíptico para el traidor “Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle” (Bach, 1736).

## La utilización de las emociones en base a un fin

La «teoría de los afectos» o «pasiones» (*Affektenlehre*), producida en los siglos XVII y XVIII, refuerza el papel moralizador y edificador que Lutero había conferido a la música. Esta tarea teológico-musical será llevada por J. S. Bach a su más alto nivel de excelencia. Lutero había apostado por aprovechar al máximo la música como vehículo cultural y formativo. Pensaba que, junto con la teología, la música era la única materia capaz de sosegar las angustias del alma. La lengua del canto tenía que ser la del pueblo llano, de manera que este pudiera entender la palabra divina y sumarse a la celebración, juntando sus voces en los cantos comunitarios. Es por ello fundamental la introducción del coral en el culto luterano (Bartel, 1997).

El mundo protestante va a continuar con todos estos preceptos musicales renacentistas, es decir, la concepción de la música como un medio de contacto con la divinidad, portadora de unos valores éticos y culturales acordes con los dictados religiosos. Al servicio de esta doctrina nacerán formas como la cantata alemana o la pasión, donde el coral pasa a ser una pieza fundamental. Distinguidos compositores, tales como Buxtehude, Schütz, Pachelbel y J. S. Bach, sabrán sacar buen partido de todas estas formas vocales. Una composición sacra será tanto más efectiva cuanto más logre la identificación del oyente con el culto (Casares, 1977).

Toda la obra musical sacra de J. S. Bach se halla plagada de buenos ejemplos de la utilización del coral como vehículo cohesionador de la comunidad. Proponemos aquí el coral nro. 3 de la *PSM*, donde se promueve la compasión comunitaria (ver Tabla 2).

Texto	Traducción
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, dass man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?	Amado Jesús, ¿qué has hecho para que tan dura sentencia se te haya dado?
Was ist die Schuld, in was für Missetaten bist du geraten?	¿Cuál es tu culpa o en qué delitos te has metido?

Tabla 2. Texto del coral nro. 3 de la *PSM* de J. S. Bach.

Tras el anuncio de Jesús de su propia muerte, la comunidad es invitada a unirse al dolor frente a la injusticia que se ha de cometer. El coral permite a la comunidad fundirse en un solo corazón. El alma creyente no entiende qué delito ha cometido Jesús. En este texto solo hay preguntas. Preguntas sobre la culpa, que se repiten y se comentan a lo largo de toda la *PSM* en los nros. 6, 19, 29, 37, 40 y 46, y que se van dilucidando al tiempo que se va desarrollando el drama hasta llegar al recitativo de despedida nro. 77, en el que la sentencia ha sido consumada, haciendo

hincapié en la causa de su calvario, en la culpabilidad y el arrepentimiento, que son temas claves de la Pasión.

Este coral nro. 3 toma su base de un himno protestante compuesto en 1630, que se ha transmitido de generación en generación, y que es, por tanto, conocido por todos los fieles luteranos, lo que permite la participación en masa de la congregación en este drama musical de 1727.

J. S. Bach era consciente de la importancia de los coros, que ayudaban a potenciar el sentimiento de unidad y cohesión de las parroquias. Los corales de la cantata o pasión en los que interviene el pueblo tienen una misión claramente moral y educativa. Esa tendencia didáctica, elemento vital en la concepción musical protestante, tiene su máximo exponente en la obra vocal del cantor de Leipzig. La idea que fundamenta la liturgia protestante es la exégesis de la palabra de Dios, y la música ostenta la función de interpretar esta palabra o evangelio. Para ello presenta la palabra fielmente a través del coral y recitativos o la interpreta subjetivamente a través de las arias y coros (Bartel, 1997).

El autor de la *PSM* practica el arte de ganar adeptos, convenciendo por el afecto. Se trata de captar la atención del oyente apelando a las emociones más básicas para evangelizar por medio de la persuasión emocional (Otterbach, 1982). Todos los recursos musicales para sensibilizar a la comunidad con el mensaje evangélico son materializados con el objetivo de que el oyente sufra y padezca con los personajes su drama, que empatice —diríamos—, que sienta la aflicción y la alegría en la Pasión de Jesucristo de una manera emocional como si se tratara de una ópera. Eso sí, sin interpretaciones teatrales ni fantásticos decorados; todo debe desarrollarse en un ambiente de austeridad acorde a la magnitud del drama. El narrador nos recuerda la historia de la Pasión paso a paso por medio del recitativo; los corales sumergen al oyente en la tradición luterana, permitiendo la participación de la congregación en el drama; las arias y coros se utilizan para conmover y persuadir al que escucha devotamente. Y el drama es de tal calado que, acabada el aria, seguimos sumergidos de manera hipnótica en ese océano emocional, escuchando el relato evangélico, padeciendo con los personajes sus alegrías, tristezas, angustias y decepciones desde lo más hondo.

El ejemplo que ofrecemos a continuación es el aria más conocida de la *PSM*, la nro. 39, en la cual se ilustra magníficamente el poder de la música para trascender la palabra, creando un efecto introspectivo en torno al sentimiento de culpa y el arrepentimiento (ver Tabla 3).



Texto	Traducción
Erbarne dich, Mein Gott, um meiner Zähren willen!	¡Ten piedad, Dios mío, de mí, por mis lágrimas!
Schaue hier, Herz und Auge weint vor dir bitterlich.	Mira, mi corazón y mis ojos lloran por ti amargamente.

Tabla 3. Texto del aria nro. 39 de la PSM de J. S. Bach.

Tras el relato evangélico de las tres negaciones de Pedro y su llanto estremecedor reflejado en el recitativo precedente nro. 38 —que comentaremos en el siguiente apartado—, Bach interrumpe la acción para ahondar en la devastadora emoción que anega el espíritu de Pedro tras su traición: el arrepentimiento. Pedro habla en el recitativo evangélico como bajo, pero en esta aria su dolor se expresa en la voz de contralto, seguramente para marcar la diferencia entre el personaje del relato y su esfera emocional. El corazón implora perdón por la falta cometida, pasando de una emoción particular (el llanto de Pedro) a un sentimiento universal (el del hondo arrepentimiento) compartible por todos los oyentes.

En esta aria *da capo*, el violín interpreta como solista un pasaje introductorio de ocho compases que no tardará en ser imitado melódicamente por la voz de contralto. Durante el desarrollo vocal, instrumento y voz van interactuando con juegos imitativos. El violín es el que completa la melodía, mientras que la voz se queda a medias, sin acabar de redondear el diseño melódico propuesto por el instrumento. Mientras la voz canta con notas prolongadas, el violín adorna y complementa su honda aflicción.

La música trasciende las palabras; poco importa lo que la voz cuenta. El sentimiento es arrebatado por el violín, y el contexto nos hace entender perfectamente el estado de ánimo de Pedro tras la falta cometida. La música nos arrastra con él y nos funde en su desesperación, en su abismo de dolor.

El violín imita el llanto de arrepentimiento con su *ritornello* en un compás de 12/8, que marca un continuo fluir de lágrimas (ver Figura 2). Este *ritornello* melódico crea un efecto hipnótico mientras la melodía mimetiza el llanto. El bajo continuo con sus *pizzicati* evoca los gemidos del dolor, la palpitación entrecortada de un corazón afligido. Se crea una atmósfera de doloroso abatimiento, de profunda tristeza que acompaña al arrepentimiento. El intervalo inicial de sexta menor comunica desde el arranque del aria una sensación de suma angustia, una exclamación (*Exclamatio*)<sup>2</sup> que será retomada por la voz, acentuando la desesperación del llanto con las palabras “Erbarne dich!” (véase Neubauer, 1992).

Figura 2. Comienzo del ritornello del aria 39 de la PSM de J. S. Bach.

El oyente se siente conmovido, emocionalmente persuadido, en un estado anímico profundamente empático que contribuye al reforzamiento de la idea de la piedad cristiana.

La escena se cierra con el coral nro. 40, en el que la comunidad apela a la grandeza de Dios para perdonar al culpable arrepentido (ver Tabla 4). Este canto permite al oyente aplacar su emoción doliente, mitigar su pena compartiendo la aflicción en el seno de una comunidad de la que se siente parte integrante.

Texto	Traducción
Bin ich gleich von dir gewichen,	Si me he apartado de ti,
Stell ich mich doch wieder ein;	aquí estoy ya de nuevo;
hat uns doch dein Sohn verglichen	Tu hijo nos ha reconciliado
durch sein' Angst und Todespein.	por su angustia y mortal dolor.
Ich verleugne nicht die Schuld;	No niego mi culpa,
aber deine Gnad und Huld	pero tu gracia y tu afecto
ist viel größer als die Sünde,	son más grandes que el pecado
die ich stets in mir befinde.	que veo siempre en mí.

Tabla 4. Texto del coral nro. 40 de la PSM de J. S. Bach.

### *Una música altamente codificada*

El recitativo va a permitir a los teóricos de la música observar las similitudes entre la música y el discurso, poniendo en práctica unas figuras musicales concretas que se corresponden con las figuras del discurso como la interrogación, la

afirmación y el énfasis. Más adelante se incluirán elipsis y figuras retóricas para resaltar algunas palabras clave, frases o emociones. J. S. Bach, heredero de la tradición luterana, musicaliza el texto evangélico a manera de discurso, erigiéndose en exégeta de las sagradas escrituras (Neubauer, 1992).

Un buen ejemplo nos lo proporciona el coro inicial de la *PSM*, donde la interrogación (*Interrogatio*)<sup>3</sup> es traducida musicalmente por un intervalo ascendente (ver Figura 3).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The lyrics are: Soprano: 'Wohin? Wo-hin?'; Alto: 'Wohin? Wo-hin?'; Tenor: 'Wohin? Wo-hin?'; Bass: 'Wo-hin?'. The music consists of a few measures, with a dashed line indicating an ascending interval in the Soprano part.

Figura 3. Interrogatio en el coro inicial de la *PSM* de J. S. Bach.

En esta pasión, estrenada en 1727, Bach se apropia de todos los recursos musicales utilizados en la retórica musical barroca, dotando a la música de toda su potencialidad expresiva. Utiliza para ello motivos ascendentes y descendentes, saltos, intervalos disonantes, alteraciones de la línea melódica y cambios de ritmo. También son importantes la elección de los instrumentos, los registros y la simbología numérica. Todas estas actuaciones se explican en base al texto, cuyas palabras la música quiere transcribir o resaltar.

El empleo de figuras numéricas en J. S. Bach no es caprichoso, ya que está ligado a la alquimia. El número de movimientos, compases, notas, instrumentos y voces raramente es gratuito, conecta con las cifras sagradas repetidas en la Biblia, por ejemplo, el 1 simboliza a Dios, el 2 al Hijo de Dios, el 3 es asociado a la Santísima Trinidad. El 4 es el número de la Tierra de los cuatro elementos, el 5 es el número de Satán, el 6 el número de la creación —Adán es creado al sexto día—. El 12, como producto de 3 y 4, refleja la obra divina en la Tierra: los doce apóstoles o las doce tribus de Israel (Bartel, 1997).

Un ejemplo de aplicación numerológica se ve muy claramente en el coro nro. 9 de esta misma pasión, cuando, tras el anuncio hecho por Jesús en la Última Cena de que uno de los ahí presentes habría de traicionarlo, los discípulos responden en

un coro imitativo con la pregunta “Herr, bin ich’s, bin ich’s?” repetida once veces, es decir el número de los discípulos que lo interpelan, excluyendo lógicamente a Judas, que calla porque conoce la respuesta (ver Tabla 5 y Figura 4).

Texto	Traducción
<b>Evangelist</b>	<b>Evangelista</b>
Und sie wurden sehr betrübt und huben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm:	Y ellos se turbaron mucho, y comenzaron a decirle cada uno:
<b>Chor</b>	<b>Coro</b>
Herr, bin ich’s?	Señor, ¿soy yo?

Tabla 5. Texto del recitativo y coro nro. 9 de la PSM de J. S. Bach.

The image shows a musical score for a four-part chorus. The vocal parts are Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The lyrics are written below the notes. The Soprano part starts with a rest, then sings 'Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, Herr, bin ich's?'. The Contralto part starts with 'Herr, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's?'. The Tenor part starts with 'ihm; Herr, bin ich's bin ich's Herr binich's bin ich's bin ich's Herr, bin ich's bin ich's?'. The Bajo part starts with a rest, then sings 'Herr, bin ich's bin ich's Herr, bin ich's bin ich's bin ich's bin ich's?'. The score is in G major and 4/4 time.

Figura 4. Coro nro. 9 de la PSM de J. S. Bach.

Päun y Pepelca (2018) ven en este coro una figura de repetición armónica con alteraciones específicas, cuyo objetivo sería enfatizar el mensaje: voces en *stretto* creando un efecto polifónico de poderosas connotaciones que se asemeja a la figura retórica de *Paronomasia*<sup>4</sup>.

Neubauer (1992) explica que esa elevación del tono para emular la pregunta corresponde a la figura retórica *Interrogatio*, pero añade que “la aparición de una figura en una pieza musical no prueba *ipso facto* que el compositor cuente conscientemente con la retórica” (p.69).

No parece esta una idea desacertada. El compositor se rige por su propia lógica engalanada con todas las materias aprendidas a lo largo de su vida, que, una vez integradas en su pensamiento, pueden muy bien devenir autónomas sin necesidad de que el compositor las designe conscientemente a la hora de aplicarlas. De la misma manera que al hablar no pensamos a cada momento si estamos

formulando una pregunta o utilizando una metáfora, simplemente las utilizamos. Hill (2008) señala que:

Carissimi era consciente de que, al elegir textos o arreglarlos para maximizar el contenido retórico, y al adecuar su música a una variedad de figuras retóricas en esos textos, estaba relacionando este aspecto de sus motetes y oratorios con la enseñanza de la oratoria retórica que recibían en el Colegio Alemán de Roma los jóvenes nobles que constituían su público (p. 118).

En esta cita hay dos cosas muy interesantes: una es la afirmación de que el compositor italiano era bien consciente del uso que hacía en su música de las figuras retóricas, y la otra es la demarcación del perfil del oyente, dejando claro que no se trata de un oyente cualquiera, sino de un oyente noble, instruido, capaz de relacionar distintas disciplinas artísticas.

En Alemania, el panorama parece ser más igualitarista gracias a la Reforma. Explica Bartel (1997) que la disciplina de la retórica recibió alta prioridad en las *Lateinschulen* parroquiales, escuelas a las que habrían asistido prácticamente todos los músicos luteranos alemanes. De hecho, los cantores con frecuencia debían enseñar música y latín, que incluía gramática y retórica. Entonces, cabe pensar que en Alemania, a diferencia de Italia, el «buen oyente» podía provenir de otros estratos sociales, no solamente del de la nobleza.

Añade Gardiner que:

... la influencia de la música religiosa católica, inicialmente por medio de los compositores venecianos Monteverdi y Grandi, y más tarde a través del romano Carissimi, actuó como una transfusión de sangre para la música eclesiástica luterana. Inspiró a toda una generación de compositores de un talento excepcional, todos ellos nacidos en torno a los años centrales del siglo XVII, de los que Buxtehude fue simplemente el más famoso (2015, p. 69).

J. S. Bach viaja a Lübeck en 1705 para escuchar a Dietrich Buxtehude y aprender “una cosa y otra sobre su arte” (Wolff, 2002, p. 114).

En el terreno de la hermenéutica, numerosos estudiosos han tratado de encontrar mensajes encriptados en la música bachiana, siguiendo el método de la gematría, según el cual se asocia un número a cada letra del alfabeto, que, a su vez, representa una nota musical. Así, A (La) = 1, B (Sib) = 2, C (Do) = 3, etc. (Boyd, 1983). Según estas investigaciones, J. S. Bach dejó estampada su firma en algunas de sus obras, utilizando las notas Sib/La/Do/Si, que en cifrado anglosajón se corresponden con su apellido B-A-C-H. En números, su nombre sumaría 14 (2 + 1 + 3 + 8) (Geck, 2000).

También la elección de instrumentos supone para nosotros un mensaje a descifrar, que seguramente fuese meridianamente claro para el oyente barroco. Tal elección se corresponde con el deseo de revelar mejor al oyente el sentido del texto, así los metales intervienen para dar majestuosidad a la obra, las cuerdas simbolizan lo celestial y las maderas nos acercan a la esencia humana (Praulzsch, 2000).

En la *PSM*, los instrumentos musicales —e incluso su ausencia— pueden servir para caracterizar los personajes. Es el caso de Jesús (barítono), que, salvo al final, es acompañado por los instrumentos de cuerda a lo largo de toda la obra, emitiendo largas notas tenidas que quieren evidenciar la aureola de eternidad que flota sobre él, mientras que el evangelista no recibe ningún acompañamiento especial (ver Tabla 6 y Figura 5).

Texto	Traducción
<b>Evangelist</b>	<b>Evangelista</b>
Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:	Cuando Jesús hubo terminado de decir estas cosas, dijo a sus discípulos:
<b>Jesus</b>	<b>Jesús</b>
Ihr wisset, dass nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, dass er gekreuziget werde.	Sabéis que dentro de dos días será la pascua, y el Hijo del Hombre será entregado para que sea crucificado.

Tabla 6. Texto del primer recitativo de la *PSM* de J.S.Bach.

Figura 5. Primer recitativo de la *PSM* de J.S.Bach.

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, la soprano (voz infantil en el Leipzig de la época) es tanto la voz del alma que busca y que duda como la de la alegría que irradia e ilumina, el bajo-barítono es la *Vox Christi*, el narrador es un registro intermedio con voz de tenor.

En cuanto a los recursos plásticos, su utilización constituye una constante a lo largo del tiempo. Estas figuras se rastrean ya en el canto gregoriano. Monteverdi, a principios del siglo XVII, lo utiliza en sus madrigales para describir metafóricamente objetos o movimientos (Bukofzer, 1982/1947). Heinrich Schütz, en su *Historia de la Resurrección*, acompañaba la palabra “resurrección” con un motivo ascendente y más tarde, para las palabras “dobló las rodillas”, se servía de un motivo descendente. Buxtehude, cuya influencia sobre J. S. Bach es manifiesta, solía utilizar también un lenguaje figurativo, que nuestro músico, como buen discípulo, no dudará en adoptar aportando su propio genio (Hill, 2008). Por ello, Schweitzer (2000/1905) se refiere a Bach como un pintor de imágenes con sonidos.

En el coral nro. 3, citado en el apartado anterior, utiliza J. S. Bach la idea de la catábasis<sup>5</sup> (descenso de notas por grado conjunto) y el tritono (intervalo diabólico: Do-Fa#) como metáfora del delito, musicalizando las palabras “was für Missetaten” en el bajo (ver Figura 6).



Figura 6. Coral nro 3 de la PSM de J.S.Bach.

Otro ejemplo representativo lo encontramos en el recitativo nro. 38, donde el llanto de Pedro es traducido musicalmente por Bach mediante el *passus duriusculus*<sup>6</sup> (paso cromático descendente), recurso recurrente en toda la retórica musical barroca para mostrar el dolor.

El evangelista nos relata cómo Pedro es reconocido y acosado por los criados, y entonces, preso del pánico, empieza a negar su relación con Jesús. Tras las tres negaciones el canto del gallo, recuerda al discípulo y también a nosotros (oyentes) la promesa de lealtad incumplida. Acto seguido, Pedro rompe a llorar amargamente. Se cumple, así, la profecía vertida por Jesús en el recitativo nro. 16 de la PSM (ver Tabla 7).

Texto	Traducción
<b>Evangelist</b>	<b>Evangelista</b>
Und alsbald krähete der Hahn.	Y al punto cantó el gallo.
Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der <u>Hahn krähen</u> wird, wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging heraus und <u>weinete bitterlich</u> .	Entonces recordó Pedro las palabras de Jesús, cuando le dijo: Antes de que el <u>gallo cante</u> , me negarás tres veces, y salió fuera y <u>lloró amargamente</u> .

Tabla 7. Texto del recitativo nro. 16 de la PSM de J.S.Bach.

La voz del evangelista primero imita onomatopéyicamente el canto del gallo “krä--hen” para después describir físicamente el llanto de Pedro con un melisma que calca el sonido del sollozo de una manera prodigiosa, con un doloroso descenso ampliamente vocalizado “wei-----ne--te” y un salto ascendente de séptima disminuida (*saltus duriusculus*)<sup>7</sup> (ver Figuras 7 y 8).



Figura 7. Imitación del canto del gallo en el recitativo nro. 16 de la PSM de J.S.Bach.



Figura 8. Descripción musical del sollozo de Pedro en el recitativo nro. 16 de la PSM de J.S.Bach.

## Recapitulación

La utilización de figuras retóricas en la música obedece al deseo de expresar o incluso amplificar el afecto producido por el texto. Su uso como expresión musical de la oratoria clásica se restringe teóricamente a los siglos XVII y XVIII (véase Braunschweig, 2004, y Varwig, 2008).

La música instrumental, en ausencia de texto, puede ser contenedora de significado si el tema está bien definido y si existe una cierta familiarización del oyente con el tipo de música que escucha. Fuera de estas premisas, no se hallará un estí-



mulo musical capaz de suscitar una única respuesta afectiva, universal y necesaria en el oyente.

Para que la semantización sea efectiva se requiere del oyente el aprendizaje de un estilo musical determinado, sea de forma consciente o inconsciente, con la necesaria repetición de experiencias musicales y su posterior asociación con ideas, estados anímicos o imágenes del mundo exterior.

Así vemos que la música instrumental es capaz de evocar imágenes por medio de onomatopeyas (imitar el canto de los pájaros) o de emular mediante el ritmo el movimiento de las tormentas, los ríos o las lágrimas<sup>8</sup>. Esto es posible siempre que conozcamos el programa, el cual nos brinda un marco situacional, a partir del cual reconocer estas figuras musicales. Valga como ejemplo *Las cuatro estaciones* de Vivaldi o la propia *PSM*.

La música puede también trascender el texto, amplificando su efecto y provocando en el oyente una emoción difícilmente conseguible solo a base de palabras. Buen ejemplo de ello es el aria *Erbarne dich!* de la *PSM*.

Resumiendo, sin un marco referencial, la música es polisémica y es, en cambio, bien explícita cuando el referente está bien clarificado. Ninguna teoría estético-musical que intente excluir una de esas dos potencialidades del lenguaje musical, la de hablar un lenguaje significativo y la de generar, al mismo tiempo, emociones difícilmente traducibles en palabras, podrá dar cuenta de toda la inmensidad de la expresión musical.

## Notas

1. Idoia Solores: <https://orcid.org/0000-0002-4129-9104>

2. Johann Gottfried Walther (1684-1748), organista, compositor y musicólogo alemán, es autor del *Musicalisches Lexicon* (1732), donde define más de 3000 términos musicales. En él dice de la exclamatio que puede ser expresada musicalmente de manera apropiada por un salto ascendente de sexta menor (Bartel, 1997). Walther fue primo de J. S. Bach, y coincidieron los dos trabajando en Weimar.

3. Johann Mattheson, contemporáneo de J. S. Bach, intenta establecer un paralelismo entre el discurso musical y el hablado, desarrollando, así, una comprensión de las figuras musicales paralela a la disciplina retórica. Scheibe, el crítico musical, también señala su uso en la música puramente instrumental, entendiendo la interrogatio en términos mucho más amplios, por ejemplo, como una cadencia imperfecta que termina un movimiento lento que plantea una interrogación, que puede ser respondida de manera más efectiva mediante un movimiento rápido siguiente. Por lo tanto, según Scheibe la interrogatio se puede aplicar a pasajes dentro de una frase, a frases completas o, de hecho, a movimientos completos (Bartel, 1997).

4. Esta figura de repetición es introducida por primera vez por Mattheson como figura retórica

musical, exponiendo que la paronomasia está arraigada y es familiar tanto en la música como en la retórica, y que, por lo tanto, no requiere más explicaciones. Scheibe adopta la traducción de Gottsched del término griego como «intensificación» (*Verstärkung*). Tanto el sentido retórico como musical evolucionan gradualmente en un concepto que enfatiza la expresión de afectos por encima de todo. Las repeticiones pueden involucrar notas adicionales o cambios en la dinámica o el ritmo. Sin embargo, en todos los casos “la repetición debe fortalecer el énfasis de la expresión y debe prestarle una belleza singular” (Bartel, 1997, p. 350). La figura sugiere una nueva estética musical, una que ya no está satisfecha con la dinámica estacionaria y la textura constante de la música barroca, y desea expresar la “individualización de los sentimientos generales” (Bartel, 1997, p. 350) como lo expresa Forkel, el primer biógrafo de J. S. Bach, a través de expresiones musicales dinámicamente fluctuantes y en evolución.

5. La expresión musical de las imágenes descendentes se ha relacionado con el concepto de las figuras retóricas musicales desde su inicio. La catábasis, como tantas otras figuras retóricas musicales, es simultáneamente imagen y fuente del afecto. En su definición de la figura, J. G. Walther menciona que el término también se usa para describir un tema o sujeto descendente cromáticamente. Esto coincidiría con la descripción del *passus duriusculus* de Christoph Bernhard (Bartel, 1997).

6. Como alumno y asistente de Heinrich Schütz en Dresde, Bernhard fue profundamente influenciado por la música de su maestro y mentor. A pesar de que el *passus duriusculus* de Bernhard se centra en el uso apropiado de la disonancia, siempre debe entenderse en el contexto de la música luterana tradición poética, que se esfuerza por expresar el texto y despertar los afectos apropiados, enseñando y edificando, así, al oyente. Este es el objetivo previsto de la música de Schütz y el propósito detrás de los escritos de Bernhard (Bartel, 1997).

7. La identificación específica de un salto disonante como una figura distinta se encuentra solo en la *Figurenlehre* de Christoph Bernhard, cantante e instructor en la corte de Dresde (1628-1692). La dureza de los saltos se transmite a través de la palabra *durus*, que significa no solo «duro» sino también «áspero». Esta connotación negativa es particularmente adecuada para expresar un texto de contenido doloroso, utilizando una séptima disminuida descendente (aunque en nuestro ejemplo sea ascendente). No solo el texto se expresa de manera efectiva a través de la disonancia, sino que también implica un significado adicional de «dureza» a través del significado literal de un salto *duriusculus* (Bartel, 1997).

8. “Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y en algunos casos no es fácil distinguirlos. Estos pueden ir desde la simple imitación del sonido de animales, instrumentos musicales o cosas; hasta la elaboración de complejas redes de asociación analógica. En general, el proceso de descripción musical, se fundamenta en la imitación. Las características de un elemento musical -diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempi, tonalidad, notación, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc.- representan imitativamente alguna característica del concepto, persona o cosa que se va a describir” (López Cano, 2011, p. 147).

## Agradecimientos

Quisiera agradecer a Bettina Varwig y Karl Braunschweig la amabilidad de haberme enviado sus artículos, así como a la Revista *Epistemus* sus sugerencias para mejorar este artículo.

## Referencias

- Bach, J. S. (1736). *Matthäus-Passion*. Partitura y texto recuperados de <https://www.bach-cantatas.com/>
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Boyd, M. (1983). *Bach*. (Santiago Martín Bermúdez, trad.). Barcelona: Salvat.
- Braunschweig, K. (2004). Rhetorical types of phrase expansion in the music of J. S. Bach. *Integral*, 18/19, 71-111. Recuperado de [https://www.esm.rochester.edu/integral/wp-content/uploads/2019/06/INTEGRAL\\_18\\_19\\_braunschweig.pdf](https://www.esm.rochester.edu/integral/wp-content/uploads/2019/06/INTEGRAL_18_19_braunschweig.pdf)
- Bukofzer, M. F. (1982). *La musique baroque (1600-1750): de Monteverdi à Bach*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès. (Año de publicación original: 1947).
- Casares, E. (1977). *La música en el Barroco*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Descartes, R. (2001). *Compendio de música*. (Primitiva Flores Santamaria y Carmen Gallardo Mediavilla, trads.). Madrid: Editorial Tecnos. (Año de publicación original: 1618).
- Fubini, E. (2004). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. (Carlos Guillermo Pérez de Aranda, trad.). Madrid: Alianza música. (Año de publicación original: 1973).
- Gardiner, J. E. (2015). *La música en el castillo del Cielo*. (Luis Gago, trad.). Barcelona: Acanalado.
- Geck, M. (2000). *Bach, Leben und Werk*. Hamburgo: Rowohlt GmbH.
- Gubaidulina, S. (1982). Sieben Worte. Pieza para violoncello, acordeón y orquesta de cuerdas. Interpretada por J. Berger, S. Hussong y F. Rosensteiner, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PZgA5iBaRkY>
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca*. (Andrea Giráldez Hayes, trad.). Madrid: Akal.
- López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy. Recuperado de <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/>
- Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. (José Luis Turina, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Año de publicación original: 1956).
- Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. (Francisco Giménez Gracia, trad.). Madrid: Visor.

- Otterbach, F. (1982). *Johann Sebastian Bach. Vida y obra.* (Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coello, trads.). Madrid: Alianza música.
- Păun, F., y Pepelea, R. (2018). Musical-Rhetorical Figures illustrated in Bach's Matthäus-Passion. *Bulletin of the Transilvania*, 11(2), 229-238. Recuperado de [http://webbut.unitbv.ro/bulletin/Series%20VIII/2018/Special%20Issue/27\\_Paun.pdf](http://webbut.unitbv.ro/bulletin/Series%20VIII/2018/Special%20Issue/27_Paun.pdf)
- Prautzsch, L. (2000). *Bibel und Symbol in den Werken Bachs.* Nordestedt: Books on Demand.
- Schweitzer, A. (2000). *J. S. Bach. El músico poeta.* (Jorde D'Urbano, trad.). Buenos Aires: Ricordi americana. (Año de publicación original: 1905).
- Stravinsky, I. (1956). *An autobiography.* New York: Simon & Schuster.
- Varwig, B. (2008). One more time: J. S. Bach and the seventeenth-century traditions of rhetoric. *Eighteenth-Century Music*, 5(2), 179-208. doi: 10.1017/S1478570608001486
- Wittgenstein, L. (1958). *Investigaciones filosóficas.* (Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, trads.). Barcelona: Ediciones Atalaya.
- Wolf, C. (2002). *Bach. El músico sabio.* (Armando Luigi, trad.). Barcelona: Ma non troppo.