

J. S. BACH: TÉCNICA DE COMPOSICIÓN COMO *EXPLICATIO TEXTUS*

José V. GONZÁLEZ VALLE

Abstract

During the XVII to XVIII centuries, musical theorists, especially in Protestant circles compiled, classified and published diverse constructive procedures (figures) used by renaissance composers and their immediate precursors in order to express *sub specie musicae* the meaning of texts. In this way, composition techniques became “idiomatical”. J. S. Bach’s contribution in this field has been investigated and acknowledged by musicologists throughout history. For some time now, evangelical theology has been taking an interest in that particular aspect of Bach’s music, as it is obvious that in order to find an explanation for texts both devout and biblical it is often useful to analyse artistic expressions of the said texts, given that, going down that path theology will learn to understand and listen to them in a new light. That is where music, more so than other art forms, acquires special importance.

Resumen

Durante los siglos XVII-XVIII, los teóricos de música, especialmente en ambientes protestantes, recogen, sistematizan y dan a conocer diversos procedimientos constructivos (figuras) usados por los compositores renacentistas e inmediatamente posteriores para expresar *sub specie musicae* el contenido del texto. De este modo, la técnica de composición musical se va “idiomatizando”. La aportación de J. S. Bach, en este sentido, ha sido estudiada y reconocida por la musicología histórica. Hace un tiempo, también la teología evangélica ha comenzado a interesarse en este aspecto de la música de Bach, pues parece claro, que la explicación de los textos bíblicos o devocionales puede tener éxito por medio del trabajo artístico sobre dichos textos, ya que, por este camino, la teología aprende a oírlos y entenderlos de un modo nuevo. Es aquí donde la música, mucho más que el resto de las artes, adquiere una especial importancia.

La música no es una mera ornamentación del texto, sino un fenómeno enraizado en el “espíritu-general-humano”, es decir, un “lenguaje”. Esto indica, que no actúa de un modo puramente externo, gesticulando “como-si-hablara”, sino que posee la capacidad de formular y comunicar *sub specie* pensamientos, es decir, “hablar”. Los músicos del barroco tomaron consciencia en mayor o menor grado de dicha capacidad, de ahí que surgiesen apasionados debates, motivados por la necesidad de dar respuesta a preguntas como: ¿música, qué quieres decir? Algunos músicos protestantes, desde principios del siglo XVII, como J. Burmeister¹ comenzaron a sistematizar los recursos (figuras), o mejor dicho, los procedimientos constructivos, desarrollados anteriormente en la música renacentista, con el fin de idiomatizar la música. De este modo, la téc-

¹ Joachim Burmeister *Musica Poetica*. Rostock. Stephanus Myliander, 1606.

nica de composición musical llegaría a convertirse en hermenéutica del texto. Entrado el siglo XVII, se observa un interesante desarrollo, en este sentido, por ejemplo, en la música de H. Schütz, cuyas experiencias constructivas en esta línea serían formuladas por su alumno Christoph Bernhard². Gracias a estos nuevos procedimientos constructivos, el compositor del barroco pudo también escaparse del riguroso canon de Zarlino y crear un nuevo estilo más libre. Chr. Bernhard justifica la disonancia, considerándola como figura retórica, que define como “un nuevo arte de usar disonancias”³. Kuhnau, inmediato antecesor de Bach en la iglesia de Sto. Tomás de Leipzig, afirma que el compositor “no sólo debe entender de arte y mover los afectos, sino también expresar otras cosas con habilidad y acierto”⁴, y considera necesario “que no le sea extraña la hermenéutica para poder captar bien y comunicar el *sensus et scopus* [exacto sentido y finalidad] de las palabras”. Los músicos fueron creando, en principio, y sistematizando una teoría retórico-musical, apoyándose en la retórica literaria.

Se ha dicho con toda justicia de la música de Bach, que en ella aparece todo explicado con “claridad palpable, casi tangible”⁵. Con esto, se pensaba en una “plasticidad” intencionada por el compositor. La musicología ha reconocido esa “plasticidad” como uno de los rasgos esenciales de la música de Bach. Ahora bien, si, en principio, todo se reducía a lo “pictórico”, dejando a un lado lo “poético”, hoy, sin embargo, se piensa, que la música-ligada-al-texto de Bach está estrechamente relacionada con la oratoria y que, solamente desde esa perspectiva, puede ser bien entendida. De ahí, que haya que partir de las figuras retóricas para interpretar su música. Además de los procedimientos retóricos, Bach creó otros, figurativos, simbólicos e incluso, se habla, de cabalísticos, apoyándose en la tradición exegética bíblica y en la asociación de ideas, para comunicar musicalmente contenidos que el texto sugiere, pero no expresa directamente. En el *necrologium*⁶ de Bach, C. Ph. E. Bach y Agricola escriben que Bach llevó a la plenitud de su fuerza la polifonía, expresó en su música los secretos de la armonía e introdujo ingeniosos inventos propios y ajenos en la composición musical.

J. Hempel dice que, “Parece claro, que la explicación de un texto bíblico puede tener éxito, no solo con la ayuda de métodos exegéticos o de serias reflexiones o planteamientos del tema, sino también por medio del trabajo artístico sobre dichos textos. Es aquí donde la música,

2. Christoph Bernhard, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*. Cfr. Joseph M. Müller-Blattau, *Die Kompositions-Lehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926), Kassel, Bärenreiter, 1999, pp. 147-153.

3. Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, en: Joseph M. Müller-Blattau, *Die Kompositions-Lehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926), Kassel, Bärenreiter, 1999, p. 63.

4. Johann Kuhnau, *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. sonaten auff dem Klaviere zu spielen* (Leipzig, Anno MDCCX), en el prólogo dedicado “allen Liebhabern zum vergnügen”, al tratar de los *Principia Artis* (*Proprietas des Modi, der Intervallorum, des Tempus, Metrum* und dergleichen), habla claramente del alfabeto numérico o lenguaje cabalístico como medio de expresión de ideas: “Sollte aber iemand so curiex sein / und dessen gerne wissen wollen / demselben will ich ihn zur Kurzweilw / und in einem lusu ingenii [...] durch ein Algebraisches Problema auszuratzen geben. Zu vorhero aber soll er wissen / dass ich einem jedwedem Buchstaben diejenige Zahl zugeeignet habe / die ihm das Alphabets Ordnung nach zukömmt : Als A bedeutet 1, B. 2 und so fort. Die Buschstaben zusammen machen eine gewisse Zahl [...]”.

5. Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Laaber, Laaber-Verlag, 1980, p. 15.

6. Hans Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach Leben und Werk in Dokumenten*, Kassel, Bärenreiter, 1985, p. 193.

mucho más que el resto de las artes, adquiere una especial importancia. En la música, como en el hablar o predicar, se trata, de oír (escuchar) directamente el mensaje”⁷.

Como punto de partida del estudio de la técnica de composición musical de J. S. Bach como *explicatio textus*, hay que situar, en primer lugar, a Martín Lutero, que estableció una estrecha relación entre teología y música, pues, para él, ambas disciplinas pueden expresar idénticos contenidos y, en segundo lugar, la concepción teocéntrica de la música junto al pensamiento analógico y aplicación de la retórica a la música. De acuerdo con estos principios, la investigación teológica protestante ha empezado a comprometerse seriamente con el tema Bach, obviando ciertos dichos, que han tenido cierto éxito popular, como el de Natan Söderblom, arzobispo de Uppsala (1866-1931): *Bach Fünfter Evangelist* (Bach quinto Evangelista). Walter Blankenburg⁸, distanciándose de ese tipo de expresiones, pensó que sería más aceptable calificar a Bach como “*Diener am Evangelium* (servidor del Evangelio) en el sentido de la epístola a los Efesios 3, 4 ss: “Por su lectura podéis conocer mi inteligencia del misterio en Cristo [...] como ahora ha sido revelado a sus santos y profetas por el Espíritu [...] cuyo ministro fui hecho yo por don de la gracia de Dios a mí otorgada por la acción de su poder”.

Al estudiar algunos aspectos idiomáticos de la música de Bach, hay que tener presente la seria advertencia que hacen algunos investigadores como H. Eggebrecht⁹: “existen en la literatura moderna sobre Bach tan grotescas especulaciones, que, sin duda, hay que distanciarse de ellas. Si bien, al mismo tiempo, hay que reconocer, que no todo lo que se ha escrito en este sentido es vana especulación”. El autor se refiere aquí especialmente al lenguaje numérico y cabalístico. Muchos estudios de este tipo se apoyan metodológicamente en indicios, no en señales claras, de modo que su resultado, en principio, no será definitivo. No obstante, como el historiador de la música es un intérprete, debe acercarse también a aquellos aspectos de la composición musical, difícilmente descifrables e intentar dar alguna explicación a esa “alteridad” del lenguaje del arte, tan seductivo y sugerente, que induce constantemente a pensar sobre su sentido y significado aparentemente oculto. Esto, movido por la convicción de que toda interpretación no necesita siempre ser demostrada, para que pueda ser útil científicamente. Hay que esperar, que la interpretación, incluso allí donde topa con el mayor rechazo, pueda conseguir algún valor gracias a los indicios existentes y a los argumentos aportados. ¿Es irracional, suponer que una interpretación, basada en indicios, pueda llegar a ser verídica, en el sentido de que algún día llegue a ser acreditada por una eventual revelación del fenómeno, es decir, por la aparición de la imagen, como prueba definitiva? ¿No es cierto, que una imagen revelada puede ser mejor entendida gracias a la hermenéutica? Así pues, cumpliendo determinadas premisas, pienso que no sólo es justificable cualquier trabajo serio teológico o histórico-musicológico sobre Bach, cuyo objetivo sea analizar su técnica musical como lenguaje humano, racional, significante y, desde ahí, como *explicatio textus*, sino que habría que saludarlo efusivamente.

7. Johannes Hempel, *Bach als Ausleger der Bibel*, Berlín, Vandenhoeck & Ruprecht im Göttingen, 1985, p. 7.

8. Meinrad Walter, *Musik-Sprache des Glaubens. Studien zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt am Main, Josef Knecht, 1994, pp. 37-38.

9. Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Kunst der Fuge*, München, Piper, 1985, p. 27.

Bach unió en su persona las facetas de *compositor* y *servidor del evangelio*, de acuerdo con la concepción musical luterana, que sitúa en primer plano la fuerza evangelizadora de la música, a la vez que la envuelve en un simbolismo del orden divino, perceptible en el mundo visible, en el sentido de la epístola a los Romanos 1, 20 “Porque desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y divinidad, son conocidos mediante las obras”. Este tipo de conocimiento es, según el concepto de *Analogia fidei*¹⁰, percepción en la fe.

La música de Bach para el culto cristiano es *servicio al evangelio*, en tanto que hace exégesis de la revelación como respuesta a la comunidad. Una música, así entendida, se conexiona, en cuanto a su factura, no sólo con la intención del compositor, sino también de toda la creación y su Creador, que no es otro que el Dios de la Revelación. De este modo, la música religiosa de Bach “participa de la belleza y armonía de la creación y es una vía de entendimiento, que implica la comprensión de la belleza misma, desafiante para el sentido y para la razón”¹¹. Según esto, las mismas obras tardías de Bach, como el *Arte de la Fuga*, apostrofadas frecuentemente de no funcionales y especulativas, no están en contraposición a las composiciones de su oficio como cantor, sino que, por el contrario, las complementan, debido a esa concepción unitaria luterana y teocéntrica de la música.

Meinrad Walter piensa que “en la exégesis de Bach, teología y musicología pueden trabajar en mutua relación. La teología –en el sentido de ciencia auxiliar– puede iluminar determinados detalles del trasfondo histórico-religioso de las composiciones de Bach, que, al mismo tiempo, pueden ser de gran utilidad para el análisis musical. Pero, a la vez, la misma teología es interrogada en el análisis musical. Cuando la música religiosa de Bach llega a ser teología en el sentido original de proclamación de la palabra, se abre a la exégesis teológica, es decir, a un tipo de análisis del texto y de la música, que incluye puntos de vista teológicos, pues, por medio de la apropiada exégesis teológica del texto, la música gana el adecuado horizonte de comprensión y, por medio del análisis de la música, la teología aprende a oír y a entender el texto de un modo nuevo. En este aventurarse en el círculo hermenéutico de palabra y música, la investigación de Bach es siempre hermenéutica”¹².

La relación entre teología y música se eleva en Bach a la categoría de lenguaje. Bach no sólo poseía sorprendentes conocimientos teológicos, sino también, como se está demostrando, la enorme capacidad de expresarlos musicalmente. Las tradiciones idiomáticas de la música occidental, especialmente dentro de la reforma luterana, la religiosidad, la función del músico y de la música eclesial, el pensamiento analógico del barroco o la concepción teocéntrica de la música son para Bach factores de suma importancia respecto al concepto de música e idiomatización de la música.

¿Hasta qué punto el estilo de Bach o su arte de expresión musical se compromete con el texto para expresar su contenido e, incluso, el grado de aceptación personal del mensaje? La

10. Semejanza existente entre “decisión humana en la fe” y “decisión de la gracia de Dios” (Epístola a los Romanos 12, 6). Cfr. *Analogia fidei*, en: Karl Rahner, *Kleines Theologisches Wörterbuch*, Freiburg in Breslau, Herder, 1961, p. 18.

11. Meinrad Walter, *op. cit.*, p. 41

12. Meinrad Walter, *Musik-Sprache des Glaubens... op. cit.*, p. 29.

música de Bach no es un lenguaje indirecto o funcional *propter textum*, sino, en cierto modo directo, *per se* o autónomo, equiparable al texto, ya que la música como lenguaje humano, posee, es decir, crea sus propias estructuras lógicas, reconocibles por el cerebro humano.

La vida de Bach, por otra parte, discurre rodeada de apasionantes debates como el reformismo, pietismo y ortodoxia, iluminismo e ilustración, aristotelismo y platonismo, tomismo y agustinismo, que afectan directamente tanto a su actitud de creyente y practicante y a su función de músico eclesiástico, como también, a la teología y religiosidad de la época. Esto ha dado pie a que muchos teólogos protestantes comiencen a preguntarse, si una música como la de Bach podría iluminar de algún modo estos debates. La respuesta parece afirmativa, si tenemos en cuenta, que cada vez son más los teólogos interesados en la música de Bach. Pero no sólo los teólogos protestantes se sienten atraídos e interrogados por el lenguaje musical de Bach; también otros pensadores laicos se han sentido interpelados por su música, como es el caso de Friedrich Nietzsche que reconocía en una carta del treinta de abril de 1870 a Erwin Rhode lo siguiente: “Esta semana he oído tres veces la Pasión según San Mateo del divino Bach [...] Quién ha olvidado completamente el cristianismo, oye aquí verdaderamente un Evangelio”, o también Émile Michel Cioran, conocido por su radical escepticismo, ha llegado a escribir lo siguiente: “Cuando oímos a Bach sentimos brotar a Dios lentamente, su obra es divinidad naciente. Después de un Oratorio, una Cantata o una Pasión, Dios tiene que existir. Porque si no toda la obra del Cantor sería una desgarradora ilusión”.¹³

Al estudiar la música de Bach bajo aspectos idiomáticos, conviene tener presente la tradición, la retórica, el simbolismo, el pensamiento analógico, las diversas tradiciones musicales idiomáticas, y la religiosidad de Bach.

La tradición

Frente a la idiomatización de la música lograda por Palestrina en los textos latinos y por Schütz en los alemanes, Georgiades¹⁴ sostiene, que Bach dio un paso más en dirección hacia la instrumentalización del idioma, y desde ahí, a la idiomatización de la música instrumental. Numerosos han sido los investigadores que se han dedicado al estudio de la música de Bach con el fin de encontrar apoyos suficientes para desvelar las claves de ese lenguaje, en el que Bach convirtió su técnica musical para aplicarla como *explicatio textus*, es decir, como exégesis o aparato hermenéutico para la explicación del texto. En este proceso idiomático, juegan un papel importante, en primer lugar, las figuras retórico-musicales, que en los siglos XVII y XVIII constituían uno de los componentes esenciales de numerosos tratados teórico-musicales. Éstas eran consideradas como médula en la aplicación de la retórica literaria a la música. La retórica había

13. É. M. Cioran, *Von Tränen und von Heiligen*, Frankfurt am Main, 1988, p. 41 y ss.; cfr: Meinrad Walter, *Musik-Sprache des Glaubens. Studien zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt am Main, Josef Knecht, 1994, p. 79.

14. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlín, Göttingen, Heidelberg, Springer-Verlag, 1954, p. 76 y ss.

recibido un fuerte impulso en el siglo XVI, debido a la recepción humanista de la antigua poética y retórica (Aristóteles, Cicerón y Quintiliano). Este proceso experimenta desde Gioseffo Zarlino (*Institutioni Harmoniche*, Venecia, 1555), un desarrollo sistemático, especialmente, en ambientes protestantes alemanes (Seth Calvisius, Joachim Burmeister, Christoph Bernhard, Johann Georg Ahle, Johann G. Walther, amigo de Bach, y Johann Kuhnau, antecesor de Bach en Sto. Tomás de Leipzig), que fomentaron el estudio de la relación entre música y retórica, situando en primer lugar la teoría de las figuras. Bach se sirvió de procedimientos figurativos y retóricos, usados anteriormente por compositores renacentistas y barrocos, pero creó o tipificó también otros nuevos, por medio de la analogía (metáfora, símbolo), llegando a elaborar, de ese modo, un vocabulario capaz de expresar no sólo el significado material de las palabras o el verdadero sentido de la frase, su contexto e intencionalidad, sino también como algunos piensan, el grado de compromiso personal del compositor.

a) *Forma de lenguaje*

Según Thr. Georgiades¹⁵, “la obra de Bach se nos muestra hoy, más allá de todo debate, como la primera que empieza a llenar totalmente de “espíritu” la música instrumental y a enriquecerla con la suma de pensamientos, recursos y procedimientos históricos, acumulados por la música vocal a lo largo de su desarrollo. [...] La nueva mentalidad de Bach no le permitía seguir viendo como la más noble tarea de la música instrumental acompañar o adornar el lenguaje, por eso buscó para ella nuevos y propios caminos. Por otra parte, la música en la época de Bach había abandonado aquella antigua posibilidad de relacionarse siempre con el lenguaje, es más, se había liberado ya del lenguaje. Sin embargo, lo instrumental que, desde su origen, residía en la polifonía occidental, pero que, como factor expresivo, había sido eliminado en favor de la idiomatización de la música, se filtra ahora en Bach por una puerta inadvertida. En Bach aparece con toda su fuerza la exigencia de transformar en instrumental no sólo lo vocal, es decir, el idioma, sino su contexto y sus sugerencias respecto al significado. Desde ese momento, surge en las partes puramente instrumentales la exigencia de ser portadoras independientes de significado, no sólo reafirmando el contenido del texto, sino materializando «sub specie musicae» otras ideas que el texto sugiere pero no expresa directamente. Este pensamiento nos ofrece el mejor punto de apoyo para comprender la transformación, que Bach supo llevar a cabo. La textura instrumental del *Et incarnatus* de la Gran Misa en Si menor, por ejemplo la figura:



15. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlín, Göttingen, Heidelberg, Springer-Verlag, 1954, p. 80.

además de poseer un gesto «parlante», representa de un modo plástico el descenso de Cristo a la tierra (figura retórica: catábasis = *descendit*). Toda la gran música instrumental, la de Bach, como también la de los clásicos vieneses, posee esta marca. ¿De dónde procede esto? La respuesta a esta pregunta nos ofrece un acceso esencial a la composición instrumental de aquella época. Giros musicales, ritmos musicales, que se crearon al componer musicalmente inspirándose en el lenguaje, llegaron a ser grabados de un modo tan fuerte e imborrable en la mente humana, que comenzaron a llevar una vida propia y a fecundar la música instrumental. Las fórmulas musicales, creadas por Monteverdi y especialmente por H. Schütz producían una sensación tan intensa, eran tan plásticas, tan cinceladas o perfiladas, tan agradables al oído, que, se cargaron de significado y pudieron ser usadas, incluso sin texto”.

b) *Retórica y pensamiento analógico del barroco*

En la idiomatización de la técnica de componer de Bach, juega un papel importante, como he señalado anteriormente, el pensamiento analógico, que caracteriza su época. Por lo general, como se desprende de algunas polémicas del siglo XVIII (A. Scheibe / J. A. Birnbaum¹⁶), las figuras retóricas iban asociándose, cada vez más, a la expresión del afecto. Pero Bach no se alinea a esa nueva estética del afecto que va imponiendo la ilustración, sino que, siguiendo fiel al pensamiento analógico de su época, tiende hacia la posibilidad de una aplicación más simbólica de la técnica musical, es decir, hacia una mediación más intelectual de la música para perfilar mejor el significado de la palabra, de la frase y del contexto. Veamos algunos ejemplos:

1. *Crucifixus* de la Misa en si Menor:

Bach elabora el *Crucifixus* según la técnica de la parodia. Para ello, echa mano de una obra de la época de Weimar. Bach conocía una canción amatoria, teñida de dolor, de A. Vivaldi¹⁷, que debió impresionarle y conmoverle tanto que la usó como modelo para la composición de la primera parte del coro de la Cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12, Weimar, 1714) y de esta se sirvió, cuando, al fin de su vida, se propuso componer el *Crucifixus* de la Misa en Si Menor. El *Crucifixus* es, pues, una parodia. El arte de parodiar para Bach, no es un procedimiento mecánico usual o rutinario, sino algo profundamente pensado. Bach, al echar mano de una de sus anteriores composiciones, para realizar otra nueva, parte de las semejanzas del mensaje contenido entre el modelo primitivo y la nueva composición. Nada importa, por otra parte, que el contenido del modelo primitivo fuera de procedencia profana, pues, el luteranismo no distingue entre lo profano y lo sagrado, como el catolicismo. Para Lutero, toda la creación es obra de Dios y a toda ella se dirige su mensaje salvífico. Bach acudió al modelo de la citada Cantata, porque el mensaje de amor, dolor, soledad y llanto, que se proponía plasmar en el *Crucifixus*,

16. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, vol. II (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930), Wiesbaden, 1979, p. 476.
Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach Leben und Werk in Dokumenten*, Kassel, Bärenreiter, 1984, p. 150 y ss.

17. Walter Blankenburg, *Einführung in Bachs H-moll-Messe*, Kassel, Bärenreiter, 1982, p. 76.

estaba allí perfectamente expresado. No obstante, retocó el modelo, no sólo cambiándole la tonalidad, para ajustarle al ciclo tonal del Credo, sino que también hizo precederle un prelude instrumental de cuatro compases, y al final, por el contrario, suprime el postludio instrumental existente en la Cantata, para concluir el *Crucifixus*, dejando cantar, durante los últimos cuatro compases, al coro solo, acompañado del continuo, sin acompañamiento orquestal.

El continuo de esta parte tiene como estructura musical una *chiaccona*, es decir, un *bajo ostinato*, cuya fórmula consiste en exponer en cuatro compases un giro melódico cromático (*passus duriusculus*) de cuarta descendente, que reproduce el tetracordo frigio descendente, es decir, el *lamento*. Esta fórmula melódica de cuatro compases se repite 12 veces en forma idéntica y, una vez más, la última (nr. 13), interrumpida y transformada. En total resultan $12 + 1 = 13$ repeticiones del *ostinato*. La fórmula melódica, en sí, abarca 4 compases con seis notas negras en cada uno, lo que da un resultado de 24 notas negras. Estas cifras conviene tenerlas presentes.

La cuarta cromática descendente (*mi-re-do-si*, lamento)



Crucifixus, Misa en Si Menor, Bach

que en forma de *ostinato* sustenta esta parte de la misa, es una de las figuras retóricas afectuosas frecuentes en la música del siglo XVII. Aquí, debido a su cromatismo (*mi-re#-re-do#-do-si = passus duriusculus*) es usada para expresar afectos de SUFRIMIENTO, DOLOR y para significar otros mensajes más intelectuales: 1) Su cromatismo destruye el orden tonal (por analogía = PECADO contra la ley). 2) La fórmula del *ostinato*: a) contiene 24 notas ($12 + 12 = 24$ horas, o totalidad del día y la noche), b) se repite doce veces (simbolismo numérico del 12, horas del día, 12 signos del zodiaco, 12 tribus de Israel, 12 apóstoles de Cristo, la Iglesia), c) la línea melódica dibuja constantemente CRUCES (si + mi-grave + mi-agudo + si), d) se insinúa una repetición más de la fórmula –repetición nr. 13 del *lamento*–, que es inmediatamente interrumpida (MUERTE), e) en este preciso momento, se produce, por medio de acordes de TRANSFORMACIÓN, un CAMBIO RADICAL de tonalidad, pasando de mi menor a sol mayor, tonalidades paralelas por su semejanza en el número de alteraciones en la clave, pero de carácter absolutamente distinto (mi menor = muerte / sol mayor = resurrección). Los acordes de transformación significan, por lo tanto, el CAMBIO de vida terrena en vida celestial, expresando fielmente la música lo que canta el Prefacio de la misa de difuntos: *Tuis enim fidelibus, Domine, vita mutatur, non tollitur* (la vida de tus fieles, Señor, cambia, no se destruye) f) en el momento de la transformación hacia el cambio radical callan todos los instrumentos, quedando solo el coro vocal en total ABANDONO y SOLEDAD (= la soledad de la muerte).

tus se - pul - tus

Crucifixus, Misa en Si Menor, Bach

2.- *Exordium* de la *Matthäuspassion* (*Kommt, Ihr Töchter, helft mir klagen*) BWV 244 I, nr. 1 y *Exordium* de la *Johannes-Passion* (*Herr, unser Herrscher*) BWV 245, nr. 1.

La música instrumental que acompaña al texto de los coros, que sirven de prólogo a la *Matthäus-Passion* y *Johannes-Passion*, son ejemplos paradigmáticos, para comprobar, hasta que punto la técnica musical se compromete en ambas composiciones con el mensaje del texto y con su contexto.

Del estudio de los textos de ambos *exordia* pueden deducirse mensajes como los siguientes:

a) *Exordium* de la *Matthäus-Passion*:

Hija de Sión: Venid, hijas mías, lamentaos conmigo, mirad!

Creyentes: ¿A quién?

Hija de Sión: Al novio. Miradle!

Creyentes: ¿Cómo?

Hija de Sión: Como si fuera un *CORDERO*.

CORAL: Oh! *Cordero* de Dios, inocente
inmolado en el leño de la *CRUZ*,

Hija de Sión: Mirad;

Creyentes: ¿Qué?

Hija de Sión: Mirad la *PACIENCIA*.

CORAL: Siempre *paciente*, aunque eras despreciado.

Hija de Sión: Mirad;

Creyentes: ¿Dónde?

Hija de Sión: Nuestra *CULPA*.

CORAL: Tú has cargado con todos los *PECADOS*
para que no nos desanimáramos.

Hija de Sión: Miradle llevar el leño hasta la *cruz* con *amor y benevolencia!*

CORAL: Ten piedad de nosotros, oh Jesús!

La música de la Pasión según Mateo puede entenderse mejor, si conocemos algunos transfondos. El libro del texto procede, como es sabido, del poeta de Leipzig Christian Friedrich Henrici (1700-1764), que se autodenominaba Picander. Se dice de Picander (empleado de correos), que tenía un talento menos que mediano y que Bach tuvo que servirse de él, porque no encontró otro poeta mejor. Esto no es del todo exacto. Parece ser que Bach mismo planeó dar forma a una gran Pasión, basándose en los sermones de pasión de Heinrich Müller¹⁸, que él poseía. En Picander encontró precisamente una ayuda ideal para poner en verso la teología de Müller. Ya, en el coro inicial, aparece esto con toda claridad: El canto de lamentación, modelado por Picander, en el que la *Hija de Sión* y los *Creyentes* mantienen un diálogo sobre el “llevar la cruz”, nos remite, por su construcción y contenido, al octavo sermón “Sobre la muerte de Cristo” de Heinrich Müller¹⁹. La *Hija de Sión* representa no sólo a las Hijas de Jerusalén, citadas por Lucas (23, 27), sino que también a las Hijas de Sión del Cantar de los Cantares. Pero, no sólo el coro inicial, sino también la estructura completa de la Pasión según San Mateo está determinada por el Cantar de los Cantares de Salomón. La Esposa y el Esposo han de entenderse aquí como una relación entre el alma del creyente y Cristo. La figura simbólica del “Cordero”, que aparece repetidamente en el texto de la Pasión, se corresponde también con una tipología muy conocida, dada antes a conocer por Isaías (cap. 53): “Aunque fue castigado y torturado, no abrió su boca como un cordero llevado al matadero”. Hay que indicar en esta cita, que aquí se trata de una interpretación puramente teológica. Por eso, es aquí donde tiene que entrar el historiador de la música. Como sabemos, una nueva voz, que originalmente no era cantada, sino interpretada al órgano, el coral *O Lamm Gottes* (“Oh Cordero de Dios”), entra en diálogo, como tercer coro, con los dos coros iniciales. Lógicamente, el texto de esta melodía estaba en la mente de todos los presentes. Esta melodía sin texto encierra en sí el contenido no expresado, e, independientemente de las alusiones del texto del coro, da a este gran preludeo una dimensión y una cohesión más amplia. Aquí, es importante pensar, que las melodías, aunque se canten sin texto o incluso con otro texto, remiten siempre al contenido de la canción original y, con ello, aclaran a veces totalmente su sentido.

La poesía libre de Picander²⁰ tiene *in mente* el texto del coral luterano *O Lamm Gottes*, perfectamente engarzado en el poema de Picander. En el diálogo entre la *Hija de Sión* y los *Creyentes* se subrayan, además de *Lamm* (cordero), otras palabras como *Kreuz* (cruz), *Geduld* (paciencia), *Schuld* (culpa) o *Sünde* (pecado), que actuarán como auténticos *leitmotiv* después, a lo

18. Emil Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter, 1991, p. 56.

19. Franz Kördle, *Johann Sebastian Bach: compositor teólogo*. Conferencia leída en el Departamento de Musicología del CSIC (Barcelona), el 25-4-2000, con motivo del año Bach. (Sin publicar).

20. Emil Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter, 1991, p. 56 y ss.

largo de toda la obra. Estas palabras, además de despertar los afectos fundamentales de tristeza, queja, paciencia, esperanza de redención, súplica de misericordia, seguridad de salvación, son conceptos fundamentales de la *Theologia Crucis* de Martín Lutero.

En este prólogo, los afectos e ideas fundamentales, que deben estar presentes al meditar la Pasión de Cristo, son proclamados clara y directamente por el texto. El cometido de la magna composición musical que lo acompaña es, por lo tanto, crear un ambiente de solemnidad, paz, serenidad y gozo. ¿Quiso Bach, con la música, revivir aquellos sentimientos y afectos originarios de la antigua *praxis* del *Cantus Passionis*, inspirándose en las palabras de San Agustín: *Cuius sanguine delicta nostra deleta sunt, solemniter legitur passio*?²¹.

b) *Exordium* de la *Johannes-Passion*:²²

¿Texto de Bach?

Señor, *soberano nuestro*, cuya *gloria*
es grande en toda la tierra!
Enséñanos, por tu Pasión,
Que tú, *verdadero Hijo de Dios*,
en todas las edades,
También en la más grande humillación,
has sido *glorificado*.

El texto de este *exordium* (de autor desconocido: ¿Bach?) sigue el modelo tradicional cristiano de canto preparatorio de la Pasión, es decir, está concebido según los sentimientos y afectos aconsejados por San Agustín *Cuius sanguine delicta nostra deleta sunt, solemniter legitur passio*. Así pues, es realmente un texto solemne, triunfal y glorioso, una exultante exhortación a escuchar con paz, gozo y devoción el relato de la Pasión de Cristo. Dicho texto poético se inspira en el Salmo 8, versículos 2 y 10 de la Biblia y se corresponden con los versos primero y segundo del *exordium*, por un lado, y en la 2ª Epístola de San Pablo a los Corintios, cap.13, versículo 4, que se corresponde con los dos últimos versos del *exordium*, por otro. En sintonía con el objetivo primordial del Evangelio de Juan, que es pregonar la Majestad y Divinidad de Cristo, dicho texto no alude al dolor, ni al abandono, ni a la muerte, que es considerada por Juan como un paso necesario y previo de la vuelta de Jesús al Padre. El texto se centra, pues, en cantar gozosamente y exaltar a Jesús como verdadero Hijo de Dios, rasgo esencial del evangelio de San Juan: “Que tú, el verdadero hijo de Dios... has sido glorificado” (*Dass du, der wahre Gottessohn... verherrlicht worden bist*), “aún dentro de la más grande humillación” (*Auch in der grössten*

21. San Agustín, *Sermo* 218, 1. Migne, *Patrologia Latina*, XXXVIII, 1084.

22. Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm / In allen Landen herrlich ist. / Zeig uns durch deine Passion, / Dass du, der wahre Gottessohn, / Zu aller Zeit, / Auch in der grössten Niedrigkeit, / Verherrlicht worden bist.

Niedrigkeit), según expresa también la Epístola 2 Cor 13, 4 (“Porque, aunque fue crucificado en su debilidad, vive por el poder de Dios”) y el salmo citado, cuyos versículos dicen: 2. “Oh Yahvé, Señor nuestro, qué grande es tu nombre por toda la tierra, tu majestad cantada por encima de los cielos” y 10. “¡Oh Yahvé, Señor nuestro, qué grande es tu nombre por toda la tierra!”

La música, por el contrario, se centra en exponer el drama de la Pasión, es decir, en suscitar los afectos e ideas fundamentales, que, ya desde la Edad Media (*Theologia Crucis, Imitatio Christi, Via Crucis*), están presentes al meditar la Pasión de Cristo. Así vemos cruces constantes entre las partes superiores (flautas y oboes), en alusión a la CRUZ ($X = \text{chiasmus}$), o entonando intervalos aumentados y disminuidos (do-fa#, fa#-do, fa-si, *pathopoia*, figura que según Burmeister expresa *affectum DOLORIS, timoris, terroris exprimere*), ligaduras y retardos (ata-duras, tensiones). Las partes instrumentales intermedias (cuerda) proceden por movimientos semicirculares insistentes (*circulatio, kiklosis: voces quasi in circulum agi videntur*²³), queriendo significar un penoso andar perdido o sin rumbo. La parte más grave de la composición mantiene una nota pedal (SOL) en la que, mientras los *violoncelli* y *bassoni* subdividen el tiempo en breves fracciones (*multiplicatio*), significando disgregación y ansiedad; el órgano y el *violone* lo hacen en fracciones alternativas de negras y silencios (*suspiratio*). En el centro del pre-ludio instrumental, que precede a la entrada del coro vocal, las partes inferiores dibujan visualmente, plásticamente, una CRUZ (sol-re-Re-sol, $X = \text{chiasmus}$) y, un poco después, aparece un paso cromático, que destruye el orden tonal-modal, es decir, destruye la ley, el canon, el orden musical establecido (*passus duriusculus = PECADO, CULPA*). Inmediatamente después, comienza el coro lanzando tres fuertes exclamaciones, *Herr!, Herr!, Herr!* (*exclamatio, gradatio*), interrumpidas por pausas (*tmesis* o *suspiratio*), queriendo expresar una gradación del estado de ánimo: 1) *Herr!* (acorde en estado fundamental = exclamación con grito firme), 2) *Herr!* (acorde de 3ª y 6ª = exclamación con grito inestable desconsolado, perdiendo fuerza), 3) *Herr!* (acorde de séptima disminuida = exclamación con grito confuso, desconcertado, desesperado). En *unser Herrscher*, las partes vocales se unen a la temática (*circulatio*, andar perdido), presentada previamente por las partes instrumentales intermedias al comenzar el *exordium*.

c) Diferencias idiomáticas entre las tradiciones protestante y católica

1. La tradición protestante exige disponer el discurso musical según las reglas del discurso oratorio (palabras, frases, períodos, “*expositio, medium, finis*”)²⁴. Las palabras o frases del

23. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, 1650.

24. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, Kassel, Bärenreiter, 1995, p. 180,1: “Klangrede. Diese Lehre von den Incisionen, interpunctiones, posituras u. s. w. nennet, ist die allernothwendigste in der gantzen melodischen Setz = Kunst, und so heisst auf Grischisch Diastolica; wird aber doch so sehr hintangestzet, dass kein Mensch bishero die gerigste Regel, oder nur einigen Unterricht davon gegeben hätte: ja man findet nicht einmal ihren Namen in den neuesten musikalischen Wörtebüchern”, y p. 181: “Um nun diesen Mangel, wie vielen andern, auch einiger maassen abzuheffen, müssen wir uns die Mühe geben, die liebe Grammatic sowohl, als die schätzbare Rhetoric und werte Poesie auf gewisse Weise zur Hand zu geben: denn ohne von diesen schönen Wissenschaften vor allen die gehörige Kundschaft zu haben [...]”.

discurso oratorio (entendido como un drama contemplativo, teatro imaginario) se traducen en el discurso musical por medio de equivalencias (analogías), es decir, de procedimientos constructivos melódicos, rítmicos y armónicos tipificables (cadencias, semicadencias, pausas, cruzamiento de voces, consonancias, disonancias, ostinatos, pasos). El discurso musical traduce, por analogía, el contenido de las palabras del texto en figuras y símbolos musicales. Se elabora, pues, una técnica musical significativa que sirve de hermenéutica para la *explicatio textus*. De ahí, que la música puramente instrumental, no-ligada-al-texto, pueda *sub specie musicae* ser portadora de significados e intenciones.

2. La *tradición católica* desarrolla en el barroco una nueva relación música/lenguaje, según la cual, el compositor no se apoya tanto en la búsqueda de analogías musicales con el discurso oratorio, sino que, fijándose más en la acción escénica, intenta reproducir plástica o visualmente el modo de actuar en el escenario (de comportarse exteriormente) el actor al declamar el texto, es decir, el acento, la actitud, el gesto, la dicción y grado de emoción del actor, de la persona que actúa, que está interpretando un papel. El teatro, tribuna de la ópera y plataforma de la nueva música católica, no es sólo una palestra donde se habla o se discute, sino también un lugar donde pueden verse comportamientos, gestos y actitudes humanas y oírse diferentes tonos de voz. La música católica italiana intenta recoger el modo de actuar y comportarse el hombre²⁵. No por casualidad se desarrolló en los países católicos la *ópera*, o teatro escénico o visual y en los protestantes el *oratorio* o teatro imaginario o contemplativo.

Es preciso tener presente estos dos mundos para entender el lenguaje musical de Bach. El lenguaje musical de Bach es un lenguaje oratorio, retórico, figurativo, y, a veces, también plástico y onomatopéyico, pero nunca teatral²⁶. Bach usa giros melódicos tipificados como signos convencionales para expresar contenidos ideológicos (quintas paralelas, disonancias, es decir, faltas musicales, para significar el pecado), como sucede en el lenguaje oratorio y otros giros que recrean el contenido del texto a base de imágenes plásticas, afectuosas, sonoras e incluso gráficas o visuales (ascenso, descenso, círculos, cruces...). Una idea, una palabra, por medio de un giro musical (por ejemplo, el *passus duriusculus*) puede traducirse en: 1) *figura afectiva*, usando el cromatismo para significar el dolor, la dificultad, 2) *figura plástica* para significar descenso o caída, y 3) *figura simbólica* (el cromatismo destruye el orden tonal) para significar el pecado. También, un giro musical puede interpretarse, a la vez, como *figura gráfica*, al considerar las notas musicales como puntos, ya que, de este modo, es posible trazar dibujos o líneas de ascenso o descenso (*anabasis, cathabasis*), ondulaciones o también cruces (*chiasmus* = si-la / do-si). No hay que olvidar que la música occidental es sonido, pero también grafía.

25. Thrasybulos Georgiades, "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters". Cfr. *Thrasybulos Georgiades Kleine Schriften*. Edición de Th. Göllner, en: *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, vol. 26, Tutzing, Hans Schneider, 1977, pp. 9-32.

26. En este sentido, es de gran interés el capítulo III: "Die Stellung J. S. Bach zur Kirchenmusik des Rationalismus"; en: Gerhard Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*. Reprint der Originalausgabe 1935, Leipzig, 1985, pp. 44-56.

Religiosidad de Bach

Bach vive su religiosidad²⁷ en el sentido luterano (Moisés = Exod., Simeón = Lc. 2, 25: instrucción y promesa), es decir, una fe entendida como declaración, contenido o doctrina (*fides quae creditur*), y, a la vez, como asentimiento, confianza y aplicación (*fides qua creditur*), tal como expresa el texto de la Cantata de la Reforma (*Gott der Herr ist Sonn und Schild = el Señor es nuestra luz y nuestro escudo*) del 31 de octubre de 1725, BWV 79: *Gottlob, wir wissen / Den rechten Weg zur Seligkeit = gracias a Dios conocemos el verdadero camino hacia la santidad*).

En la época de Bach, no se trataba tanto de *cuestionar* la fe como de *saber sobre* la fe, es decir, de aprender su contenido en la escuela, en el catecismo y la predicación doctrinal y asegurarlo y comprometerse por medio del oficio religioso, la confesión, comunión y música eclesiástica. En los oficios dominicales, era numerosa la cantidad de fieles que acudía a comulgar. Previamente, muchos practicaban la confesión particular, ya que Lutero no la abolió, pues sólo suprimió su obligatoriedad. Bach participaba en todo. Respecto a su participación en la confesión particular, conocemos los nombres de cuatro de sus confesores²⁸, durante su época de Leipzig. Esto, aunque pueda parecer extraño, era un aspecto importante de sus prácticas piadosas. Los cuatro confesores de Bach, con sus respectivos rangos eclesiásticos, fueron: Christian Weise, el Viejo (1723-1736: Pastor = 1er. puesto), Teller (1737-1739: *Subdiakonus* = 4º puesto y después, 1739-1740, ascendió a *Diakonus* = 3er. puesto), Johann Paul Ram (1740-1741: *Subdiakonus* = 4º puesto) y Christoph Wolle (1741-1750: *Diakonus* = 3er. puesto y ascendió después a *Archidia-konus* = 2º. puesto). El enfoque de Christian Weise, en cierto modo, más teológico-dogmático-pastoral que puramente bíblico-exegético, era semejante al de Christoph Wolle. Ambos eran teólogos ortodoxos con ciertos tintes místicos derivados del *Pietismo* y *Ortodoxia*. En este sentido, Johann Arndt había conseguido conservar dentro de la ortodoxia protestante el pensamiento místico frente al Protestantismo racionalista y abrir caminos a otros intensos movimientos espirituales, como también conseguir un legítimo lugar para la mística dentro de la teología, sin caer en la *Pietistery*. En él, teología y religiosidad, ortodoxia edificante y espiritualidad mística establecen una unión “que es de gran valor para el posterior desarrollo de la espiritualidad evangélica con vistas a una ortodoxia luterana moderada [...] y a una creatividad artística y musical, que se alimenta de fuentes espirituales”²⁹.

Cuando Bach llegó a Leipzig se encontró con un grupo de personalidades, de las cuales Christian Weise era el más afín, tanto respecto a su oficio como a su formación y vivencia religiosa.

27. “Bachs Religion”, en: Gerhard Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*. Reprint der Originalausgabe 1935, Leipzig, 1985, pp. 2-4. Reinhard Kirste, “Theologische und spirituelle Ermöglichungsansätze für Bachs Werke unter besonderer Berücksichtigung des Verständnisses von Wort und Geist bei Leonhart Hutter und Johann Arndt”, en: *Bach als Ausleger der Bibel*, Berlín, Vandenhoeck & Ruprecht im Göttingen, 1985, pp. 77-95.

28. Martin Petzoldt, “Christian Weise d. Ä. und Christoph Wolle – zwei Leipziger Beichväter Bachs, Vertreter zweier auslegungsgeschichtlicher Abschnitte der ausgehenden lutherischen Orthodoxie”, en: *Bach als Ausleger der Bibel*. Berlín, Vandenhoeck & Ruprecht im Göttingen, 1985, pp. 109-129.

29. Reinhard Kirste, “Theologische und spirituelle Ermöglichungsansätze für Bachs Werk unter besonderer Berücksichtigung des Verständnisses von Wort und Geist bei Leonhardt Hutter und Johann Arndt”, en: *Bach als Ausleger der Bibel*, Berlín, Vandenhoeck & Ruprecht im Göttingen, 1985, p. 62, n. 127.

Bach subrayó musicalmente como ningún otro compositor de la historia de occidente los tres misterios fundamentales del dogma cristiano: la Encarnación del Hijo de Dios en el *Weihnachts-Oratorium*, su Pasión y Muerte en la Cruz en la *Johannes-Passion* y *Matthäus-Passion* y la Venida del Espíritu Santo en las *Pfingst-Kantaten*. A lo que hay que añadir como colofón: el Dogma Cristiano o *Symbolum Nicaenum* en la Misa en Si Menor (BWV 232), que ya Ph. Spitta consideraba como una de las más sobresalientes creaciones no sólo de Bach sino de toda la música occidental.

Pero para conocer aún con más evidencia la religiosidad personal de Bach, ya que los textos de sus composiciones no son originales suyos, ni tampoco sabemos con seguridad hasta qué punto Bach fue libre en elegirlos, parece lo más adecuado metodológicamente dirigirse a textos escritos directamente por Bach³⁰. Dichos textos revelan los siguientes rasgos característicos de una religiosidad de acuerdo con los tres principios de Martín Lutero: *sola fides, sola gratia, sola scriptura*:

“*Sola fides*”: fe en la Providencia Divina

En muchos escritos aparece la convicción de que el destino humano está completamente dirigido por Dios. Lo que la teología dogmática denomina *providentia specialis*, es decir, *providencia especial de Dios sobre los caminos de los hombres*, se halla en numerosos documentos autógrafos de Bach y bajo diversas formulaciones:

“Dios lo ha dispuesto” (*Hat es Gott gefüget*), escribe Bach, el 25 de junio de 1708, en su solicitud de traslado de Mühlhausen a Weimar.

“¿Quién sabe? Si, bajo esto, no está en juego la providencia divina” (*Wer weiss? Ob nicht hierunter göttliche Schickung nicht in Spiel*), escribe Bach en una carta del 18 de noviembre de 1736, preocupándose de que su hijo Gottfried Bernhard reciba el cargo de organista de Sangerhausen. Con esas palabras desea que el consejo de dicha ciudad cumpla en su hijo la promesa que a él le hizo, treinta años antes.

El contenido de estos escritos revelan claramente que una de las bases de la religiosidad de Bach es la fe en la Providencia de Dios, es decir, en su total y divina dirección, que actúa sobre toda obra humana, predeterminando y determinando, tolerando e impidiendo.

La *Providentia divina*, para Bach, está iluminada por la *Theologia Crucis* de Martín Lutero. Lutero denominó, ya desde el principio, *Theologia Crucis* a su pensamiento reformista, de acuerdo con la epístola I Cor. 1, 18: “Porque la doctrina de la Cruz de Cristo es necesidad para los que se pierden, pero es poder de Dios para los que se salvan” y I Cor. 1, 22-24: “Porque los judíos piden señales, los griegos buscan sabiduría, mientras que nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles, pero poder y sabiduría de Dios para los llamados, ya sean judíos, ya griegos”. Para Lutero, la presencia de Cristo en su iglesia no es

30. *Bach-Dokumente*. Editados por el *Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig und Kassel, Bärenreiter, 1963-1979. Cfr. Michael Heinemann, *Das Bach-Lexikon*, Laaber, Laaber Verlag, 2000.

“en señal de la gloria futura, pero que ya ha comenzado”, sino “en señal de la cruz y del sufrimiento, del pecado”, del cual, como consecuencia, procede la división de la cristiandad. La “Cruz de Cristo” y la “cruz del cristiano” pertenecen, en sentido tropológico o metonímico, a un mismo grupo: la “Cruz de Cristo” se reconoce en toda su verdad, según Lutero, “en la cruz y en el sufrimiento”. Así pues, tristeza, queja, esperanza de redención, súplica de misericordia, seguridad de salvación, son conceptos fundamentales de la *Theologia Crucis* de Martín Lutero. La *Theologia Crucis* es, en sí, una teología existencial. Así pues, la fe en la *Providencia Divina* se ve robustecida, adquiere mayor seguridad y experimenta una gran profundidad a través de su relación con la *Theologia Crucis*. Veamos, a continuación, algunos casos:

Antes de cumplir un año de servicio, el hijo menor de Bach, Gottfried Bernhard, abandona Sangerhausen. Desde entonces, se desconoce su paradero. En Mayo de 1738 escribe³¹ Bach de nuevo a Sangerhausen “con dolor y melancolía” (*mit Schmerzen und Wehmut*) sobre el hijo que, desgraciadamente, ha fallado (*leider missrathenen Sohn*). ¿Qué más puedo decir o hacer, puesto que no quiere aceptar ninguna cariñosa ayuda y *assistance* más? (*Wass soll ich mehr sagen oder thun? Da keine Vermahnung, ja gar keine liebeiche Vorsorge und assistance mehr zureichen will*). Así que tengo que llevar mi cruz con paciencia (*So muss mein Creutz in Geduld tragen*), a mi hijo que ha fallado, dejarle, pues, exclusivamente en manos de la misericordia divina (*meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttlicher Barmhertzigkeit überlassen*). Esta carta no sólo es humanamente la más emotiva de Bach, sino que contiene además frases que aluden directamente a la *Theologia Crucis* de Martín Lutero, según la cual, “la tentación y el sufrimiento” son el camino del conocimiento cristiano de Dios.

“*Symbolum / Christus Coronabit Cruciferos. / Lipsiae. d. 15. Octobr: 1747*” (*Símbolo / Cristo coronará a los que llevan la Cruz / Leipzig el 15 Octubre: 1747*), escribe Bach en el libro de firmas del joven teólogo J. G. Fuldes, y añade, a modo de símbolo, un canon enigmático (BWV 1077).

“*Sola gratia*”: confianza en la Gracia de Dios

El talento musical es, para Bach, una *gracia* de Dios. Así lo expresan las dedicatorias de sus obras:

En la dedicatoria de los Conciertos de Brandemburgo (24 de Marzo de 1721) al referirse al divertimento o placer (*Vergnügen*) del destinatario (“*Son Altesse Royale / Monseigneur / CHRETIEN Louis / Marggraf de Brandenburg etc: etc:*”) habla de *los pequeños talentos, que el cielo me ha dado respecto a la música*.

Bach declara que el objetivo final de la música es la Gloria de Dios, cuando usa expresiones como “*zur Gottes Ehren*”, “*JJ*” (*Jesu Juva*), o “*SDG*” (*Soli Deo Gloria*), que encontramos frecuentemente en sus autógrafos.

31. Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach Leben und Werk in Dokumenten*, Kassel, Bärenreiter, 1984, p. 19.

“*Sola Scriptura*”: fundamento bíblico

La religiosidad de Bach tiene un firme fundamento bíblico. Pruebas de ello han sido dadas a conocer, al descubrirse el año 1969 en Estados Unidos la Biblia luterana, editada por Abraham Calov (Wittenberg, 1681), que Bach adquirió el año 1733, donde había anotado, en el margen de algunas de sus páginas (Exod. 15, 20 ss.; Paralipómenos I, 25; I Paralipómenos I, 28, 21; y Paralipómenos II, 5) observaciones personales, referidas a la música y, según algunos piensan, en señal de autoconfesión de fe cuando empezaba a envejecer.

En este contexto, llaman la atención dos *Nota-Bene* del Paralipómenos I, 25 y 28 que tratan de la organización del servicio del Templo realizado por el rey David.

En el capítulo 25 Bach anotó: “N.B. Este capítulo es el verdadero fundamento de toda música eclesiástica grata a Dios”.

Y en el capítulo 28 aparece esta otra anotación: “NB. Una prueba magnífica, que junto a otras instituciones del culto religioso, especialmente la música ha sido ordenada por el Espíritu de Dios por medio de David.”

La *Nota Bene* más importante, la encontramos en el Paralipómenos II, 5: “NB. En una música devota, Dios está siempre presente con su gracia.”

Aquí se puede observar, junto a la búsqueda de una sólida legitimación de su música eclesiástica, el lugar en que Bach se sitúa como músico eclesiástico dentro del cristianismo. Ulrich Meyer piensa que, al escribir Bach en Paralipómenos II, 5 la nota: “*Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnadengegenwart*” (“En una música religiosa está Dios siempre presente con su gracia”), quiere expresar algo más que una frase audaz, pues sitúa la música sacra en un nivel semejante al de la celebración de la Eucaristía (presencia física). Si Lutero acentúa en la Eucaristía la presencia real de Cristo bajo las especies de pan y vino, Bach, por analogía, habla de la presencia real de la Gracia de Dios en la música religiosa. Ya Matthesohn definía el *Kirchenstyl* del modo siguiente: “*wo Gotteswort gelehret und gehöret wird, es sei singend oder redend, da ist unstreitig GOTTEShaus [...] Als Paulus zu Athen predigte, da war der Schau=Platz seine Kirche.*”³² (“Donde se enseña y oye la palabra de Dios, sea hablando o cantando, ahí está indiscutiblemente el Templo de Dios [...] Cuando Pablo predicó en Atenas, la plaza era su iglesia.”)

El hecho de encontrar frecuentemente en los autógrafos de Bach las citadas expresiones *JJ* (*Jesu Juva*) y *SDG* (*Soli Deo Gloria*), ha inducido a muchos a pensar que, en todas las composiciones de Bach, es decir, también en las composiciones no religiosas, subyace un mensaje religioso.

El uso en la música religiosa de procedimientos desarrollados en la música profana, de ningún modo va contra la religiosidad de Bach. Frente a algunos rigoristas que querían ver alejados de la música eclesiástica los procedimientos teatrales usados en la ópera y el concierto, había otros teóricos, que favorecerían su utilización como medio adecuado para la predicación y la

32. J. Mattheson *Der vollkommene Capellmeister*. 1739. Kassel, Bärenreiter, 1995, p. 68.

exégesis, por ejemplo, Erdmann Neumeister, predicador de la corte de Weissenfels, escribe en el prólogo de la segunda edición de *Geistlichen Cantaten* (1704): “*Soll ich’s kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt*”³³ (Si tengo que expresarlo en pocas palabras, una cantata no es otra cosa que un trozo de una ópera, compuesta en estilo recitativo y arias). Esta frase ha de entenderse en el sentido de Johann Mattheson, es decir, que esos medios son útiles para “aumentar la devoción de los creyentes por medio de una música moderna cargada de afecto”³⁴. J. S. Bach, como otros cantores y músicos eclesiásticos de su época adaptó sin vacilar, ya en Weimar, este nuevo tipo de cantata, como también procuró apropiarse constantemente de todas las novedades de la música eclesiástica italiana actual, llegada a Sajonia (Dresden), incluso, aunque con ciertas reservas confesionales, de composiciones marianas como el *Stabat Mater*³⁵ de G. B. Pergolesi.

33. *BACH Lexikon*, edición de Michael Heinemann, *cfr. Neumeister, Erdmann*, Laaber, Laaber-Verlag, p. 392.

34. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. 1739. Kassel, Bärenreiter, 1995, p. 15.

35. Parodia de Bach (BWV 1083) sobre el *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi.