

MÚSICA

Música poética: Jesu, Meine Freude, BWV 227 como prédica sonora

DRA. ALLISON PAULS¹

RESUMEN

El deseo de usar la música como vehículo para transmitir un mensaje encontró un contexto único dentro del fenómeno luterano alemán de música poética. Como componentes funcionales de un culto luterano, los textos musicales se convertían en sonora praedicatio o prédicas sonoras—esencialmente, exploraciones exegéticas en donde se explicaba o interpretaba un texto críticamente para edificar o persuadir a la atenta congregación. Johann Sebastian Bach compuso la mayoría de sus obras corales más conocidas siendo Kantor luterano en Leipzig, concibiendo- y estructurándolas para servir como componentes funcionales de un culto de adoración a Dios. Un análisis estructural del motete Jesu, meine Freude, BWV 227 enfocado en el contenido músico-textual ejemplifica la aplicación de Bach de la música poética. La examinación del vocabulario musical del motete está basada en principios retóricos, los cuales fueron diseñados para despertar el afecto apropiado en el oyente e iluminar persuasivamente el significado central del texto.

Palabras claves: Jesu, meine Freude, BWV 227; Johann Sebastian Bach; motete; música poética; retórica musical.

ABSTRACT

The desire to use music as a vehicle to convey a message found a unique context within the German Lutheran phenomenon of poetic music. As functional components of a Lutheran worship, musical texts became sonora praedicatio, or sound preachings—essentially, exegetical explorations where a text was critically explained or interpreted to edify or persuade an attentive congregation. Johann Sebastian Bach composed most of his best-known choral works as a Lutheran Kantor in Leipzig, conceiving and structuring them to serve as functional components of a worship service to God. A structural analysis of the motet Jesu, meine Freude, BWV 227 focused on its musical-textual content exemplifies Bach's application of poetic music. The examination of the musical vocabulary of the motet is based on rhetorical principles, which are designed to arouse the appropriate affect in the listener and persuasively illuminate the central meaning of the text.

Keywords: Jesu, meine Freude, BWV 227; Johann Sebastian Bach; motet; poetic music; music rhetoric.

¹ Allison Pauls es Doctora de Música con especialización en Dirección Coral. Se desempeña como directora del Coro Cantores de la Facultad de Música de CEMTA. Además es profesora de Historia y Literatura de la Música, Dirección Coral y Formación Auditiva.

1. MARCO INTRODUCTORIO

Críticas de la música de Johann Sebastian Bach están llenas de superlativos (Leaver, 1997, 86), descripciones presentando etiquetas como la más compleja, el mejor ejemplo de... o la más bella. Estas designaciones, aunque no necesariamente inexactas, crean una imagen de un compositor de monumentos musicales, icónico y legendario. Si bien Bach sin duda se esforzó por conseguir excelencia, una exploración del contexto socio-religioso que nutrió su talento musical sugiere que el compositor pudo haber valorado, por encima de todos los demás, la etiqueta de la música más profundamente conmovedora. El propósito musical en el contexto barroco luterano estaba intrínsecamente ligado a su función extra musical al servicio de las instituciones religiosas y políticas existentes. El epicentro de los principios de composición e interpretación yacía el texto, el cual contenía la clave para una comunicación verdadera.

El deseo de usar la música como vehículo para transmitir un mensaje encontró un contexto único dentro del fenómeno luterano alemán de música poética. Como componentes funcionales de un culto luterano, los textos musicales se convertían en sonora praedicatio o prédicas sonoras² —esencialmente, exploraciones exegéticas en donde se explicaba o interpretaba un texto críticamente para edificar o persuadir a la atenta congregación. Basándose en los principios clásicos de la oratoria retórica, los compositores y teóricos luteranos desarrollaron sistemáticamente un lenguaje musical de figuras llamado *Figurenlehre*³. Dentro de este sistema, concebido poéticamente, se entendía que el proceso de composición poseía un potencial para modificar el temperamento o los *afectos*⁴ de un oyente a través del tratamiento consciente de la estructura, el marco musical (musicalización) y la declamación del texto. (Bartel, 1997, págs.7–8, 29–30, 57–63, 84; Leaver, 1984, pág. 19)

Johann Sebastian Bach compuso la mayoría de sus obras corales más conocidas, incluyendo los ciclos de cantatas, las pasiones, el Weihnachtsoratorium, la H-Moll Messe y varios motetes, siendo Kantor⁵ luterano en Leipzig desde 1723 hasta su muerte en 1750. Aunque en la actualidad estas composiciones son frecuentemente interpretadas en salas de concierto, originalmente fueron concebidas y estructuradas para servir como componentes funcionales de un culto de adoración a Dios. Un análisis estructural del motete Jesu, meine Freude, BWV 227 enfocado en el contenido músico-textual, servirá como ejemplo de la aplicación de Bach de la música poética. La examinación del vocabulario musical del motete está basada en principios retóricos, los cuales fueron diseñados para despertar el afecto apropiado en el oyente e iluminar persuasivamente el significado central del texto. (Leaver, 1997, pág. 86)

2 Término acuñado por Oskar Söhngen. [Bartel, 7]

3 *Figurenlehre* es la doctrina sistemática de figuras musicales basadas en principios retóricos desarrollada en el contexto barroco. Bartel subraya la variedad en la definición y aplicación de este lenguaje musical, desde sus orígenes en el siglo XVI en adelante [Bartel, 84]. En su libro *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Bartel presenta un catálogo descriptivo de las figuras musicales retóricas barrocas, además de un estudio comparativo de la definición y aplicación de estos términos tal como se encuentran en los tratados de los siglos XVII y XVIII sobre *Figurenlehre*.

4 El concepto de afectos se refiere a emociones o estados anímicos asociados con el comportamiento.

5 El *Kantor* es el director general de música en el contexto luterano responsable de planificar la música para los cultos y guiar la interpretación musical.

El motete como género de composición comprende una parte muy pequeña de la producción musical de Bach, siendo un género asociado con la anticuada *prima pratica* que se vio eclipsado por el estilo más dramático de la monodia barroca⁶. Sin embargo, la artesanía músico-poética presente en los pocos motetes que escribió es evidencia del valor que el compositor le otorgó al género como herramienta expresiva para la predicación musical. De los 9 motetes atribuidos a Bach, la mayoría están relacionados con su labor para las iglesias de Leipzig. Por lo tanto, las características músico-textuales deberían ser consideradas dentro de la posible perspectiva de un Kantor barroco. El mismo Bach probablemente vio elecciones composicionales de forma, melodía, armonía, textura, etc. no desde una perspectiva de convencionalidad o preferencia estética, sino como funcionalmente necesarios dentro de su propósito expresivo. Para los propósitos de esta discusión, el género más pequeño actuará como el punto focal para la comprensión del propósito musical de Bach: la música como prédica sonora. (Rose, 2017, pág. 232; Butt, 1997a, pág. 68)

La comprensión de la funcionalidad del arte fue esencial en el contexto barroco luterano. Como don divino, el arte de la música no debía disfrutarse por sus características estéticas, sino que estaba destinado a servir como un medio de adoración. La obra de un artista, según el filósofo alemán y contemporáneo de Bach Christian Wolff, “debe ser considerada exitosa si cumple la función para la cual fue diseñada; no es un fin en sí misma”⁷ (Butt, 1997a, pág. 63). Robin A. Leaver reitera esta convicción en su análisis de las pasiones de Bach, sugiriendo que

la *Pasión según San Mateo* no fue escrita para los conocedores de la sala de conciertos sino para la congregación local de la iglesia en Leipzig. Su propósito no era proporcionar diversión con una interpretación dramática, sino más bien promover la devoción dentro de un contexto litúrgico (Leaver, 1984, p. 9).

Examinaciones de la música de Bach posteriores al siglo XIX deberían evaluar cuidadosamente su enfoque estético, mudando este de la tendencia de monumentalizar obras de arte hacia el propósito expresamente funcional de la obra del compositor luterano. (Zenck, 1997, págs. 226–228; Goehr, 2007)

El contexto religioso luterano de Bach moldeó de manera específica su comprensión de la música y la función que esta cumplía dentro de la liturgia. Entre los reformadores del siglo XVI, Martín Lutero fue quien abogó más vigorosamente por la música como una herramienta funcional litúrgica—un componente esencial de la adoración. Como producto de esta tradición religiosa, Bach habrá sido muy consciente de la insistencia de Lutero (1538) que el arte de la música “es un don y una generosidad de Dios, no un don humano. Alabanza a través de la palabra y la música es un sermón sonoro... In summa, junto a la Palabra de Dios, el noble arte de la música es el tesoro más grande del mundo” (como se citó en Bartel, 1997, p. 3). Para Lutero, la música como medio transmisor de la palabra de

⁶ Stephen Rose points out that this aesthetic preference would again change by the end of the 18th century. The lack of soloistic virtuosity (both vocal and instrumental), presentation of enduring biblical and chorale texts, and unaccompanied polyphonic style of the motet would again be upheld as an ideal in sacred composition later in the 18th century. [Rose, 2017, pág. 232]

⁷ Traducción de citas directas elaboradas por Cruz Almaso y Allison Pauls.

Dios era un elemento obligatorio para involucrar y ministrar a la congregación. Además, el canto creaba un espacio donde los feligreses podían expresar su fe en forma colectiva. (Bartel, 1997, pág. 3)

La teología de la música de Lutero fue promulgada, desarrollada y recontextualizada dentro del concepto barroco de música poética. Teóricos y compositores luteranos del barroco basaron su definición de la disciplina musical en gran medida en la interpretación boeciana medieval de la teoría pitagórica clásica, según la cual la música existía dentro del mismo orden y proporción numérica que gobernaba toda la creación. La suposición fundamental luterana fue que Dios, como autor de la creación, definió este orden y proporción, y por lo tanto la música, como reflejo de su creador, era esencialmente “un medio a través del cual Dios se vuelve inmanente” (Butt, 1997b, pág. 55)⁸. (Butt, 1997b pág. 46–47, 55; Bartel, 1997, pág. 15)

Esta definición teocéntrica de la disciplina artística se contextualizó dentro de filosofías contemporáneas que promovían conceptos de una teología natural. La misma fomentó un entendimiento de “la creación de Dios basada en la observación y racionalización de la naturaleza, las cuales se ubican al lado de la revelación bíblica, en vez de en contra de ella” (Butt, 1997a, pág. 60). Influencias filosofo-teológicas son evidentes en la descripción de música de Johann Gottfried Walther (1708) como “una ciencia celestial filosófica y específicamente matemática” (como se citó en Bartel, 1997, pág. 10) y la ecuación de Johann Mattheson (1739) de los aspectos científicos y artísticos de la música, conectados directamente con su función específica: “La música es la ciencia y el arte de arreglar sabiamente sonidos propios y agradables de manera correcta, y ejecutarlos agradablemente, para fomentar la gloria de Dios y toda virtud a través de su consonancia⁹” (como se citó en Bartel, 1997, pág. 10).

La conclusión de esta definición de música presentada por Mattheson subraya la comprensión luterana del arte como una disciplina funcional, particularmente en su papel de alabar a Dios y fomentar la virtud en quienes la escuchan. Desde la Edad Media, la música fue categorizada entre las disciplinas científicas del *Quadrivium*¹⁰; sin embargo, un cambio gradual en la percepción a lo largo del Renacimiento y el Barroco comenzó a subrayar el potencial funcionalmente expresivo de la música y la composición. Este cambio de percepción coincidió con el aumento del énfasis puesto en las disciplinas de la comunicación que se encuentran en el Trivium. Este último, que incluía el estudio de la práctica retórica, se convirtió en la base de la instrucción en las escuelas barrocas alemanas conocidas como Lateinschulen [escuelas latinas o de latín].

En el sistema educativo barroco alemán de las Lateinschulen, el arte de la comunicación retórica ocupó un lugar de gran valor. Entre profesionales educados como abogados, predicadores, estadistas, diplomáticos, maestros, hombres de letras, artistas

8 Además, Butt subraya intencionalmente la distinción entre un entendimiento de música como esencialmente divina, lo cual entra en el campo del panteísmo y hubiese sido considerado abominable en la teología luterana, y la música como un medio a través del cual la humanidad experimenta una relación con Él divino. (Butt, 1997b, págs. 46–47)

9 Fuente cursive añadida por la autora del presente trabajo para enfatizar el texto.

10 El *Quadrivium* era una de las dos categorías educativas que regían las siete disciplinas de la educación barroca, siendo su contraparte el Trivium. El *Quadrivium*, que comprendía las disciplinas racionales o matemáticas de la aritmética, la astronomía, la geometría y la música, se enseñaba después del Trivium. A lo largo de la Edad Media y principios del Renacimiento, el *Quadrivium* fue afirmado como el ramo más elevado de conocimiento, superior a las disciplinas lingüísticas más básicas de gramática, lógica y retórica del Trivium. (Bartel, 1997, pág. 12.; Kirkendale, 2007, pág. 92)

y compositores, el dominio de este arte se convirtió en un requisito indispensable para el éxito vocacional. Como alumno de la misma *Latainschule* en Eisenach a la que asistió Martín Lutero unos siglos antes, y posteriormente siendo responsable de enseñar el mismo plan de estudios como Kantor en Leipzig, Bach sin duda estaba bien versado en el arte retórico y sus aplicaciones musicales. (Stapert, 2000, pág. 7)

Como elemento del arte de la oratoria, la retórica se enfocaba en la construcción lógica y persuasiva de un argumento. (Stapert, 2000, pág. 12) Los principios aplicados a la manipulación del lenguaje hablado fueron trasladados a la disciplina musical, equiparando elementos como estructura formal, cadencia, tono, pausa, gesto, etc. La composición musical se convirtió en un lenguaje poético o *musica poetica*, un medio de comunicación, según Walther (1708), con el cual “el compositor como artista [... fue] llamado a revelar el significado del texto en y a través de su música” (como se citó en Bartel, 1997, 19). Walther resumió este concepto de la siguiente manera:

La *musica poetica* o composición musical es una ciencia matemática a través de la cual se lleva al papel una armonía agradable y correcta de las notas para que luego pueda ser cantada o tocada, de esta manera conmoviendo apropiadamente al oyente hacia la devoción divina, y al mismo tiempo agradar y deleitar tanto la mente como el alma.... Es denominado [*musica poetica*] porque el compositor no sólo debe entender el lenguaje como lo hace el poeta para no violar la métrica del texto sino porque él también escribe poesía, concretamente, una melodía, por lo que merece el título de *Melopoeta* o *Melopeus* (como se citó en Bartel, 1997 pág. 22).

2. DESARROLLO

Dentro de este contexto, se empieza a percibir la poderosa función atribuida a la música como agente afectivo, y la responsabilidad del compositor (y del intérprete) como mediador de este poder. Se pensaba que el cuerpo y el espíritu humano, gobernado por los mismos principios naturales que gobernaban el universo, debía ser conmovido a través de la “expresión audible de las proporciones numéricas que la música tiene en común con el macrocosmos y, sobre todo, con Dios” (Bartel, 1997, pág. 16). Esencialmente, un efecto equivalente al de las vibraciones simpáticas causaba que la naturaleza de aquellos que escuchaban una composición musical resonara involuntariamente con la manifestación audible de la esencia divina. En su *Musikalische Paradoxal-Discourse* de 1707, Andreas Werkmeister expresa la inevitabilidad del efecto de la música en el oyente de la siguiente manera:

Porque no puede darse otra posibilidad: el temperamento de un individuo es conmovido y controlado por música bien escrita. Pues un individuo es, tanto interior como exteriormente, espiritual y físicamente, un ser armónico creado por Dios... Debido a que es un plano musical (una verdadera fórmula de música), el individuo naturalmente encontrará placer cuando se le presente su propia semejanza a través de las proporciones musicales (como se citó en Bartel, 1997, pág. 16).

Esta ciencia matemática que tenía el poder de conmover los afectos del oyente difícilmente se dejaba al azar. Combinando los principios grecorromanos clásicos del temperamento humano, la música y la retórica, los teóricos y compositores luteranos cultivaron sistemáticamente un vocabulario de figuras o elementos musicales con nombres en latín, catalogándolos en tratados sobre Figurenlehre¹¹. Las figuras funcionaban de manera variada, algunas eran consideradas ornamentales o decorativas, otras afectivas y otras funcionaban retóricamente (correspondientes a un recurso retórico utilizado en la oratoria). Figuras como saltos melódicos inusuales, ornamentos y patrones melódicos breves, uso específico de consonancia o disonancia, contrastes texturales, variados tipos de repetición, pausas, etc.,¹² junto con elementos estructurales como forma, métrica, tempo, tonalidad e instrumentación, fueron usados intencionalmente para profundizar el impacto retórico de una composición y, como dijo Werkmeister (1700), “despertar, corregir, alterar y calmar las pasiones” (como se citó en Bartel, 1997, pág. 29)¹³.

Cada elemento musical debía estructurarse de tal manera que su presentación contribuyera a una comprensión más profunda del mensaje del texto. La forma musical en sí fue concebida como un marco estructurado para presentar un texto de manera estratégica, transmitiendo su significado de manera persuasiva, análoga a la organización y desarrollo de un discurso oratorio. Particularmente en el contexto religioso, el texto de cada composición fue concebido con funciones específicas, contribuyendo al desarrollo del tema general del culto. Los textos elegidos para la composición del motete pertenecían al Propio de un culto y, por lo tanto, incluían o hacían referencia a la escritura, fiesta o ceremonia específica del día. Frecuentemente compositores como Bach yuxtaponían textos poéticos con textos bíblicos, combinándolos para lograr un efecto retórico. La arquitectura textual de tales combinaciones era un elemento esencial del propósito expresivo de un compositor, particularmente considerando la relación de un texto con otro y de los textos con el tema central del culto. (Melamed, 1995, pág. 9)

El motete Jesu, meine Freude, BWV 227 combina versículos de Romanos 8 (versículos 1, 2, 4, 9, 10, 11) con el texto de un coral escrito por Johann Franck en 1650. La incorporación del texto de un coral en composiciones más extensas cumplió propósitos múltiples. Desde una perspectiva de conveniencia, la regularidad de la métrica poética de un coral permitió la musicalización del texto dentro de un metro musical con más facilidad que el verso libre o la prosa de un texto bíblico. Más importante aún, la inclusión de textos y melodías de corales apunta expresamente al objetivo del compositor luterano de comprometerse y comunicarse íntimamente con los feligreses luteranos. Los corales

11 El texto de Bartel ilustra efectivamente la aplicación generalizada de los principios de música poética en su discusión de los tratados más influyentes de la época. Los autores presentados incluyen Joachim Burmeister (1654–1629), Johannes Nucius (ca. 1556–1620), Joachim Thuringus (fl. en el siglo XVII temprano), Athanasius Kircher (1601–1680), Elias Walther (siglo XVII), Christoph Bernhard (1628–1692), Wolfgang Caspar Printz (1641–1717), Johann Georg Ahle (1651–1706), Tomáš Baltazar Janovka (1669–1741), Mauritius Johann Vogt (1669–1730), Johann Gottfried Walther (1684–1748), Johann Mattheson (1681–1764), Meinrad Spiess (1683–1761), Johann Adolf Scheibe (1708–1776) y Johann Nikolaus Forkel (1749–1818). Descripciones y comentarios sobre estos tratados se encuentran en Bartel, 1997, págs. 93–164.

12 El glosario de figuras musico-retóricas presentado por Bartel demuestra que la definición y aplicación de estas figuras por parte de teóricos y compositores barrocos contemporáneos variaba. Aunque generalmente hay algún aspecto de consenso acerca del propósito de las figuras, la composición retórica fue claramente una disciplina subjetiva.

13 Nota: los términos “pasiones” y “afectos” se usan indistintamente en el discurso retórico musical. Véase también Stapert, 2000, págs. 12–14 y Bartel, 1997, págs. 29–57.

eran componentes musicales esenciales de la tradición de adoración luterana; muchos eran conocidos por la congregación y estaban escritos desde una perspectiva en primera persona. Como tal, tenían un gran potencial para guiar a la congregación dentro de la trayectoria de una lección teológica o reforzar una lectura bíblica. (Ambrose, s.f.; Melamed, 1995, págs. 10–11; Leaver, 1984, págs. 19–23)

Compuesto más de medio siglo antes de BWV 227, el texto y la melodía del coral *Jesu, meine Freude* probablemente eran bien conocidos por la congregación que escuchó por primera vez el motete de Bach. El contenido textual del coral se enfoca en Jesús como el gozo máximo y la meta final de la vida, un contenido temático apropiado para ser cantado en una variedad de servicios a lo largo del año litúrgico. Combinado con el énfasis bíblico en la esperanza de redención y resurrección para aquellos que tienen el Espíritu de Cristo vivo en ellos, el texto sugiere un funeral o una celebración conmemorativa como la ocasión probable para la cual Bach compuso el motete¹⁴.

Aunque el motete en sí constituía una pequeña parte del culto, fue concebido de tal manera que contribuyera a la comunicación del mensaje central de la celebración del día. El desarrollo y la estructuración retórica de muchos textos usados dentro del servicio luterano pueden ser examinados basándose en una división bipartita de su forma más básica. Estableciendo una premisa fundamental, se presentaba a) la *explicatio* [explicación o desarrollo], que exponía los diversos componentes o ideas principales del texto; y b) la *applicatio* [aplicación o relevancia], que detallaba las implicaciones del texto para la fe de los feligreses. (Dalen, 2015, ponencia académica) La aplicación de estos dos componentes retóricos a la combinación bachiana de textos del coral y versículos bíblicos en los once movimientos¹⁵ de *Jesu, meine Freude*, BWV 227 sugiere la siguiente interpretación del texto del motete:

- *Premisa* (mvt. 1): Mi mayor gozo, tesoro, provisión y satisfacción se encuentra en Jesús.
- *Explicatio* (mvts. 2–6): Aquellos que caminan con Cristo en el Espíritu serán hallados sin condenación (mvt. 2), porque la protección de Cristo los libera del tormento de cualquier enemigo (mvt. 3). La ley del Espíritu, por medio de Cristo, los libera de las ataduras (ley) del pecado y de la muerte (mvt. 4), para que, a pesar del tormento y de la ira del mundo o del diablo, puedan descansar seguros en el poder de Dios (mvt. 5).

14 No queda ningún manuscrito del motete original de Bach, lo que dificulta la determinación de fecha y ocasión exacta para la que el compositor compuso su motete. Sin embargo, comparando construcciones musicales específicas dentro de la pieza a otras obras, incluida su inclinación por la estructuración simétrica y el uso de distintas versiones de la melodía coral a lo largo de su carrera, historiadores han determinado un marco de tiempo de composición de c.1723–c.1735. [Melamed, 1995, págs. 85–88; Leaver, 1997, págs. 96–118.] La ocasión específica aceptada más comúnmente como la originaria de este motete es un servicio conmemorativo celebrado en la Nikolaikirche de Leipzig para Johanna Maria Kees, esposa del director de correos de la ciudad. Sin embargo, algunas evidencias históricas arrojan dudas sobre la exactitud de esta afirmación. Los registros indican que el sermón de este servicio se basó en Romanos 8:11, y aunque este texto está incluido en los versículos incluidos por Bach, no es el versículo central del motete (se ubica en el mvt. 10, mientras que el texto central del motete BWV 227, el versículo 9, se sitúa en el movimiento central de la obra). No se hace mención del motete en el orden del servicio identificado como perteneciente a esta ceremonia, ni hay evidencia escrita que sugiera una interpretación en el entierro o en la casa del difunto antes del servicio. (Melamed, 1995, págs. 85–86.)

15 El término movimiento se utiliza en este documento para referirse a las divisiones formales entre los textos del coral y los versículos bíblicos musicalizados por Bach. La mayoría de las ediciones del motete no indican números de movimiento para las divisiones formales; sin embargo, el término se utilizará aquí para mayor claridad analítica.

• *Tesis central*: Mas vosotros no vivís según la carne, sino según el Espíritu, si es que el Espíritu de Dios mora en vosotros. Y si alguno no tiene el Espíritu de Cristo, no es de Él. (mvt. 6)

• *Aplicatio* (mvts. 7–10): [Por lo tanto], desháganse de todos los tesoros terrenales y no permitan que ninguna angustia, vergüenza o sufrimiento les separe de Jesús, su tesoro supremo (mvt. 7). Porque si el Espíritu de Cristo mora en vosotros, también vuestro ser terrenal, condenado a muerte por el pecado, será liberado por la ley de justicia (mvt. 8). Despídanse de todo lo terrenal e inmoral (mvt. 9), para que, si el Espíritu (que levantó a Jesús de entre los muertos) mora en vosotros, Él les dará vida a vuestros cuerpos mortales (mvt. 10).

• *Conclusión* (mvt. 11): Todo dolor debe dar paso al gozo que trae Cristo que mora en nosotros, porque aquellos que aman a Dios encontrarán gozo a través de Cristo, incluso en el sufrimiento.

Destacando la estructura retórica fundamental del texto, Bach construye un marco musical de once movimientos cuyos elementos individuales de forma, textura, melodía, ritmo y armonía refuerzan la explicación y aplicación de la premisa central. El compositor coloca los seis estrofas del texto de Franck en alternancia con los textos bíblicos, y utiliza la melodía del coral original compuesto por Johann Crüger como base melódica del motete. La melodía del coral es tratada de diversas maneras: una presentación sencilla y relativamente homofónica (mvts. 1 y 11); como melodía de las sopranos I acompañada de voces más graves y algo ornamentadas (mvts. 3 y 7); y libremente como base melódica para dos construcciones distintas de una fantasía coral (mvts. 5 y 9). Los distintos movimientos comprenden una variedad de configuraciones texturales, considerando tanto el número de voces incluidas (escritura de tres a cinco partes, incluyendo SI, SII, A, T, B y bajo continuo) como su textura musical (homofónica o contrapuntística). (Véase Tabla No 1).

Tabla No 1: Visión general del contenido textual y armónico y la organización simétrica de textura vocal en BWV 227¹⁶

		Texto de Franck intercalado con versículos bíblicos	Organización simétrica de textura vocal		Centro tonal general
1.	Jesu, meine Freude	Estrofa 1	SATB	Coral	Mi m
2.	Es ist nun nichts Verdammliches	Rom. 8:1 y 4	SSATB	Motete/aria	Mi m
3.	Unter deinem Schirmen	Estrofa 2	SSATB	Coral Ornamentado	Mi m
4.	Denn das Gesetz	Rom. 8:2	Trio	Trio	Mi m–Si m
5.	Trotz dem alten Drachen	Estrofa 3	SSATB	Fantasia Coral	Mi m
6.	Ihr aber seid nicht fleischlich	Rom. 8:9	SSATB	Fuga y Adagio	Sol M–Si m
7.	Weg mit allen Schätzen	Estrofa 4	SATB	Coral Ornamentado	Mi m

¹⁶ Basada en una tabla encontrada en Hengel, 1992, pág. 3.

8.	So aber Christus in euch ist	Rom. 8:10	Trio	Trio	Do M-La m
9.	Gute Nacht, o Wesen	Estrofa 5	SATB	Fantasia coral	La m
10.	So nun der Geist	Rom. 8:11	SSATB	Motete/aria	Mi m
11.	Weicht, ihr Trauergeister	Estrofa 6	SATB	Coral	Mi m

A lo largo del motete, la construcción de forma, melodía y textura de Bach se presenta con elegancia simétrica, creando una estructura referencialmente cohesiva. El uso de la simetría es significativo como herramienta estructural debido a sus implicaciones simbólicas. Retóricamente, la construcción *simétrica* o *chiasmus*¹⁷ es una estructura que funciona como reflejo visual, vinculando componentes relacionados de una frase, un texto o argumento. En su artículo sobre el motete de Bach, Katherine R. Goheen (2008) destaca la importancia de esta figura retórica diciendo, “esta estructura en sí representaba a Cristo en la metafísica de la teoría musical de la época: chiasmus representaba la letra griega chi, que es tanto la primera letra del nombre griego para Jesús (Χριστός) y se asemeja a la cruz en su apariencia: X” (pp. 18–19). Dentro de este contexto, el uso de chiasmus por parte de Bach parece prácticamente inevitable: Jesús es destacado como la figura central del motete y aunque la imagen de la cruz no se presenta explícitamente en el texto, la interpretación del texto bíblico elegido por el compositor luterano sin duda habrá asumido su función necesaria. (Mayoral & Ballesteros, 2001; Goheen, 2008, págs. 18–19)

La estructuración quiástica es identificada por Robin A. Leaver (1997) como una “característica destacada de las obras vocales maduras de Bach” (pág. 101). Aunque un oyente no necesariamente perciba la estructuración musical simétrica como tal, las conexiones auditivas referenciales pueden conducir a un procesamiento cognitivo más profundo de los eventos textuales. Como se ve en la Tabla No 1, Bach usa simetría de forma y textura para elaborar la progresión de los movimientos. Los vínculos textuales y temáticos desarrollados a lo largo del motete son reforzados por la estructuración musical quiástica. La misma se centra alrededor del sexto movimiento, la fuga, que actúa como eje simétrico del motete.

Como escenario musical para la tesis central de su sermón, Bach ubica una de las estructuras musicales barrocas más complejas en el centro del motete, enmarcada por 209 y 208 compases de música a cada lado. (Véase Tabla No 2) La fuga fue considerada por su complejidad de construcción como una textura muy erudita y, según Butler (1977), una “estructura de gran artificio” (pág. 50). Desarrollada a partir de las reglas medievales de la escritura canónica, la estructura intrincada de fuga otorgaba un sentido de autoridad más profundo al texto que presentaba. Además, su construcción y desarrollo minucioso se asociaba con el desarrollo lógico de un argumento. (Butler, 1977, pág. 50–56)

17 Figura retórica conocida en español como quiasmo.

Tabla No 2: Simetría formal de los once movimientos en *Jesu, meine Freude*, BWV 227¹⁸

29 compases			48 compases	208 compases		
Coral	Mo- tete/ aria	Coral orna- mentado	Fuga y Adagio	Coral orna- mentado	Mo- tete/ aria	Coral
		Trio		Trio		
		Fantasia coral		Fantasia coral		

La sintaxis lógica de la exposición de fugas, con presentaciones ordenadas de sujeto y respuesta en tónica y dominante respectivamente, llevó a teóricos y compositores como Burmeister (1606) a considerar la fuga como un medio ideal para cautivar la atención de un oyente. “El exordium es la primera sección o período afectivo de la composición, en su mayor parte adornada con una fuga, mediante la cual los oídos y la mente del oyente quedan atentos a la música, y se captura su simpatía” (como se citó en Butler, 1977, pág. 56). Múltiples repeticiones de un texto se usaban retóricamente para lograr énfasis¹⁹. En la fuga, esto se hacía aún más eficiente por la variedad de transposiciones inherentes a las relaciones tonales de las diferentes entradas temáticas. Esto era de suma importancia para la repetición efectiva según Anónimo de Besançon (post-1559), quien advirtió lo contrario: “Todas las cosas que continúan completamente sin variedad y sin ningún aspecto novedoso o inesperado producen saciedad” (como se citó en Butler 1977, pág. 53). Considerando estos principios, no es sorprendente que Bach eligió la construcción contrapuntística de la fuga para presentar la tesis central de su motete.

Además de establecer lo que Gallus Dressler identificó como “secuencia enfática y ordenada” (como se citó en Butler, 1970, pág. 53), la construcción de la fuga también se utilizaba para presentar y procesar pensamientos complejos, creando una relación gramática entre distintos conceptos textuales. Como exposición lógica de elementos comparados, los componentes contrapuntísticos de la fuga contrastaron conceptos textuales de una manera asociada con la figura retórica de la antithesis. Apoyando la contraposición de conceptos textuales opuestos, la estructura contrapuntística oponiendo sujeto y contrasujeto, o presentando un sujeto en inversión o retrógrado, se utilizaba para expresar afectos, armonías o materiales temáticos opuestos.

En el movimiento central del motete de Bach, el texto tomado de Romanos 8:9 presenta la dicotomía focal del argumento: la oposición de la carne o cuerpo terrenal [fleischlich] y el Espíritu divino [Geistlich]. Dirigiéndose directamente al oyente, el texto de las Escrituras enfatiza que aquellos que aceptan que son morada del espíritu de Cristo no permanecen como carne, sino que son transformados por pertenencia al Espíritu. Aunque los conceptos se presentan en sucesión inmediata, la construcción musical de Bach subraya la oposición retórica del texto separando los conceptos en Sujeto y Contrasujeto. El punto focal del Sujeto sencillo es la negra con puntillo que inicia la palabra fleischlich. Esto contrasta con el tratamiento melismático extendido de Geistlich, que forma el material principal del contrasujeto. (Butler, 1977, 53; Bartel 1997, pág. 197)

¹⁸ Tabla creada en base de ejemplos similares en Hengel, 1992, pág. 3 y “Jesu, meine Freude, BWV 227,” 2017.

¹⁹ Véase el desarrollo breve de las figuras retóricas *emphasis* y *epizeuxis*.

La implementación de la fuga como recurso retórico musical ayuda a aclarar aún más la construcción condicional de la gramática del texto bíblico. Sintácticamente, Romanos 8:9 abre con la cláusula consecuyente de una oración condicional: *Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich* [Mas vosotros no vivís según la carne, sino según el Espíritu], la cual Bach establece como el material principal de la exposición de la fuga. Para separar la condición (o clausula antecedente) según la cual esta afirmación puede ser verdadera—*so anders Gottes Geist in euch wohnt* [si es que el Espíritu de Dios mora en vosotros]—Bach emplea el principio retórico musical de metalepsis [doble fuga]. El término retórico literalmente significa la aclaración de una idea a través de (meta) la adición (lepsis) de otra. Musicalmente, la aplicación de este recurso retórico se aprecia en una fuga con la adición de una segunda exposición temática. En la fuga central del motete de Bach, el segundo punto de imitación es breve y no recibe el mismo tratamiento formal estricto (con claras entradas I–V) que recibe el primer sujeto. Sin embargo, el texto presentado por el sujeto secundario completa la estructura gramática de la oración, lo cual es aún más evidente cuando los dos sujetos se superponen para completar la fuga, a partir del c. 230. (Bartel, 1997, pág. 321; Butler, 1977, pág. 57)

Además del chiasmus del cual la fuga es el punto central, se pueden identificar otros aspectos de simetría retórica dentro del motete como lo ejemplifica la figura *complexio*. Definido como un pasaje musical en el que la frase inicial se repite al final, *complexio* implica una sensación de rodear, envolver o resumir, cuya repetición de material musical o textual es percibida por el oído como “agradable”²⁰. En el motete de Bach, *complexio* se puede identificar en varios niveles. La melodía del coral *Jesu, meine Freude*, compuesta en una especie de *Barform* (AAB) circular, está construida de manera que su frase inicial de dos compases concluye la sección B (véase Figura No 1). Esta referencia musical crea un vínculo cognitivo dentro de la poesía entre la alegría que se encuentra en Jesús y la idea de que esta alegría es el tesoro supremo.

Figura No 1: Estructura melódica de la melodía coral Jesu, meine Freude

A

Je - su, mei - ne Freu - de mei - nes Her - zens Wei - de, Je - su, mei - ne Zier
Ach wie lang, ach lan - ge ist dem Her - zen ban - ge und - ver - langt nach dir!

B

Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam, au - ßer dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

Visto a través de una lente más amplia, el principio retórico de *complexio* gobierna la estructura general de todo el motete. Los movimientos exteriores presentan la primera y la última estrofa del texto del coral, y aunque la mayoría del texto de cada estrofa es diferente,

²⁰ Las figuras de *complexus* y *symploce* cumplen funciones similares. [Bartel, 1997, pág. 225] Otras figuras de repetición que presentan el material inicial de nuevo al final incluyen *eplanadiplosis*, *reduplicatio* y *eplanalepsis*. (Bartel, 1997, pp. 255–258)

la estrofa seis repite la frase de apertura del coral en su conclusión. Este complejo poético de Franck implica inherentemente una repetición musical. En el motete esto se escucha tanto al nivel melódico más pequeño de la estrofa (véase Figura No 1) como al nivel formal más amplio del motete: Bach presenta el último movimiento como una repetición musical completa del primero. Las referencias auditivas resultantes de esta estructura musical simétrica crean vínculos retóricos entre las ideas o temas textuales iniciales y finales. La referencia musical que se escucha al principio y al final del motete subraya el enfoque central del texto: Jesús es la fuente de alegría suprema, el alfa y el omega dentro de la poesía.

Si bien los elementos al nivel macro de la simetría estructural de Bach ilustran el enfoque del compositor de subrayar el mensaje central del motete, su atención a los detalles específicos dentro de la estructura de cada movimiento ilumina la perspectiva exegética de su interpretación. La plena profundidad exegética musical de Bach va más allá del alcance de este artículo. No obstante, la premisa básica de las estructuras musicales implementadas para persuadir y edificar al oyente puede entenderse a través del siguiente análisis. Este breve examen de algunas figuras retóricas musicales de repetición, interrupción y silencio, representación y descripción apuntará hacia Bach como predicador sonoro. Un compositor en la categoría definida por Walther como Melopoeta, cuya música existe para “[mover] apropiadamente al oyente a la devoción divina, así como para complacer y deleitar tanto la mente como el alma.”

Las figuras retóricas musicales frecuentemente se presentan en combinación; una de las figuras fundamentales que se destaca por la síntesis de varias otras es la de emphasis. Presentada musicalmente de varias maneras, emphasis se define ampliamente como un pasaje musical estructurado de tal manera que profundiza la comprensión de un texto dado, más allá de lo que expresa el texto por sí solo.²¹ La apertura del segundo movimiento de *Jesu, meine Freude* BWV 227 presenta un ejemplo de emphasis, resaltado por las figuras de aposiopesis (figura de interrupción y silencio) y epizeuxis (figura de repetición). Este movimiento presenta el primer pasaje bíblico del libro de Romanos: *Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind; die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist* [Ahora pues, ninguna condenación hay para los que están en Cristo Jesús, los que no andan conforme a la carne, sino conforme al Espíritu] (Rom. 8:1). Comienza con una declamación sencilla y homofónica de la primera cláusula del texto; sin embargo, este texto inicial se fragmenta rápidamente, interrumpido por el intervalo de un silencio homofónico de dos tiempos en el segundo compás que corta la frase textual en la palabra *nichts* [nada o ninguna]. Sigue una repetición de la misma palabra, un periodo prolongado de silencio (3 tiempos) y, finalmente, la conclusión del texto de apertura que continúa la frase musical comenzando de nuevo con la repetición de *nichts*. (Véase la Figura No 2)

21 Véase Bartel, 1997, pág. 251, como las citas de Quintillian, Susenbrotus, y Mattheson en Bartel, (1997, pp. 253–255).

Figura No 2: *Emphasis, epizeuxis y aposiopesis en el mvt. 2 de BWV 227, cc. 22-27*

The image displays a musical score for the second movement of BWV 227, featuring five vocal parts. The score is annotated with rhetorical devices. Three vertical boxes highlight the word 'nichts' in each part, with arrows pointing to the following measure. The first box is labeled 'Interrupción / ruptura de la textura + silencio: *aposiopesis*'. The second box is labeled 'Interrupción / ruptura de la textura + silencio extendido: *aposiopesis*'. The third box is labeled 'repetición enfática: *epizeuxis*'. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and the text 'Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver -' is repeated across the staves.

Al escuchar o ejecutar este pasaje, la atención del oyente es necesariamente atraída al texto repetido, que la estructura musical de Bach evidentemente pretendía resaltar. La repetición inmediata de la palabra *nichts*, clasificada retóricamente como *epizeuxis*, subraya su importancia poética. Esta se ve realizada por el uso de la *aposiopesis*, una figura descrita por Bartel como “un uso intencional y expresivo del silencio” (Bartel, 1997, 203). Presentada por todas las voces dentro de la textura musical para intensificar el impacto de la ruptura súbita, la interrupción de la *aposiopesis* se enfoca en el silencio subsiguiente o la sensación del vacío. A menudo, se puede encontrar como un recurso expresivo en composiciones cuyos textos tratan de la muerte como una expresión de la eternidad. El uso que hace Bach del espacio silencioso, repetido y extendido, pretende transmitir una profundidad de significado más allá de una simple audición del texto leído. El oyente atento debe comprender la exhaustividad de la absolución para los que están en Cristo, comprendiendo las implicaciones eternas que conlleva toda su extensión. El *emphasis*

musical de este texto se realiza de nuevo por una repetición inmediata de todo el pasaje musical en cc. 28–35. (Bartel, 1997, pág. 203)

La sección B del mismo movimiento, que se encuentra en cc. 36–55, presenta otro ejemplo de interrupción retórica en cc. 52–53; sin embargo, el enfoque aquí no está en la presencia del silencio, sino en el efecto creado por una ruptura completa en la textura musical. Los teóricos barrocos definieron una ruptura o desgarramiento repentino o inesperado de la textura musical como *abruptio*; una ruptura como tal interrumpía una resolución esperada, aumentando la expectativa por la siguiente frase musical y, por lo tanto, la sensación de plenitud tras la culminación cadencial. Bach usa esta herramienta en la sección B del mvt. 2 para resaltar las palabras definitivas del texto bíblico. (Bartel, 1997, pág. 167)

Siguiendo la declamación homofónica y silábica de la cláusula independiente de apertura de Romanos 8:1 (Mvt. 2, cc. 20–35), Bach presenta la siguiente frase del texto, *die nicht nach dem Fleische wandeln* [los que no andan conforme a la carne], en contrapunto fugado. El tema contrapuntístico inicia con una serie de negras repetidas insistentemente que suben brevemente por paso dentro de un intervalo de 3ª menor o 4ª justa (dependiendo de la voz) para descender subsecuentemente por 5ª disminuida (*saltus duriusculus* o salto brusco). Continúa un movimiento sincopado, divagando con grados conjuntos ascendentes y descendentes. La imitación ininterrumpida de este tema pasando por varias áreas tonales crea una sensación de serpienteo deambulante ilustrando el significado de *wandeln* [deambular o caminar]. La frase textual completa se refiere a los que no andan conforme a la carne; sin embargo, las implicaciones del camino perdido, deambulante de la carne terrenal están claramente ilustradas por el vocabulario melódico-armónico sin rumbo claro y el *saltus duriusculus* afectivo (5ª disminuida).

Este pasaje contrapuntístico de Bach, repitiendo el texto bíblico en un curso de 17 compases, se ve repentinamente interrumpido por un silencio homofónico de dos tiempos en cc. 52–53. Armónicamente, el contrapunto divagante fue dirigido gradualmente hacia Si Menor; sin embargo, la ruptura repentina de textura interrumpe esta progresión parando en un acorde inestable de V. Tanto la frase textual como las frases musicales, ya extendidas por 17 compases, son interrumpidas sin resolución, pero esta, al presentarse, es decisiva e impactante. Después del silencio homofónico, Bach presenta en tres compases una sola iteración homofónica del texto *sondern nach dem Geist* [sino conforme al Espíritu], la cual es apoyada por una progresión armónica definitiva y concluyente en Si Menor. La ruptura repentina a la textura musical, parando en una sonoridad armónica que requiere resolución atrae la máxima atención a la subsecuente conclusión del argumento, otorgando mayor importancia la culminación textual: es el Espíritu el que guía una vida en Cristo, libre de condenación.

Figuras de interrupción, silencio y repetición se encuentran también en varios otros movimientos del motete. Entre estos se destacan: el mvt. 5 “*Trotz dem alten Drachen*”, que presenta una figura de *emphasis* similar a la encontrada en la apertura del mvt. 2; el mvt. 7, “*Weg mit allen Schätzen*”, que usa la repetición inmediata de palabras en el comienzo de la mayoría de las frases en las tres voces inferiores que acompañan a la melodía coral; y el mvt. 10, “*So nun der Geist*”, cuya estructura musical es paralela a la del mvt. 2; sin embargo, el uso inicial del silencio en este movimiento funciona más como *abruptio* que *aposiopesis*.

Quizás la categoría de figuras más fácilmente identificable a través de la cual Bach involucra al oyente consiste en figuras de representación y descripción. Dichas herramientas

musicales están destinadas a funcionar expresivamente, representando el carácter afectivo del texto y, por lo tanto, moviendo las pasiones del oyente a un cierto estado afectivo, y/o descriptivamente, profundizando el impacto de una palabra o idea específica dentro del texto a través de ilustración musical o pintura de palabras. Aunque la nomenclatura en la teoría y práctica barroca de la música poética a menudo nubla los límites de función entre las figuras musicales, esta discusión presentará *assimilatio* u *homiosis* como figuras de representación musical y *hypotyposis* como figura de ilustración musical.

Aclarando la división dentro de esta categoría de figuras, la definición de *assimilatio*/ *homiosis* de Bartel la distingue del concepto de palabra “pintura”. La *assimilatio*/ *homiosis* musical “re-presenta [...] el texto en lugar de sólo reflejar las palabras. La figura se convierte no sólo en la imagen del texto, sino que, a través de sus cualidades musicales, se convierte en la fuente misma del afecto que debe representar” (Bartel, 1997, 207–208). La aplicación de este recurso por parte de Bach se ejemplifica eficazmente en los mvts. 8 y 9. El mvt. 8, que establece el texto de Romanos 8:10, retrata inmediatamente un carácter distintivo. Las imágenes textuales de Cristo morando en el creyente, la muerte de la carne por el pecado y la vida en el Espíritu están en consonancia con los temas que se desarrollan en la narración del motete; sin embargo, la calidad métrica del marco musical es única dentro del motete. Mientras que todos los demás movimientos de *Jesu, meine Freude* BWV 227 están escritos en métrica simple, el mvt. 8 está escrito en métrica compuesta de . El metro estaba estrechamente asociado con la función y el carácter musicales dentro de las formas instrumentales barrocas, y el metro compuesto a menudo implicaba un movimiento de baile. Un tempo más rápido era alegre y animado; sin embargo, un tempo más moderado, como lo implica la complejidad de los pasajes melismáticos en la segunda mitad del movimiento del motete, tenía implicaciones pastorales y era afectivamente calmante.

Musicalmente, la primera mitad del mvt. 8 está dominada por una sensación cadenciosa creada por la subdivisión de los tiempos ternarios en largo-corto. Además, la textura vocal reducida que emplea voces de rango más graves (trío ATB), el rango vocal moderado en todas las voces y una sensación equilibrada de subida y bajada en el contorno melódico crean una sensación de paz destinada a calmar las pasiones del oyente. Esto es particularmente sorprendente después de la insistencia creada por la epizeuxis de corchea en las tres voces inferiores del movimiento anterior. Este carácter musical tranquilo ligado al texto de Cristo morando en el creyente, evoca inmediatamente asociaciones pastorales que conectan alegóricamente a Jesús como el buen Pastor. El escudo protector de la presencia de Dios presentado poderosamente en el mvt. 5 se convierte en cuidador y el poder mortal del pecado sobre la carne terrenal no es preocupante en la dulce custodia de Cristo.

La *assimilatio* en el mvt. 9 también representa afectivamente la calma, esta vez, como la quietud o el sosiego asociado al sueño. Bach usa elementos musicales similares que incluyen tempo moderado, divisiones motívicas largas y cortas del compás para crear una sensación cadenciosa o balanceo (una negra con puntillo seguida de una corchea en el texto repetido *Gute Nacht* [buenas noches]) y material melódico colocado en un rango vocal más grave.²² A esto, Bach agrega una línea de bajo caminante y figuras de suspiros

22 Este es el único movimiento en el cual la melodía del coral no se presenta en la voz más aguda. La voz de contralto, al presentar la melodía del coral, actúa como una especie de *cantus firmus* en torno al cual se desarrolla el resto del contrapunto.

o suspensiones de un compás a otro. Estas figuras cantadas por sopranos I y II en cada iteración del motivo Gute Nacht asemejan aún más la pesadez tranquila del sueño.

Figura No 3: Hypotyposis de verbos en mvt. 5 de BWV 227

The image displays two systems of a musical score for the fifth movement of BWV 227. The first system (measures 162-165) features five vocal staves. The lyrics are: 'zal To - be, to - be, to - be, Welt und sprin -'. Annotations include a box labeled 'bajo "erfurocido"' under the bass line and another box labeled 'saltos melódicos' under the vocal lines. The second system (measures 166-169) features five vocal staves. The lyrics are: '-ge, to - be, Welt, un sprin - ge, ich steh hier und sin - ge, ich steh hier und'. Annotations include a box labeled 'fianca deteniada o "parada"' under the bass line and another box labeled 'contornos "melodiosos"' under the vocal lines.

La figura final presentada en este análisis es la de la hypotyposis, una herramienta musical cuya tarea era “ilustrar vívida y realísticamente un pensamiento o imagen que se encuentra en el texto” (Bartel, 1997, 307). Teniendo en cuenta que la directriz principal de la música poética es “deleitar y conmover al oyente a través de una presentación musical del texto”, Bartel (1997) lo declara posiblemente “el recurso texto-expresivo de composición más importante y común de la música barroca” (pág. 307). En todo su catálogo de obras, la atención de Bach a los detalles musicalmente ilustrativos es ejemplar y su 227 no es una excepción. La poesía pictoresca de la tercera estrofa del texto coral de Franck, presente en mvt. 5 del motete, es particularmente vívida, e incluye a Satanás como el “viejo dragón”, las fauces de la muerte, la furia temblorosa y los saltos de un mundo temeroso, y en

medio de todo esto, el creyente cantando reposadamente, seguro en el poder protector de Dios que silencia cualquier estruendo terrenal. Bach utiliza varios recursos retóricos para transmitir el significado de este texto; sin embargo, para los fines de esta discusión, sólo se presentarán algunos de los pertenecientes a la figura de la hypotyposis.

La naturaleza dramática de este texto cobra vida vívidamente a través de la ilustración de Bach de las palabras que implican acción. Los pasajes musicales se vuelven decididamente más “activos” a través de la disminución o aumentación rítmica y/o los melismas y saltos melódicos. En primer lugar, los bajos de cc. 162–166 comienzan con un melisma inquieto de semicorcheas sobre la palabra *tobe* [enfurecer], que asciende gradualmente a lo largo de una octava cambiando de dirección melódica una o dos veces en cada tiempo. A esto le sigue una serie de saltos melódicos descendentes que abarcan una octava y una quinta sobre las palabras *Welt, und springe* [mundo, y salta]. Las voces de tenor y contralto también presentan varios saltos melódicos sobre la palabra *springe*. (Véase Figura No 3). En contraste, la palabra *steh* [me detengo/paro] se ilustra con todas las voces sosteniendo o deteniéndose brevemente en una blanca, uno de los valores rítmicos más largos hasta este punto del movimiento. Además, la estabilidad de esta blanca se destaca por el abrupto anterior después de la palabra *Ich* [yo] (cc. 167–168). Finalmente, la acción implícita de *singe* [cantar] está representada por breves neumas melódicos en todas las voces excepto la de soprano II; la voz de soprano I es particularmente melodiosa con sus tonos vecinos inferiores (Mi–Re#–Mi–Re#). (Véase Figura No 3)

Las representaciones musicales de Bach también transmiten la naturaleza o la cualidad esencial de varios de los sustantivos presentados en la poesía. Después del comienzo inquieto del quinto movimiento, el creyente se presenta como completamente envuelto por *sich’rer Ruh* [descanso seguro o protegido]. Esta imagen se escucha más claramente en las partes de soprano y bajo. A partir de c. 171, las sopranos I introducen una serie de notas ligadas cuya composición rítmica y melódica ilustra la seguridad y tranquilidad expresada en el texto. Rítmicamente, los valores son los más largos escuchados hasta este punto en el movimiento. Considerando la melodía, tanto el movimiento por grado conjunto (excepto el salto de preparación cadencial de Fa# a Re# en c. 174) como el contorno melódico que resalta claramente el centro tonal pasando por la tónica, la medianta y de regreso a la tónica a través de la sensible crean una sensación de descanso y estabilidad. Esto se amplía en c. 175 por los bajos que sostienen con seguridad blancas con puntillo en la palabra *Ruh*, ligadas por casi cuatro compases. Sopranos I y II vuelven a presentar notas ligadas sobre la palabra *Ruh* en cc. 178–179 y 181–183. (Véase Figura No 4)

comprende tres compases de semicorcheas.²³ En la sección similar a una fuga del mvt. 8, tanto las palabras Geist como Leben se expresan con el vigor musical de los pasajes de semicorcheas²⁴; en este caso, Leben suele tratarse con melismas más largos. El mvt. 4 ilustra la palabra lebendig con neumas de corchea²⁵ y, los pasajes melódicos que presentan -leben como la segunda mitad de la palabra compuesta Lasterleben [vida disoluta] en el mvt. 9, también consisten en neumas y melismas de corchea y/o semicorchea²⁶. Los mvts. 6 y 10 expresan directamente el concepto del Espíritu que vive en el creyente, Gottes Geist/der Geist/Sein Geist... in euch wohnet [Espíritu de Dios/el Espíritu/Su Espíritu... vivo en ustedes]. En ambos movimientos, la última palabra del texto alemán es tratada melismáticamente²⁷, ilustrando la esencia vital de la que se llena el creyente cuando el Espíritu habita en él o ella. Cabe destacar que estos son los melismas más largos del motete, con una duración de hasta cinco compases en el mvt. 6 y hasta siete compases en el mvt. 10.²⁸

La belleza, la complejidad y la interacción entre música y texto dentro de la música de Johann Sebastian Bach no son simplemente la casualidad del genio: el Melopoeta barroco claramente se preocupó en desarrollar y perfeccionar concienzudamente su oficio. En una cita atribuida al compositor por el abogado y hombre de letras Johann Abraham Birnbaum, Bach insiste: “Lo que yo he logrado con la industria y la práctica, cualquier otra persona con un don y una capacidad naturales tolerables también puede lograrlo. . . Uno puede hacer cualquier cosa si realmente lo desea y si uno se esfuerza diligentemente por convertir las habilidades naturales, mediante un celo incansable, en habilidades perfeccionadas” (como se citó en Butt, 1997b, pág. 57). A través de una cuidadosa estructuración formal, repetición, interrupción e ilustración musical, el vocabulario musical de Bach se convirtió en una exégesis musicalmente retórica del texto dado.

Las definiciones exactas de la terminología retórica clásica y los principios de la música poética pueden no haber sido conocidos por la congregación luterana promedio para quienes Bach pretendía sus composiciones. No obstante, solo se puede suponer que el cuidado con el que abordó el proceso de composición dio como resultado una música que, de hecho, era “profundamente conmovedora”. Siglos más tarde, los intérpretes modernos de las composiciones sacras de Bach tienen la oportunidad de profundizar en esta compleja unión de texto y música para comprender las intrincaciones de su retórica musical. Aunque su música se interpreta contemporáneamente en su mayor parte fuera del contexto del culto luterano, es esencial tener en cuenta que Bach difícilmente habría concebido obras similares a Jesu, meine Freude, BWV 227 como algo más que ofrendas musicales para la gloria de Dios y edificación de la humanidad. “Pero toda esta estructura compleja tiene como tema ininterrumpido, como cantus firmus teológico, la afirmación de Lutero de la centralidad de Jesucristo como principio y fin de la fe” (Pelikan, 1986, pág. 26).

23 Véase mvt. 6, voz del bajo: cc. 72–75.

24 Véase mvt. 8, todas las voces: cc. 10–20.

25 Véase mvt. 4, voces de soprano I y II: cc. 3–4; voz del contralto: cc. 5–6.

26 Véase mvt. 9, voces de soprano I, II y tenor: cc. 83–101. Nota: Las connotaciones negativas de “Lasterleben” están implícitas contrapuntísticamente, ya sea por inestabilidad armónica o por complejidad rítmica de síncopa entre voces.

27 El mvt. 10 presenta el concepto 2 veces; la primera instancia (cc. 7–8) solamente presenta una neuma breve.

28 Véase mvt. 6, todas las voces: cc. 80–98 y mvt. 10, todas las voces: cc. 20–36.

Bibliografía

- Ambrose, P. Z. (s.f.) *BWV 227 Jesu, meine Freude*. Recuperado de <http://www.uvm.edu/~classics/faculty/bach/BWV227.html>
- Bach, J. S. (1965). *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* (Serie III, Band 1). Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Butler, G. G. (1977). *Fugue and Rhetoric*. *Journal of Music Theory*, 21(1), 49–109. Recuperado de <http://www.jstor.org/login.ezproxy.library.ualberta.ca/stable/843479>
- Butt, J. (1997a). *'A mind unconscious that it is calculating'? Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza*. En John Butt (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach* (págs. 60–72). Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, J. (1997b). *Bach's Metaphysics of Music*. En John Butt (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach* (págs. 46–59). Cambridge: Cambridge University Press.
- Goehr, L. (2007). *The Imagery Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Goheen, K. R. (mayo, 2008). *Jesu meine Freunde: A cultural reception analysis of Romans 8. Bach the evangelist and our contemporary secularized society*. *Consensus*, 32(2), 9–52. Recuperado de <http://scholars.wlu.ca/consensus/vol32/iss2/2>
- Hengel, E. v. (1992). *J.S. Bach, Motet "Jesu, meine Freude" (BWV 227)*. *Eduard van Hengel Home*. Recuperado de <http://eduardvh.home.xs4all.nl/JMF-prt.pdf>
- Jesu, meine Freude, BWV 227. (2017). En Wikipedia. Recuperado de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jesu,_meine_Freude,_BWV_227&oldid=807001988
- Kirkendale, W. (2007) *On the Rhetorical Interpretation of the Ricercar and J. S. Bach's Musical Offering*. En W. Kirkendale & U. Kirkendale (Eds.), *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*. Florencia: Leo S. Olschki.
- Leaver, R. A. (1984). *J. S. Bach as Preacher: His Passions and Music in Worship*. St. Louis: Concordia Publishing House.
- Leaver, R. A. (1997). *The Mature Vocal Works and their theological and liturgical context*. En J. Butt (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach* (págs. 86–122). Cambridge: Cambridge University Press.
- Leaver, R. A. (Ed.). (2017) *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. London: Routledge.
- Mayoral, J. A., & Ballesteros, A. (2001). *Chiasmus*. En *Encyclopedia of Rhetoric*. Recuperado de <http://www.oxfordreference.com/login.ezproxy.library.ualberta.ca/view/10.1093/acref/9780195125955.001.0001/acref-9780195125955-e-39>.
- Melamed, D. R. (1995). *J. S. Bach and the German motet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oxford Music Online. (s.f.). *Bach, Johann Sebastian*. En *The Oxford Dictionary of Music* (2da ed.). Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e715>
- Pelikan, J. (1986). *Bach Among the Theologians*. Philadelphia: Fortress Press.
- Rose, S. (2017). *The Alt-Bachisches Archiv*. En Robin A. Leaver (Ed.), *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach* (págs. 213–236). London: Routledge.

- Sanders, E. H., et al. (s.f.). *Motet*. En *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com.login.ezproxy.library.ualberta.ca/subscriber/article/grove/music/40086>.
- Stapert, C. (2000). *My only comfort: death, deliverance, and discipleship in the music of Bach*. Grand Rapids: W.B. Eerdmans.
- Wolff, C., et al. (s.f.). *Bach*. En *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com.login.ezproxy.library.ualberta.ca/subscriber/article/grove/music/40023pg10>.
- Zenck, M. (1997). *Reinterpreting Bach in the nineteenth and twentieth centuries*. En John Butt (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach* (págs. 226–250). Cambridge: Cambridge University Press.