



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Tres Cantatas para Bajo Solista de Johann Sebastian Bach:
Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56
Ich habe genug BWV 82
Der Friede sei mit dir BWV 158

Opción de Titulación:
Notas al programa
que para obtener el Título de
Licenciado en Canto
presenta
Marco Antonio Velarde Tovar

Asesor de Trabajo Escrito: Dr. Samuel Pascoe Aguilar
Asesor de Presentación Pública: Mtro. Rufino Montero Gutiérrez

Jurado:
Presidente: Mtro. Rufino Montero Gutiérrez
Secretario: Dr. Samuel Pascoe Aguilar
Vocal: Mtra. Guadalupe Campos Sanz
Suplente: Dr. Enrique Flores Gutiérrez
Suplente: Mtro. Rodrigo Treviño Uribe

Defensa del trabajo escrito: México D.F. a 11 de noviembre del 2011,
Sala de Audiovisuales, Escuela Nacional de Música, U.N.A.M.

Presentación Pública: México D.F. a 17 de noviembre del 2011,
Sala Xochipilli, Escuela Nacional de Música, U.N.A.M.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

La formación académica de un individuo es un conjunto de trabajo, esfuerzo y voluntad del educando pero también de apoyos económicos, sociales, culturales, afectivos y educativos de la comunidad a la que pertenece. En ese sentido, quiero agradecer a cada una de las siguientes personas su contribución para que lograra concluir esta meta. Con ellos he compartido la pasión de la música:

A mi familia por su amor, paciencia y apoyo:

A mi madre María del Carmen Tovar Rojas
A mi padre Antonio Velarde Venegas
A mi hermana María del Carmen Velarde Tovar
A mi hermana Marisol Velarde Tovar
A mi sobrino Aldo Aceves Velarde
A mi sobrino Daniel Aceves Velarde
A mi tío Alejandro Tovar Rojas (Q.E.P.D)
A mi primo Adolfo Ávila Velarde

A mis maestros que me iniciaron en el apasionante mundo de la música y del canto:

Mtro. Francisco Chagolla Heras (Difusión Cultural, Instituto Politécnico Nacional, 1987-1989)
Mtro. Mario Llano Talavera (Centro Cultural Olin Yoliztli, 1995)
Mtro. Gilberto Ávalos (Centro Cultural Benemérito de las Américas, 2000)
Mtro. Gonzalo Rivera Martínez (Escuela Autónoma de Música, 2001)
Mtro. Bernardo Reyes Cortés (Academia de Canto Orfeón, 2001)

A mis profesores de la Escuela Nacional de Música quienes me prodigaron sus conocimientos en el Ciclo Propedéutico (2002-2005) y en el nivel Licenciatura (2005-2009):

Mtro. Rufino Montero Gutiérrez (Canto, Prácticas Pedagógicas, Titulación)
Dr. Samuel Pascoe Aguilar (Servicio social, Titulación)
Mtro. Ernesto Aboites (Repertorio de Canto, Titulación)
Mtra. Guadalupe Campos Sanz (Conjuntos Corales, Canto)
Mtro. Gabriel Saldívar Osorio (Q.E.P.D.) (Conjuntos Corales, Solfeo)
Mtro. José Antonio Ávila (Conjuntos Corales)

Mtro. Ricardo Cinta (Ópera de Cámara)
Mtra. Thusnelda Nieto (Oratorio)
Mtro. Enrique Jaso Mendoza (Q.E.P.D.) (Conjuntos de Ópera)
Mtra. Estela Álvarez (Conjuntos de Ópera)
Mtro. Carlos Sánchez Cuara (Corno Francés)
Mtro. Hugo Rosales (Solfeo)
Dra. Esther Escobar (Solfeo, Estética Musical)
Mtro. David Domínguez Cobos (Armonía, Análisis Musical)
Mtro. Alfonso Meave (Alemán, Adiestramiento Auditivo)
Mtra. Nadchieli Crespo (Adiestramiento Auditivo)
Mtro. Horacio Puchet (Solfeo)
Mtro. Francisco Zúñiga Olmos (Conjuntos Corales)
Dr. Jaime González Quiñones (Contrapunto)
Mtra. Nylsa Ávalos Caballero (Conjuntos Instrumentales)
Mtra. Blanca Araceli Olmos (Piano Complementario)
Mtra. María Elena Mercado (Piano Complementario)
Dr. Felipe Ramírez Gil (Historia de la Música Mexicana)
Dr. Enrique Octavio Flores Gutiérrez (Psicología del Arte)
Mtro. Roberto Ruiz Guadalajara (Historia de la Música, Historia del Arte)
Mtra. Patricia Martínez (Pedagogía Musical)
Mtro. Antonio Araoz (Teatro Musical)
Mtra. Violeta Cantú Jaramillo (Introducción al Lenguaje de la Música)
Dr. Luis Alfonso Estrada Rodríguez (Seminario de Tesis)
Mtro. Sergio Juárez Lozano (Francés)
Mtra. Brigida Carmela D'Amico Addato (Italiano)
Mtro. Elías Morales Cariño (Fonética y dicción)
Mtro. Alfredo Mendoza (Fonética y dicción)

A mis amigos con los que, en la bohemia, he invocado a las musas Euterpe y Polimnia y al Dios Dioniso:

Sr. Mario Alberto Ramírez Ruiz
Sr. Juan Carlos Reyes Ojeda
Ing. Mario Sánchez Saavedra
Ing. Alejandro Rodríguez
Familia Galván Celis
Familia Villanueva Aguilar

M. en C. Orlando Hernández

M. en A. Jorge Delgado

Lic. Jennifer Ortiz

Prof. Jorge Moreno

Amigos y compañeros del Coro Académico de la UNAM

A todos los mencionados, les expreso mi más profundo agradecimiento.

Marco Antonio Velarde Tovar.

Introducción	11
1. Breve biografía de Johann Sebastian Bach	14
2. Origen de la cantata alemana	22
3. Algunos aspectos sobre la interpretación de música barroca	27
3.1 Posturas ante la música histórica	27
3.2 Criterios generales para la interpretación de las Cantatas BWV 56, BWV 82 y BWV 158	31
3.2.1 Observaciones sobre la notación	31
3.2.2 <i>Tempo</i>	35
3.2.3 Articulación	42
3.2.4 Acentuación y jerarquías	44
3.2.5 El uso del punto	44
3.2.6 Dinámica	44
3.2.7 Recitativo	45
3.3 La teoría o doctrina de los afectos	46
3.4 La retórica musical	50
3.5 El coral	54
4. Análisis de la cantata <i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i> BWV 56	64
4.1 Primer movimiento	64
4.2 Segundo movimiento	82
4.3 Tercer movimiento	88
4.4 Cuarto movimiento	99
4.5 Quinto movimiento	105
5. Análisis de la cantata <i>Ich habe genug</i> BWV 82	111
5.1 Primer movimiento	111
5.2 Segundo movimiento	121
5.3 Tercer movimiento	124
5.4 Cuarto movimiento	129
5.5 Quinto movimiento	130
6. Análisis de la cantata <i>Der Friede sei mit dir</i> BWV 158	134
6.1 Primer movimiento	134

6.2 Segundo movimiento	138
6.3 Tercer movimiento	143
6.4 Cuarto movimiento	144
Bibliografía	153

Anexo 1: Síntesis para el programa de mano

Anexo 2: Traducciones de los textos

Anexo 3: Partituras

Introducción.

Cuando se escribe en el motor de búsqueda de internet Google la palabra Bach, puede obtenerse en 0.07 segundos, aproximadamente 72,700,000 resultados. Comparando con otros músicos importantes, la palabra Beethoven nos arroja 43,700,000 resultados y las palabras Mozart y Brahms 57,700,000 y 11,900,000 resultados respectivamente. Solo por comparar, las palabras *weather changes* tiene 298,000,000 resultados, mientras que *Japan earthquake* arroja 94,900,000 resultados. Si ponemos los nombres de algunas celebridades mediáticas y artísticas de nuestro tiempo, por ejemplo, Michael Jackson y Plácido Domingo tienen 270,000,000 y 2,250,000 resultados respectivamente.

Según el parámetro de buscar información en Google, es posible considerar que mucha gente sigue interesada en la obra de Johann Sebastian Bach, interés que es similar al que causan los fenómenos mediáticos de nuestros días. Ahondar en las razones por las que, después de 261 años de fallecido, este gran músico sigue teniendo presencia en la vida de millones de seres humanos es motivo de estudios que rebasan los objetivos de estas notas al programa.

Conscientes de esta importancia, quienes hemos dedicado nuestra vida a la música sabemos que tarde o temprano, a veces con admiración y otras con cautela, tendremos que abordar el complejo pensamiento bachiano. Por otra parte, como se mencionará posteriormente en este trabajo, pareciera que las razones que nos llevan a acercarnos a Bach responden más al vacío que genera una presunta etapa de estancamiento en la creación musical de nuestros días, limitando las opciones para el intérprete y, debido a esta situación, nos asimos desesperados a la creatividad musical de los compositores del pasado.

Sin embargo, pienso que la aproximación a Bach responde más a un legítimo deseo de conocer su magnífico legado pues sería difícil concebir la formación de un músico de nivel superior sin que tenga que verse inmerso en la obra de Johann Sebastian Bach, entre otros, si es que aquel pretende tener una formación sólida que a la postre le permita trascender en el quehacer profesional de la música.

Estas notas al programa están dedicadas a tres obras en particular, las cantatas BWV 56, BWV 82 y BWV 158. Las siglas BWV significan Bach-Werke-Verzeichnis (Catálogo de las obras de Bach). Esta catalogación de las obras completas de Johann Sebastian Bach es la más utilizada y la creó el musicólogo alemán Wolfgang Schmieder (1901-1989) en 1950.

La selección de dichas obras se debe a tres criterios, en primera instancia delimitar el tema de estudio a obras de un solo compositor, las cuales conformen un recital con una duración de al menos 50 minutos. En segundo lugar, presentar obras completas que permitan al oyente tener una visión integral del pensamiento del compositor, lo cual se dificulta si se abordaran solamente fragmentos de diversas obras. En otras palabras, necesitamos observar detalladamente el cuadro completo para poder aproximarnos a una comprensión del mismo.

El tercer criterio es que estas obras están escritas para bajo solista (el cual puede ser abordado por barítono). En el caso de la cantata BWV 82, también se pueden encontrar versiones escritas por el mismo Bach para soprano y mezzosoprano. El repertorio tradicional de bajo y barítono incluye regularmente cuatro obras que son las cantatas que escribió Bach para bajo solista, las cuales son las ya mencionadas cantatas *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56, *Ich habe genug* BWV 82, *Der Friede sei mit dir* BWV 158, además de la cantata *Amore Traditore* BWV 203. Las tres primeras son cantatas religiosas y la última es cantata profana. Para este examen se eligieron las cantatas religiosas, las cuales han sido grabadas por diferentes directores.

La musicología ha analizado de manera exhaustiva la obra de Johann Sebastian Bach. Asimismo, el estudio de su vida ha sido abordado apasionadamente por diversos autores. Es pertinente señalar que los datos de la vida de este extraordinario músico tienen su origen en los testimonios de sus hijos Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel los cuales fueron la base para que Johann Nikolaus Forkel escribiera la primera biografía de Johann Sebastian Bach.

Después de esta obra se cuenta con la Pequeña Crónica de Ana Magdalena Bach. En el siglo XIX se publicó otro notable trabajo a cargo de Julius August Philipp Spitta la cual sigue siendo fuente de consulta para el interesado en

la vida del Kantor de Leipzig. Durante el siglo XX, Charles Sanford Terry fue autor de numerosos trabajos sobre este tópico y Albert Schweitzer también aportó un estudio importante sobre la obra de Bach. Otras investigaciones que han adquirido relieve son la biografía publicada por Adolfo Salazar y el libro que sobre esta materia presentó Klaus Eidam. La bibliografía bachiana abarca dos siglos y medio aproximadamente. Con el único propósito de tener una ubicación histórica, este trabajo contiene una breve mención de algunos aspectos biográficos del gran compositor alemán.

Posteriormente, se define la forma cantata y se rastrea los orígenes de esta forma musical en Alemania. Esto da paso a proponer algunos criterios interpretativos generales para la música barroca. Una vez establecido estos marcos histórico y teórico, se procederá al análisis musical de cada una de las cantatas, en donde se describirán de forma general los aspectos formales, armónicos, contrapuntísticos y estilísticos de cada una de ellas.

Es importante señalar que el análisis musical se encuentra apoyado por algunos conceptos de la retórica musical. Esto permite hacer una aproximación a la parte afectiva de las obras, y no quedarse sólo con la descripción técnica que provee el análisis musical convencional. En este sentido, también se trata brevemente algunos conceptos de las danzas barrocas como auxiliares para determinar el tempo.

Por último, se desea mencionar que por razones estrictamente académicas e históricas se recurren a algunos conceptos religiosos en el desarrollo de esta investigación. Esto tiene como fin, comprender la parte afectiva de las cantatas que se analizan en estas notas al programa. Como se verá en este trabajo, una parte importante de la obra de Johann Sebastian Bach, se circunscribe dentro de la liturgia luterana.

En este sentido, este trabajo no pretende publicitar, convencer o criticar ninguna creencia religiosa, por lo que personalmente considero necesario manifestar mi absoluto convencimiento y respeto al Estado Laico tal como lo marcan el artículo 130 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, así como los artículos segundo y tercero de la Ley de Asociaciones Religiosas y Culto Público.

Programa:

Cantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, BWV 56

Johann Sebastian Bach

1. Aria
2. Recitativo
3. Aria
4. Recitativo
5. Coral

Cantata *Ich habe genug*, BWV 82

Johann Sebastian Bach

1. Aria
2. Recitativo
3. Aria
4. Recitativo
5. Aria

Cantata *Der Friede sei mit dir*, BWV 158

Johann Sebastian Bach

1. Recitativo
2. Aria con Corale
3. Recitativo
4. Coral

1. Breve biografía de Johann Sebastian Bach¹.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach y murió el 28 de Julio de 1750 en Leipzig, ambas ciudades pertenecientes a Alemania. En la genealogía de la familia Bach, Johann Sebastian ocupa el 24º lugar. Es muy probable que haya aprendido de su padre, Johann Ambrosius Bach (figura 1.1), violín y principios de teoría musical. A los diez años quedó huérfano y fue a vivir con su hermano mayor Johann Christoph (figura 1.2), organista en la iglesia de San Miguel de Ohrdruf (figura 1.3), de quien recibió lecciones de ejecución al teclado.

De 1700 a 1702 estudió en la escuela de San Miguel de Lüneburg, de cuyo coro fue miembro y donde probablemente estuvo en contacto con el organista y compositor Georg Böhm. También viajaba frecuentemente a Hamburgo para escuchar al organista J. A. Reincken (figura 1.4) en la iglesia de Sta. Catalina. En 1702 concursó por una plaza de organista en Sangerhausen, la cual no obtuvo por lo que sirvió como lacayo y violinista en la corte de Weimar, e inmediatamente después se le ofreció el puesto de organista de la Neukirche de Arnstadt.

En junio de 1707 pasó a la iglesia de San Blas de Mühlhausen, y cuatro meses después contrajo matrimonio con su prima Maria Barbara Bach en la localidad vecina de Dornheim. En 1708 recibió el nombramiento de organista y músico de cámara del duque de Sajonia-Weimar, y en los nueve años siguientes, en los que compuso muchas de sus mejores obras para órgano, fue ganando gran renombre como organista. En ese periodo fue padre de siete hijos, entre ellos Wilhelm Friedemann (figura 1.5) y Carl Philipp Emanuel (figura 1.6).

¹Ya comentamos en la introducción que la vida y obra de Johann Sebastian Bach han sido ampliamente estudiadas por diversos autores durante décadas. La mayor parte de la biografía que se presenta estas notas al programa proviene del Diccionario Akal/Grove de la Música, donde se encontró una biografía que logró reunir de forma concisa los datos más relevantes de la vida de Bach.

Cuando en 1717 recibió el nombramiento de Kapelmeister en Köthen, al principio se le rechazó el permiso para abandonar Weimar, cosa que sólo pudo hacer después de que el duque lo mantuviera prisionero durante al menos un mes. El nuevo patrón de Bach, el príncipe Leopoldo (figura 1.7), era un músico de talento que amaba y entendía el arte musical. De ese periodo datan sus conciertos para violín y los seis *Conciertos de Brandeburgo*, además de numerosas sonatas, suites y obras para teclado, varias de ellas (p.e., las invenciones y el Libro I de los “48”) concebidos como ejercicios de aprendizaje.

En 1720 murió Maria Barbara mientras Johann Sebastian Bach se hallaba en Karsbad acompañando al príncipe, y en diciembre del año siguiente contrajo matrimonio con Anna Magdalena Wilcke, hija de un trompetista de la corte de Weissenfels. Una semana después, el príncipe se casaba también, y el nulo interés de su esposa por las artes fue la causa de que la música fuera perdiendo apoyo en la corte de Köthen. En 1722, Bach presentó su candidatura al prestigioso puesto de *Director musices* de Leipzig y *Kantor* del Thomasschule de la misma ciudad. En abril de 1723, después de que los candidatos favoritos Telemann y Graupner decidieran retirarse, se le ofreció el puesto que aceptó.

Bach permaneció en sus labores de *Kantor* en Leipzig por el resto de su vida, muchas veces en conflicto con las autoridades. Sus obligaciones se centraban en los servicios dominicales de los días festivos en las dos principales iglesias de la ciudad, y durante los primeros años en las mismas compuso obras eclesiásticas en número prodigioso, entre ellas cuatro o cinco ciclos de cantatas, el *Magnificat*, *La Pasión según San Juan* y *La Pasión según San Mateo*. Por esta época era célebre como virtuoso del órgano, y constantemente se acudía a él para recibir su enseñanza o solicitar su opinión de experto en construcción y diseño de órganos. Como compositor, su fama fue extendiéndose gradualmente desde que, a partir de 1726, empezó a editar algunas de sus obras para clave y órgano.

El interés de Bach por la composición de obras eclesiásticas decayó drásticamente desde aproximadamente el año de 1729, y la mayoría de sus obras sacras posteriores, incluida la *Misa en Si Menor* y el *Oratorio de Navidad*, consistía en parodias o arreglos de composiciones anteriores. En esta misma época

desempeñó la dirección del *Collegium Musicum* que Telemann había fundado en Leipzig en 1702, la cual era una sociedad compuesta mayoritariamente por aficionados que ofrecía regularmente conciertos públicos. Para la misma, Bach hizo arreglos de conciertos para clave y compuso varias cantatas extensas, o serenatas, con la idea de impresionar al Elector de Sajonia, quien en 1736 le había concedido el título honorario de Hofcompositeur.

De los 13 hijos que tuvo con Anna Magdalena en Leipzig, el más joven, Johan Christian (figura 1.8), nació en 1735. En 1744 se casaba su segundo hijo, Emanuel, y tres años después Bach visitaba al matrimonio y su hijo (el primer nieto suyo) en Potsdam, donde Emanuel había sido empleado como clavecinista por Federico el Grande. En Potsdam, Bach improvisó sobre un tema propuesto por el rey, y este fue el origen de lo que después sería la *Ofrenda Musical*, una suma de fuga, canon y sonata basada en el tema real.

El artificio contrapuntístico es dominante en las obras perteneciente al último decenio de la vida de Bach, durante el cual su pertenencia (desde 1747) a la erudita Sociedad de Ciencias Musicales de Lorenz Mizler influyó en su pensamiento musical. Una de las obras que Bach presentó a la Sociedad fueron sus *Variaciones Canónicas para órgano*, y su inacabado *Arte de la fuga* pudo haberlo proyectado con la intención de distribuirlo entre sus miembros.

Se cree que Bach padeció diabetes (Wolff 2008: 227). Esta enfermedad probablemente fue la causa de sus problemas con la vista así como del debilitamiento que presentó en el último año de su vida; dos veces, en marzo y abril de 1750, lo operó el oculista itinerante inglés John Taylor. Las operaciones y los tratamientos consecuentes pudieron haber adelantado la muerte de Bach. El 22 de julio tomó la última comunión y seis días después murió, siendo sepultado en el cementerio de San Juan. Su viuda le sobrevivió diez años, muriendo en la pobreza en 1760.

La producción de Bach abarca prácticamente la totalidad de los géneros musicales de su época, a excepción de la ópera. Bach abrió nuevas dimensiones a todos los órdenes de la creación musical que tocó su inventiva, como la hechura, la calidad musical y los requerimientos técnicos. La mayoría de sus creaciones estuvieron sujetas, como era normal en su tiempo, a factores externos vinculados a los puestos que ocupó y a sus patronos, pero la densidad y la complejidad de su música son tales, que analistas y comentaristas han descubierto en ella estratos de significación religiosa y numerológica raramente presentes en la música de otros compositores.

En este sentido se cree que Johann Sebastian Bach gustaba de los juegos donde se relacionaban las notas musicales con los números. Por ejemplo, Bach presuntamente cifró su firma en algunas composiciones musicales mediante códigos musicales. En la notación musical alemana, B es si bemol, de modo que Bach pudo deletrear su nombre en notas musicales del siguiente modo: B (si bemol), A (la), C (do), H (si natural). Si asignamos valores a las letras del alfabeto, A=1, B=2, C=3, etc., $B+A+C+H=14$ y $J+S+B+A+C+H=41$ (en el alfabeto alemán de la época de Bach la I y la J eran la misma letra). Es por ello que se piensa que el número 14 es un número que está presente en varias obras, como puede ser el tema de la primera fuga de la *Fuga en Do Mayor* del primer libro *El Clave Bien Temperado*. Dicho tema tiene 14 notas. (Livio 2006: 205).

Muchos de los contemporáneos de Bach particularmente el crítico J. A. Scheibe, hallaban su música demasiado compleja y carente de algún atractivo melódico inmediato, pero los músicos de generaciones posteriores pronto adoptaron como modelos las armonizaciones corales y las fugas del compositor. Los cambios que por doquier acontecían al estilo no alteraron la trayectoria musical de Bach (aunque tampoco dejaron de ejercer cierta influencia). Junto con su gran contemporáneo Haendel (a quien los azares le impidieron conocer personalmente), Bach fue la última gran figura representativa de la era barroca en una época en que ya se rechazaba la estética del Barroco en beneficio de otra nueva e “ilustrada”.

Bach tuvo veintiún hijos en total, siete con María Bárbara Bach y catorce con Ana Magdalena Wülken. Al morir Johann Sebastian Bach, solamente vivían ocho, cuatro mujeres y cuatro varones. Algunos registros muestran que Bach asistió al sepelio de alguno de sus hijos en las siguientes fechas: el 29 de junio de 1726, el 1 de noviembre de 1727; el 21 de septiembre de 1728; el 4 de enero de 1730; el 30 de agosto de 1732 y el 25 de abril de 1733. Es posible que estas penosas circunstancias estén relacionadas con la profunda tristeza que transmiten algunas de sus cantatas. (Schweitzer 1984: 91).



Figura 1.1 Retrato de Johann Ambrosius Bach, padre de Johann Sebastian. El autor de esta pintura es Johann David Herlicius y la fecha de realización es 1685.



Figura 1.2 Retrato de Johann Christoph Bach, hermano mayor de Johann Sebastian.

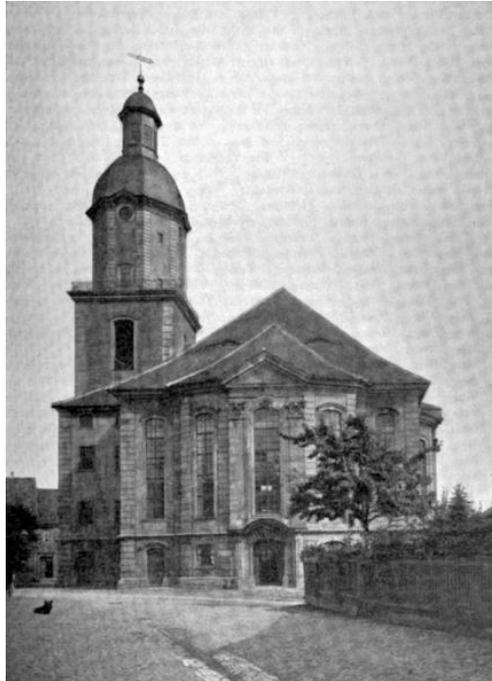


Figura 1.3 Iglesia de San Miguel en Ohrdruf, donde Johann Sebastian recibió clases de su hermano Johann Christoph



Figura 1.4 Retrato del organista J. A. Reiken. Bach viajaba constantemente a Hamburgo para escuchar a Reiken.



Figura 1.5 Retrato del compositor Wilhelm Friedemann Bach, hijo de Johann Sebastian, atribuido a Wilhelm Weitsch. La autenticidad de este retrato está en disputa.



Figura 1.6 El compositor Carl Philipp Emanuel Bach, hijo de Johann Sebastian.



Figura 1.7 Retrato de Leopoldo, príncipe de Anhalt-Köthen



Figura 1.8 Johann Christian Bach, hijo menor de Johann Sebastian. El retrato fue pintado en Londres por Thomas Gainsborough en 1776.

2. Origen de la cantata alemana²

En general, se considera que la cantata es una composición con solistas, coros y acompañamiento instrumental y está destinada al concierto (cantata profana) o a la iglesia (cantata religiosa). Se distingue de la ópera por la ausencia de todo elemento épico y dramático y por la falta de acción escénica. Fue una creación de los compositores italianos del siglo XVII y en cierto modo deriva del madrigal al que reemplaza al potenciar la acción dramática del texto y dar una mayor importancia a la orquesta. Las primeras cantatas, al igual que la ópera, consistían en una serie de recitativos y arias (posteriormente se definen en el capítulo tres lo que es el recitativo y sus cualidades y en el análisis de las cantata BWV 56 lo que es el aria). Los coros en las cantatas se incluyeron después. En los siglos XVII y XVIII se designaban las cantatas profanas y religiosas con el nombre de “*cantata da camera*” y “*cantata da chiesa*” respectivamente. Con el clasicismo y el romanticismo la cantata sufre un retroceso, dando paso a otros géneros más acordes a los tiempos y costumbres. En el siglo XX reaparece con nuevos bríos y con concepciones dramáticas y formales nuevas. (De Pedro Cursá 1993: 83)

Respecto al origen de la cantata alemana, se puede comentar que aproximadamente en 1700 surgió un nuevo tipo de obra vocal religiosa luterana, en la parte occidental de Sajonia conocida como Turingia. Desde allí se extendió rápidamente a todas las ciudades luteranas de la región. Este nuevo género fue llamado “cantata” por el principal autor de su creación; en los escritos modernos se le suele llamar “cantata madrigal” o “nueva cantata”, es uno de los dos últimos nuevos géneros del periodo barroco.

²Para la realización del capítulo dos de estas notas al programa, se recurrió al capítulo XVI del libro *La música barroca* de John Walter Hill.

El poeta más directamente involucrado en la creación de la nueva cantata luterana fue Erdmann Neumeister (1671 - 1756), cuyo retrato se aprecia en la figura 2.1. En unas conferencias dictadas en 1707, Neumeister presentó sus ideas sobre un nuevo tipo de cantata sacra, una obra relativamente breve que consta de unos pocos recitativos y arias que se van alternando. Las conferencias trataban sobre cómo escribir los libretos de ópera en alemán imitando a los de tipo italiano, lo que refleja el hecho de que en ese momento se estaban representando en Leipzig óperas en alemán, una novedad de la época.

En los versos para recitativos, explica Neumeister, la rima debe ser irregular o evitarse del todo, y las líneas de la poesía no deben tener cesuras³ ni métrica⁴ regular. Los yambos, los troqueos y los dáctilos deben seguirse de cerca entre sí (ver figura 2.2). La expresión y el significado deben de ser claros y sencillos. En las arias, el texto debe tener rima regular y métrica. Neumeister explica que los textos de las arias para óperas y cantatas difieren de los de las odas en varios aspectos importantes. Las odas eran siempre multiestróficas, mientras que las arias debían tener una única estrofa, para que el compositor pueda combinar su música con la declamación y la expresión de un único texto.

Un texto de aria debe expresar un afecto⁵ específico de una manera dramática o teatral, y debe estar diseñado para dar al compositor oportunidades de ejercitar su maestría, mientras que los textos de las odas están destinados a ser cantado con melodías comunes y fáciles. La primera parte de un texto de aria debe tener un significado propio, de modo que pueda ser repetido al final, lo que nunca sucede con los textos de oda. Finalmente, a diferencia de la oda, que puede ser autónoma, un texto de aria debe estar escrito de modo tal que requiera de un recitativo anterior u otra aria para contextualizarlo.

³ Según el Diccionario de la Real Academia Española, en la poesía greco latina, la cesura es la sílaba con la que termina una palabra, después de haber formado un pie y sirve para empezar otro.

⁴ Según el Diccionario de la Real Academia Española, la métrica es el arte que trata de la medida o estructura, de sus clases y de las distintas combinaciones que con ellos puede formarse.

⁵ En el capítulo tres se tratará brevemente la teoría o doctrina de los afectos.

Neumeister menciona varios géneros de música vocal que usan arias, donde la ópera, el oratorio y la cantata son las más importantes. Los nuevos rasgos de textos de cantatas de Neumeister son: 1) su uso exclusivo de textos de recitativo y aria de nueva escritura vinculados deliberadamente en contenido y expresión, mientras que los textos de recitativo en las arias de cantatas anteriores estaban casi siempre tomados de la Biblia; y 2) la alternancia regular entre recitativos y arias importantes en el núcleo de la cantata, en contraposición a obras anteriores, cuyos recitativos son generalmente cortos.

Entre 1700 y 1701, reunió su primer ciclo completo de textos de cantata en un nuevo estilo todos conformados solamente por recitativos y arias, para los domingos y las festividades importantes de todo el año litúrgico en Weissenfels.

En 1708, 1711 y 1714, Neumeister presenta nuevos ciclos de cantatas y algunos son musicalizados por compositores como Philipp Heinrich Erlebach, Georg Philipp Telemann y otros. Posteriormente otros poetas religiosos adoptaron el estilo de Neumeister, tal es el caso de Neukirch, König, Postel, Richey, Rambach, Lehms y Franck. Posteriormente estos textos fueron musicalizados. En el ciclo de 1708, se incluyeron movimientos breves para conjunto vocal. En los ciclos de 1711 y 1714 agregó pasajes bíblicos y estrofas de coral manteniendo el núcleo central de recitativos y arias no bíblicos.

Es muy común que los textos de cantata de Neumeister recuerden los sermones, puesto que en su calidad de clérigo luterano, él predicaba todas las semanas. Su nuevo tipo de cantata fue interpretado antes del sermón más que en el ofertorio. Sus textos de cantata se relacionan con las lecturas del evangelio y de la epístola asignadas al domingo o al día festivo para el que se escribía la cantata. También se suponía que el sermón comentaría esas lecturas bíblicas.

Una cantata de Neumeister sin coro, como las de su primer ciclo, con su alternancia entre recitativos y arias que no están en la forma da capo, recuerda a un motete para solista italiano del mismo periodo, salvo que no termina con un aleluya, como lo hace normalmente uno de estos motetes, y que su texto está en alemán y no en latín.

Una cantata de Neumeister con coros de inicio y de cierre es más como un motete para conjunto italiano de la época o una composición sobre un texto litúrgico. Aunque Neumeister no menciona estos parecidos, sí incluye un texto de “cantata en latín”, *Me miserum!*, en las lecturas de 1695. Ese texto fue reimpresso en su volumen completo de textos de cantata en 1716 y fue musicalizado por Telemann. Aunque Neumeister la llamó “cantata en latín”, difiere muy poco de un motete para solista italiano.

Para el luterano común era, sin embargo, la ópera y no la música sacra italiana la que servía de inspiración para la nueva cantata y esta percepción generó controversias. En su colección de textos de 1704, Neumeister previó objeciones a su nuevo tipo de libreto de cantata debido a su similitud con la ópera. Johann Kuhnau escribió en 1709 que los recitativos y las arias en las cantatas sacras “intentan provocar en el oyente devoción santa, amor, júbilo, tristeza, asombro y cosas similares”. En su libro *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusik* (ideas ocasionales sobre la música religiosa) de 1721, el teólogo luterano Gottfried Ephraim Scheibel escribió con entusiasmo acerca del papel de la música para movilizar los afectos de los fieles de acuerdo con el Evangelio. Fue incluso más lejos, llegando a aprobar la interpretación en las iglesias de arias de ópera con textos religiosos en sustitución de poesía original.

Ahora bien, es pertinente hablar sobre las ceremonias religiosas que domingo a domingo se realizaban en la época de Bach. A excepción de los tres últimos domingos de adviento y los seis de cuaresma, cada domingo se ejecutaba una cantata, a lo que hay que agregar las cantatas correspondientes a las tres fiestas de María, la del Año Nuevo, de la Epifanía, de la Ascensión, de San Juan, de San Miguel y la de la fiesta de la Reforma, que hacían un total de cincuenta y nueve cantatas por año. Suponiendo pues, de acuerdo con la nota necrológica y los datos proporcionados por Forkel, que Bach haya compuesto cinco ciclos anuales, lo que representaría doscientos noventa y cinco cantatas, por lo menos un centenar de ellas se ha perdido puesto que hasta nosotros han llegado solamente ciento noventa.

Gracias a las notas escritas por Bach en la tapa de la cantata “*Nun komm, der Heiden Heiland*” que hizo ejecutar el primer domingo de Adviento del año de 1714, conocemos en parte el detalle de ese oficio. El servicio comenzaba a las siete y terminaba alrededor de las once e incluía las siguientes partes: preludio por el órgano; motete, introito; kyrie; entonación del Gloria, a la que respondía el coro con “et in terra pax” o, a veces, la misma asamblea de fieles reemplazaba al coro cantando en alemán el coral del Gloria. Luego seguían: la epístola, continuando con el coral alemán y el Evangelio con la entonación del credo; después del credo el organista preludizaba para permitir que los instrumentistas afinaran y a una señal del cantor, se detenía para dar paso a la ejecución de la cantata que, en promedio, ocupaba veinte minutos. Finalizada la cantata, la asamblea entonaba el credo en alemán, seguido por el sermón que duraba más de una hora. La segunda parte del oficio estaba totalmente dedicado a la celebración de la Santa Cena. Una vez que había terminado el sermón se cantaban algunos versículos de un coral alemán y luego se recitaban las palabras de la Institución. Durante la Comunión se cantaban los corales de la Santa Cena y el órgano intercalaba largos interludios entre los diferentes versículos. Mucho de los grandes corales de Bach fueron escritos para ser ejecutados durante la Comunión. (Schweitzer 1955, 98-99).



Figura 2.1 El teólogo alemán Erdmann Neumeister

Actualmente, el orden de la misa que podemos presenciar por ejemplo, en la Iglesia Luterana de Habla Alemana en México es el siguiente:

- ***Música***
- ***Voto y bienvenida***
- ***Himno***
- Pastor: El Señor esté con ustedes
- Congregación: y con tu Espíritu
- ***Salmo***
- Congregación: Gloria sea al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo, como era al principio, es ahora y será siempre, por los siglos de los siglos. Amén.
- ***Kyrie***
- Pastor: Ten piedad de nosotros - Kyrie eleison
- ***Gloria***
- Pastor: Laudates omnes gentes
- Congregación: Laudate omnes gentes, laudate Dominum. Laudate omnes gentes, laudate Dominum.
- Pastor: ***Oración de Colecta***
- Congregación: Amén.
- Lector: ***Primera Lectura***
- Lector: Palabra de Dios.
- Congregación: Te alabamos Señor.
- ***Himno o música***
- Lector: ***Lectura del Evangelio***
- Lector: Palabra del Señor.
- Congregación: Te alabamos, Señor.
- ***Credo Apostólico***
- ***Himno***
- ***Sermón (Homilía)***
- ***Himno***

- ***Eucaristía***
- Pator: El Señor está con ustedes
- Congregación: y con tu Espíritu.
- Pastor: Elevemos los corazones.
- Congregación: los elevamos al Señor.
- Pastor: Demos gracias al Señor, nuestro Dios
- Congregación: es justo y necesario.
- Pastor: ***Oración (Prefacio)***
- Congregación: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus sabaoth, Deus sabaoth.
- Congregación: Padre Nuestro
- Pastor: ***Palabras sacramentales***
- Comunidad: Cordero de Dios
- ***Saludo de Paz***
- ***Invitación***
- ***Comunión***
- ***Himno***
- ***Anuncios***
- ***Ofrenda / Música***
- ***Oración de los fieles***
- ***Bendición***
- Amén
- ***Música***

— sílaba larga
∨ sílaba breve

yambo ∨ —
troqueo — ∨
anapesto ∨ ∨ —
dáctilo — ∨ ∨
espondeo — ∨ —
tribraquio ∨ ∨ ∨

Figura 2.2 La prosodia era originalmente la versificación, pero actualmente, el término está ampliado para cubrir todos los rasgos de una lengua que tienen que ver con la acentuación, la entonación y la extensión de las sílabas. La prosodia en verso del latín y griego clásicos era cuantitativa, por ejemplo, dependía de la relación de sílabas largas y breves en cada verso de un poema (ver figura). Una unidad de dos o tres sílabas formaba un pie. Un verso constaba de entre dos y seis pies (dímetero, trímetro, tetrametero, pentámetro, hexámetro). Los principales tipos de pie eran el yambo, el troqueo, el anapesto, el dáctilo, el espondeo y el tribraquio. En las lenguas germánicas, la acentuación es el factor decisivo de la versificación, que implica una secuencia de sílabas acentuadas en ritmo regular (de acuerdo con la naturaleza de la lengua, cuya medición viene determinada por la acentuación), situándose entre medias sílabas no acentuadas (generalmente una o dos cada vez). Un verso con cuatro acentos es común a todas las lenguas germánicas, con una cesura después del segundo acento. En la poesía germánica anterior y en las posteriores imitaciones de las mismas (como en el *Anillo* de Wagner), el acento se suplementaba por medio de la aliteración (secuencias de la misma consonante o grupo de consonantes inicial en palabras sucesivas de cada verso) por ejemplo.

3. Algunos aspectos sobre la interpretación de música barroca⁶

3.1 Posturas ante la música histórica

En estas notas al programa se analizan dos posturas con las cuales podría abordarse una obra musical antigua: una de estas posturas indica que podríamos interpretar dicha música con los criterios musicales del presente. La otra postura es que tratemos de interpretar la obra apegándonos a los criterios imperantes en el tiempo en que fue creada, es decir, que tratemos de ser fieles a la obra.

Podemos deducir que la primera posición fue vigente desde el inicio de la polifonía hasta la segunda mitad del siglo XIX. Esto fue posible porque había la idea de que la música estaba ligada a su tiempo. Por ejemplo, en 1750 se consideraba pasado de moda lo que se había compuesto 40 o 50 años antes, aunque se reconocía su valor musical. Las composiciones contemporáneas se recibían con entusiasmo como si fueran logros inéditos. La música antigua solo servía como material de estudio o tema de un arreglo. En los arreglos se consideraba que debía existir una modernización absoluta del objeto musical arreglado.

La segunda posición está vigente desde principios del siglo XX y es un intento de rescatar a la música antigua. Podría pensarse que la postura de ser fiel a la obra es reflejo de la pérdida o carencia de una música actual verdaderamente viva. Al ver la programación de obras en las diferentes salas de conciertos de nuestra ciudad, vemos que impera la música de épocas pasadas. Esto podría llevarnos a analizar la idea de que la música actual no satisface a los directores, instrumentistas y al público.

⁶Para la realización del capítulo tres de estas notas al programa, se recurrió al capítulo uno del libro *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música* del director de orquesta alemán Nikolaus Harnoncourt (1929), quien ha realizado una importante labor de investigación y divulgación sobre la obra de Johann Sebastian Bach. Para mayor información sobre la vida del Maestro Nikolaus Harnoncourt puede consultarse la página electrónica http://nikolausharnoncourt.de/index_en.html.

Esta situación es inédita en la historia de la música, lleva a preguntarse si nuestro interés por el pasado es reflejo de que vivimos una época que no es culturalmente viva. Pero ser fieles a la obra tiene un lado positivo: podemos contemplar la creación musical de nuestros ancestros.

El asumir una u otra postura puede generar controversias. El conocimiento musicológico nos ha permitido aproximarnos a interpretaciones que podrían calificarse de impecables pero, según los detractores, carentes de vida. Esto contrasta con la preferencia de algunos músicos de lograr una interpretación llena de vitalidad aunque históricamente errónea. Independientemente de la decisión, una interpretación será fiel a la obra cuando se reproduzca con belleza y claridad, lo cual es el resultado de sumar conocimiento musicológico, responsabilidad y sensibilidad musical.

Es probable que el siguiente planteamiento sea controvertido pero es necesario ponerlo en la mesa de discusión: la música está ligada a su tiempo y sólo es entendida íntegramente por sus contemporáneos, esto es, cada tiempo tiene una situación espiritual particular y su contenido no puede ir más allá de la capacidad expresiva del hombre.

Es conveniente analizar un poco tal afirmación. En primera instancia será necesario definir algunos conceptos provenientes de la teoría sociocultural del desarrollo intelectual infantil formulada por el psicólogo ruso Lev Vygotsky (1896-1934). Estos conceptos son el desarrollo ontogenético y el desarrollo filogenético. El desarrollo ontogenético designa lo que se realiza a lo largo de la vida; el desarrollo filogenético indica los cambios a través del tiempo evolutivo, medido en miles y hasta millones de años. Veamos cómo se combinan estos conceptos con la música.

Según estudios realizados por grupos de investigadores en cognición musical, como es el caso de Enrique Octavio Flores⁷ y otros especialistas, se ha

⁷El Dr. Enrique Octavio Flores Gutiérrez es investigador del Instituto Nacional de Psiquiatría y docente en los niveles de licenciatura y posgrado de música en la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M. Ha realizado investigaciones en el campo de las neurociencias y música.

encontrado que la música cuenta con un elemento ontogenético y otro filogenético.

La parte ontogenética de la música está ligada a la vida personal del individuo, a su formación, educación y cultura. Los elementos musicales que se ven afectados por la parte ontogenética son la melodía y la armonía.

Por otro lado, la parte filogenética de la música está ligada a sus universales, esto es, son aquellos elementos reconocibles por cualquier ser humano independientemente de su edad, formación, cultura y época. Se piensa que esta parte filogenética se encuentra dentro de la programación genética del humano y que está asociada a aquellas sonoridades que han resultado ser relevantes en la evolución humana para su supervivencia. Los elementos del lenguaje musical que se encuentran dentro de la parte filogenética son el ritmo, el tempo, la dinámica y la agógica. Lo filogenético de la música está asociado a lo instintivo y emocional.

Por lo anterior, se puede afirmar que, aun cuando no pertenezcamos a la época renacentista, barroca, clásica o cualquier otra del pasado, en cierta manera logramos comprender el mensaje de la música histórica gracias a los elementos filogenéticos que la constituyen.

Ahora bien, ahondando en nuestra comprensión de la música del periodo barroco, se agregarán algunos breves comentarios sobre las características de la música barroca:

- Notación musical. Se ha visto a través del estudio de manuscritos de compositores de diferentes épocas, la evolución constante de la notación musical. Dichos cambios son notables hasta el siglo XVII. Todavía en el siglo XVIII tenemos problemas en la forma como los signos eran entendidos. Aun cuando se considera que la notación matemáticamente exacta apareció hasta el siglo XIX, lo escrito anteriormente a este siglo era interpretado también con “exactitud”.
- Improvisación. Se piensa que en este periodo era habitual la improvisación en la práctica musical.

- Acústica. Hay diferencias perceptibles de la imagen sonora (timbre, carácter, potencia de instrumentos, dimensiones y acústica del espacio, etc.)
- Técnicas instrumentales. En este sentido hubo progresos en ciertos aspectos y en otros disminuyó. Cada época requirió técnicas especiales pero la dificultad, en todos los casos, es de alto nivel. Cada compositor tiene en su mente el sonido de los instrumentos de su época. En ocasiones las técnicas instrumentales actuales no permiten la ejecución de ciertas obras antiguas. Cada obra pudo ser ejecutada íntegramente por los mejores instrumentistas de la época.

Como puede apreciarse, los elementos mencionados anteriormente dificultan la interpretación fiel a la obra. Cuando se logra un alto grado de aproximación a la fidelidad de la obra, escuchamos una versión correcta, viva y casi se logra percibir el espíritu de la época de la obra.

En otro orden de ideas, se mencionará brevemente la relevancia del texto en las obras vocales de la época. En algunas lenguas “poesía” y “canto” se expresaban por medio de la misma palabra. Podemos considerar que el lenguaje que rebasa la objetividad se vuelve más profundo por lo que el canto expresa mejor lo que va más allá de lo informativo. Los sonidos, melodías, armonías intensifican la palabra hablada y su sentido y esto nos lleva a una comprensión que trasciende lo puramente lógico.

En este sentido, cabe mencionar el trabajo de Diana Raffman en torno a las emociones en la música, el cual se encuentra plasmado en su libro *Language, music and mind*. Raffman indica que las representaciones que hacemos con el lenguaje son concretas, su objetivo es comunicar. En cuanto a la música, las representaciones que se logran con ella no proponen algo concreto, sino que generan contextos así como visiones más amplias. Estas características son propias de todo lenguaje artístico, en otras palabras el arte representa lo que no es real. Asimismo, el contenido de la música no es denotativo (significado objetivo) sino connotativo (conlleva además de su significado propio o específico, otro de

tipo expresivo o apelativo). Pero los mundos fantásticos de la música y de cualquier arte parten de la realidad misma. Cada imagen que se genere con el arte está ligada a una expresión lingüística concreta. Así vemos como la lingüística es la base de la organización de la articulación de la música, asunto que será tratado con detalle más adelante.

Por otro lado, el desarrollo de la música se ha logrado aún sin el apoyo de un texto. Para expresar y comunicar, la música instrumental desarrolló los elementos que la conforman: ritmo, melodía y armonía. Esta evolución permitió que la música tuviera poder sobre cuerpo y espíritu humanos logrando inducirlos al movimiento.

Asimismo, el compositor descubrió el contraste que hay entre tensión y distensión, lo que le permitió de manera voluntaria influir en el oyente con la disonancia y la resolución o bien, cambiando sorpresivamente la dirección de la sucesión de notas de una melodía.

El músico de nuestra época que asuma la tarea de reproducir la música barroca, tendrá que hacerlo no solo en aspectos estéticos y técnicos sino que debe traducir los mensajes de la época de la obra a la nuestra.

Para que la música de épocas pasadas sea actual en un sentido profundo y amplio, y pueda ofrecernos todo su mensaje se tendrá que comprender dicha música a partir de sus propias leyes. Tenemos que saber qué es lo que la música quiere decir, para saber qué es lo que nosotros queremos decir con ella. Por tanto, a lo puramente emocional, a la intuición, hay que añadir ahora también el saber histórico.

3.2 Criterios generales para la interpretación de las cantatas BWV 56, BWV 82 y BWV 158.

3.2.1 Observaciones sobre la notación.

Durante el barroco, desde 1600 aproximadamente hasta las últimas décadas del siglo XVIII, se consideraba que la música era un lenguaje de sonidos y que giraba en torno a un diálogo y un conflicto dramático.

Los signos de las notas, las expresiones de carácter y tempo, así como las indicaciones dinámicas tenían en ocasiones un significado diferente al que hoy solemos atribuirles.

La notación musical cambió con el tiempo, y con las regiones donde se tocaba la música. Las transformaciones estilísticas de la música, de las ideas de los compositores y de los intérpretes, transformaron el significado de los diferentes signos de notación.

Esa notación en nuestro tiempo es inexacta, ya que precisamente las cosas que nos dice no nos las indica con exactitud: no da información de la duración de un sonido, o de su altura, y tampoco se da información del tempo, pues en el pasado no eran necesarios escribirlos para su ejecución.

A pesar de que los signos gráficos musicales que se utilizan, desde aproximadamente 1500 hasta la fecha son similares, hay dos principios fundamentales diferentes para su utilización:

- Es la *obra*, es decir, es la composición misma la que se escribe; su reproducción en detalle no es reconocible a partir de la notación.
- Es la *ejecución* la que se escribe; de esta manera, la notación se parece a una serie de instrucciones para tocar; no muestra (como en el primer caso) la forma y la estructura de la composición cuya reproducción habría que deducir a partir de otras informaciones, sino que intenta indicar con la mayor exactitud posible la reproducción misma. La obra toma forma por sí misma en el momento de la ejecución.

Hasta 1800, la música se escribió atendiendo el principio de obra, posteriormente prevaleció el principio de ejecución. Si se pretende tocar música escrita según la notación de obra, hace falta información adicional a la escrita en la partitura.

Existe una ortografía musical proveniente de los tratados de música, de teoría y de armonía. De esta ortografía musical resultan particularidades de la notación, cómo por ejemplo:

- retardos, trinos y apoyaturas a menudo no se escriben;
- la ornamentación no está fijada: si se escribiese, se excluiría la creatividad del músico y ésta es precisamente requerida para la ornamentación libre;
- cuando se está al frente de una pieza musical, se intenta ver la obra y determinar cómo hay que leerla, qué significaban esas notas para el músico de entonces.

Actualmente tenemos el problema de haber perdido la relación directa con los músicos del siglo XVII y XVIII, debido a que sus obras dejaron de interpretarse durante décadas. No existe nadie que pueda decir a ciencia cierta cómo hay que leer esa música, cómo hay que proceder en detalle para tocarla. Esto dificulta que podamos aplicar el principio de obra. Sin embargo, queda la opción de recurrir a los antiguos tratados que varios teóricos de la música escribieron.

Cuando, por ejemplo, en las fuentes se dice que cada nota se ha de tocar la mitad de larga que el valor que está escrito, eso se puede entender literalmente: cada nota se ha de mantener sólo en la mitad de su valor. Pero también se podría entender de otra manera: hay una vieja regla que dice que hay que dejar sonar todo sonido hasta que se extinga. El sonido se genera y se extingue –como el sonido de una campana–, acaba “perdiéndose”, no se puede oír su final preciso porque la ilusión, la fantasía del oyente que prolonga la nota, es inseparable de la experiencia real del oyente. De esta manera, no es posible determinar la duración exacta del sonido. Éste se puede considerar como nota mantenida en la totalidad de su valor, o también como nota muy acertada, según si la ilusión se tiene en cuenta

o no. Ese desaparecer no significa que el sonido deje de existir, sino que más bien el “oído interior” sigue escuchándolo hasta que es relevado por la siguiente nota. Si esa nota siguiera sonando con toda fuerza, estorbaría la transparencia auditiva de composición y oscurecería, además, la entrada de la siguiente nota. La realidad (un sonido mantenido) no es mejor que la fantasía (la ilusión de ese sonido), al contrario, en determinadas condiciones puede cubrir y estorbar la comprensión del resto.

Pero es importante señalar que no basta con apropiarse de las obras didácticas históricas y aplicarlas de manera inflexible. Incluso si siguiéramos literalmente todas las reglas allí contenidas, gran parte de la música antigua podría sonar como una caricatura grotesca.

Las reglas de las viejas obras didácticas comienzan a volverse interesantes para la práctica cuando las entendemos o, al menos, cuando tienen un significado para nosotros, tanto si las entendemos en su sentido original como si no. Los tratados didácticos de los siglos XVII y XVIII fueron escritos para los contemporáneos del autor, y que ese autor podía presuponer unos conocimientos de los que no tenía necesidad alguna de hablar. Por lo tanto, se puede recalcar que lo no escrito, lo presupuesto, será entonces probablemente más importante que lo escrito.

Solo cuando descubramos verdaderamente el significado de los viejos preceptos y tratados, será concluyente una interpretación musical según esas reglas. Según la experiencia de Nikolaus Harnoncourt, se puede afirmar que cuando “se leen varios autores, observamos muchas contradicciones en temas semejantes y hasta no comparar un gran número de fuentes entre sí, no se alcanza a comprender que se tratan de contradicciones aparentes. Sólo entonces es posible empezar a adquirir una imagen clara y global de las cosas. Al tomar diferentes afirmaciones y contrastarlas se aprecian las diferentes tendencias de cada uno de los autores. La música y su ejercicio no eran uniformes. La descripción de la práctica general de la música no figura en tales tratados al menos que se corra el riesgo de ser olvidado. También se incluyen observaciones del ejercicio musical

cuando algún autor introducía alguna novedad en este sentido.”(Harnonkourt 2007: 45)

Es importante señalar la importancia de considerar donde se sitúa una fuente desde el punto de vista estilístico. Tocar una obra de cierto año con observaciones de un tratado escrito posteriormente no tiene sentido.

Por último, Rubén López Cano ofrece en su libro *Música y Retórica en el Barroco*, una lista de 31 libros y tratados que fueron escritos entre 1533 y 1792, es decir, se está hablando de una teoría que se desarrolló a lo largo de 250 años y que a su vez es una síntesis de las tradiciones grecolatinas. La lista se transcribe parcialmente a continuación, con el fin de que el lector interesado en el tema recurra a las fuentes originales:

Autor: Listenius, Nikolaus

Obras: *Rudimenta Musica* (1533), *Musica* (1537).

Comentario: Durante el siglo VI, Boecio definió la diferencia entre *cantor* o *poeta* (que correspondían a ejecutante o compositor) y *musicus* (que era el oyente educado capaz de criticar una obra o interpretación). En el siglo XV, la distinción era normalmente expresada entre *musica practica* (que combinaba interpretación y composición) y *musica theorica* (o *musica speculativa*). Pero en el siglo XVI, la terminología *musica poetica* fue reintroducida por Listenius para distinguir la composición de la interpretación y la teoría, y, de ese modo, identificar sus intermediaciones en proceso creativo (Street 2002: 535). (ver int[7])

Autor: Puttenham, George

Obra: *The Art o English Poesy* (1589).

Comentario: Como se mencionará posteriormente en estas notas al programa, la retórica musical tiene relación con la retórica literaria. La obra de Puttenham está dividida en tres libros. En el capítulo 19 del tercer libro, el autor presenta un análisis de las figuras retóricas literarias que se utilizaban en la poesía inglesa. Pude observarse en este capítulo la definición y ejemplos de figuras retóricas

literarias de origen griego y latino como pueden ser *Antistrophe*, *symploche*, *complexio*, *Subjunctio*, *Antipophora*, etc.(ver int[8])

Autor: Calvisius, Sethus.

Obra: *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant* (1592).

Comentario: Este libro está basado en la obra de Zarlino *Le institutioni harmoniche* e incluye un capítulo sobre poética y figuras musicales y sus relaciones sobre estas. (ver int[9])

Autor: Peacham, Henry

Obra: *The Garden of Eloquence*. (1593)

Comentario: La primera publicación de esta obra data del año de 1577. El estilo retórico utilizado es novedoso por ser vernáculo. Este libro refleja la influencia de Johannes Susenbrotus (*Epitome troporum ac schematum*, 1540) y Richard Sherry (*Treatise of Schemes and Tropes*, 1550). (ver int[10])

Autor: Hoskyns, John.

Obra: *Directions for Speech and Style*. (1599)

Comentario: Es un tratado retórico que circuló principalmente entre conocedores y expertos del tema. (ver int[11])

Autor: Burmeister, Joachim.

Obra 1: *Hipomnematum musicae poeticae [...] ex Isagoge [...] ad chorum gubernandum cantumque componendum conscripta sinopsis* (1599)

Obra 2: *Musica autoschedistiké* (1601)

Obra 3: *Musicae practicae sive artis canendi ratio* (1601)

Obra 4: *Musica poetica: definitonibus et divisionibus breviter deliniata* (1606)

Obra 5: *Musica theorica* (1609)

Comentario: Respecto a la penúltima obra podemos decir que se le ha considerado central para entender la práctica musical barroca. Este libro fue el primero en

explorar sistemáticamente la relación entre la retórica y la música, por lo que se volvió piedra angular del pensamiento musical barroco. (ver int[12]).

Autor: Mattheson, Johann.

Obra 1: *Das forschende Orchestre* (1721)

Obra 2: *Der vollkommene Capellmeister* (1739)



Figura 3.2.1.1 Se observa un ejemplar de Johann Mattheson (1681-1764). *Das forschende Orchestre* (Hamburg: Schiller & Kissner, 1721). La imagen proviene de una exposición llamada “Treasures from Jean Gray Hargrove Music Library” realizada en la Universidad de California, Berkeley.

3.2.2 *Tempo*.

Los músicos de la época barroca tocaban con criterios completamente diferentes a los que hoy imperan. Las partituras del siglo XVII son escasas en cuanto a indicaciones de tempo, fraseo, articulación y dinámica.

Uno de los problemas importantes en la música barroca es encontrar el tempo adecuado para ejecutar la pieza, así como la relación de diferentes *tempi* entre sí en una obra de varios movimientos o en una ópera

Un recurso empírico para determinar el tempo, sería dejarnos llevar por la sensación corporal, debido a que las danzas antiguas eran de gran importancia en la época barroca. Las reglas de los pasos de danza, se pueden aplicar a la música. Ahí se tienen ciertas posibilidades perceptibles corporalmente de interpretar la notación. Puesto que las danzas pueden determinar tempos y ritmos, podrían considerarse la más importante fuente de información sobre la forma de tocar el tempo. En este sentido, es conveniente hablar un poco sobre la danza barroca y la influencia que tuvo sobre la música de Johann Sebastian Bach.

Muchas biografías de Bach contienen poca información sobre la influencia que tuvo la cultura francesa sobre la obra del genio alemán. Es probable que Bach conociera la cultura francesa mientras fue estudiante en el *Michaelisschule* en Lüneburg entre los años 1700 a 1702. Ahí aprendió materias tradicionales como luteranismo ortodoxo, historia y retórica. En esta escuela Bach compartió habitación y alojamiento con jóvenes aristócratas quienes asistían al *Retterakademie* en Lüneburg. Karl Geiringer escribió:

La Academia era el centro de la cultura francesa. La conversación en francés era indispensable para cualquier alemán nacido en la clase alta, y también era obligatorio entre los estudiantes. Sebastian con su ágil mente, se le había vuelto familiar un lenguaje el cual él no tenía oportunidad de estudiar en su escuela... De esta forma podía escuchar la música francesa como si fuera un estudiante de Thomas de la Selle, quien fue alumno de Lully. De la Selle notó el juvenil entusiasmo y decidió llevar a Bach a la ciudad de Celle, donde él sirvió como músico de la corte.

Bach visitó la corte de Celle varias veces, la cual era una “pequeña Versalles” en cuanto a su recreación de cultura francesa. Siendo adolescente, Bach probablemente encontró la música de Lully a través de escuchar las orquestas francesas; la música para teclado de compositores como François Couperin, Nicholas de Grigny y Charles Dieupart; y las danzas sociales francesas. Mucha de la música titulada con nombres de danzas de Bach, implicaban una conexión con las danzas de las cortes francesas. Minuets, gavotas, pasapieds, courantes, sarabandes, gígues, y lours fueron frecuentemente presentadas en las cortes y en las ciudades donde Bach vivió.

Muchas de las cortes alemanas compitieron por traer a maestros de danza franceses, preferentemente parisinos, para que pudieran transitar a la elegancia. Los maestros de danza franceses, además de enseñar la técnica de la danza francesa y las danzas parisinas más actuales, también darían clases de comportamiento. La finura y exquisitez eran necesarias para cualquiera que quisiera ser presentado en la corte para participar de sus actividades, pues tenía que saber rituales específicos para hacer reverencias, quitarse el sombrero y otros comportamientos refinados. Es probable que Bach haya aprendido estos rituales, debido a que fue presentado en varias cortes donde participó en sus actividades.

Al final del capítulo se muestra la Tabla III.1 de los diferentes niveles métricos en las danzas barrocas, usando la notación más común para cada una de ellas. Una descripción numérica de estos niveles aparece en la columna llamada “Estructura métrica”. Para el bourrée, “II” significa dos blancas; el primer “2” significa que las notas blancas se dividen cada una en dos negras, y el segundo “2” que cada negra se divide en dos corcheas. Las flechas que están encima de la columna a la izquierda muestran como cada tipo de danza pudo ser conducido en los tiempos de Bach, de acuerdo a las instrucciones de numerosos escritores franceses y alemanes de la época. En estas notas al programa, se llamará cada movimiento del brazo del director como “batido”, por lo tanto, en el bourrée hay dos batidos para el compás, mostrados por el número romano “II”. Este es el nivel de batido, o el nivel métrico en el cual el batido ocurre. Para un signo de compás a 2 la duración de una blanca es un batido, lista para ser agrupado con otros batidos

dentro del compás y eventualmente, dentro de la frase. Es problemático para los intérpretes cuando se utilizan varios signos de compás para un tipo de danza. Por ejemplo, en la “gigue” el batido es de una negra con punto para el compás de 6/8, pero es de blanca con puntillo para el compás de 6/4. Esto no parece muy problemático, pero las guigues suelen ser anotadas in 12/8, 3/8, 3/4, 3, y otros signos de compás; además aparecen tres distintos tipos los cuales son identificados como “Guigue francesa”, “Giga I”, y “Giga II”. Antes de tocar una “gigue” anotada en 3, el intérprete primero debe localizar el nivel de batido o, en otras palabras, encontrar lo que el valor representa para un batido. Esto identificará la estructura métrica y evitará la posibilidad de proyectar un mal nivel de compás. Se designan los tres niveles más bajos de métrica significativos con los términos “batido”, “pulso” y “toque”. El último es el más bajo nivel de significancia. Notas debajo de este nivel son siempre ornamentales y siempre están unidas a otras por ligaduras u otro tipo de técnicas de fraseo.

En las danzas barrocas el nivel de batido es capaz de al menos dos niveles de subdivisión, tal como se muestra en la Tabla III. 1 por los niveles de pulso y toque. Los batidos en las danzas barrocas son agrupados en dos o tres dentro del compás, aunque en algunas zarabandas y correntes y en la mayoría de los minuets hay solamente un batido para cada compás. El nivel de pulso es el más bajo que puede ser sincopado. Este hecho es útil para determinar el nivel de un batido, desde que la síncope no aparece en el nivel de toque. En suma, el pulso es el más bajo nivel de métrica significativo en el cual puede ser reemplazado por un ritmo con puntillo. Por ejemplo, un cuarto de nota puede ser reemplazado por un octavo con puntillo y un dieciseisavo. Los directores ocasionalmente indican los pulsos con un movimiento de brazo cuando un efecto especial, como un retardo por ejemplo, es necesitado.

Un buen director no indicará el nivel de toque, una subdivisión de pulso, con un movimiento de brazo. Un toque es la más pequeña unidad que puede ser una contribución especial para percibir la jerarquía rítmica. Las subdivisiones de toque son insignificantes rítmicamente pero son ornamentos o florituras melódicas las cuales no son “contadas” o “medidas” por el oyente. El toque es el más bajo

nivel al que se le puede agregar un punto de manera consistente, y es el nivel normal para notas desiguales en las danzas musicales barrocas. También, es el más bajo nivel que puede ser articulado. Las muestras de articulación están dadas en manuales los cuales describen las arcadas, ataques de lengua o digitaciones de los instrumentos musicales del barroco, y nunca usan un nivel más bajo que el toque.

Con estas definiciones en mente, se pueden hacer algunas observaciones útiles. Primero, los cambios en la armonía en las danzas barrocas ocurren más frecuentemente sobre el los niveles de batido y pulso; en el nivel de toque es poco frecuente, y solo en un breve sentido de transición. Segundo, en las canciones barrocas las sílabas del texto ocurren con más frecuencia en un nivel de batido o pulso. Ello ocurre en el nivel de toque o debajo del mismo solamente en el tipo de canción “golpeteada”, en la cual las palabras individuales no son significativas rítmicamente. Finalmente, los pasos de las danzas barrocas existentes coinciden frecuentemente con los niveles de batido y pulso en la música. Los pasos de danza usan el nivel de toque solo para efectos especiales en ornamentos de alto nivel para danza teatral.

A pesar de que la estructura métrica continuamente puede derivar de la notación, el tempo no es así. Es un problema para muchos musicólogos e intérpretes no tener la capacidad de “probar” este o aquel *tempo* para una pieza particular y la literatura académica está llena de esfuerzos para dar exactitud, o casi exactitud, con marca metronómica para cada tipo de danza.

Una línea de investigación apunta a que la información puede ser derivada de las indicaciones de tiempo, por ejemplo “*adagio*” o “*vite*”. Algunos compositores usan las indicaciones de tiempo de una forma personal de tal forma que el significado no es muy claro para el intérprete. El problema básico, sin embargo, es determinar el nivel de métrica para cada una de las indicaciones de tiempo referidas. Por ejemplo, el courante es una danza lenta si uno piensa en el batido de blanca con puntillo, pero si uno cuenta con pulso de negra, el courante es mucho más rápido.

Otro tipo de aproximación al problema del *tempo*, es a través de la coreografía. Tan pronto como los estudiantes de danza empezaron a revivir las

danzas cortesanas francesas en la década de 1960 a 1970, ellos fueron asediados por musicólogos, quienes no estaban interesados en el estilo de la danza o la duración de las frases o el afecto o la belleza y gracia de las danzas, pero sí en el *tempo*. Ellos sabían que algunas danzas del siglo XVI, tenían un *tempo* perfecto para bailar, con pequeñas variaciones en el rango debido a los saltos de los bailarines. Las danzas de las cortes francesas son de diferentes tipos. Un rango de *tempo* es posible solo en la música. Los principiantes de danza generalmente prefieren los *tempi* rápidos debido al cuidado que la articulación de los pasos por *plié* (curvar las rodillas) es difícil; otros prefieren combinar erudición y técnica formidable con *tempi* lentos que permitan proyectar con fuerza una imagen aristócrata, digna y elegante. Otras danzas han elegido *tempi* acordes con sus propias percepciones artísticas. Al final, pareciera que la coreografía no aporta conclusiones sobre el *tempo*, pero solo hace sugerencias previas a las indicaciones de tiempo. Parece que la decisión del *tempo* es simultáneamente una decisión que combina el afecto, la estructura métrica, y los niveles métricos cuando se desea proyectar mayor fuerza. La tabla III.2, ubicada al final del capítulo, muestra el espectro de *tempi* de danzas, desde las más rápidas, en la parte superior de la tabla, hasta las más lentas, en el fondo de la tabla.

Ahora bien, es posible que los antiguos músicos tomaran *tempi* más rápidos de los que hoy se les atribuye, en especial en los movimientos lentos. Asimismo, es probable que los movimientos rápidos se tocaran veloces y con virtuosismo, como muestran las referencias al pulso. La técnica de ejecución hace inferir que las semicorcheas puedan ser tocadas por los instrumentistas de cuerda en golpes de arco simples y por los instrumentistas de viento con doble ataque de lengua. Por último, podemos mencionar algunas palabras de Philipp Emmanuel Bach sobre su padre (citado por Forkel en su biografía sobre Johann Sebastian Bach): “Para la interpretación de sus propias obras acostumbraba a tomar el *tempo* muy vivo.”

3.2.3 Articulación

Los principios de la articulación eran determinantes. Su ejecución no era anotada en la partitura y tenían que ser aportados por el instrumentista según su gusto y entendimiento. En este sentido, Leopold Mozart decía que “No basta con tocar sin más las mismas figuras con los golpes de arco señalados, también hay que ejecutarlos de manera que el cambio (del golpe de arco) entre en los oídos... No hay que observar con máxima atención sólo las ligaduras escritas e indicadas... sino también cuando no hay nada indicado; hay que saber ligar y atacar por sí mismo, con gusto y en los lugares apropiados.” En otras palabras, hay que seguir las indicaciones del compositor como puntos, arcos y ligaduras pero además hay que aportar una ejecución dinámica, esto es, encontrar modelos de articulación adecuados en las partes donde el compositor no las indica.

Ahora bien, en el Diccionario de la Real Academia Española observamos que articular es organizar diversos elementos para logra un conjunto coherente y eficaz; pronunciar las palabras clara y distantemente; colocar los órganos de la voz en la forma que requiere la pronunciación de cada sonido. En música la articulación se refiere, como es sabido, a la forma como ligamos, separamos y destacamos los sonidos. Los problemas de la articulación son particularmente importantes en la música barroca ya que su manufactura está en torno al lenguaje. Podría decirse que la música anterior a 1800 “habla” por lo que necesita comprensión como cualquier lenguaje. La música posterior a nuestra referencia se puede decir que “pinta” porque actúa por medio de sensaciones que no es preciso entender sino satisfacer.

La articulación en el siglo XVII y XVIII era sobrentendida por el ejecutante el cual se atenía a las reglas de acentuación y ligado, las cuales serán analizadas más adelante. Si el compositor quería una articulación determinada, lo señalaba en la partitura utilizando para ello palabras como *spiccato*, *staccato*, *legato*, *tenuto* o bien, utilizaba signos como puntos rayas horizontales y verticales, líneas onduladas, arcos de ligado, entre otros. Pero es importante señalar que la música barroca tiene un carácter parlante, dialogante por lo que la lectura de los

signos es diferente a la que se impuso en el siglo XIX. Hacer música barroca es complejo, es similar al aprendizaje de un idioma. En una primera etapa aprendemos gramática y vocabulario para después empezar a traducir hasta que se vuelve una lengua propia y natural.

Podemos considerar que una obra musical tiene varias capas de sonido. En una capa podemos escuchar el “esbozo”, el plan, en otra capa encontraremos los acentos de las disonancias, en la siguiente una voz que por su dicción está suavemente ligada y otra que está rígida y duramente articulada; todas ellas bien sincronizadas. El oyente no puede captar a la vez todo lo que la pieza contiene, sino que va paseándose por las diferentes capas de la pieza. La existencia de esas capas es de una importancia enorme para la comprensión de la música.

En las partes cantadas de Bach encontramos con mucha frecuencia una articulación fundamentalmente diferente a la de los instrumentos acompañantes lo cual es premeditado y no es un error. En el siglo XVIII se quería la plenitud, la desmesura, que allí donde uno escuche se reciba una información que nada tiene de uniformizado. La orquesta articula de manera diferente que el coro. Esa pluralidad de niveles en la articulación no existe sólo entre las partes vocales e instrumentales, sino también dentro de la orquesta, incluso dentro de un mismo grupo instrumental. Por más increíble que esto puede parecer a nuestro deseo de encontrar el orden, la belleza de esta música es directamente proporcional a su variedad y elocuencia.

En el transcurso del desarrollo de la música, se ha dicho que la música transforma a quien la escucha. Esto sólo puede suceder cuando la música actúa sobre el oyente corporal y espiritualmente. Por ejemplo, un acorde de séptima de dominante genera tensión corporal en el oyente pues la disonancia exige resolución trayendo relajación y alivio a quien escucha. Todo el complejo de la articulación no es sólo una cuestión de la práctica de la música sino también de quien escucha. Una música bien articulada se oirá de manera totalmente diferente a una música tocada de forma plana. Se dirige a nuestra sensibilidad corporal o a nuestro sentido del movimiento y fuerza a nuestro espíritu a una escucha activa y dialogante.

La ligadura y la separación de sonidos sueltos y de grupos mínimos de notas (como corcheas y semicorcheas) son los medios de expresión de la articulación propiamente dicha.

Quizá sea relevante comentar como Johann Sebastian Bach trabajó muchas veces con músicos jóvenes e inexpertos, los cuales no sabían articular por lo que en muchas obras, tuvo que escribir las indicaciones de articulación por lo que tenemos modelos a través de los cuales podemos aprender cómo se articulaba, es decir, como se hablaba con sonidos en el barroco. Así, partiendo de estos modelos, podemos articular con mayor sentido las obras de Bach y sus contemporáneos.

En el tema de la articulación sería prudente hablar del sonido aislado. Leopold Mozart nos dijo al respecto que “Cualquier sonido, incluso el atacado con más fuerza, tiene por sí mismo un debilitamiento apenas perceptible, si no, no sería un sonido sino un ruido desagradable e incomprensible. Y ese debilitamiento se oye al final de cada sonido... Tales notas han de atacarse con fuerza y mantenerlas sin presionar de manera que progresivamente se vayan perdiendo hacia el silencio. Como el sonido de una campana se pierde poco a poco... En el caso de notas punteadas, ha de mantenerse bien el sonido... se mantiene la nota perdiéndose hacia el silencio”. Esta aparente contradicción puede interpretarse como que el ataque del sonido siguiente no sea demasiado pronto. Un sonido mantenido a plena intensidad necesita la indicación de *tenuto* o *sostenuto*. La nota aislada se articula como una sílaba aislada.

Incluso en instrumentos como el órgano, que se le consideraba el instrumento del *sostenuto*, pueden realizarse articulaciones. Algunos órganos posiblemente tienen una producción de sonido que los acerca al sonido de campana mientras que en otros, la acústica del recinto que los contiene juega un papel importante en la articulación de dicho instrumento. Esto habla de que los grandes compositores antiguos también fueron acústicos empíricos y que sabían que es lo que había que hacer, como se tenía que tocar dependiendo del lugar. Esto es, siempre mantuvieron la relación espacio-música.

El sonido ideal de la música anterior a 1800, gracias a su dinámica interna, resulta corpóreo, es decir, tridimensional. También los instrumentos se

corresponden con esa concepción ideal de lo plano o de lo elocuente, cosa que se puede oír muy bien si se toca la misma frase en un oboe barroco y a continuación en un oboe moderno.

Respecto a los grupos de sonidos o figuras sería necesario preguntarse ¿cómo hay que tocar las notas rápidas, por ejemplo las corcheas en un compás *alla breve* o las semicorcheas en un 4/4 *Allegro*? En la parte instrumental del aria para bajo de la Cantata 47, Bach articula un grupo de cuatro notas colocando un punto sobre la primera y ligando las otras tres. Pero en la misma cantata aparece exactamente la misma figura cantada, con texto: “*Jesu, beuge doch mein Herze*” y ahí aparecen las notas ligadas de dos en dos. Se considera que Bach trata de decir que no existe sólo una articulación correcta para una figura musical, sino varias, incluso simultáneamente. En la misma pieza el compositor deliberadamente escribe dos articulaciones diferentes para el mismo pasaje. La exactitud con la que él exige esas dos variantes la podemos observar en el punto de articulación.

Los conceptos de *spiccato* y *staccato* aparecen a menudo en las obras de Bach. Ambos términos se referían a separar, destacar, es decir que no había que tocar *legato* ni *cantabile* en una gran línea ligada.

3.2.4 Acentuación y jerarquías.

En la época de Bach, el movimiento de una pieza se podía deducir a partir de cuatro características: el afecto musical (concepto que será tratado más adelante), el signo de compás, los valores de notas más pequeños que aparecían y el número de acentos por compás. Los diversos tratados de la época tienen coincidencias en estos criterios por lo que podemos confiar en esta información.

Un recurso para determinar los acentos es seguir las indicaciones de compás y la forma como se distribuyen las barras de compás, las cuales a principios del siglo XVII solo servían de orientación, se ponían en algún lugar. Posteriormente, la barra se colocó de la forma como se maneja actualmente auxiliándonos para deducir la acentuación de la música.

La acentuación genera una jerarquía la cual resulta ser elemental e importante para la música de los siglos XVII y XVIII. Se considera que está basado en el principio de acentuación del lenguaje hablado y consiste en que a algo fuerte sigue algo débil, a algo pesado sigue algo ligero; este criterio será aplicado en la ejecución musical. Por ejemplo, en el uso del arco barroco, el movimiento hacia arriba es más débil que hacia abajo por lo que los tiempos fuertes se tocarían con arco hacia abajo. Para los instrumentos de viento existen distintos tipos de ataque de lengua con los que se puede expresar los contrastes mencionados y en los teclados también hay digitaciones que provocan efectos similares.

Otra regla importante es que una disonancia debe ir acentuada y su resolución debe ir ligada a ella pero con menor intensidad sonora. Ocasionalmente algunos compositores colocaban la disonancia en el cuarto tiempo lo que sugiere hacer la acentuación en este momento para disolverla en el primer tiempo.

En la música barroca hay un orden jerárquico. Hay notas nobles y plebeyas, buenas y malas. Según tratados del siglo XVII y XVIII, en un compás de 4/4 tenemos sonidos *nobiles* y *viles*, es decir, un primer tiempo noble, un segundo malo, un tercero menos noble y un cuarto paupérrimo.

El concepto de nobleza genera un esquema de acentuación el cual es un pilar en la música barroca. Este esquema se amplía a grupos de compases, movimientos enteros, e incluso en la totalidad de la obra. Con ello se adquiere una estructura de tensión y distensión. Por el contrario, el esquema puede ser reducido a un pasaje donde tengamos grupos de notas en corcheas o semicorcheas. Por lo tanto, existe un complejo tejido de jerarquías donde rige el mismo principio para la mayoría de los casos.

En general, en el barroco existía este tipo de orden pues había una unidad entre la concepción del arte y la concepción de la vida. Existen algunas jerarquías de orden superior que evitan que la acentuación sea uniforme e invariable. En este sentido se cuenta con la armonía. Una disonancia tendrá que acentuarse aun cuando se encuentre en un tiempo malo y su resolución no se acentuará. Esto

genera una contrajerarquía que produce ritmo y vida a la jerarquía principal. El rígido esquema de acentuaciones se flexibiliza con las disonancias.

Se cuenta con dos subjerarquías que también afectan al esquema de acentuación: el ritmo y el énfasis. Cuando una nota corta es seguida de una más larga, ésta se acentúa sistemáticamente, aunque caiga en una parte del compás “mala”, sin acento, de esa manera se resaltan los ritmos sincopados y desprendidos.

El acento enfático cae sobre los sonidos extremos de la melodía. En este sentido, el cantante tiene razón al acentuar las notas agudas o incluso sostenerlas un poco más de tiempo del que está escrito.

Ahora bien, tenemos que plantearnos una segunda interrogante ¿qué significa la ligadura para un instrumentista de cuerda o de viento o un cantante, o incluso para un instrumentista de tecla? Quizá el significado más importante sea que la primera nota bajo la ligadura ha de ser acentuada, que es la más larga y que las notas siguientes son más suaves. Este es el principio. A partir de 1800, la ligadura deja de ser un signo de pronunciación para convertirse en una indicación técnica pero se insiste que en la música barroca nos sugiere la acentuación de la primera nota.

3.2.5 El uso del punto

Respecto al punto, sabemos actualmente que se añade la mitad del valor de la nota que le precede. Pero antiguamente se cree que el punto ofrecía otros significados. Por ejemplo una nota con punto era la indicación de que dicha nota debía tocarse más tarde de lo que sería el momento correcto, a veces en el último instante.

En un gran número de pasajes en los que Bach ponía puntos se piensa que su función es anular lo que normalmente se haría en ese lugar. Es decir, en lugares donde se tocaría largo, el punto indica acortar, en lugares donde se tocarían notas muy cortas, el punto pide un mayor apoyo. Los puntos se pueden considerar como un signo de puntuación e incluso un alargamiento de la nota, y en ocasiones

indican que no se debe ligar o bien, puede uniformar aquellas notas que en general se tocarían rítmicamente desiguales.

Se comentó anteriormente que en el principio jerárquico de la música se encuentra la oposición forte-piano, fuerte-débil, largo-corto, etc. En el momento en que se encuentran puntos sobre las notas se anula esa especie de diversidad. Los puntos hacen todas las notas iguales.

También aparecen puntos en los pasajes donde el compositor quiere mostrar claramente que se termina la ligadura. Cuando escriben una ligadura, significa que hay que ligar tal como el ejecutante lo sabe; el punto en cambio acaba la ligadura con toda exactitud. Una ligadura manuscrita no tiene la precisión de una impresa. Si la ligadura se encuentra sobre grupos mayores, significa que se debe articular según “la costumbre del músico”. Una ligadura larga puede significar también una subdivisión en muchas ligaduras más pequeñas. Respecto a la regla de que a toda disonancia sigue su resolución se puede decir que hay piezas donde hay puntos sobre la disonancia y sobre la resolución, de tal manera que ambas se acentúen.

3.2.6 Dinámica

Respecto a la dinámica se puede decir que aquel principio esencial de la interpretación centrado en saber qué es más sonoro y qué es menos sonoro resulta secundario en el barroco. En muchos casos podríamos invertir sin más la dinámica, tocar *piano* pasajes en *forte* y viceversa, los cuales si son tocados bien y de forma interesante, también tendrán sentido. La dinámica de la época barroca es el lenguaje y de ninguna forma está predeterminada, se encuentra en pequeño y está reducida a las sílabas y palabras solas. Esta dinámica era de suma importancia pero pertenecía al complejo de la articulación porque se refiere tanto a sonidos sueltos como a grupos mínimos de notas. Se puede tocar un pasaje en *forte* y luego en *piano*. Pero esto no es un rasgo esencial de la obra o de la forma, sino más bien un accesorio añadido, una especie de ornamentación. Lo esencial es la microdinámica, ella representa la pronunciación, clarifica el “discurso sonoro”.

3.2.7 Recitativo

Los recitativos también requieren algunos comentarios. Los recitativos italiano y francés tienen diferencias y similitudes. En ambos existe el problema de traducir en música la melodía y ritmo del lenguaje hablado.

Los italianos fueron detallados pues trataron de aproximar el ritmo hablado escribiéndolo, por cuestiones de ortografía, en un compás de cuatro cuartos. De esta forma, los acentos aparecen donde son conformes al ritmo hablado, lo cual podría ser en el segundo, cuarto o primer tiempo. Se espera que el cantante siga el ritmo del habla y no el de las notas.

Varias fuentes consideran que el canto hablado debe ser libre. En este sentido es pertinente mencionar las opiniones de diferentes tratadistas. Johann Adam Hiller mencionaba en su *Tratado de ejecución vocal y ornamentación* que “es cosa del cantante decidir si ha de declamar rápido o despacio, y sólo el contenido de las palabras le tiene que servir de guía. Es bien conocido que en todas partes el recitativo se canta sin atención al compás”. Por otro lado, Carl Philipp Emanuel Bach considera que “el resto de los recitativos se cantan sin respetar el compás, aunque al escribirlos se los hubiera dispuesto en compases”. Por su parte, Friedrich Erhard Niedt indicaba que “este estilo se ha de aproximar más al habla que al canto”. En este sentido, G.F. Wolf indicaba que el recitativo “ha de ser un canto que se parezca más a un discurso que a un verdadero canto, es decir, una declamación musical.” Por último, Johann Adolf Scheibe mencionaba que “del recitativo no puede decirse que sea canto... es un discurso cantado”.

Ahora bien, cuando hay que suspender la recitación libre en ritmo hablado se escribe entonces *A tempo* o algo parecido; esto significa que lo que hay antes no se ha de interpretar a compás, sino en ritmo libre pero a partir de ese momento se ha de respetar de nuevo el compás.

Respecto al manejo francés del recitativo podemos decir que en un conjunto de compases, probablemente tendremos diferentes ajustes en cuanto a la unidad de compas. Por ejemplo, para la sucesión de compases 4/4, 3/4 y 2/2 se

forman cinco compases de 7/4, 6/4, 5/4, 4/4 ó 3/4. De esta forma se pueden dar varias posibilidades de compás. Es importante señalar que el compás *alla breve* (2/2) será exactamente el doble de velocidad que el 4/4. Este sistema de notación es muy exacto, le da al texto un ritmo medido y se corresponde con el gusto francés por el orden.

3.3 La teoría o doctrina de los afectos.

Desde tiempos antiguos, se ha tratado de vincular a la música con “estados emocionales”. Durante el siglo XVII y los inicios del siglo XVIII, se tenía la creencia de que el principal propósito de la música era despertar las pasiones o los afectos (amor, odio, dicha, angustia, miedo, etc.), los cuales eran considerados estados racionalizados, independientes y relativamente estáticos. A finales del siglo XVII, la teoría incluía también la noción de que una composición (o al menos un movimiento individual o una sección importante de una obra más amplia) debía tener una unidad de afecto. La noción general de que la música debía excitar o despertar los afectos la expresan los escritores sobre música de la segunda mitad del siglo XVI (incluido Gioseffo Zarlino, 1558), evidentemente por analogía con los objetivos de la retórica tal y como los describen los autores clásicos y sus seguidores. Desde mediados del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, autores como Rene Descartes (1618), Marin Mersenne (1636), Athanasius Kircher (1650), Wolfgang Kaspar Printz (1696), Andreas Werckmeister (1686, 1702), Johann David Heinichen (1711), Johann Mattheson (1713, 1739), Johann Joachim Quantz (1752) y Friedrich Wilhelm Marpug (1763) prestaron una atención especial a este tema.

Aunque estos autores describieron frecuentemente el carácter afectivo de los intervalos, las escalas, los tipos de piezas y muchos otros temas, no compartieron una “doctrina de los afectos” formulada con precisión, valiéndose de figuras musicales estereotipadas, tal y como señalaron los estudiosos alemanes (Kretschmar, Goldschmidt, Schering) que acuñaron el término *Affektenlehre* (Buelow, 1980).

El musicólogo George Buelow estableció que “el compositor barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra o cada sección o movimiento de la misma” y del mismo modo “esperaba una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado (afectivo) de su música”(Lopez Cano 2000:44)

La doctrina de los afectos tiene una serie de antecedentes históricos, los cuales están relacionados con los estudios de filósofos, naturalistas y artistas de diversa especialidad, quienes intentaron explicar y comprender cuál es el origen de las reacciones corporales del ser humano ante determinados estímulos ambientales. Rene Descartes estableció un axioma el cual establecía que *lo que es en el alma una pasión es en el cuerpo una acción* (López Cano 2000: 51).

Los afectos han tenido diversas clasificaciones. Rene Descartes en su obra *Las pasiones del alma*, consideraba que se podía clasificar las pasiones en seis básicas: admiración, deseo, amor, odio, alegría, y tristeza. De ellas se derivan las demás (López Cano 2000: 56). En la figura 3.3.1 se observan las pasiones derivadas.

David Hume en su libro *Tratado de la Naturaleza Humana* (1739), propuso su propia clasificación de pasiones (López Cano 2000: 57). En dicha obra, Hume escribió:

“Entiendo por pasiones directas las que nacen inmediatamente del bien o el mal, del placer o el dolor; por indirectas, las que proceden de estos mismos principios, pero mediante la combinación con otras cualidades. Yo no puedo ahora justificar o explicar con más detalle esta distinción; sólo puedo hacer observar en general que entre las pasiones indirectas comprendo el orgullo, humildad, ambición, vanidad, amor, odio, envidia, piedad, malicia y generosidad, con las que dependen de ellas; y entre las pasiones directas, el deseo de aversión, pena, alegría, esperanza, miedo, menosprecio y seguridad.” (Hume 2001: 208)

Johann Joachim Quantz declaró que el reconocer el afecto predominante de una obra dependería de cuatro elementos:

- Modos: el de tercera mayor está asociado, por lo general, a la alegría, la seriedad, la osadía y lo sublime; el de tercera menor se asocia generalmente a la tristeza, la ternura y la lisonjera.
- Intervalos y ritmos: Los intervalos más alejados combinados con ritmos punteados implican alegría y osadía; los intervalos cercanos con notas largas implican tristeza, ternura y lisonjera.
- Disonancias y ornamentos
- Indicaciones de *tempo* y carácter (López Cano 2000: 65).

Ahora bien, se ha dicho que el afecto es el origen de una serie de reacciones corporales las cuales, eran estimuladas de manera voluntaria por los compositores. Esto lleva a relacionar estos conocimientos con estudios más actualizados que caen en el campo de la cognición musical. ¿A qué se debe que un acorde, un intervalo, una disonancia, el *tempo*, el texto o algún otro elemento del lenguaje musical pueden afectar corporalmente al oyente?

En primera instancia se mencionará la teoría del cerebro triuno de Paul Mclean (ver figura 3.3.1). En esta teoría se establece que el cerebro humano ha pasado por tres niveles de evolución: cerebro reptiliano, cerebro paleomamífero o límbico y cerebro neomamífero también llamado neocorteza, el cual es el último nivel y más reciente. En el cerebro reptiliano se encuentran los comportamientos característicos de la especie, como son posturas, actos instintivos simples y reconocimiento de señales que implican la supervivencia de la especie. En el cerebro límbico o paleomamífero se encuentran las respuestas metabólicas, emociones y sentimientos. El cerebro neomamífero se caracteriza por el desarrollo de la neocorteza y está marcado por la irrupción y el desarrollo de actividades propias de los primates: capacidad de aprendizaje y abstracción elemental.

En el cerebro límbico se encuentra la regulación de emociones. La emoción es un cambio corporal que viene caracterizado por variables fisiológicas que se pueden observar y medir: ritmo cardiaco, ritmo respiratorio, tensión arterial, temperatura corporal, sudoración, conductividad dérmica de la piel, producción salivar, apertura de las pupilas, nivel de hormonas en la sangre, etc. La etimología

de la palabra significa “movimiento hacia afuera”. Con la palabra emoción se hace referencia al impulso hacia la acción. La anterior definición tiene semejanzas con el axioma de Descartes.

El mencionar las emociones, nos lleva a hablar sobre el modelo circumplejo tridimensional de Plutchik, el cual es un intento por clasificar las emociones (ver figura 3.3.2). En este modelo, el término emoción es usado como un término general de un grupo de fenómenos. Como un proceso complejo con valor funcional tanto en comunicación como en crecimiento de oportunidades individuales de sobrevivencia, la emoción representa métodos aproximados para lograr buen estado evolutivo. Para integrar varias de las cosas conocidas sobre las emociones, el modelo es útil. Existen muchas palabras relativas a la emoción. Plutchik encontró que las emociones primarias pueden ser ubicadas en un círculo dividido en ocho. Cada octavo del círculo tiene un color y están ubicadas de tal forma que a 180° se encuentra la emoción opuesta con un color complementario. El modelo circumplejo se extiende tridimensionalmente con lo cual se puede representar la intensidad de la emoción. Se puede observar que cada emoción tiene tres intensidades, para cada octavo del círculo. Esto genera una especie de pétalo que al unir su vértice con los otros pétalos se genera un cono. La noción del modelo circumplejo no es invención de Plutchik. En 1921, el psicólogo social William McDougall notó el paralelo entre las emociones y los colores, escribiendo al respecto “la sensación del color presenta, como las emociones, una indefinida gran variedad de cualidades matizadas dentro de un gradiente imperceptible...” El primer modelo circumplejo fue desarrollado por el psicólogo Harold Schlosberg en 1941 en la Brown University, después de que él había preguntado a los participantes de una investigación que juzgaran la emoción capturada en un grupo de fotografías de expresión facial. Schlosberg agregó la dimensión de intensidad para su modelo. En 1958, Plutchik propuso un primer modelo, cuando el sugirió que había ocho emociones bipolares: alegría contra dolor, enojo contra miedo, aceptación contra disgusto y sorpresa contra expectación.

A través de los siglos, desde Descartes hasta nuestros días, los filósofos y psicólogos han propuesto desde tres hasta 11 emociones básicas o primarias. Toda la lista incluye miedo, enojo y tristeza, la mayoría incluye alegría, amor y sorpresa.

La teoría psicoevolucionista asume que hay ocho emociones básicas en una misma dimensión, arregladas en cuatro pares. Si existen estas ocho emociones básicas (cada una con un número de sinónimos o términos relativos), ¿cuántas podemos contar en total para un lenguaje de emociones? Varios estudios relevantes sugieren que cientos de palabras de emociones podrían estar dentro de familias basadas en similitudes. Si seguimos el patrón de la teoría del color propuesta e investigamos, se pueden obtener juicios acerca de algunas combinaciones, donde dos o más emociones fundamentales son combinadas, de la misma forma que la combinación de rojo y azul produce púrpura. Los juicios en estos estudios han acordado que la mezcla de alegría y aceptación produce la emoción mezclada de amor; disgusto más enojo produce odio u hostilidad. Algunas mezclas han sido llamadas parejas primarias en esta teoría. Uno puede continuar por este camino y contabilizar cientos de términos de emociones por la mezcla de dos o más emociones de diferentes niveles e intensidades. En este sentido, llama la atención como alrededor de 300 años antes Descartes propuso su división de las pasiones en básicas y derivadas y 200 años antes David Hume propuso su teoría de las pasiones directas e indirectas,

Ahora bien, los estudios que Diana Raffman realizó, llevan a considerar que la emoción musical no es natural pero está estrechamente conectada a las emociones naturales. La emoción musical requiere ser reforzada por las vivencias del oyente las cuales quedan registradas en su memoria. Esto es, la música trabaja en la memoria y surge en una emoción.

La música como arte que utiliza el sonido para manifestarse, reproduce a través de los instrumentos y la voz sonidos que de alguna manera nos afectan. El sonido es para los animales, incluido el ser humano, un elemento anticipatorio, el cual permite, por reconocimiento y registro en nuestra memoria, mantenernos alertas. Esto está asociado con los elementos filogenéticos de la música. El compositor juega con las sonoridades y el intuye que éstas afectarán nuestro estado

de ánimo y nuestro cuerpo. Evidentemente aquí juega un papel importante la individualidad, pues habrá quienes por vivencias personales se vean más o menos afectados por una melodía.

En este sentido, y por último, vale la pena mencionar los estudios que a principios del siglo XX realizó la psicóloga Kate Hevner, con los cuales pudo encontrar una lista de adjetivos que reflejaban los estados de ánimo de personas que escuchaban diversas obras musicales (ver figura 3.3.3).

Quizá sería interesante ligar la teoría de los afectos, los estudios de Plutchik, Hevner y otros especialistas en el campo de la cognición musical, con la música para seguir manteniendo la influencia de la obra musical sobre nuestros respectivos estados de ánimo.

3.4 La Retórica musical

La retórica es un conjunto de principios que rigen la invención, disposición y elaboración de ideas en una obra musical. Partiendo de los modelos clásicos de oración, los teóricos musicales cultivaron seriamente el concepto de retórica musical durante los siglos XVI, XVII y XVIII, especialmente para obras con texto. Este tipo de actividad dio lugar a las llamadas doctrina de los afectos y doctrina de las figuras. Aunque los modelos retóricos fueron reemplazados en el siglo XIX, siguieron influyendo en los diversos modos de análisis musical, independientemente si la música se basaba en un texto explícito o programa (música programática o descriptiva).

Tradicionalmente, los estudios sobre la retórica musical se han inspirado en los tratados griegos y romanos sobre la oratoria pública. Estos textos muestran cómo se producen y presentan discursos de éxito de acuerdo con principios racionales. Algunos, como *De Rhetorica* de Aristóteles, son de naturaleza filosófica y tratan la retórica como una ciencia social, semejante a la lógica y la psicología. Pero otros, como *De Inventione* de Cicerón e *Institutio oratoria* de Quintiliano, presentan un enfoque más práctico y describen cómo el aspirante a orador puede emocionar, deleitar o instruir al oyente. Hablando en términos

generales, estos tratados abordan cinco temas principales, los cuales forman el sistema retórico musical:

- cómo inventar un tema adecuado (*inventio*)
- cómo disponer la argumentación sistemáticamente (*dispositio*)
- cómo elaborar ideas concretas adecuadamente (*elaboratio, elocutio o decoratio*)
- cómo memorizar un texto precisa y eficazmente (*memoria*)
- cómo dar un discurso eficazmente (*pronuntiatio*)

En concreto, sugieren que las argumentaciones (*dispositio*) de éxito se dividen normalmente en seis secciones:

- *exordium*
- *narratio*
- *divisio* (o *propositio*)
- *confirmatio*
- *confutatio*
- *peroratio* (o *conclutio*)

Para mostrar cómo se elaboran ideas concretas, los retóricos no solo estudiaron el concepto de estilo, sino que también clasificaron numerosas figuras del lenguaje, como la metáfora, la metonimia y la hipérbole. También defendieron el uso de ayudas mnemotécnicas para memorizar textos.

Dadas las conexiones que suelen existir entre música y lenguaje, y el papel central que desempeñó la retórica en la educación medieval (era una de las siete artes liberales, las otras seis son oratoria, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música) los teóricos musicales empezaron a utilizar el concepto retórico de las figuras, topoi, cláusula, cópula, etc. Dado que la mayor parte de los estudios se

centraban en la música vocal, los teóricos insistieron en que la música debía seguir la puntuación del texto; algunos introdujeron incluso equivalentes musicales de los diversos signos de puntuación (por ejemplo, dos puntos, coma y punto). Guido y sus sucesores utilizaron también ayudas mnemotécnicas y visuales para ayudar a los cantantes a memorizar melodías, y quizá la más famosa fue la mano de Guido (ver figura 3.4.1). El interés por la retórica musical aumentó a comienzos del siglo XVI, gracias al redescubrimiento de los tratados de Cicerón y Quintiliano. Un tratado concreto a este respecto fue *Musica Poetica* (1537) de Listenius; ampliando el alcance del discurso teórico a partir de la distinción entre *musica theorica* y *musica practica*, este texto se convirtió en un modelo para muchos teóricos posteriores. Entretanto, otros teóricos como Heyden (1540) y Glarean (1547), invocaron la noción de las figuras musicales para explicar cómo poner música adecuadamente a un texto, mientras que Coelio (1552) y Finck (1556) se centraron en el modo adecuado de interpretar las composiciones vocales. En sus *Praecepta musicae poética* (1563), Dressler llegó a sugerir incluso que las composiciones musicales deberían seguir el sencillo plan retórico: *exordium, médium, finis*.

Fue durante los siglos XVII y XVIII cuando los modelos retóricos pasaron a dominar el discurso sobre la teoría musical. *Musica autoschediastike* (1601) y *Musica poetica* (1606) de Burmeister pasaron a situarse entre los tratados más importantes de la época. A partir de autores anteriores, Burmeister transformó las diversas figuras del lenguaje invocados por los retóricos para elaborar ideas (por ejemplo, *elaboratio*) y creó un complejo sistema de figuras musicales estereotipadas que conectaban determinadas palabras o frases de un texto con un tratamiento musical. Algunas de estas figuras se tomaron simplemente prestadas de la terminología retórica tradicional, pero otras se acuñaron de nuevas. Autores posteriores siguieron el ejemplo de Burmeister, añadiendo nuevas figuras de su propia creación; en la lista figuran Lippius, Nucius, Thuringus, Herbst, Kircher, Bernhard, Printz, Ahle, Janovka, Walther, Vogt, Scheibe, Spiess y Forkel. Aunque no existe ninguna doctrina única de las figuras para la música barroca, tuvieron una relevancia directa en el impacto emocional de las obras, y esto influyó en la

doctrina de los afectos. Además de examinar las figuras musicales, Burmeister también conectó la estructura a gran escala de las composiciones musicales con el esquema en seis partes, las cuales se mencionaron anteriormente. Dado que Lassus estaba ampliamente considerado como el más grande orador musical, analizó incluso el motete de Lassus *In me transierunt* de acuerdo con su estructura retórica y sus figuras musicales.

Del mismo modo que algunos teóricos utilizaron el concepto retórico de figuras para explicar detalles de la música que se ponía a un texto, también las incorporaron a diversas clasificaciones del estilo musical. Los debates sobre el estilo musical se remontan al menos a las famosas disputas de Monteverdi con Artusi. El resultado de esta polémica fue diferenciar entre dos modos distintos de composición: la *prima prattica*, que seguía los principios del tratamiento de la disonancia y la estructura musical ejemplificados por compositores como Willaert y Palestrina, y la *seconda prattica*, que seguía las prácticas de los compositores más radicales, como Rore y Monteverdi. Esta distinción pasó a ser pronto omnipresente en los tratados de teoría musical. Pero, según fueron diversificándose las prácticas compositivas, los teóricos empezaron a diferenciar los estilos con más cuidado. Por ejemplo, Scacchi (1649) defendió que, mientras que la música renacentista se ajustaba a una sola práctica y un solo estilo, la música moderna se ajustaba a dos prácticas y tres estilos, esto es, los de la iglesia, la cámara y el teatro. Dentro de estos tres estilos, Scacchi identificaba otros estilos diferentes. En su *Tractatus compositionis augmentatus* (1657), Bernhard intentaba conectar diferencias de estilo con las figuras musicales; estas figuras solían estar estrechamente relacionadas con modelos de disonancia. Sin embargo, los teóricos no adaptaron simplemente el concepto retórico de elaboración (*elaboratio*), sino que también tomaron prestados los conceptos de invención (*inventio*) y disposición (*dispositio*). Heinichen (1728), por ejemplo, partió de la idea retórica de los *loci topici* para ayudar al compositor a encontrar un tema útil a partir del cual pudiera crearse material adecuado para la invención. Aunque Heinichen limitó aparentemente su estudio de los *loci topici* a un tipo concreto de tema los *loci circumstantiarum* (lugar de lo circunstancial), Mattheson amplió posteriormente

el estudio para dar cabida a otros, como el *locus descriptionis* (lugar de la descripción), el *locus notationis* (lugar de la notación) y el *locus causae materialis* (lugar de la materia o el material).

La lista de los *loci topici* incluye, además de los anteriores, el *locus generi et specie* (lugar del género y la especie), *locus totius et partium* (lugar del todo y de las partes), *locus causae efficientis* (lugar de la causa que obra y produce), *locus causae formalis* (lugar de lo relativo a la forma), *locus causae finalis* (lugar de la finalidad), *locus effectorum* (lugar del origen o lo causante), *locus adjunctorum* (lugar de lo adjunto), *locus circumstantiarum* (lugar de lo circunstancial), *locus comparatorum* o *comparationis* (lugar de comparación), *locus exemplorum* (lugar del modelo, copia o traslado), *locus testimoniorum* (lugar de testimonios o pruebas) (López Cano 2000: 76-81).

También en su famoso tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Mattheson clasificaba la retórica musical de acuerdo con los cinco puntos principales mencionados anteriormente, e incluso se refirió a la disposición en seis partes de las obras. Como han subrayado Buelow y otros, Mattheson no suponía que todas las obras habían de seguir este rígido plan; sin embargo, daba a entender que proporcionaban modelos útiles con los que los compositores podían enfrentarse a los problemas de la composición musical.

A finales del siglo XVIII, sin embargo, el interés por la retórica musical empezó a declinar, ya que los teóricos musicales desviaron su atención hacia nuevos modos de discurso analítico basados en modelos de frase y estructura tonal. Sin embargo, varios autores siguieron proponiendo modelos racionales para explicar el proceso y los productos de la composición musical. Sulzer (1771-74), por ejemplo, sugirió que los compositores empezaran con un plan (*Anlage*) que ejecutaban en términos amplios (*Ausführung*) antes de elaborarlo en detalle (*Ausarbeitung*). Entretanto, Kollmann (1799) sugirió que las piezas habían de seguir un plan tonal tripartito: “exposición”, “elaboración” y “reexposición”. Este plan se superponía con un esquema temático cuatripartito en el que el material básico se propone inicialmente y luego se elabora en tres secciones. Koch

desarrolló ideas similares en su *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93), aunque su análisis de la estructura de frase debe mucho a Riepel.

Aunque la idea de retórica pervivió en la idea de estereotipos formales y en los diversos principios del análisis temático, como los conceptos de Schoenberg de liquidación, variación desarrollada y *Grundgestalt*, muchos autores del siglo XIX se apartaron de la idea de que las composiciones musicales podían llegar a ser explicadas racionalmente por medio de principios generalizados. Alentados por la idolatría del genio, la obra maestra y el virtuoso, los teóricos románticos centraron a menudo su atención en describir las propiedades únicas de las composiciones individuales, en vez de detenerse en propiedades compartidas entre grandes repertorios de música. Incluso cuando estudiaban obras con asociaciones o programas extramusicales exploraban generalmente los modos en que el compositor reaccionaba ante las características específicas de la fuente en vez de ofrecer catálogos de figuras musicales estereotipadas. Del mismo modo, los teóricos musicales explicaron frecuentemente la forma musical en términos más orgánicos: A. B. Marx, por ejemplo, sugirió que “hay tantas formas como obras de arte”. Del mismo modo, consideraban los procesos de composición como misteriosos e inefables. Estas nociones románticas aún perduran en los escritos analíticos contemporáneos.

3.5 El coral

Dado que el quinto movimiento de la cantata BWV 56 y el cuarto movimiento de la cantata BWV 158 se tratan de corales, se ha considerado conveniente hablar sobre el origen del mismo. La música litúrgica protestante tiene una historia de 450 años y en ella, el coral ocupa un lugar destacado, pues permite la participación de la congregación en el oficio religioso. Lutero escribió en 1523 “Quisiera que tuviésemos muchas canciones alemanas que el pueblo cantase durante la misa”. Lutero estaba ligado a la tradición católico-latina, y no podía prescindir de ella cuando sentó las bases de la música eclesiástica evangélica. Lutero fue un músico aficionado a la polifonía y elaboraba sus

contrapuntos sobre un *cantus firmus*. En este sentido, Lutero afirmaba que “no hay nada más maravilloso en el mundo que una canción adornada por muchas otras melodías”.

Lutero expuso sus ideas sobre la música litúrgica en dos documentos: la *Formula missae* (1523) y la *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* (Misa alemana y orden del oficio religioso). Esta última obra data del año de 1526. En el primer documento, Lutero hace una distinción entre iglesias grandes y pequeñas. En las grandes se puede tener un coro, la música litúrgica se elabora sobre textos en latín y con polifonía, dando poco lugar al canto congregacional. Para las iglesias pequeñas, dado la escasez de recursos, se simplifica el oficio, se usa el idioma vernáculo y la música litúrgica queda a cargo de la congregación. Es en las iglesias pequeñas donde germina el futuro coral.

Respecto a la misa alemana, la canción litúrgica reemplazaba al *ordinarium missae* y al *proprium missae*. En la Tabla III.4.1 se ve ejemplificado algunos de estos reemplazos.

Las melodías de las canciones se amoldan generalmente a sus modelos gregorianos pero con algunas variantes, cómo omitir melismas, no repetir sonidos a fin de dar cabida al texto, etc.

Las fuentes que nutren la canción eclesiástica alemana son múltiples. No siempre resulta fácil determinar con exactitud el origen de las melodías, el cual se remontan a menudo a siglos muy anteriores a la Reforma. Dichas melodías sufrieron importantes transformaciones hasta que fueron incorporadas al repertorio de las canciones litúrgicas alemanas. Se considera que hay cuatro fuentes principales del coral protestante:

- *El caudal de las melodías gregorianas* en todas sus formas, sobre todo los himnos.
- *La canción popular religiosa anterior a la reforma*, la cual fue incorporada al repertorio de las canciones litúrgicas protestantes a veces en forma textual. Algunas de estas canciones datan del siglo XIII. En otros casos se hacen ligeras variantes, debido a las diferencias de orden dogmático entre

ambas confesiones cristianas. Las melodías de estas canciones protestantes poco difieren de sus modelos prerreformatorios, salvo las naturales variantes que sufre toda canción popular mientras siga vigente en boca del pueblo. Pero también existen casos de adopción únicamente del texto que se une a una melodía nueva.

- *La canción profana, sea popular o artística.* Es obvio que en esta rama, el proceso de adaptación era más profundo que en las fuentes mencionadas anteriormente. En la canción profana la transformación es notable en el texto, pero también la melodía solía modificarse. Estas canciones modificadas y mejoradas se llamaban *contrafacta*. En los días de la Reforma, estas canciones fueron rechazadas, pero el mismo Lutero, tratando de acercar al hombre “común” mediante el idioma vernáculo y una música familiar a su modo de sentir, defendió la práctica de los *contrafacta* diciendo: “El diablo no ha de acaparar para sí solo todas estas hermosas melodías”. Esto permitió la creación de un número importante de melodías y textos “mejorados”, que con el tiempo fueron quedando sus orígenes en el olvido para terminar siendo parte del repertorio de canciones protestantes.
- *Composiciones originales en los días de la Reforma.* Esta fuente de canciones eclesiásticas presenta el problema de que no queda claro si su creación partía de textos nuevos o prerreformatorios. Asimismo, tampoco queda claro si las melodías eran completamente nuevas o se trataba de *contrafacta* de modelos anteriores desconocidos. De cualquier forma, se reconoce la labor de autores contemporáneos a Lutero, como es el caso de J. Walther, M. Weise, N. Herman, N. Decius, J. Spangenberg, J. Kugelmann y otros. También queda por aclararse la autenticidad de algunas melodías atribuidas a Lutero de quien se conocen los textos de 38 himnos.

Las colecciones de canciones eclesiásticas que aparecen entre los años de 1525 a 1550, algunas de ellas bajo la supervisión de Lutero, contienen en parte la

melodía sola (anotada sin distinción de duraciones) y algunas incluyen polifonía. Estas siguen el modelo del *Tenorlied* alemán con el *cantus firmus* (melodía de la canción) en tenor. Las demás voces contrapuntean de forma libre e independiente al *cantus firmus*.

Las elaboraciones polifónicas no se cantaban *a capella* sino que acompañaban instrumentos al unísono. En ocasiones, solamente el *cantus firmus* se ejecutaba vocalmente mientras que las demás voces estaban a cargo de instrumentos.

La congregación cantaba siempre *choraliter* (de donde deriva el nombre de coral), es decir, al unísono y sin acompañamiento alguno. Fue hasta el siglo XVII que el órgano se une al canto congregacional.

En los días de la Reforma se acostumbraba a cantar todas las estrofas de un himno, las cuales se repartían entre la congregación (*choraliter*) y el coro (*figuraliter*), dejando al órgano solo la ejecución de una estrofa. El órgano se limitaba principalmente a los *preambula* para el canto congregacional.

En las colecciones de canciones religiosas se encuentra a menudo melodías anotadas en notación proporcional y con ritmos complicados, por lo que resulta difícil de creer que la congregación pudiera cantarlas. Quizá se trataba de tenores (*cantus firmi*) de elaboraciones polifónicas. Respecto a las melodías anotadas sin distinción de duraciones, es probable que fueran cantadas con un ritmo libre, cuyo molde y acentuación era el mismo texto. Esto hace pensar en que aun prevalecía una fuerte tradición gregoriana.

Solo cuando estas melodías de ritmo fluctuante llegan a servir de *cantus firmus* de una pieza de música *figural*, se consideraba la rítmica medida de acuerdo a las necesidades del contrapunto.

Por lo anterior, se puede decir que había dos tipos de melodía, las de ritmo libre, no medidas, destinadas a la ejecución *choraliter* por la congregación y las melodías polirrítmicas en los tenores de las piezas polifónicas.

Una vez que la feligresía se acostumbró a interpretar el *cantus firmus* al unísono con la voz respectiva del coro, se genera un cambio en el ritmo que a su vez propicia, a mediados del siglo XVII, la ejecución de las melodías en notas de

igual duración. También las melodías de ritmo libre se transforman. Al final, termina imponiéndose las versiones isométricas de las melodías.

Desde el principio de la Reforma hubo una contradicción entre el postulado de máxima sencillez de la música litúrgica (canto congregacional) y la conservación de la tradición contrapuntística. Esta separación fue insostenible, lo cual condujo a la transformación paulatina de la polifonía, evolución que parte del *Tenorlied*. En el siglo XVI, la *camerata fiorentina* introdujo la monodía, lo cual condujo a la canción eclesiástica alemana, de manufactura contrapuntística, hacia formas más homofónicas y la articulación del *cantus firmus* más apegada a las frases del texto. Esta forma de elaboración, llamada *Kantionallied*, se alejó del estilo del motete renacentista.

La última consecuencia de este proceso de simplificación de la polifonía fue ofrecerle a la congregación la posibilidad de participar en el *Kantionallied*, colocando el cantus firmus en la voz superior. En 1586, L. Osiander publicó una colección de 50 canciones eclesiásticas y salmos elaborados de tal forma que “toda una congregación cristiana pueda unir su voz al coro”. Esta innovación fue seguida por otros compositores como Rhaw, Calvisius, Eccard, Hasle y otros.

El *Kantionallied* cantado por la congregación y por el soprano del coro, condujo a que las melodías fueran isométricas y se crearan un tipo de canciones eclesiásticas conocido entonces con el nombre de *coral*.

La ejecución del coral podía ser cantada en sus cuatro voces con el apoyo de instrumentos al unísono o con la ejecución vocal solo del cantus firmus (por el coro y la congregación unidos) delegando las demás voces a instrumentos, sobre todo al órgano. En 1627, J. H. Schein publicó una colección de corales con bajo continuo titulada “*Cantional*”.

Con el *Kantionallied*, sea en ejecución vocal a 4 voces por el coro de la iglesia o sea por la congregación cantando solamente el cantus firmus con apoyo del órgano, esta rama de la música protestante encontró su forma definitiva.

Tipo de danza	Signo de tiempo mas usual	Valores de notas usuales y niveles métricos	Estructura Métrica
Bourée Gavotte Rigaudon	2, ♩, [2/4]	batido  pulso  toque 	II-2-2
Guigue francesa Giga II Canarie Passeped	[6/8], [12/8]	batido  pulso  toque 	II-3-2
Loure Forlane Siciliana	[6/4]	batido  pulso  toque 	II-3-2
Giga I	12/8, 12/16, 24/16	batido  pulso  toque 	II-2-3

Tabla III.1.a En la tabla se muestran los diferentes tipos de danzas con el signo de compás más usual. Varios tipos de danzas podrían ser encontrados en más de un tipo de signo de compás, y frecuentemente ocurren en más de una estructura métrica. Por ejemplo, el corrente podría ser también I-3-2 o I-3-3; la sarabanda podría ser también I-3-2. Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra batir se define como mover con fuerza e ímpetu algo. Un ejemplo de ello es el movimiento que realiza un director con la batuta. Respecto a la nomenclatura, el nivel métrico de batido sería mejor conocido por nosotros como marcaje de pulso, el nivel de pulso nosotros lo llamaríamos unidad de tiempo y el toque lo denominamos subdivisión. Dado que estos niveles métricos están referidos a la danza, entonces se respeta la palabra batir, pulso y toque, respectivamente.

Tipo de danza	Signo de tiempo mas usual	Valores de notas usuales y niveles métricos	Estructura Métrica
Minuet	3/4, 3	batido  pulso  toque 	I-3-2
Sarabande Polonaise Chaconne Passacaglia Corrente	3/4, 3	batido  pulso  toque 	III-2-2
Courante	[3/2]	batido  pulso  toque 	III-2-2

Figura III.1.b Aquí se observa la continuación de la figura anterior.

Tempi o tempos relativos de las danzas barrocas, desde la mas rápida a la mas lenta.
Rigaudon Passepied Canarie Gigue Francesa Giga II Bourée Loure Forlane Gavotte Giga I Minuet Chaconne Passacaglia Corrente Polonaise Sarabande Courante

Tabla III.2 Aquí se presenta el espectro de danzas barrocas, desde la más rápida a la más lenta.

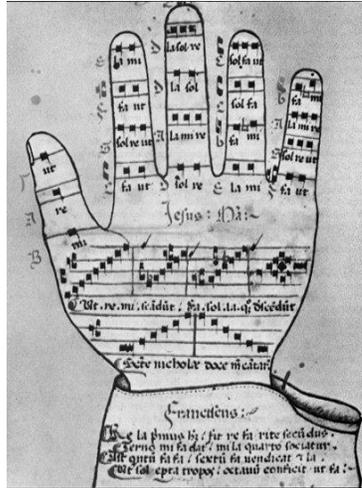


Figura 3.1 Aquí se observa la mano guideana, la cual era un método de memorización ampliamente usado, donde los nombres de las notas eran asociados con partes de la mano. Este método se encuentra en su tratado *Micrologus*, escrito alrededor del año 991 ó 992, en la catedral de Arezzo. Fue el texto musical más distribuido y estudiado durante la Edad Media, después de *De Musica* de Boecio.

Pasión básica	Pasiones derivadas
<i>admiración</i>	estimación, orgullo, veneración, desprecio, humildad, desdén
binomio <i>amor-odio</i>	En el futuro: esperanza, seguridad, valor, audacia
<i>temor</i>	cobardía, miedo, desesperación, irresolución
binomio <i>alegría-tristeza</i>	En el presente: remordimiento, seriedad, envidia, burla, piedad
	En el pasado: satisfacción, benevolencia, agradecimiento, gloria, añoranza/gozo, arrepentimiento, cólera/indignación, vergüenza, hastío/disgusto.

Tabla III.3. Aquí se muestran las pasiones según la clasificación que hizo de ellas Rene Descartes.

Canción litúrgica	Autor	Año	Reemplaza a
<i>Kyrie, Gott Vatter in Ewigkeit</i> Kyrie, Dios Padre eterno	Dresden	1525	Kyrie
<i>Allein, Gott in der Höh sei Ehr</i> Honrad a Dios en las alturas	V. Schumann	1539	Gloria
<i>Wir glauben all an einen Gott</i> Creemos en un solo Dios	Walther	1524	Credo
<i>Jesaias dem Propheten das geschah</i>			Sanctus
<i>Oh Lamm Gottes unschuldig</i> Oh cordero inocente de Dios	Anon	1542	Agnus Dei

Tabla III.4.1 Aquí se muestran como algunas canciones litúrgicas sustituyeron al *ordinarium missae*

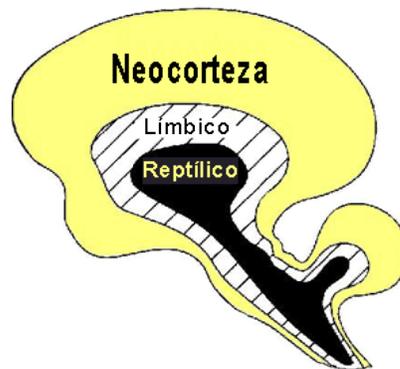
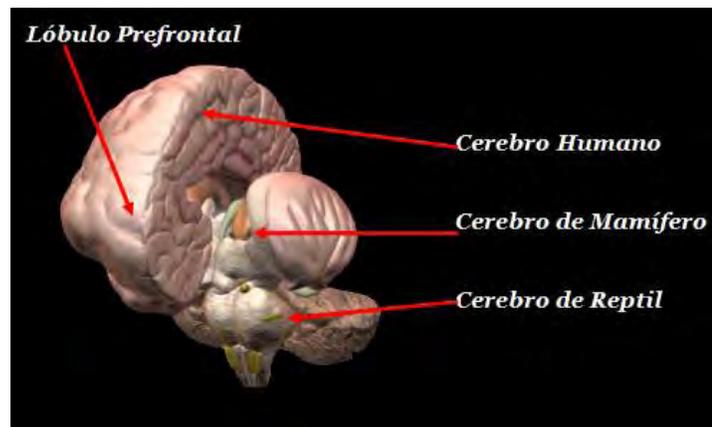
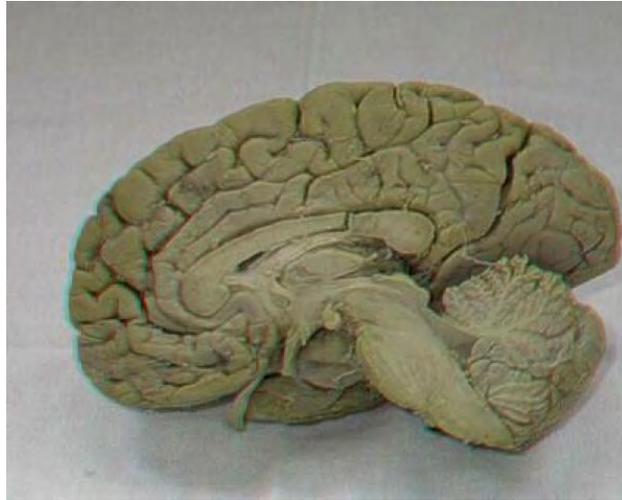
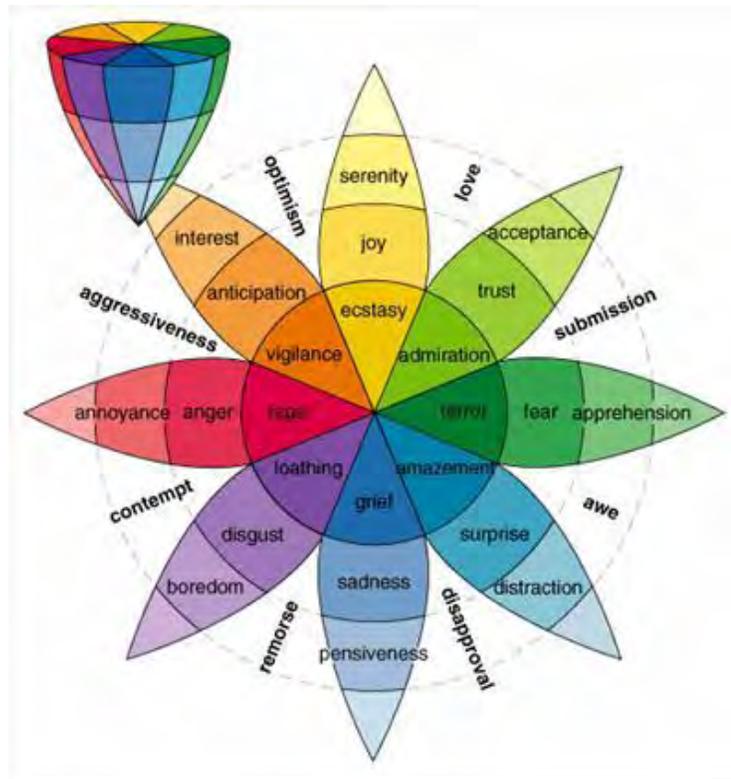


Figura 3.3.1 En las imágenes se aprecian tres representaciones del cerebro humano, una real y dos dibujos. En cada uno de ellas puede apreciarse las respectivas zonas en las que, según Paul Mclean, el cerebro está dividido.



serenity	serenidad	pensiveness	meditabundo	love	amor
joy	alegría	sadness	tristeza	submission	sumisión
ecstasy	extasis	grief	dolor	awe	sobrecogimiento
acceptance	aceptación	boredom	aburrimiento	disapproval	desaprovación
trust	confianza	disgust	disgusto	remorse	remordimiento
admiration	admiración	loathing	aversión	contempt	desprecio
apprehension	aprehensión	aggressiveness	agresividad	optimism	optimismo
fear	miedo	annoyance	irritación		
terror	terror	anger	enojo		
		rage	furia		
distraction	distracción	interest	interés		
surprise	sorpresa	anticipation	anticipación		
amazement	asombro	vigilance	vigilancia		

Figura 3.3.2 Aquí se observa el *Modelo circunplejo tridimensional de Plutchik* en el cual se describen las relaciones entre los conceptos de emoción, los cuales son análogos aquellos que comparten el color y el nivel de circunferencia. El cono en la dimensión vertical representa intensidad, y el círculo representa los grados de similitud entre las emociones. Los ocho sectores son designados para indicar que hay ocho emociones primarias dimensionales definidas por la teoría, arregladas como cuatro pares opuestas entre sí. En el modelo de emociones expandido, en los espacios en blanco están las parejas de emociones que aparecen por la combinación de dos emociones primarias.

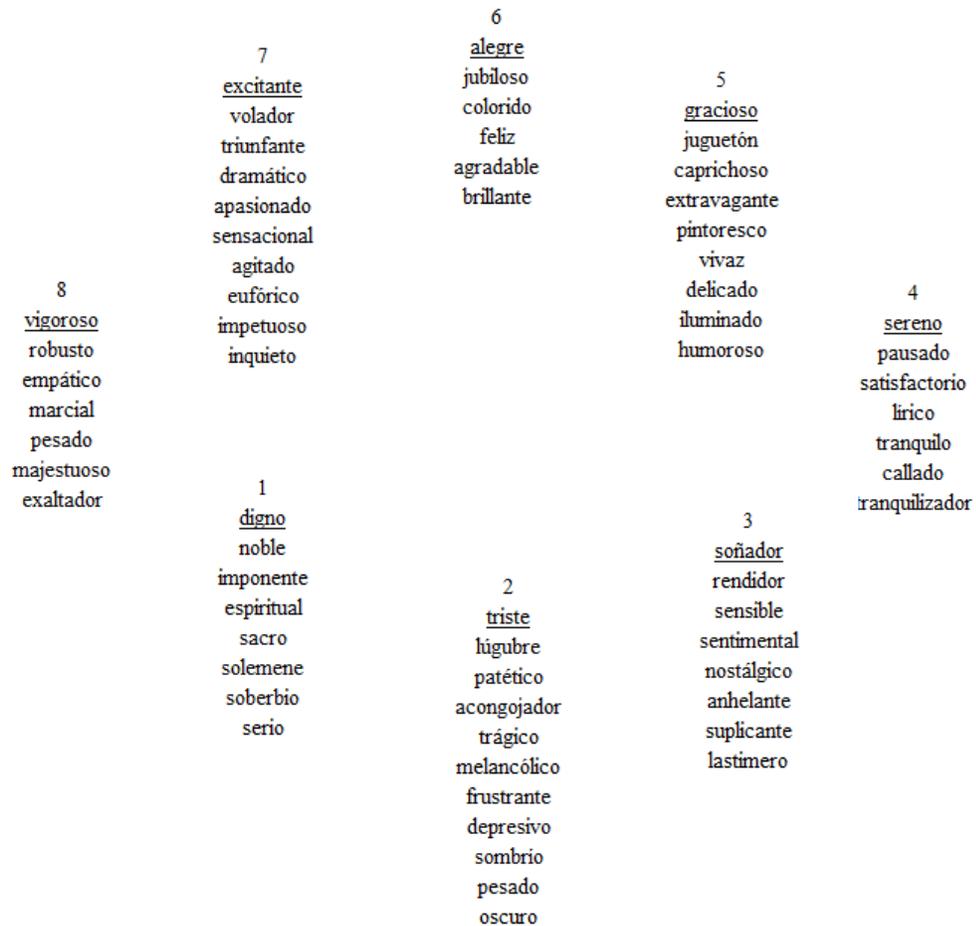


Figura 3.3.3 Aquí se muestra la *escala de adjetivos* de la psicóloga Kate Hevner, la cual fue realizada entre 1935 y 1936. Inicialmente, los sujetos escuchaban 5 piezas musicales de diferente carácter y señalaban el conjunto de adjetivos, con connotaciones emocionales, que consideraban más adecuados para cada pieza en una relación de 66. Estos adjetivos fueron agrupados en ocho “clusters”, ordenados en círculos, de forma intuitiva por la propia Hevner. El estudio ofreció *un amplio acuerdo entre los oyentes respecto a la caracterizaciones de cada pieza*.

4. Análisis de la cantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56

4.1 Primer movimiento.

Este movimiento es un aria. Es pertinente señalar que el objetivo del aria es expresar sentimientos, además de que representa un reto para el cantante por las dificultades artísticas y virtuosísticas que suelen imprimir los compositores. (Bañuelas 2009: 22)

La dotación instrumental que eligió Bach para este movimiento es oboe I, oboe II, *taille*, violín I, violín II, viola, voz (bajo) y órgano como bajo continuo. Del siglo XVI al XVIII se utilizó el término francés *taille* para referirse a lo que en otros idiomas podría ser la palabra tenor. Por ejemplo, la viola se le llama *taille de vilon*, el *shawm* tenor (predecesor del oboe) podría denominarse *taille d'hautbois* y así sucesivamente. Respecto a la música alemana, particularmente la de Bach, el *taille* era un oboe en fa. (Harnoncourt 2003: 80)

La cantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56 fue compuesta para ser interpretada el domingo 27 de octubre de 1726. Este es el 19º domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad. No se ha determinado quien fue el autor del texto, pero el último movimiento proviene de la sexta estrofa del coral *Du, o schönes Weltgebäude (Oh hermoso edificio del mundo)* que fue escrito por Johann Franck en el año de 1653.

La cantata BWV 56 es conocida como “La cantata de la cruz”. Se piensa que el coral de esta cantata es una muestra de que esta forma musical no era para Bach una forma sacrosanta, sino que las cantatas estaban al servicio de una determinada interpretación teológica. A la expresión *Kreuzstab* (cruz) se le asignan diferentes interpretaciones. Una de ellas indica que el autor desconocido de la letra tomó prestada la idea de la cantata “*Ich will den Kreuzweg gerne gehen*” (“Recorreré el camino de la cruz”) compuesta por Georg Philipp Telemann con texto de Erdmann Neumeister y que estaba destinada al 21º domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad.

Respecto a la cantata BWV 56, observamos que se encuentran presentes algunas alegorías a la navegación, por ejemplo, en el segundo movimiento podemos ver la estrofa *Mein Wandel auf der Welt* (Mi paso por el mundo) *Ist einer Schiffahrt gleich* (Se asemeja al de un navío); en el cuarto movimiento se observa las palabras *Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn* (Cuando contemple el puerto del reposo); en el coral se observa la expresión *Löse meines Schiffleins Ruder* (Suelta el remo de mi pequeña barca).

Según el compositor y musicólogo alemán Gustav Adolf Theill (1924 - 1997) en su artículo *Neues zur Kreuzstabkantate* publicado en el año de 1985 en la revista *Musik und Kirche* (Música e Iglesia), propuso que podía entenderse la “cruz” como la cruz geométrica la cual era utilizada como un instrumento de navegación y que era tan importante como la brújula (ver figura 4.1.1).

El tenor Martin Petzold considera que, a partir de la Biblia Olearius⁹, el cual era un compendio de textos exegéticos¹⁰ muy extendido en la Alemania central en los tiempos de Bach, podemos inferir que la palabra cruz es un concepto que está “en torno a la curación del paralítico”. Esta idea proviene del Evangelio según San Mateo 9:1-8 que dice “en el trayecto en barco de Jesús por el lago de Genezaret hacia la ciudad de Capernaum, que se identifica con el Reino de los Cielos”. Al respecto, en la Biblia Olearius se hace la siguiente aclaración “...que el cayado milagroso de Moisés sea imagen de la portentosa fuerza de la cruz de Cristo... el cayado es el Evangelio / Salmo 23, que todo mal puede deshacer y ayudarte a superar”.

⁹En la página 112 del libro *Johann Sebastian Bach, el músico sabio* cuyo autor es Christian Wolff, puede leerse que Bach tenía una importante biblioteca a la que recurría constantemente. Entre otras obras, contaba con tres volúmenes de la Biblia escrita y comentada por el teólogo alemán Johann Olearius, la cual fue publicada en 1678.

¹⁰Según el diccionario de la Real Academia Española, la exégesis es un nombre que significa explicación e interpretación.

A continuación se presenta el texto con la traducción, la cual fue extraída del booklet de las grabaciones realizadas por Helmuth Rilling. Los traductores fueron Julián Aguirre Muñoz de Morales, Mario Videla, Elsa Bittner y Raúl Neumann.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

Cargaré contento la cruz

Er kömmt von Gottes lieber Hand,

Proveniente de la amada mano de Dios,

Der führet mich nach meinen Plagen

Que me conduce, después de mis infortunios

Zu Gott in das gelobte Land.

A Dios, en la tierra prometida.

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,

Allí enterraré de una vez la aflicción,

Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

Allí mi Salvador mismo me enjugará las lágrimas.

Respecto al texto, se proporcionará una información adicional que puede aclararnos el origen de los textos utilizados por Bach en sus cantatas. En 1997, el musicólogo Ulrich Meyer publicó su libro *Biblical Quotation and Allusion in the Cantata Libretti of Johann Sebastian Bach* (Citas y alusiones bíblicas en los libretos de las cantatas de Johann Sebastian Bach), donde presentó los resultados de sus investigaciones, las cuales consistieron en rastrear en la Biblia Luterana, las citas y alusiones que podían encontrarse en las cantatas de Bach. Con esta información se pudo conocer con más detalle el significado teológico, musical y lingüístico de dichas obras.

Del primer movimiento de la cantata BWV56, se puede observar que las citas y alusiones bíblicas que posiblemente le dan origen, se encuentran en los siguientes pasajes bíblicos:

Jh 19,17 “Sie namen aber Jesum, und führten Ihn hin. Und Er trug sein Creutz”

Juan 19:17 “Jesús salió cargando su propia cruz...”

Lk 14,27 “Wer nicht sein Creutz trägt und Mir nachfolget, der kan nicht mein Jünger seyn”

Lucas 14:27 “Y el que no carga su cruz y me sigue, no puede ser mi discípulo.”

Hes 20,6 “... daß Ich sie führte ... in ein Land, das Ich ihnen vesehen hatte, das mit Milch und Honig fleusst”

Ezequiel 20:6 “los llevaría a una tierra que yo mismo había explorado. Es una tierra donde abundan la leche y la miel, ¡La más hermosa de todas!”

Jes 25,8 “Der Herr Herr wird die Threnen von allen Angesichten abwischen”

Isaías 25:8 “...el Señor omnipotente enjugará las lágrimas de todo rostro, y quitará de toda la Tierra el oprobio de su pueblo...”

Off 7,17

Apocalipsis 7:17 “Porque el Cordero que está en el trono los pastoreará y los guiará a fuentes de agua viva; y Dios le enjugará toda lágrima de sus ojos.”

Off 21,4

Apocalipsis 21:4 Las naciones caminarán a la luz de la ciudad, y los reyes de la Tierra le entregarán sus espléndidas riquezas.

En otro orden de ideas, es necesario aclarar que con fines de mantener un orden en la clasificación de las diferentes partes que conforman este análisis, se propone la siguiente nomenclatura, la cual trata de ubicar, como si fueran coordenadas, el fragmento que se esté analizando: como es sabido, la música se genera de una idea particular (motivo) la cual al irse desarrollando genera semifrases, frases, periodos hasta conformar un movimiento. Pero con fines de ubicar al lector en un segmento determinado de la obra, tendríamos que transitar

con la lógica inversa, es decir, de lo general a lo particular. Por ejemplo, si queremos referirnos a la primera frase del primer periodo del primer movimiento utilizaremos la abreviación M1P1F1. Por ello, en la abreviación está en primer lugar el movimiento, luego el periodo y posteriormente la frase.

El aria está conformada por 167 compases. Del compás 1 al compás 69 podemos ubicar la primera parte, que será llamada parte A, la cual queda claramente delimitada por la letra. En este fragmento se musicalizan las dos primeras líneas del texto que dicen “*Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (Cargaré contento la cruz) *Er kömmt von Gottes lieber Hand*, (proveniente de la amada mano de Dios,)”. Asimismo, la parte A se encuentra subdividida en la siguiente forma: del compás 1 al compás 16 se ubica la introducción instrumental (M1P1F1), del compás 17 al compás 54 se encuentra el canto con acompañamiento (M1P1F2) mientras que del compás 54 al 69 se vuelve a retomar las ideas desarrolladas en la introducción pero escritas una quinta arriba (M1P1F3). Se puede observar que en esta primera parte queda definido el primer periodo. Más adelante se darán detalles musicales.

Este último fragmento, es decir el M1P1F3 (compases 54 al 69), nos permite tanto proponer la conclusión de la parte A como tener la introducción de la parte B, la cual se encuentra enmarcada por las tercera y cuarta líneas del texto que dicen “*Der führet mich nach meinen Plagen* (Que me conduce, después de mis infortunios) *Zu Gott in das gelobte Land*. (A Dios, en la tierra prometida.)”. La parte B abarca los compases 54 a 126, donde queda estructurado un segundo periodo el cual concluye en la tonalidad con la que empezó este movimiento. Esta parte está subdividida de manera similar a la anterior, es decir, de los compases 54 al 69 tenemos una introducción instrumental (M1P2F1), el canto con acompañamiento está ubicado entre los compases 70 al 111 (M1P2F2), quedando la conclusión de esta parte entre los compases 111 al 126 (M1P2F3). Posteriormente se darán los detalles musicales de esta parte.

De los compases 111 al 167 se desarrolla una tercera parte que llamaremos la parte C. Una vez más, Bach utiliza la conclusión de un periodo como la introducción del siguiente, es decir, del compás 111 al 126 podemos ubicar la

introducción (M1P3F1). A continuación, de los compases 127 al 151 se ubica el canto con acompañamiento (M1P3F2), donde se presenta la quinta y sexta líneas del texto que dicen “*Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab, (Allí enterraré de una vez la aflicción,) Da wischt mir die Trönen mein Heiland selbst ab. (Allí mi Salvador mismo me enjugará las lágrimas.)*”. De los compases 151 al 167 percibimos que tanto el tercer periodo como el movimiento concluyen. Este segmento (M1P3F3) termina en la misma tonalidad con la que empezó el movimiento. Los detalles musicales se trataran párrafos más adelante.

En esta primera aproximación, la cual ha sido muy general y donde aún carecemos del análisis musical, podemos observar que el primer movimiento está conformado por tres partes, las cuales se encuentran enmarcadas por el texto. Cada parte está subdividida, a su vez en tres segmentos. El siguiente cuadro resume la descripción anterior:

Movimiento	Parte	Periodo	Frase	Segmento	Compases	Total de compases
1	A	1	1	M1P1F1	1 al 16	16
			2	M1P1F2	17 al 54	38
			3	M1P1F3	54 al 69	16
	B	2	1	M1P2F1	54 al 69	16
			2	M1P2F2	70 al 111	42
			3	M1P2F3	111 al 126	16
	C	3	1	M1P3F1	111 al 126	16
			2	M1P3F2	127 al 151	25
			3	M1P3F3	151 al 167	17

Es pertinente hacer una breve descripción desde el punto de vista de la *decoratio* musical, cuyos componentes no deben tomarse como si fueran piezas de un rompecabezas; sin embargo, llama la atención como las pasiones y afectos de las tonalidades así como la aplicación de las figuras retóricas muestran cierta consistencia.

Pero antes es conveniente definir lo que es la *decoratio*. Se mencionó en el capítulo tres que el sistema retórico musical está formado por *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio* (López Cano 2000: 73)

Respecto a la *elocutio*, se puede decir que en ella se ponen en palabras las ideas y argumentos descubiertos en la *inventio* y que son ordenadas en la *dispositio*. La *elocutio* se divide en *electio*, que es la selección de palabras apropiadas y *compositio*, donde el material lingüístico seleccionado se organiza de acuerdo a cuatro niveles. Estos niveles tienen como intención usar correctamente el lenguaje, hacerlo comprensible, ornamentarlo y ajustarlo de acuerdo al propósito en el que se da.

Es precisamente dentro del proceso de ornamentación donde se presenta la *decoratio* u *ornatus*, la cual hace el discurso vivo, eficaz y convincente. Con ella se introducen elementos que causan una “desviación” con respecto a la “norma”. Dicha “desviación” es la figura retórica, que permite mover al oyente. Por lo tanto, el conjunto de figuras retóricas es llamado también *decoratio* (López Cano 2000: 93).

Este primer movimiento inicia en sol menor, pero su quinto grado tiene gran presencia, por lo que por momentos pareciera que la obra está escrita en re menor, tonalidad que, según el compositor francés del periodo barroco Marc Antoine Charpentier (1643-1704), expresa solemnidad, devoción y religiosidad; por su parte Johann Matheson (1681-1764), quien fue contemporáneo de Bach, consideraba la tonalidad de re menor útil para manifestar calma, religiosidad, grandilocuencia y alegría refinada. Por último, Jean Philippe Rameau (1683-1764) nos dice que esta tonalidad representa la dulzura y la tristeza. (López Cano 2000: 67)

Otra tonalidad que es utilizada por Bach en este primer movimiento es la menor. Charpentier nos indica que dicha tonalidad podría expresar ternura pero también puede mover al llanto y al lamento; por otro lado, Matheson coincide en que la menor expresa llanto, pero también nostalgia, dignidad y relajación (López Cano 2000: 67).

Dado que vemos la repetición del mismo fragmento musical al inicio de las partes A, B y C (M1P1F1, M1P1F3=M1P2F1, M1P2F3=M1P3F1, M1P3F3=M1P1F1), se puede decir que está presente la figura retórica de *anáfora*;

algunos teóricos consideran que el uso de esta figura expresa pasiones violentas y crueldad (López Cano 2000: 126).

Asimismo, se observa la repetición del mismo segmento musical al final de cada parte, esto es, Bach hace uso de la figura retórica de *epístrofe*, la cual expresa súplica (López Cano 2000: 127).

También se encuentra otra figura llamada *epanadiplosis*, ya que hay repetición al final y al principio de cada parte generando con ello el círculo retórico que según el escritor renacentista Henry Peacham (1546-1634), el uso de esta figura producía un ornamento singular que generaba placer al oído (López Cano 2000: 131).

Por último, vemos la aplicación de la figura de *polyptoton* en el segmento M1P1F1 (compases 1 al 16), la cual es una repetición de un fragmento musical en otra voz (López Cano 2000: 138).

En este primer movimiento Bach utiliza la dotación musical completa. En términos generales, se observa que el oboe I y el violín I tocan las mismas melodías, mientras que el oboe II y el violín II también se van doblando y, siguiendo esta lógica, sucede lo mismo con el taille y la viola. El continuo, como es usual, nos va dando una guía clara y firme de la armonía, el tempo y la articulación. Respecto al continuo, Bach decía en su obra *Clavierbüchlein*: “El bajo cifrado es el más perfecto fundamento de la música. Se lo ejecuta con las dos manos: la izquierda toca las notas preescritas y la derecha agrega consonancias y disonancias para que el conjunto resulte una armonía agradable en honor de Dios y para genuino regocijo del alma. Como toda música, el bajo cifrado no tiene otro objeto que la gloria de Dios y recreo del espíritu.” (Schweitzer 1984: 131).

Se ha dicho como la disonancia debe ir acentuada y su resolución debe ir ligada a ella con una menor sonoridad. En este sentido y dado que la obra muestra un compás de 3/4, se observa desde el primer compás como la disonancia aparece en el primer tiempo, el tiempo *nobile* y la resolución aparece en el segundo tiempo que es tiempo *vile*. Del compás uno al compás ocho el oboe II junto al violín II llevan la melodía principal, donde una vez más se hace presente la figura retórica de la *polyptoton* entre los compases tres y cuatro. Se observa cómo, desde el punto

de vista de la fuga, a partir del compás cinco pareciera que se vuelve a presentar el tema en el oboe I y el violín I pero una cuarta justa arriba.

A partir del compás ocho podemos observar una melodía cromática que se hará presente posteriormente en el canto. Dentro de esta melodía se presenta la disonancia en el primer tiempo del compás nueve pero también hay un salto de sexta que los tratadistas llamaban *saltus diurusculus* el cual al ser ascendente se puede considerar que expresa dolor (López Cano 2000: 166).

En el compás diez se vuelve a repetir esta idea pero una segunda mayor abajo por lo que la figura de la *sinonimia* se presenta otra vez confirmando la expresión de dolor. En el compás once una vez más se presenta el *saltus diurusculus* en el oboe II y violín II, el cual, al ser un intervalo de novena, acrecienta esta sensación dolorosa.

Se observa el uso de otra figura retórica llamada *catabasis* que consiste en líneas melódicas descendentes. Al escuchar la parte A, se advierte la presencia constante de melodías cromáticas descendentes lo cual, según el alemán Athanasius Kircher (1601-1780) en su obra *Musurgia Universalis* (1650), expresa sentimiento de inferioridad, humillación, envilecimiento y situaciones deprimentes (López Cano 2000: 152).

Es posible sentir desde el primer compás los afectos únicamente con música instrumental, los cuales serán evidentes en el momento que empieza el canto pues la música contará con el apoyo del texto. Una conjetura que se puede aventurar es que Bach realizaba una lectura cuidadosa del texto, de tal forma que al musicalizarlo se mantuviera una correspondencia entre letra y música. En este sentido, se infiere que en este primer segmento M1P1F1 (compases 1 al 16), Bach ubica emocionalmente al oyente y que con apoyo de la retórica musical, desea que perciba la solemnidad del momento, mantenga una actitud de profunda espiritualidad, experimente tristeza, manifieste lamentación y reconozca su fragilidad e insignificancia ante la voluntad de la divinidad. En este movimiento no se encuentran indicaciones específicas sobre la articulación por lo que habrá que atenerse a los criterios generales expuestos en el capítulo tres, es decir, se

observan tanto la jerarquía de los tiempos como la importancia que tienen las disonancias en el transcurso del movimiento.

Una vez que se escuchan los diferentes segmentos del movimiento, podemos darnos cuenta de que este primer segmento es un resumen el cual anticipa los diferentes elementos e ideas que se presentarán posteriormente. Esta figura retórica es llamada *percursio* (López Cano 2000: 141).

A continuación iniciamos el análisis del segmento M1P1F2 (compases 17 al 54), donde hace su aparición el canto. La melodía que realiza es la misma que los oboes I y II ya habían presentado en el segmento anterior. Tal vez debiéramos preguntarnos si no fue primero el canto lo que musicalizó Bach y en función de esto completó la obra. De cualquier forma, Bach imprime los mismos elementos y las mismas figuras retóricas. Se ha dicho que la cruz podría hacer referencia al instrumento de navegación que era utilizado para orientarse en alta mar. Sin embargo, la expresión “cargar la cruz” también podría tener el significado más común, que es el de soportar penurias y momentos difíciles en la vida. Bach representa esta situación utilizando los recursos retóricos ya descritos y resaltando la palabra *tragen* (cargar) la cual es ampliada a través de un melisma el cual contiene *catabasis* y *saltus diurusculus*, es decir, cargar la cruz implica dolor y humillación.

También se observa cómo se liga la nota blanca de dos tiempos al primer octavo del compás siguiente (compases 18, 21, 23, 28, 32, 33). Estas notas que forman parte de la resolución se convierten en consonancias en el compás siguiente. Esta figura retórica recibió el nombre de *syncope* y tenía como objetivo resaltar la armonía y darle fuerza al texto (López Cano 2000: 167).

Observamos en el compás 18 que la palabra *Kreuzstab* se divide en una disonancia en la primera sílaba que cae en el primer tiempo y su resolución se presenta en la segunda sílaba que cae al segundo tiempo (ver figura 12). Este movimiento de consonancia con resolución con segunda ascendente por grado conjunto era llamado por los tratadistas como *passus duriusculus* (López Cano 2000: 165).

Sobre el acompañamiento instrumental, se observa como del compás 17 al 21, los oboes y las cuerdas ejecutan un acompañamiento que lleva un ritmo homofónico de corchea y dos negras y la consonancia vuelve a ubicarse en el tiempo fuerte. Pero en el continuo aparece una combinación de melodías descendentes y ascendentes. El significado de las primeras ya fue analizado pero las segundas se presentan por primera vez en el compás 18. Este movimiento es llamado *anabasis* y pretende expresar exaltación (López Cano 2000: 152).

A partir del compás 23 vuelve el contrapunto y tanto los oboes como las cuerdas retoman las ideas presentadas en el continuo y, hasta este segmento, sigue la combinación oboe I con violín I y así sucesivamente.

Por último se hace mención sobre la armonía. Si bien la armadura y el primer compás del canto (compás 17) se encuentran en sol menor, el acorde con mayor presencia es la disonancia del primer tiempo del compás 18, el cual es un acorde de séptima disminuida sobre do sostenido que resuelve a re menor. Atendiendo a la visión de los teóricos barrocos, los afectos que imprime el sol menor son ternura, dulzura y magnificencia, emociones que también son consistentes con el texto y con las figuras retóricas mencionadas hasta este momento, además de que continúa con gran presencia la inflexión al re menor. Por lo tanto, la armadura, el acorde de inicio y el acorde final nos confirman que la tonalidad es sol menor.

Para los segmentos M1P1F3=M1P2F1 (compases 54 al 69) observamos que es similar al segmento inicial M1P1F1=M1P3F3 (compases 1 al 16 y compases 151 al 167 respectivamente), pero presenta una variante en la tonalidad pues se encuentra en la menor, el cual contiene los afectos que ya han sido mencionados.

En el segmento M1P2F2 (compases 70 al 111) advertimos cambios evidentes, tanto en la armonía como en los afectos. El texto dice que después de los infortunios llegaremos a la tierra prometida. Se advierte que después de una parte A álgida y tensa, se empieza a esbozar una parte B que transmite un momento de mayor calma y tranquilidad. Para realizar una aproximación de los afectos de este segmento podemos auxiliarnos de la visión de los teóricos del

barroco. En primera instancia la tonalidad utilizada es sol menor. Por su parte, Marc Antoine Charpentier propone que el sol menor habla de severidad y magnificencia, mientras que Johann Mattheson nos dice que el sol menor nos remite a la gracia, la complacencia la nostalgia moderada, así como la alegría y ternura moderadas. Por otro lado, Jean Philippe Rameau nos dice que esta tonalidad expresa ternura y dulzura (López Cano 2000: 67).

Es posible que en este segmento, Bach intentara transmitir estos sentimientos pero sin apartar al oyente de las sensaciones iniciales. En este segmento se percibe un gesto de compasión, como si se le diera un poco de calma al doliente. Se observa que el canto se ubica en una región media, lo cual lo hace más relajado para el intérprete y esto genera un descanso a quien escucha. Por otro lado, se advierte, como se mencionó en el capítulo tres, que la lógica de crear tensión y distensión no solamente está confinada a un nivel de compases o acordes, sino que esta lógica puede extrapolarse a un nivel de frases, incluso de movimientos. Es por ello que sentimos esta calma, lo cual está acorde con los razonamientos que ya se expresaron. La palabra importante en este segmento es *Plagen* (infortunios), la cual se amplía melismáticamente adquiriendo un especial relieve. Dicho melisma tiene, además, la figura retórica de *catabasis* lo cual nos mantiene en una atmósfera propia de la depresión. Existen en el transcurso del segmento algunos *saltus diurusculus* para mantener el afecto de dolor, los cuales se presentan en los compases 80, 103 y 104.

Respecto a la instrumentación, podemos ver que del compás 92 al 98 tenemos un acompañamiento homofónico donde se recurre a la *catabasis*. A partir del compás 99 hasta el final del segmento volvemos a escuchar la polifonía. El segmento concluye con un acorde de do menor el cual tiene, según los teóricos barrocos, sentimientos de tristeza, depresión y lamento los cuales son consistentes con lo expresado en la obra.

Para el segmento M1P2F3=M1P3F1 (compases 111 al 126), percibimos que inicia con un acorde de do menor pero en este caso es el cuarto grado de la verdadera tonalidad que es sol menor. Las características de este acorde han sido

presentadas en el segmento anterior. Este segmento guarda afectos similares a los descritos con anterioridad

Para el segmento M1P3F2 (compases 127 al 151), el texto indica que la aflicción será enterrada en la tierra prometida y alcanzaremos el consuelo divino. Este segmento se encuentra en do menor y posteriormente se ubica en su relativo mayor, es decir, en mi bemol. Respecto a la primera tonalidad se puede decir que Marc Antoine Charpentier nos dice que es triste y deprimente, mientras Joahn Mattheson nos habla de que transmite dulzura desbordante y tristeza intensa; por su parte Jean Philippe Rameau lo asocia con la ternura y la lamentación (López Cano 2000: 67).

En otras palabras, seguimos manteniendo el mismo carácter que se ha venido manifestando desde el inicio de la obra. Respecto a la segunda tonalidad, Charpentier considera que el mi bemol mayor es cruel y duro y Mattheson piensa que es serio, patético, reflexivo y lastimoso. En este segmento se desarrolla una progresión la cual va descendiendo. Está presente tanto el *saltus duriusculus* ascendente el cual reafirma el carácter doloroso del movimiento, también observamos la *sinonimia* pero en este caso, su función es atenuar el significado original. El acompañamiento se vuelve homofónico, hay notas ligadas que duran uno o hasta tres tiempos, dando una sensación de estabilidad. En los compases 128, 130, 140 y 142 se observa un intervalo de sexta mayor descendente el cual es un *saltus duriusculus* pero que en esta ocasión representa lamentación. El canto en este segmento termina con la nota más grave que hasta este momento se ha emitido y que es un sol 3.

Respecto al tempo utilizado en esta obra, se recurrirá a la información proporcionada por Meredith Little y Natalie Jenne en su libro *Dance and the Music of Johann Sebastian Bach*. A partir de la Tabla III.1.b y de comparar con otras obras, se puede deducir que el tempo está relacionado con la danza de *passacaglia*, la cual tiene niveles métricos de batido, pulso y toque de III-2-2 respectivamente. Según Mattheson, esta danza tiene un afecto de saciedad (López Cano 2000: 69). El impulso corporal al que invita esta danza, nos puede conducir a pensar que el aire que puede utilizarse es aproximadamente un adagio, el cual

según Mattheson, contiene un afecto de tristeza (López Cano 2000: 68). Las tonalidades utilizadas son re menor, sol menor, do menor y mi bemol mayor. Pensamos que desde el punto de vista de la *decoratio* musical se pretende imprimir tristeza, dolor, lamentación y sentimientos de inferioridad ante la divinidad, afectos que son consistentes con el texto.

Es conveniente aventurar una aplicación del Modelo Circunflejo de Plutchik (Figura 3.3.2, página 78) a la cantata de Bach. Al observar los afectos que a través de las figuras retóricas musicales se lograron identificar, podemos observar que hay algunas similitudes con las emociones ubicadas entre el pétalo azul claro y el pétalo amarillo.

Por último, se percibe otra posible relación entre los afectos de las figuras retóricas musicales del movimiento con la Escala de Adjetivos de Kate Hevner (Figura 3.3, página 79); a partir de esto, puede sugerirse que este movimiento podría ser descrito por los cluster uno y dos, los cuales van apareciendo en diferentes momentos en el transcurso de la obra.



Figura 4.1.1 Una vara de Jacob o cruz geométrica de navegación, representada por John Sellers en *Practical Navigation* (1672).

Score

PARTE A
MIP1F1

The image shows a musical score for Part A, MIP1F1, in 3/4 time with a key signature of two flats. The score is arranged in a system with seven staves: Oboe 1, Oboe 2, Oboe 3, Violin I, Violin II, Viola, Bass, and Organ. The Oboe 1 staff has annotations 'catabasis' and 'saltus diurusculus' with a trill 'tr' above the final measure. The Oboe 2 staff has annotations 'sujeto' and 'pasus diurusculus' with a trill 'tr' above the final measure. The Oboe 3 staff has a text annotation 'La disonancia aparece en tiempo fuerte' and a trill 'tr' above the final measure. The Violin I staff has a trill 'tr' above the final measure. The Violin II staff has a trill 'tr' above the final measure. The Viola staff has a trill 'tr' above the final measure. The Bass staff has a trill 'tr' above the final measure. The Organ staff has a trill 'tr' above the final measure. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 4.1.2.a Esta partitura fue capturada con el editor de partituras Finale 2007. Aquí se observa el inicio del primer movimiento. Se observan algunas figuras retóricas. En la figura 4.1.2.c se hace una comparación entre esta figura y las correspondientes a los inciso (b) y (c).

PARTE B
MIP1F3=MIP2F1

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top, it is labeled 'PARTE B' and 'MIP1F3=MIP2F1'. The score consists of seven staves: three for Oboes (Ob. 1, 2, 3), two for Violins (Vln. I, Vln. II), one for Viola (Vla.), one for Bassoon (B), and one for Organ (Org.). The key signature is B-flat major (two flats). The Organ part is marked 'Hand.' The music begins with a melodic line in the Oboe 1 and Violin I parts, which is mirrored by the Viola. The Bassoon and Organ provide harmonic support.

Figura 4.1.2.b Aquí se observa el inicio de lo que hemos llamado la parte B del primer movimiento, la cual inicia en el compás 54.

The image displays a musical score for a symphony, specifically focusing on the first movement. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Ob. 1, Ob. 2, Ob. 3, Vln. I, Vln. II, Vla., B., and Org. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score shows the first four measures of the movement. The woodwinds (Ob. 1, 2, 3) and strings (Vln. I, II, Vla.) play a melodic line that begins with a half note followed by eighth notes. The bassoon (B.) and organ (Org.) provide a rhythmic accompaniment. Trills (tr) are indicated in measures 3 and 4 for the Oboe 2, Violin I, Viola, and Organ. The dynamic marking 'ab.' (pianissimo) is present in the bassoon part in measure 2.

Figura 4.1.2.c En esta figura se muestra una comparación entre diferentes inicios y finales de periodo en el primer movimiento. En (a) se muestran los compases uno al cuatro, esto es el inicio del movimiento y lo hemos llamado M1P1F1. En (b) se muestran los compases 54 al 57 donde se muestra el fin del primer periodo pero a la vez da inicio el segundo periodo. Por esta razón lo llamamos M1P1F3=M1P2F1. Se aprecia como en (b) se repiten las ideas presentadas en (a) pero una cuarta justa arriba, es decir, de re menor pasamos a la menor. Se observa en (a) como las melodías del oboe segundo, ahora son tocadas en (b) por el oboe primero. En los demás instrumentos hay intercambios similares. Por último, vemos que (c) es la reexposición idéntica de ideas presentadas en (a). El segmento (c) corresponde a los compases 151 al 154 que es el inicio del segmento final de la parte C. Debido a esta semejanza, decimos que el segmento M1P1F1=M1P3F3. Por ello, podemos considerar que se presenta el círculo retórico, lo que significa que el discurso musical inicia y termina con la misma idea.

Ich will den Kreustab gerne tragen BWV 56
1. Aria
 Johann Sebastian Bach

Score PARTE A
 MIP1F1

Figura 4.1.3 Aquí se observa los primeros diez compases del primer movimiento de la cantata BWV 56. Solo se muestra la sección de oboes. En la figura se pueden apreciar algunas de las figuras retóricas utilizadas en la composición de la obra. Esta partitura fue editada en Finale 2007. El oboe 3 debe ser un taille el cual es un oboe en fá.

saltus diurusculus

tr

Figura 4.1.4 Detalle de la figura 4.1.3 donde se observa el tercer compás del oboe primero. Aquí el instrumento realiza un intervalo de sexta mayor. Los intervalos iguales o mayores a una sexta son llamados en la retórica musical como *saltus diurusculus*.

catabasis

Figura 4.1.5 Detalle de la figura 4.1.3 donde se observa el segundo compás del oboe primero. Aquí el instrumento ejecuta una línea melódica descendente la cual puede ser identificada como una figura retórica de *catabasis*. Esta figura será recurrente en diferentes partes del movimiento y en diferentes instrumentos.



Figura 4.1.6 Se observa cómo se da relieve a la palabra alemana *tragen* que en español puede ser traducida como cargar, aguantar, soportar, entre otros significados. Dicha palabra se amplía melismáticamente. El melisma inició desde el compás 20. Se observan las figuras de catabasis, saltus diurusculus y síncope. Llama la atención como en tan solo ocho compases Bach podía combinar tantos elementos de la retórica musical.

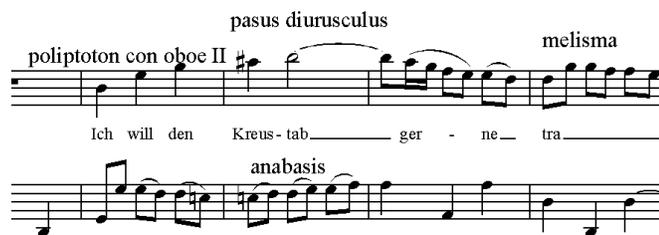


Figura 4.1.7 Aquí se observa el inicio del canto el cual se da en el compás 17. Pueden observarse algunas figuras retóricas. Se observa en la voz la ejecución de un pasus diurusculus. Esta figura ya se había presentado desde el compás dos en el oboe primero (ver figura 4.1.2.a). También se aprecia como la voz hace un poliptoton con el oboe segundo (ver figura 4.1.2.a). Por último se observa un ejemplo de la figura retórica de anabasis.

MIP1F2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Org.

acompañamiento homofónico

disonancia en tiempo nobile

pasus diurusculus

melisma

anabasis

Ich will den Kreuz-stab ger - ne - tra

Figura 4.1.8 Este fragmento muestra los compases 17 al 20 del primer movimiento. Se observa un acompañamiento homofónico donde pueden apreciarse las disonancias en tiempo fuerte (o tiempo *nobile*). Un ejemplo de ello es el acorde que se forma en el primer tiempo del compás dieciocho que es un disminuido sobre mi, el cual resuelve a re menor en el segundo tiempo del mismo compás. Aunque aparentemente venimos de sol menor, esta disonancia tiene gran presencia por lo que pensamos que el movimiento está armonizado en re menor. La palabra *Kreuzstab* que es de gran importancia en el texto, está dentro de este compás, su primera sílaba queda dentro del disminuido y la segunda sílaba está dentro de la resolución. Esto también apoya nuestra idea de que la tonalidad es re menor.

4.2 Segundo Movimiento

Primero se presenta el texto de este segundo movimiento:

Mein Wandel auf der Welt

Mi paso por el mundo

Ist einer Schifffahrt gleich:

Se asemeja al de un navío:

Betrübnis, Kreuz und Not

Tristeza, cruz y miseria

Sind Wellen, welche mich bedecken

Son las olas que me cubren

Und auf den Tod

Y me asustan diariamente

Mich täglich schrecken;

Con la muerte,

Mein Anker aber, der mich hält,

Pero mi ancla, que me sostiene

Ist die Barmherzigkeit,

Es la misericordia,

Womit mein Gott mich oft erfreut.

Con la que mi Dios a menudo me alegra

Der rufet so zu mir:

Él me anuncia:

Ich bin bei dir,

¡Estoy contigo,

Ich will dich nicht verlassen noch versäumen!

No te abandonaré ni te descuidaré!

Und wenn das wütenvolle Schäumen

Y cuando la enfurecida tempestad

Sein Ende hat,

Llegue a su fin,

So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,

Saldré del navío hacia mi ciudad,

Die ist das Himmelreich,
Que es el reino de los cielos,
Wohin ich mit den Frommen
Adonde, con los piadosos,
Aus vielem Trübsal werde kommen.
Llegaré después de tantas tribulaciones.

Las citas y alusiones bíblicas que probablemente dieron origen al texto se encuentran en los pasajes bíblicos siguientes.

*Apg 27,10 “Ich sehe, daß die **Schif-Fahrt** will mit Beleidigung, und grossen Schaden ergehen”*

Hechos 27:9-10 “... veo que nuestro viaje va a ser desastroso y que va a causar mucho perjuicio tanto para el barco y su carga como para nuestras propias vidas...”

*Mt 14,24 “Das **Schif** ... litte **Noth** von den **Wellen**”*

Mateo 14:24 “ ... y la barca ... zarandeada por las olas ...”

*Mt 8,24 “... also, daß auch das **Schiflein** mit **Wellen bedeckt** ward”*

Mateo 8:24 “De repente, se levantó en el lago una tormenta tan fuerte que las olas inundaban la barca.”

*Mt 26,38 “Meine Seele ist **betrübt** bis an den **Tod**”*

Mateo 26:38 “Mi alma siente una tristeza de muerte.”

Heb 6,19 “... Hofnung, welche wir haben als einen sichern und vesten Anker unserer Seelen”

Hebreos 6:19 “Tenemos como firme y segura ancla del alma una esperanza...”

*Klg 3,32 “Er **betrübet** wol, und **erbarmet** sich wieder ... Denn Er nicht von Herzen die Menschen **plaget**”*

Lamentaciones 3:32 “Si aflige, también se compadece, por su gran misericordi”

Lamentaciones 3:33 “Porque Él no humilla ni aflige de corazón a los hijos de los hombres.”

*Jes 43,5 “**Ich bin bey dir**”*

Isaías 43:5 “... yo estoy contigo ...”

*Heb 13,5 “**Ich will dich nicht verlassen noch versäumen**”*

Hebreos 13:5 “Yo nunca te dejaré; jamás te abandonaré.”

*Mt 9,1 “Da trat Er in das **Schif**, und fuhr wieder herüber, und kam **in** seine **Stadt**”*

Mateo 9:1 “Jesús subió a la barca, atravesó el lago y regresó a su ciudad.”

*Off 21,2 “Und ich ... sahe die heilige Stadt ... aus dem **Himmel** herab fahren”*

Apocalipsis 21:2 “Vi además la ciudad santa... que bajaba del cielo”

*Off 7,14 “Diese sind, die **kommen** sind aus grossem **Trübsal**.”*

Apocalipsis 7:14 “-Aquellos son los que están saliendo de la gran tribulación;”

Uno de los recursos que han permitido la aproximación al afecto del movimiento como la comprensión del uso de los elementos del lenguaje musical, es recordar una de las lecturas bíblicas que se utilizan durante la ceremonia de la misa luterana relativa al 19º domingo después de la fiesta de la Trinidad. En este sentido, podemos mencionar que suele leerse en Jeremías 17:14 “¡Devuélveme la salud, Yavé, y quedaré sano! ¡Sálvame y estaré a salvo! Pues mi esperanza eres tú.” El evangelio que es leído este día corresponde a Marcos 2:1-12 que nos habla sobre el encuentro que tiene Jesús con un paralítico a quien devolvió la salud. El sermón corresponde a Efesios 4:22-32 que invita al hombre pecador a despojarse de su maldad y seguir el camino del bien.

Este movimiento es un recitativo tiene la dotación instrumental de violoncello, voz (bajo) y continuo (órgano). Hemos comentado que los teóricos del barroco sugerían que el recitativo debía declamarse de forma libre sin respetar el compás. Sin embargo, en este caso, el recitativo no es *secco* sino que tiene un carácter de *arioso* (Bañuelas 2009: 109).

La tonalidad con la que inicia el movimiento es si bemol mayor. Con todos estos antecedentes podemos aproximarnos a entender la parte musical del segundo movimiento.

El movimiento está formado por 21 compases. Hablemos un poco de la armonía. Generalmente, la armonía de un recitativo es muy inestable y en nuestro caso se presenta algo similar, por lo que la primera tonalidad que se observa es si bemol mayor, posteriormente se hace una inflexión hacia sol menor para después ir hacia do menor. Después de algunas inflexiones terminamos nuevamente en si bemol mayor.

La melodía del violoncello se muestra más constante. El arpeggio que se está desarrollando en este instrumento simula las olas de un mar proceloso (Schweitzer 1984: 294). En este sentido, el afecto de la obra lo da literalmente el texto pues en el encontramos que al doliente lo cubren las olas de la tristeza, el miedo y la miseria, es decir, Bach mantiene esta tensión con el arpeggio, el cual desaparece en el compás 16. La razón de este cambio lo da el mismo texto. En los compases 14 al 16 vemos que el texto dice *Und wenn das wüthenvolle Schäumen* (Y cuando la enfurecida tempestad) *Sein Ende hat*, (Llegue a su fin,). Bach apoya musicalmente esta frase con notas largas en el continuo y el violoncello lo cual representa que la tormenta amainó y el mar ahora está en calma. El texto concluye diciendo que el doliente desembarca en una ciudad habitada por piadosos donde se han superado las tribulaciones.

A partir de las figuras retóricas musicales identificamos los afectos. Con los afectos podemos observar el Modelo Circumplejo de Plutchik (Figura 3.3.2, página 78) donde el pétalo verde oscuro correspondería a la primera parte del recitativo, para dar paso a una transición que puede ser representada con las emociones del pétalo verde claro para terminar con las emociones del pétalo amarillo.

La Escala de Adjetivos de Kate Hevner (Figura 3.3.3, página 79) provee algunos adjetivos calificativos que podrían ser utilizados en la descripción de este segundo movimiento y que se encuentran en el cluster ocho para la primera parte del recitativo y el cluster cuatro para la segunda parte.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV56
2. Recitativo
Johann Sebastian Bach

Score

Violoncello

Bass

Mein Wan- del aur der Welt ist ei- ner Schiff - fahrt

Vc.

B

gleich: Be - trüb - nis, Kreuz und Not sind

Vc.

B

Wel - - - - len, wel-che mich be - dek - ken und auf den Tod mich

BWV 56, 2. Recitativo

Figura 4.2.1 Esta partitura fue editada en Finale 2007. Aquí se observan los compases uno al seis del segundo movimiento. Se observa el arpeggio del violoncello que simula el oleaje de un mar tempestuoso. El movimiento inicia en si bemol mayor, entre el compás tres y cuatro se observa una inflexión hacia sol mayor la cual se convierte en dominante de do menor, tonalidad que aparece en el sexto compás. De acuerdo a algunas grabaciones, como la presentada por Joshua Rifkin, en 1991, el tempo utilizado para este movimiento puede ser *Lento*. La inestabilidad en la armonía es propia de las características del recitativo, pero en este caso también ayuda a generar la imagen de una barca a la deriva en un mar embravecido por la tormenta.

15

Vc.

15

B

wü - ten - vol - le Schäu - men sein En - de hat, so tret ich aus dem

17

Vc.

17

B

Schiff in mei-ne Stadt, die ist das Him-mel-reich wo - hin ich mit den From-men aus

Figura 4.2.2 El texto dice *Und wenn das wütenvolle Schäumen* (Y cuando la enfurecida tempestad) *Sein Ende hat*, (Llegue a su fin.). Es evidente que la música apoya las imágenes que maneja el texto. Para representar el fin de la tempestad, se observa el cambio en el violonchelo en el compás 16, ya que pasa de arpeggios en dieciseisavos a notas largas que duran entre dos y cuatro tiempos. También el continuo apoya este cambio, ya que cambia de octavos a notas largas cuya duración está entre dos y seis tiempos.

4.3 Tercer movimiento

Este movimiento es un aria da capo, la cual tiene como objetivo permitir al intérprete la demostración de su gusto, virtuosismo y dominio de la ornamentación, elementos que se aplicaban en la repetición de la primera parte del aria (Bañuelas 2009: 22). La dotación instrumental es oboe, voz (bajo o barítono) y continuo (órgano).

A continuación se presenta el texto con la traducción:

Endlich, endlich wird mein Joch

Por fin, por fin, mi yugo

wieder von mir weichen müssen.

volverá a apartarse de mi.

Da krieg ich in dem Herren Kraft

Recibiré fuerzas del señor

Da hab ich des Adlers Eigenschaft,

Tendré el don del águila

Da fahr ich auf von dieser Erden

Saldré de esta tierra

Und laufe sonder matt zu werden.

Y andaré sin cansarme

O gescheh es heute noch!

¡Oh, si sucediera hoy todavía!

Las citas y alusiones bíblicas que posiblemente dieron origen a este texto tendrían su origen en los siguientes pasajes de la Biblia:

*Mt 11,29 “Nehmet auf euch mein **Joch**”*

Mateo 11:29 “Carguen con mi yugo...”

Klg 3,27

Lamentaciones 3:27 “Bueno es que el hombre aprenda a llevar el yugo desde su juventud.”

*Jes 40,31 “Die auf den **Herrn** harren, **kriegen** neue **Kraft**, daß sie **auffahren** mit Flügen, wie Adler, daß sie laufen, und nicht matt warden.”*

Isaías 40:31 “...pero los que confían en el Señor renovarán sus fuerzas; volarán como las águilas: correrán y no se fatigarán, caminarán y no se cansarán.

El tercer movimiento contiene 80 compases más la repetición. Este movimiento se divide en dos partes llamadas A y B. La parte A, que va del compás uno al 63, se encuentra dividida en cinco periodos los cuales se listan a continuación: para el periodo uno tenemos los segmentos M3P1F1, M3P1F2 y M3P1F3; para el segundo periodo se pueden listar los segmentos M3P2F1, M3P2F2, M3P2F3, M3P2F4, M3P2F5 y M3P2F6; el tercer periodo es solamente el segmento M3P3F1; el cuarto periodo presenta los segmentos M3P4F1, M3P4F2, M3P4F3, M3P4F4 y M3P4F5; por último, el quinto periodo está formado por los segmentos M3P5F1, M3P5F2 y M3P5F3. Esta primera parte está referida a las primeras dos líneas del texto que nos dicen “ *Endlich, endlich wird mein Joch* (Por fin, por fin, mi yugo) *Wieder von mir weichen müssen.* (Volverá a apartarse de mi.)”

La parte B se encuentra del compás 64 al 80. Observamos que esta parte se compone de los siguientes periodos: para el sexto periodo tenemos los segmentos M3P6F1 y M3P6F2, dentro de este periodo se musicalizan la tercera y cuarta estrofas del texto que dicen “*Da krieg ich in dem Herren Kraft*, (Recibiré fuerzas del señor,) *Da hab ich des Adlers Eigenschaft*, (Tendré el don del águila,)”; a continuación se tienen los segmentos M3P7F1 y M3P7F2 donde Bach se encarga de poner música a las estrofas quinta y sexta del texto que dicen “ *Da fahr ich auf von dieser Erden* (Saldré de esta tierra) *Und laufe sonder marr zu werden.* (Y andaré sin cansarme.)”.

Por último, Bach nos presenta la musicalización del octavo periodo que está formado por un solo segmento que será el más largo y que llamaremos M3P8F1. En él será musicalizada la última estrofa que nos dice “*O gescheh es heute noch!* (¡Oh, si sucediera hoy todavía!)”. La clasificación anterior podemos resumirla en el siguiente cuadro:

Movimiento	Parte	Periodo	Frase	Segmento	Compases	Total de compases
2	A	1	1	M3P1F1	1 al 2	2
			2	M3P1F2	3 al 6	4
			3	M3P1F3	7 al 10	4
		2	1	M3P2F1	11 al 12	2
			2	M3P2F2	13 al 15	3
			3	M3P2F3	15 al 17	3
			4	M3P2F4	17 al 20	4
			5	M3P2F5	20 al 22	3
			6	M3P2F6	22 al 26	5
		3	1	M3P3F1	26 al 31	6
		4	1	M3P4F1	31 al 34	4
			2	M3P4F2	35 al 37	3
	3		M3P4F3	38 al 44	7	
	4		M3P4F4	44 al 46	3	
	5		M3P4F5	47 al 53	7	
	5	1	M3P5F1	53 al 55	3	
		2	M3P5F2	56 al 59	4	
		3	M3P5F3	60 al 63	4	
	B	6	1	M3P6F1	64 al 65	2
			2	M3P6F2	66 al 67	2
		7	1	M3P7F1	68 al 69	2
			2	M3P7F2	70 al 71	2
		8	1	M3P8F1	72 al 80	9

Podemos comentar que la repetición sería la parte A completa, es decir, del compás uno al 63. En esta parte, el intérprete mostraría su dominio de la improvisación y el ornamento.

En el segmento M3P1F1 se establece la tonalidad del movimiento, la cual es si bemol mayor. Charpentier nos indica que esta tonalidad está asociada a la magnificencia y la jovialidad, mientras que Mattheson nos indica que esta tonalidad representa la diversión y el alarde mientras que Rameau nos habla de que con esta tonalidad podemos manifestar tormenta y rabia. El texto nos indica que repentinamente el doliente se convence de que sus penas han terminado, pero pareciera que es solo una actitud de negación de la realidad pues en la última estrofa la víctima expresa *O gescheh es heute noch!* (¡Oh, si sucediera hoy todavía!), dándose cuenta de que su problemática aún no concluye. Por ello, creemos que los afectos descritos por los teóricos del barroco y la tonalidad elegida por Bach para este movimiento tienen consistencia porque nos manifiesta que escondida tras la jovialidad y diversión, persiste el tormento de nuestro sufrimiento. Otro elemento importante es que, desde el punto de vista de la fuga, se presenta el motivo o sujeto.

Una vez establecida la tonalidad, para el segmento M3P1F2 se observa del compás 3 al 5 una progresión ascendente por segunda mayor la cual, desde el punto de vista de la retórica, se trata de la figura de sinonimia, la cual viene a reafirmar esta dualidad de alegría y tristeza.

El segmento M3P1F3 abarca del compás 7 al 10 y tiene como función dar elementos conclusivos a este primer periodo, utilizando para ello una cadencia auténtica II, V, I, IV, V, I.

En el segmento M3P2F1 comienza el canto ejecutándose el sujeto, desde el punto de vista de la fuga. Pero desde el punto de vista de la retórica podríamos decir que se observa un *polyptoton* que consiste en la repetición del fragmento musical realizado por el oboe en el segmento M3P1F1 el cual ahora es trasladado a la voz. Esta repetición alterada tiene el objetivo, al igual que la sinonimia, de amplificar la alegría que se manifiesta en la obra. En este fragmento se musicaliza la primera estrofa del texto que dice “*Endlich, endlich wird mein Joch* (Por fin, por fin, mi yugo)”. En el compás 12 vuelve el oboe a introducir el sujeto, mientras que la voz empieza a realizar el contrasujeto. Para ello, Bach resalta la palabra *Joch* (yugo) a través de un melisma.

Aquí podemos inferir que existe un manejo deliberado de una contradicción entre la tonalidad, el tempo y la articulación que nos describen una melodía alegre y jovial, con el texto donde se resalta el mensaje de que nuestro sufrimiento está latente. En el segmento M3P2F3, una vez más encontramos en la voz el sujeto. Aun cuando este elemento fue introducido por el oboe, podemos decir que su traducción literaria está claramente definida. El sujeto está diciendo constantemente “por fin termina el sufrimiento”.

Dijimos desde el movimiento anterior que la retórica musical nos indica que esta figura de repetición es llamada anáfora y que expresa una pasión cruel. En este sentido, la crueldad estriba en la contradicción que ya hemos señalado: imaginarse el fin del sufrimiento cuando la realidad es que este aún persiste. En el segmento M3P2F4 (compases 17 al 20) se musicaliza la segunda estrofa del texto la cual dice “*Wieder von mir weichen müssen. (Volverá a apartarse de mi.)*”. En este segmento se hace presente la *sinonimia*. Desde el punto de vista armónico se realiza una modulación hacia fa mayor. Nos auxiliaremos de los teóricos del barroco para descifrar la carga afectiva de esta tonalidad. Charpentier indica que describe furia y cólera; por otro lado, Mattheson nos dice que dicha tonalidad manifiesta generosidad, resignación y amor; por último, Rameau afirma que esta tonalidad transmite tormento y rabia. Durante el primer movimiento quedó claro que se conjunta afectos bien definidos y que guardan relación entre sí pero en este segundo movimiento se percibe una psicología más compleja e inestable. Por un lado encontramos en la melodía una sensación de alivio que podría llevarnos incluso a la alegría pero esto es un consuelo pues en el fondo del pensamiento del doliente persiste la conciencia de la realidad, sabe que el sufrimiento aun no culmina y esto genera frustración dando pie a enojo y furia las cuales deben ser contenidas pues al final de cuentas el doliente está rogando a la divinidad y esto desemboca en la resignación.

Una vez ubicados en esta tonalidad y con una explicación aproximada a la carga afectiva que contiene, pasamos al segmento M3P2F5 (compases 20 al 22) donde vuelve a aparecer un fragmento de la fuga que se ha dado en este movimiento para realizar, en el segmento M3P2F6 (compases 22 al 26) un nuevo

melisma que da relieve a la palabra *weichen* (apartarse). En este sentido, quedan claramente resaltadas las palabras que a juicio de Bach transmiten el mensaje de las dos primeras estrofas: el yugo se aparta. El siguiente segmento, el M3P3F1 (compases 26 al 31), tiene como función dar conclusión al uso de la tonalidad de fa mayor. A continuación inicia el tercer periodo con el segmento M3P4F1 (compases 31 al 34) en si bemol mayor el cual realiza una progresión con el segmento M3P4F2 (compases 35 al 37) por segunda mayor ascendente, es decir, tenemos una figura de *sinonimia* mientras que la armonía de la misma es primer grado y quinto del quinto grado. Finalmente, del segmento M3P4F3 (compases 38 al 44) al segmento M3P5F3 (compases 60 al 65) se hace una re exposición de las ideas expresadas en segmentos anteriores.

Es momento de pasar a la parte B de este movimiento. Para hacer un contraste, es necesario recordar que el motivo musical de mayor relevancia en la parte A tiene la traducción literaria “por fin mi yugo se aparta”. Pero en la parte B empezamos a escuchar con claridad cambios en la tonalidad, los motivos musicales así como el uso del texto, por lo que también se definen los afectos de la obra.

Respecto a la tonalidad Bach nos transporta al relativo menor que es sol menor. No está por demás recalcar que esta tonalidad expresa, según los teóricos del barroco, severidad y magnificencia, gracia, complacencia y ternura entre otros afectos. En el segmento M3P6F1 (compases 64 al 65) se musicaliza la tercera estrofa que dice *Da krieg ich in dem Herren Kraft* (Recibiré fuerzas del señor). Se ha comentado que hay una contradicción premeditada por Bach al ofrecer una parte A con tonalidad y ritmo alegres y joviales pero al mismo tiempo persiste el sufrimiento. Pensamos que esta actitud ambigua va tomando una definición clara. En la parte B el doliente se da cuenta de su realidad y considera necesario reafirmar su fe, considera que debe permitir la fuerza y consuelo que la divinidad le provee. En ese sentido, se observa como la palabra *Kraft* (fuerza) cae en tiempo *nobile* y en tónica, acentuando con ello su significado.

Dentro de este mismo segmento se observa una repetición idéntica en la melodía que los retóricos barrocos llamarían “repetición a partes iguales”. Esta

figura se llama *palillogia* (López Cano 2000: 132) y pretende reafirmar en la misma dimensión la idea original, sin atenuaciones ni amplificaciones. En nuestro caso, observamos que en este segmento se musicaliza la cuarta estrofa que dice *Da hab ich des Adlers Eigenschaft*, (Tendré el don del águila). En la Biblia, se tienen algunas referencias sobre él. Por ejemplo, en Éxodo 19:4 se menciona que Dios habló a los israelitas en su travesía por el desierto del Sinaí y les dijo “Vosotros visteis lo que hice a los egipcios, y cómo os tomé sobre alas de águilas, y os he traído a mí”. En Deuteronomio 32:11 se puede leer “Como el águila que excita su nidada, revolotea sobre sus pollos, extiende sus alas, los toma, los lleva sobre sus plumas”. Existen otras referencias pero, en conclusión, podríamos pensar que la visión bíblica del águila es la de un ave fuerte, libre y protectora. En este sentido, las palabras *des Adlers Eigenschaft* (atributos del águila) son resaltadas musicalmente al concluirse en tiempo fuerte y en tónica, tal como en la estrofa anterior, por lo que, aun cuando la *palillogia* no se cumple en lo literario, el mensaje de ambas estrofas es similar: recibiré protección divina que me dará fortaleza para liberarme del sufrimiento. A continuación se tiene el segmento M3P7F1 (compases 68 al 69) y M3P7F2 (compases 70 y 71), donde se musicalizan las estrofas *Da fahr ich auf von dieser Erden* (Saldré de esta tierra) *Und laufe sonder marr zu werden* (Y andaré sin cansarme), respectivamente. En la parte musical la armonía realiza la siguiente cadencia: i (sol menor), V₇/iv (sol mayor), iv (do menor), V₇/III (fa mayor), III (si bemol mayor).

Vemos que en la voz está presente una vez más la sinonimia mientras que en el oboe se ha estado repitiendo un contrapunto que es el sujeto de la fuga pero en modo menor. Finalmente se presenta el segmento M3P8F1 donde se musicaliza la séptima estrofa del texto que dice *O gescheh es heute noch!* (¡Oh, si sucediera hoy todavía!). Es hasta este momento donde consideramos que el doliente acepta de manera resignada la realidad. Por una parte, al principio del movimiento se creó la ilusión de que su yugo había terminado, pero poco a poco fue transitando de esta ilusión a la realidad, pero para arribar a ella y soportarla tuvo que recibir el apoyo espiritual de la divinidad que le diera fuerza y protección. En el compás 78 de repente se introduce una inflexión hacia re menor, es decir, el sol menor pasa a ser

la subdominante de esta tonalidad. La escala menor utilizada es re menor armónica. Esta situación imprevista tiene, en nuestra opinión, la función de buscar una forma de concluir el movimiento pero dejarlo en una tonalidad que genere una sensación de inestabilidad para justificar el da capo. Desde el punto de vista de la retórica musical se considera que el re menor cuenta con la siguiente carga afectiva: según Charpentier, dicha tonalidad refleja solemnidad y devoción religiosa; para Mattheson el re menor transmite religiosidad, grandilocuencia y alegría refinada; para Rameau podemos encontrar en esta tonalidad dulzura y tristeza. En otras palabras, el doliente ha terminado por aceptar su sufrimiento, pero lo reconforta la protección de la divinidad porque en ella está implícita la dulzura del consuelo. Bach, trata de transmitir la profundidad de este mensaje y mantenernos en un estado de espiritualidad transportándonos al re menor.

Recapitulando, Bach presenta un tercer movimiento con una carga afectiva más compleja. Esta complejidad se debe al mismo texto. Los afectos manejados son jovialidad, diversión, tormento, rabia, magnificencia, ternura, dulzura, solemnidad, devoción y religiosidad. La solución musical que el genio alemán presenta es un aria da capo, cuya forma es ABA, las tonalidades principales utilizadas son si bemol mayor, sol menor y re menor. Los pétalos naranja y amarillo del modelo de Plutchik se relacionan con este movimiento. De igual forma, los clusters seis y siete nos proveen del modelo de Hevner nos proveen algunos adjetivos que permiten describir el movimiento. Ambos modelos son aplicados una vez que se han identificado los afectos de la obra a partir del análisis de las figuras retóricas musicales.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV 56.
3. Aria.

Johann Sebastian Bach

Parte A

M3P1F1

Oboe

Tonalidad inicial
si bemol mayor

M3P1F2

sinonimia

Bass

5

Ob.

M3P1F3

B

Figura 4.3.1 Inicio del tercer movimiento de la cantata BWV 56. Se observa entre el compás tres y cinco una progresión por segunda ascendente. Este es un claro ejemplo de la sinonimia.

Ob.

M3P1F3

B

ii V I

Ob.

M3P2F1

poliptoton con respecto a oboe

B

End-lich , end - lich wird mein Joch

IV V I V IV V I

Figura 4.3.2 Aquí se muestra la cadencia auténtica que prepara el inicio del canto.

Ob. ⁹ M3P2F1
 poliptoton con respecto a oboe

B ⁹ End-lich , end - lich wird _____ mein Joch _____

Ob. ¹³ M3P2F2 M3P2F3
 anafora

B ¹³ , end - - lich , end - lich

Figura 4.3.3 Se observa en el compás 11 el inicio de la voz y en el siguiente compás se presenta la misma melodía en el oboe. Desde el punto de vista de la retórica tenemos la aplicación de la figura de *polyptoton* que es utilizar la misma melodía en diferente voz. El primer melisma de este movimiento se usa para la palabra *Joch* (tercer tiempo del compás 12).

Oboe M3P1F1
 Tonalidad inicial
 si bemol mayor

(a)

M3P2F1
 poliptoton con respecto a oboe

End-lich , end - lich wird _____ mein Joch _____

(b)

Figura 4.3.4 Aquí podemos apreciar el motivo principal de este tercer movimiento. Este motivo tendrá las funciones de inicio del sujeto, desde el punto de vista de la fuga. En (a), podemos observar el compás uno y en (b) el motivo se presenta en el compás 11. El motivo repite constantemente “por fin el sufrimiento ha terminado”. Pareciera que hay una contradicción que nos hace pensar que la alegría que pregonan el movimiento es pasajera, pues el sufrimiento aún persiste.

63
Ob. *Fine* **PARTE B**

63
B. *Fine* **M3P6F1** *palillogia*

Fine Da krieg ich_ in dem Her - ren Kraft Da hab ich Ad-lers Ei - gen-

Tonalidad de sol menor

67
Ob. *Fine*

67
B. **M3P7F1** **M3P7F2**

schaft da fahr ich_ suf von die - ser Er_ den und lau - fe, son der matt zu_

Figura 4.3.5 En el compás 64 inicia la segunda parte. Hay cambios evidentes en la tonalidad y los motivos musicales. También se dan cambios en los afectos de la obra. Se observa la figura retórica de *palillogia* que es una repetición idéntica.

Ob. **PARTE B**

B. **M3P6F1**

Da krieg ich_ in dem Her - ren Kraft

Tonalidad de sol menor

Figura 4.3.6 Se observa el inicio de la parte B. Hay cambio de tonalidad a sol menor. La palabra *Kraft* (fuerza) cae en tónica y en tiempo *nobile* o fuerte.

Ob.

M3P7F1 M3P7F2

B

da fahr ich_ suf von die - ser Er_ den und lau - fe, son der matt zu_ wer - den.

Figura 4.3.7 Musicalización de la quinta y sexta estrofas del texto, las cuales dicen que *Da fahr ich auf von dieser Erden* (Saldré de esta tierra) *Und laufe sonder marr zu werden.* (Y andaré sin cansarme.)

Ob.

76 inflexión a re menor

B

76 heu - te_ hoch, ge - scheh es_ heu - te noch o ge - scheh es heu - te, heu - te, ge -

80

Ob.

80 Dal capo al Fine

B

80 scheid es_ heu - - - te noch! Dal capo al Fine

Dal capo al Fine

Figura 4.3.8 Sorpresivamente, Bach introduce en el compás 78 una inflexión a re menor para dar conclusión al movimiento pero a la vez genera una sensación de inestabilidad, lo que nos obliga a realizar el *da capo*.

4.4 Cuarto Movimiento.

A continuación se presenta el texto correspondiente al cuarto movimiento:

Ich stehe fertig und bereit,

Estoy listo y dispuesto,

Das Erbe meiner Seligkeit

A recibir la herencia de mi bienaventuranza,

Mit Sehnen und Verlangen

Con ansia y anhelo,

Von Jesus' Händen zu empfangen.

De manos de Jesús.

Wie wohl wird mir geschehn,

Que satisfacción tendré

Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.

Cuando contemple el puerto del reposo.

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,

Allí enterraré de una vez la aflicción

Da wischt mir die Tränen mein Heiland

selbst ab.

Allí mi Salvador mismo me enjugará las

lágrimas.

Las citas o alusiones provenientes de la Biblia y que probablemente proporcionaron las ideas generadoras del texto son las siguientes:

*Heb 9,15 “... daß ...die, so beruffen sind, das verheissene ewige **Erb empfangen**”*

Hebreos 9:15 “... para que los llamados reciban la herencia eterna prometida”

*Heb 1,14 “... die **ererbten** sollen die **Seligkeit**”*

Hebreos 1:14 “... los que han de heredar la salvación...”

Ps 84,3 “Meine Seele verlanget und sehnet sich”

Salmos 84:3 “Anhela mi alma y aun ardientemente desea...”

Off 14,13 “Selig sind die Todten ...Sie ruhen von ihrer Arbeit”

Apocalipsis 14:13 “Dichosos los que de ahora en adelante mueren en el señor... ellos descansarán de sus fatigosas tareas...”

Jes 25,8

Isaías 25:8 “Dovorará a la muerte para siempre; el Señor omnipotente enjugará las lágrimas de todo rostro, y quitará de toda la Tierra el oprobio de su pueblo. El Señor me lo ha dicho”

Este movimiento está formado por un recitativo que abarca 20 compases, los cuales están divididos en dos partes, la primera, el recitativo es *secco*, declamado a la italiana, tal como se describió anteriormente en el punto 3.2.7 de estas notas al programa, y una segunda parte que es recitativo *arioso* con un tempo de adagio, cuya musicalización tiene su origen en las ideas presentadas en los compases 143 al 151 del primer movimiento. El texto sigue manteniendo las metáforas relativas a la navegación. Las primeras seis estrofas son propias de este movimiento mientras que las dos últimas estrofas son extraídas del texto del primer movimiento. La música tiene un contraste evidente con el movimiento anterior. Observamos que la dotación instrumental es violín I, violín II, viola, voz y continuo.

La música inicia con un acorde de re mayor con la tercera en el continuo generando inestabilidad y dándole al acorde cierto carácter de dominante. Dicho acorde abarca las dos primeras estrofas.

Para las estrofas tres y cuatro, podemos ver que se presentan un acompañamiento con los acordes de G, dis/D, C, D, g. Esto es, la tonalidad de las dos primeras estrofas es sol menor, por lo que los acordes mencionados tienen las

funciones V/iv_{arm}, dis/D, iv_{arm}, V, i, respectivamente. Las cuerdas cierran esta primera frase con una cadencia V-i.

Posteriormente se musicalizan las estrofas cinco y seis generando con ello una segunda frase, cuya tonalidad es la bemol mayor; podemos ver que se presenta la armonía siguiente: V, I, IV, vi. Este movimiento de acordes nos ubica en fa menor e inicia la segunda parte del recitativo.

Posteriormente se escucha un re bemol mayor para pasar a un sol mayor que será el V de do menor la cual será la última tonalidad de este movimiento. Bach repite la última estrofa, y la palabra *Tränen* (lágrimas) la expande con un melisma. El final termina con un acorde de do mayor, es decir, se aplica la tercera de Picardía.

Debemos mencionar que en el manuscrito original de Bach se puede leer la indicación de *adagio*. Este tempo está relacionado, según Mattheson a la tristeza. Ahora bien, la tonalidad utilizada en el *adagio* es do menor, la cual se ha visto que está asociada a la tristeza y la lamentación. Por otra parte Bach resalta la palabra *Tränen* (lágrimas) la cual es la imagen que hace más evidente la pesadumbre, melancolía y dolor de una persona. Pero por otro lado, las lágrimas pueden ser parte de un llanto que manifiesta el inicio de un proceso de desahogo y superación de lo que nos deprime. Si bien Bach nos transmite una clara tristeza en la música, por otro lado repite una frase que posiblemente refleje el consuelo y el mensaje de la obra: no importa cuan grande sea la tristeza que nos agobia, no importa cuan extraviados nos sintamos en nuestro dolor, siempre encontraremos un camino que nos guiará hacia la salida del laberinto emocional que nos aflige.

The image displays a musical score for the recitativo section of Cantata BWV 56. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The Bass staff includes German lyrics. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The second system begins with a tempo marking of 'adagio' and a change in time signature to 3/4. The lyrics for the first system are: 'Ich stelle mich und be-reit, das Ex-ze-mi-ner Selig-keit mit Schein und Ver-lan-gen von Je-su-s Hin-dan zu emp-fin-gen. Wie'. The lyrics for the second system are: 'wohl wird mir ge-sche-hen, wenn ich den Post der Ru-hu-er-we-de-seln. Da-her lag ich den Kreuz-stab auf-ent-mal ins Grab, da-her wach-t'.

Figura 4.4.1 En esta figura podemos ver la musicalización de las seis primeras estrofas del cuarto movimiento, la cual abarca del compás uno al siete.

MIP3F3

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Org.

da leg ich den Kum-mer aur ein-mal ins Graß da wischt

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Org.

— mir die Trä-nen mein Hei-land selbst ab. — da wischt — mir die Trä - - - - - nen mein Hei-land selbst ab.

Figura 4.4.2 Aquí se observan los compases 143 al 151 del primer movimiento de la cantata BWV 56 los cuales son reutilizados en el cuarto movimiento.

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

wohl wird mir ge-seh'n, wenn ich den Post der Ru-he wer-de seh'n. Da lag ich den Kun-der auf ein-mal ins Grab, da wischt

11

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

... mir die Trü-ebn' mein Hei-land selbst ab. da wischt mir die Trü- nen mein Hei-land selbst

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

ab.

Detailed description: The image shows a musical score for a string quartet and a vocal line. It is divided into three systems. The first system (measures 6-10) features Violin I, Violin II, Viola, and Bass staves. The vocal line (Bass clef) has lyrics in German. The second system (measures 11-15) continues the same instrumentation and vocal line. The third system (measures 17-18) shows the string parts and a vocal line with the instruction 'ab.' (ad libitum). The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature.

Figura 4.4.3 Aquí se observa como hay gran similitud entre los compases 9 al 17 del cuarto movimiento con los compases que se muestran en la figura anterior.

4.5 Quinto movimiento.

Este movimiento se trata de un coral. El origen del mismo se puede ubicar en la melodía *Du, o schönes Weltgebäude* (Tu, oh bello mundo). Dicha composición se le atribuye a J. Crüger quien la habría compuesto en 1649 (36 años antes de que Bach naciera). Sin embargo, otras fuentes consideran que existen dudas sobre la autoría del texto, hay coincidencias de que proviene de la sexta estrofa del coral *Du, o schönes Weltgebäude (Oh hermoso edificio del mundo)* pero la autoría del texto correspondería a Johann Franck en el año de 1653. El coral ha llegado hasta nosotros con el siguiente texto:

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,

Ven, oh muerte, hermana del sueño,

Komm und führe mich nur fort;

Ven y llévame contigo;

Löse meines Schiffeins Ruder,

Suelta el remo de mi pequeña barca

Bringe mich an sichern Port!

Y condúceme a puerto seguro.

Es mag, wer da will, dich scheuen,

Habrán quien te tema,

Du kannst mich vielmehr erfreuen;

Pero a mi me llenas de alegría;

Denn durch dich komm ich herein

Pues por ti llegaré

Zu dem schönsten Jesulein.

A la presencia del hermoso Niño Jesús.

Las citas y alusiones bíblicas que probablemente inspiraron este texto provienen de los siguientes pasajes de la Biblia:

*Sir 41,2 “**O Tod! wie wol** thust du dem Dürftigen”*

Eclesiástico 41:2 “¡Muerte, tu sentencia es bienvenida para el hombre necesitado...”

*Jh 11,11.13 “Lazarus, unser Freund, **schläft**... Jesus aber sagte von seinem **Tod**; sie meinten aber, Er redet vom leiblichen **Schlaf**”*

Juan 11:11-13 “Nuestro amigo Lázaro duerme... Jesús les hablaba de su muerte, pero pensaron que se refería al sueño natural.”

*Lk 14,23 “Nöthige sie **herein zu kommen.**”*

Lucas 14:23

Atendiendo a la armonía, se puede percibir que la musicalización del texto está dividida en cinco partes. La primera parte corresponde a la primera estrofa del texto y abarca los compases uno al tres. La segunda parte corresponde a la segunda estrofa que al ser musicalizada forma los compases cuatro al seis. A continuación se presenta la repetición de los compases uno al seis, donde se musicalizan las estrofas tres y cuatro, en las cuales, una vez más, se vuelven a utilizar metáforas relativas al mar. La estrofa tres dice *Löse meines Schiffeins Ruder*, (Suelta el remo de mi pequeña barca,) *Bringe mich an sichern Port!* (Y condúceme a puerto seguro). La tercera parte del coral se ubica entre los compases siete al nueve. En ellos se musicaliza la quinta estrofa y en una repetición se musicaliza la sexta estrofa. La cuarta parte del coral está comprendida entre los compases trece y catorce y corresponde a la séptima estrofa. Finalmente, se efectúa la musicalización de la octava estrofa, la cual se ubica entre los compases quince al dieciséis.

Hay tres tonalidades utilizadas en el coral: el sol menor, el do menor y el mi bemol mayor. Entre estas tres tonalidades podemos conjuntar los afectos de ternura, reflexión y dulzura. Los detalles de armonía y cifrado pueden observarse en las figuras correspondientes que se encuentran al final de este punto. Lo que se

trata de rescatar, dado que el coral es el final de la cantata, es el mensaje de la misma. Bach pide que reflexionemos sobre la muerte, la muerte como un consuelo a quien sufre un dolor inaguantable. Pero no es una muerte abrupta, es una muerte serena, dulce y tierna como cuando alguien duerme plácidamente. Y además no es la muerte de quien sufre, sino la muerte de la causa del sufrimiento. Este final es una victoria de la fe, lo cual se deduce de leer la tercera y cuarta estrofa.

A partir del modelo de Plutchik podemos observar que las emociones correspondientes a los pétalos naranja y amarillo están próximos a los afectos que transmite el coral. Respecto al modelo de Hevner, los adjetivos calificativos que nos permitirían una descripción del coral se encuentran en los clusters uno y cuatro.

Por último se hace una reflexión personal. Imaginemos por un momento encontrarnos a la deriva en medio del mar en una pequeña balsa. Viene inevitablemente a mi mente las imágenes de la película *Náufrago* protagonizada por Tom Hanks y dirigida por Steven Spielberg. El náufrago mantiene su deseo de vivir hasta el último aliento, el cual sólo se verá casi vencido por la sed, el hambre y la insolación. Llegó a un punto en que le es imposible sostener los remos pues sus fuerzas están minadas. El náufrago tiene un deseo que lo mantiene con vida y es poder volver al lado de su amada y para ella son sus últimos pensamientos antes de perder el conocimiento. Milagrosamente aparece un buque carguero que lo rescata. Pienso que si Bach hubiera visto esta película se habría dado cuenta de la gran similitud que hay con el texto y música de su cantata. Nos auxiliamos, para finalizar el análisis de esta cantata de estas imágenes pasadas y presentes que nos hablan de lo mismo: nunca, bajo ninguna circunstancia el humano debe perder la fe y la esperanza. Para el creyente está fe estará depositada en la divinidad; para el enamorado en quien corresponde a su amor; para los demás habrá algo, el trabajo, el estudio, el arte, la familia, la amistad. Esto es, el humano debe mantener intactos sus ideales hasta el último aliento, pues aún en los momentos de mayor pesadumbre y dificultad se dará solución a los problemas que nos agobian. Aun cuando nuestras fuerzas no nos permitan sostener el remo que nos conduce por el mar de la vida, no debemos dejar de tener fe. En mi opinión, cuando veo la

reconstrucción del rostro de Bach y escucho su música percibo la imagen de un hombre fuerte, que nos pide mirar al futuro con optimismo, manteniendo una actitud digna y respetuosa a nuestra milagrosa condición humana.

Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

Komm, o Tod, du Schla-fes Bru-der,
 lö-se mei-nes Schiff-teins Ru-der,

sol menor: iv is V6 V6 i iv7 V I

Figura 4.5.1 Aquí se aprecian la primera parte del coral, el cual abarca del compás uno al tres. Se muestra la tonalidad y su respectivo cifrado, pues un elemento esencial en el coral es la armonía. La melodía principal o *cantus firmus*, está en la voz superior y fue compuesto presuntamente por Crüger en 1649.

Oboe 1
 Oboe 2
 Oboe 3
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

Komm, o Tod, du Schla-fes Bru-der, komm und füh-re mich zur fort;
 lö-se mei-nes Schiff-teins Ru-der, brin-ge mich an... in-chem Port.

Figura 4.5.2 Aquí se presentan los compases uno al seis del quinto movimiento donde puede observarse como la(el) soprano es apoyada(o) por el violín y oboe primeros. Para las otras voces ocurre lo mismo, es decir, cada una de ellas cuenta con apoyo instrumental. Se ha dicho que la congregación acostumbraba cantar el *cantus firmus* ubicado en la voz superior.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

komm und füh - re mich nur fort;
brin - ge mich an - si - chem Port.

do menor VI i6 dis/F dis/F# K6 V i

Figura 4.5.3 En esta imagen pueden verse los compases cuatro al seis, con su respectiva tonalidad y cifrado. Este fragmento conforma la segunda parte del coral.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Es mag, wer da will, dich schau - en, du lachst mich viel mehr er - freu - en;

mi bemol mayor: vi6 i6 V1 i6 ii V6 I vi ii V I vi6 i6 V2 i6 ii V6 I vi ii V I

Figura 4.5.4 La imagen muestra la tercera parte del coral, la cual está comprendida entre los compases siete al nueve, con la repetición que va del compás diez al doce. En la siguiente figura se muestra un detalle del continuo donde se puede apreciar mejor la armonización.

mi bemol mayor: vi6 i6 V2 i6 ii V6 I vi ii V I

Figura 4.5.5 Detalle de la figura anterior, correspondiente a la línea del bajo continuo. En esta imagen se puede apreciar con claridad el cifrado, además de que resalta la isometría en los compases siete y ocho.

Musical score for Figure 4.5.6. The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with a basso continuo line. The lyrics are: "denk durch dich komm ich her - ein". The basso continuo line shows a modulation from Mi bemol mayor to do menor. The chords are: I, V/V, V, I, VI, dis/F#, V.

Figura 4.5.6 Entre los compases 13 y 14 se desarrolla la cuarta parte del coral. En el compás 13 se observa la modulación de mi bemol mayor a do menor, la cual será la última tonalidad que aparecerá en el coral y con la que culminará la cantata.

Musical score for Figure 4.5.7. The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with a basso continuo line. The lyrics are: "zu dem schön - sten Je - su - lein". The basso continuo line shows chords in do menor: i6, i, iv, V, iv6, K6, V, I.

Figura 4.5.7 Últimos dos compases del coral y de la cantata BWV 56. El último acorde termina con tercera de Picardía, agregando con ello un final lleno de alegría, regocijo y esperanza.

5. Análisis de la cantata *Ich habe genug* BWV 82

5.1 Primer movimiento

Cuando observamos el manuscrito original de la cantata *Ich habe genug* BWV 82, observamos que Bach escribió tanto en la portada como al inicio de la partitura “*Festo purificationis Maria*” (Fiesta de purificación de María). Algunos historiadores ubican el estreno de la primera versión de esta cantata el 2 de febrero de 1727. El primer movimiento consiste en un aria cuya dotación instrumental es oboe, violín I, violín II, viola, voz (bajo) y continuo. A continuación se presenta el texto:

Ich habe genug

Tengo suficiente

Ich habe den Heiland,

Tengo la salvación

das Hoffen der Frommen,

la esperanza de los piadosos

auf meine begierigen Armen

genommen,

envuelta entre mis anhelantes brazos

ich habe genug

Tengo suficiente

Ich hab ihn erblickt

He dirigido mi mirada hacia Él

mein Glaube hat Jesum

Mi fe se acerca a Jesús

ans Herze gedrückt;

hacia su corazón

nun wünsch ich,
Ahora yo deseo
noch heute mit Freuden
hoy con alegría
von hinnen zu scheiden;
me despediría de este lugar
ich habe genug
Tengo suficiente

A continuación se presentan las citas y alusiones que probablemente proporcionaron las ideas que generaron el texto:

*1 Mo 45,28 "Israel sprach: **Ich habe genug**, daß mein Sohn Joseph noch lebet:
Ich will hin, und ihn sehen, ehe ich sterbe"*

Genesis 45:28 "Y dijo Israel: ¡Con esto me basta! ¡Mi hijo José aun vive! Iré a verlo antes de morirme."

*Lk 2,25.28.30 "**Simeon**... war **fromm**..., und wartete auf den **Trost** Israel... Da **nahm er Ihn auf** seine **Arme**, und lobte Gott, und sprach: ... Meinen Augen haben deinen **Heiland** gesehen*

Lucas 2:25 "Simeón... era justo... y esperaba la redención de Israel..."

Lucas 2:28 "Simeón lo tomó en sus brazos y bendijo a Dios y dijo:"

Lucas 2:30 "...han visto mis ojos tu salvación"

*Phl 1, 23 "Ich habe Lust abz**uscheiden**, und bey Christo zu seyn."*

Filipenses 1:23 "...deseo partir y estar con Cristo..."

Para tratar de comprender el significado afectivo del movimiento, recurriremos a la Biblia para saber que es la “Fiesta de purificación de María”. En el libro Levítico en su capítulo 12 se trata la ley referente a los ritos que debe seguir la mujer judía después de dar a luz. En el caso de que la mujer tenga un primogénito varón, deberá esperar 40 días para poder purificarse y de esta manera presentarse con su hijo en el templo para realizar un sacrificio en honor a Yavé. Otra referencia que se encuentra mucho más cercana al texto utilizado por Bach es la descripción que se hace en el Evangelio de Lucas 2:22-39. Este pasaje habla sobre el personaje bíblico Simeón quien era un hombre de edad avanzada el cual tuvo la promesa de Dios de que moriría hasta que pudiera ver al Mesías. El Espíritu Santo guió a Simeón al templo para encontrarse con Jesús. Cuando tuvo oportunidad de verlo, supo que se trataba del Salvador por lo que al fin podría morir en paz. En Lucas 2:29-32 puede leerse lo que Simeón dijo en ese momento: "Ahora, Señor, puedes dejar que tu servidor muera en paz, como lo has prometido, porque mis ojos han visto la salvación que preparaste delante de todos los pueblos: luz para iluminar a las naciones paganas y gloria de tu pueblo Israel". Estas palabras son conocidas en la liturgia como el “Cántico de Simeón”.

El texto del primer movimiento hace referencia a este pasaje bíblico. En una primera aproximación, podríamos imaginar que Bach pretendió representar los sentimientos de agradecimiento, alivio, ternura, dicha, felicidad y bondad que Simeón pudo experimentar al encontrarse con quien consideraba el hijo de Dios. Es momento de averiguarlo a partir del análisis musical del movimiento.

El aria tiene 208 compases. Este movimiento tiene una primera parte que llamaremos A, la cual abarca del compás uno al compás 74. El primer periodo, el cual es una introducción instrumental, está ubicado entre los compases uno al 32. Este primer segmento se divide de la siguiente forma: entre los compases 1 al 6 está el segmento M1P1F1; de los compases 7 al 15 se encuentra el segmento M1P1F2; entre los compases 16 al 19 está contenido el segmento M1P1F3; el segmento M1P1F4 está delimitado por los compases 20 al 24; los compases 25 al 29 son los intervalos del segmento M1P1F5; finalmente, el segmento M1P1F6 que está entre los compases 30 al 32 da conclusión a este primer periodo.

Al observar el segmento M1P1F1 (compases 1 al 6), se aprecian varias características importantes. En primera instancia, observamos que la tonalidad es do menor. Según Charpentier, dicha tonalidad transmite depresión y tristeza, mientras que Mattheson nos indica que el do menor puede contener dulzura desbordante así como intensa tristeza. Por su parte, Rameau coincide con los autores anteriores pues considera al do menor como una tonalidad que proyecta ternura y lamentación.

El Evangelio de Lucas narra cómo Simeón experimenta agradecimiento y ternura ante Jesús, aunque también exclama “...este niño está destinado a hacer que muchos en Israel caigan y muchos se levanten. Será un signo de contradicción que pondrá al descubierto las intenciones de muchos corazones. Pero todo esto va a ser para ti como una espada que te atraviese el alma.” Es decir, en las palabras de Simón está contenida la tristeza. En este sentido, Bach encuentra una solución musical a las palabras de Siméon con la tonalidad ya descrita y con ello consigue transmitir la ternura que por reacción natural sentimos por un recién nacido, el agradecimiento por encontrar la finalización de una larga espera así como la tristeza y remordimientos que causan el saber que el mesías, según la tradición cristiana, será condenado a las más crueles torturas para limpiar las culpas de la humanidad.

En este primer segmento podemos observar que el oboe realiza una melodía que llamaremos arbitrariamente el “motivo del agradecimiento”. Dicho motivo melódico contiene un mordente el cual fue escrito por Bach en el manuscrito original por lo que no es un adorno que quede a juicio del intérprete. En el compás siete, se presenta una repetición de igualdad relajada pues presenta un mayor desarrollo.

Respecto a la armonía, podemos percibir un ritmo armónico de acorde por compás. Hay una cadencia que se escuchará constantemente en el desarrollo del movimiento, la cual está formada por los acordes cuyas funciones serían i , i_2 , VI_{7maj} , i_6 , iv , V_2 , i . Es importante señalar como en la viola y el continuo se encuentra una melodía descendente que tiene, posiblemente, dos funciones: la primera es realizar cambios sutiles para lograr los acordes mencionados

anteriormente. La segunda, desde el punto de vista retórico, es introducir la *catabasis* para representar el reconocimiento de nuestra frágil condición humana ante la presencia divina. Volviendo a la cadencia, observamos su repetición en el compás siete, la cual va generando una inflexión al relativo mayor. El mi bemol mayor, según Mattheson, nos produce un afecto serio, reflexivo y lastimoso. Pensamos que el afecto más cercano a esta tonalidad podría ser la reflexión que causaba este pasaje bíblico a la feligresía que acudió el día que esta obra fue estrenada. Sin embargo, apegándose un poco más a la percepción personal, la inflexión a mi bemol mayor que se da en el compás 15, genera una sensación de dulzura y ternura; en este sentido, aun cuando la opinión de los retóricos es sumamente respetada, debemos apelar también a las sensaciones internas propias que la música produce a cada oyente, para la comprensión de la misma. En el compás 21 regresamos a la región de do menor donde se escucha del compás 22 al 25 una cadencia entre el cuarto grado y su dominante lo cual genera cierta expectación, esto debido a que se está preparando la finalización de este periodo, usando para ello una cadencia auténtica iv, V, i.

A partir del compás 33 inicia el segundo periodo el cual está conformado por el segmento M1P2F1, y justo aquí inicia el canto. Evidentemente, el texto dará pautas que permitan entender el contenido afectivo y las razones por las cuales fueron usadas determinados elementos del lenguaje musical. La idea de haber llamado arbitrariamente el primer motivo musical del oboe como el “motivo del agradecimiento” tiene su origen en el texto, pues se escucha que la voz canta dicho motivo en el instante que dice *Ich habe genug* (Tengo suficiente), lo que hace ver que es una plegaria de agradecimiento y que va dirigida a la divinidad, quien se encuentra por encima de la humanidad, desde el punto de vista de la religión cristiana, por lo que se considera que dicha plegaria es representada por el mordente que tiene su origen en una nota sol y se mueve hasta una sexta menor ascendente para depositarse suavemente en el do. En este segmento vemos la repetición casi idéntica con el fin de redundar e insistir en el significado principal de este movimiento. Dicha figura en la retórica es la *palillogia*.

Llama la atención el plano que mantiene el oboe con respecto a la voz, los cuales tienen el mismo nivel de importancia. El oboe acompaña a la voz realizando una escala menor armónica sobre do_6 , la cual asciende hasta un la bemol y después desciende como si fuera una pluma de ave que parece que va a llegar al suelo para elevarse otra vez, hasta que finalmente termina depositándose con suavidad una octava abajo, es decir, hasta do_5 . Ahora bien, ¿a qué se debe que Bach mantiene este diálogo constante entre la voz y el oboe? Es conveniente considerar que esta cantata fue escrita para ser interpretada dentro de la misa luterana, dentro de una temática litúrgica determinada y con la intención de influir en la congregación. Lo anterior conduce a proponer la siguiente interpretación: el cantante representa a Simeón y el oboe es una representación del Espíritu Santo y este diálogo contrapuntístico constante representa el momento en que este personaje bíblico se encuentra bajo el influjo de la divinidad. Se observa el uso de la figura retórica de *polyptoton* debido a la repetición de fragmentos musicales del oboe en la voz. También se ha dicho que algunas repeticiones no son idénticas y que presentan algún desarrollo tanto en su armonía como en su melodía, lo cual habla del uso de la figura retórica de *paronomasia* (López Cano 2000: 137).

A partir del compás 47 se presenta un nuevo periodo donde se musicalizan las estrofas segunda a quinta. En primer lugar ubicamos el segmento M1P3F1 el cual se encuentra entre los compases 47 al 58, y presenta la siguiente armonía: estando en do menor tenemos $i, V/VII, VII, III, v_{64}, i, dis/C, V/v$. En la primera semifrase se musicaliza las estrofas segunda y tercera que hablan de la salvación y esperanza de los piadosos. Dentro de la segunda semifrase se musicaliza la cuarta estrofa que dice, en otras palabras, la salvación será tomada entre los brazos de los piadosos, y para ello se recurre a una progresión de segunda mayor descendente; dicho de otra manera, se utiliza una figura retórica de *sinonimia*.

Observamos que Bach realiza una modulación hacia el sol menor, el cual será la nueva tonalidad a partir del compás 59 que es donde inicia el segmento M1P3F2. En la cantata BWV56 se ha tratado con detalle el contenido afectivo del sol menor. Para el caso de la cantata BWV82 creemos que la nueva tonalidad pretende transmitir magnificencia, ternura y dulzura.

Se escucha en los compases 58 al 63 un momento que causa cierta expectación y no alcanzamos a vislumbrar el curso del movimiento musical. Esto lo genera la inserción de un acorde de la bemol mayor que en épocas posteriores a Bach podría haberse considerado una sexta napolitana, pero en este caso se está utilizando una figura retórica llamada *dubitatio* (López Cano 2000: 186) y tiene como finalidad prepararnos para lo que podemos considerar la parte climática de esta primera parte. El siguiente segmento M1P3F3 inicia en el compás 67 con un acorde disminuido sobre do, repetido tres veces, lo cual le imprime tensión al segmento. El mi bemol índice 5 es la nota más aguda que se canta en este movimiento y en este segmento se canta tres veces consecutivas, imprimiéndole gran expresividad pero haciéndolo complicado en su ejecución pues se encuentra en la región del paso de la voz del cantante. Todos estos elementos, a saber, el *dubitatio*, el acorde disminuido y el mi bemol índice 5 en la voz, tienen el objetivo de dar relevancia al texto que está señalando categóricamente que la salvación es de los piadosos. Con este segmento se concluye la parte A del movimiento.

A partir del compás 75 da inicio la parte B recurriéndose a la figura retórica de la sinonimia, esto es, para el segmento M1P4F1 se utilizan las ideas desarrolladas en el segmento M1P1F1 parte A, pero en esta ocasión se ha escrito en otro nivel, es decir, de do menor pasó a sol menor. Los afectos de ambas tonalidades ya han sido descritos detalladamente con anterioridad. En el compás 107 se presenta el segmento M1P5F1 donde se retoma el canto. Las estrofas que son musicalizadas son de la cinco a la doce. Se observa un cambio en la armonía ya que la nueva tonalidad es fa menor. En los compases 107 al 110 hay una inflexión a do mayor pero a partir del compás 111 volvemos al fa menor. Esta tonalidad no ha sido analizada pues esta es la primera vez que aparece en estas notas. Según Marc Antoine Charpentier el fa menor transmite depresión y llanto. Para Mattheson dicha tonalidad transmite ansiedad, desesperación, tibieza y relajación. En la opinión de Rameau, el fa menor refleja ternura, lamento y depresión. Para ubicar los afectos más consistentes con la obra debemos recordar las palabras del texto. En este sentido, podemos entender que una vez que Simeón ha logrado ver al hijo de Dios puede morir en paz, con alegría, y que la dicha que

experimenta no puede ser superada por ninguna otra vivencia en su existencia terrenal. Tratando de empatar las palabras del texto y los afectos descritos por los teóricos del Barroco, pensamos que en este pasaje, Bach trata de transmitirnos la ternura y relajación producto de aquellas experiencias. Observamos en el compás 116 el inicio del segmento M1P5F2, donde hay un movimiento de acordes por cuartas. A continuación, se tiene el segmento M1P5F3 cuyo origen está ubicado en los compases 67 y 68 y llama la atención la palabra *Freuden* (alegría) ya que es resaltada melismáticamente, lo cual viene a reafirmar nuestra hipótesis sobre los afectos de la tonalidad. La conclusión del segmento se realiza con una cadencia auténtica iv, V, i. Es pertinente señalar como en la voz y el oboe se sigue presentando el “motivo del agradecimiento” con un desfase de dos compases, iniciando con la voz, lo cual es presentado en los compases 107 y 116. Desde el punto de vista de la retórica, se sigue recurriendo constantemente a la figura de *poliptoton*. El evocar constantemente el motivo melódico inicial, permite mantener la idea original de que esta obra tiene como objetivo central, dentro de la liturgia luterana, manifestar gratitud hacia la divinidad por haber enviado a la Tierra a quien podrá salvar a la humanidad de las faltas que la han condenado a la oscuridad por haberse apartado de lo recto, lo justo y lo debido. A continuación vemos que el segmento M1P6F1 tiene su origen en las ideas presentadas inicialmente en los compases 22 al 34, pero transportados de do menor a fa menor, es decir está presente la figura retórica de la *sinonimia*. Para el séptimo periodo que está formado por los segmentos M1P7F1 al M1P7F3, se va perfilando la conclusión del movimiento retomando ideas musicales ya presentadas. En este fragmento se enfatiza con el texto el mensaje que Bach ha querido transmitir a los asistentes, pues se repite hasta tres veces la estrofa “ya tengo suficiente”.

Finalmente aparece lo que podríamos llamar la reexposición del fragmento instrumental de la parte A. Los retóricos nos dirían que Bach aplica la figura de *epanadiplosis* y con ello se cumple el círculo retórico, es decir, se inicia y se termina el movimiento con el mismo fragmento musical.

Con los afectos identificados en el análisis, se puede ver que el modelo de Plutchik provee algunas emociones relacionadas con el movimiento y que se

encuentran ubicadas entre los pétalos naranja y verde jade, siguiendo el sentido de las manecillas del reloj. Asimismo, el modelo de Hevner nos ofrece algunos adjetivos calificativos los cuales podrían estar contenidos entre los clusters tres y cuatro.

Figura 5.1.1 Esta partitura fue editada en Finale 2007. Aquí se observa los primeros seis compases del primer movimiento de la cantata BWV 82. El motivo melódico que se aprecia en el oboe se le ha llamado arbitrariamente el “motivo del agradecimiento”, el cual se escuchará insistentemente en el transcurso del movimiento. Con este motivo se trata de representar la emoción que embarga a Simeón al ver con sus propios hijos al Mesías, según la tradición cristiana. En el manuscrito original de Bach, se indica entre el sol y el mi un signo de mordente. Al editar la partitura, con fines de que la computadora reprodujera el mordente, se tuvieron que escribir las notas do y re. En este segmento se aprecia el desarrollo de la progresión $i, i_2, VI_{7maj}, i_6, iv, V_2, i$ (ver continuo), la cual también aparecerá varias veces en el desarrollo del movimiento.

Figura 5.1.2 Aquí observamos los compases 15 al 20. En este fragmento Bach realiza una inflexión hacia mi bemol mayor lo cual genera una sensación de ternura y dulzura, emociones que debió de sentir el personaje bíblico de Simeón cuando vio Jesús recién nacido en la entrada del templo.

Ich habe genug BWV 82

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Ich ha - - be ge nung Ich ha - - be ge

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

nung ge nung ich ha be ge nung ich ha be den Hei - land, das Hof - fen der

(a)

B

Ich ha - - be ge nung

(b)

Figura 5.1.3 En (a) se observa el inicio del canto el cual se efectúa en el compás 34. En este fragmento se observan varios elementos de la retórica musical. En cuanto a la voz, podemos ver que se da la figura de *polyptoton* con el oboe, es decir, se realiza la misma melodía en otra voz (ver oboe en figura 5.1.1). Otro elemento que se da en la voz es la *palillogia* o repetición exacta. Entre los compases 36 al 40 se destaca el oboe, el cual realiza una escala menor armónica sobre do, cuyo descenso, que parte de do₆, se va dando con ligereza hasta depositarse en el do₅. En el detalle del inciso (b) se aprecia como la letra dice *Ich habe genug* (Ya tengo suficiente). El texto refuerza la idea de que se le llame a este motivo musical el “motivo del agradecimiento”. En (a) podemos resaltar el diálogo contrapuntístico que se tiene entre el canto y el oboe. Es posible, dados el origen del texto y las funciones que tenía la cantata en la liturgia luterana, que Bach haya buscado representar con el oboe al Espíritu Santo mientras que con la voz representara a Simeón, y el diálogo entre ambos recrea el momento en que este personaje está bajo el influjo de la divinidad.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

ich ha-be-den Hei-land, das Hof-fen das Hof-fen der From-men, ich-

Figura 5.1.4 Este fragmento muestra los compases 58 al 65, donde se escucha una armonía que oscila entre sol menor y la bemol mayor. Esto genera expectación pues no se define claramente hacia donde va a definirse el movimiento de la melodía. Esta figura retórica recibe el nombre de *dubitatio*. Esta expectación desembocará en lo que podemos considerar el climax del movimiento.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

ha-be-den Hei-land, das Hof-fen der From-men, auf mei-ne-be-gie-ri-gen Ar-me-ge-nom-men: Ich ha-be-mang

Figura 5.1.5 Aquí se muestran los compases 66 al 75 donde se desarrolla el climax de la parte A y posiblemente del movimiento. Después de un fragmento previo, donde se sentía duda y vacilación, en la voz se canta con decisión tres veces el mi bemol que es la nota mas aguda. El texto dice de manera enfática que la salvación será de los piadosos.

5.2 Segundo Movimiento.

El segundo movimiento es un recitativo, el cual tiene la dotación de voz y continuo. A continuación se presenta el texto:

Ich habe genug

Tengo suficiente

Mein Trost ist nur allein,

Mi confianza está sola

daß Jesus mein und ich sein

que Jesús será mío

eigen möchte sein.

y yo seré de Él

Im Glauben halt ich ihn,

creo en Él con convicción

da seh ich auch mit Simeon

y veo también con Simeón

die Freude jenes Lebens schon;

La felicidad en la vida más allá

laß uns mit diesem Manne ziehn!

unámonos a ese hombre en su carga

Ach! Möchte mich von meines

Ah! Quiero que de mis

Leibes Ketten

cadena del cuerpo

der Herr erretten;

El señor me libere

ach! Wäre doch mein Abschied

hier,

ah! Si mi partida fuera ahora

mit Freuden sagt ich,

con felicidad diría

Welt, zu dir:

al mundo:

Ich habe genug.

Tengo suficiente

Las citas y alusiones bíblicas que posiblemente dieron inspiración al autor del texto, son las siguientes:

*1 Mo 45,28 “Israel Sprach: **Ich habe genug**, daß mein Sohn Joseph noch lebet: Ich will hin, und ihn sehen, ehe ich sterbe”*

Génesis 45:28 “Israel dijo: ¡Con esto me basta! ¡Mi hijo José aún vive! Iré a verlo antes de morirme.”

*Lk 2,25 “**Simeon**... **war fromm**...”*

Lucas 2:25 “Simeón... era justo...”

*Hl 2,16 “Mein Freund ist **mein**, und **ich** bin **sein**”*

Cantares 2:16 “Mi amado es mío y yo soy suya”

*Hl 3,4 “**Ich halte ihn**”*

Cantares 3:4 “Yo creo que...”

*Jh 11,16 “**Lasset uns mitziehen**”*

Juan 11:16 “Vayamos también nosotros...”

2 Ti 4,6 “Die Zeit meines Abscheidens ist vorhanden.”

2 Timoteo 4:6 “... el tiempo de mi partida ha llegado”

Este recitativo está escrito a la italiana, según las observaciones hechas en el capítulo tres. Los compases uno al tres se encuentran en la bemol mayor y en ellos se musicalizan de la primera a la cuarta estrofas. Esta tonalidad es la primera ocasión que aparece en estas notas al programa. Curiosamente, los tratadistas Charpentier, Mattheson y Rameau no asignaron una pasión específica a dicha tonalidad. En este sentido, recurriremos a los escritos de Johann Joachim Quantz, los cuales pueden consultarse en el capítulo tres de estas notas al programa. El intervalo mayor de la tonalidad nos ubica en un momento serio y sublime. Serio porque el objetivo de la obra es ser interpretada dentro de una ceremonia litúrgica y sublime porque el encuentro entre un hombre común y corriente con el hijo de Dios, según la tradición cristiana, debe ser para aquel algo que va más allá de su capacidad de comprensión. Los intervalos utilizados en estos primeros tres compases no rebasan una quinta, y en su mayoría son por grados conjuntos, lo cual nos ayuda a mantener esta sensación de seriedad y sublimidad. Si bien la cantata y por lo tanto, el recitativo era interpretada por un solista, es importante resaltar que el texto está escrito en primera persona del singular, lo que lo hace parecer un rezo. Esto probablemente tiene la intención de que el oyente se conecte de una forma más directa con la narración del texto de modo tal como si él oyente lo cantara y le permitiese sentirse parte de la historia narrada. En los compases cuatro al ocho se escucha como la armonía va al relativo menor de la tonalidad, es decir, a fa menor. En estos compases se musicalizan de la cuarta a la octava estrofas. Podemos leer en el texto el convencimiento que causa al oyente la historia de Siméon, con la cual se identifica plenamente. A partir del texto y de la asociación de afectos y tonalidades que hacen los tratadistas del barroco, se puede pensar que en estos compases se trata de imprimir ternura y ansiedad, la cual se percibe particularmente en los compases siete y ocho donde el continuo empieza a moverse con una melodía en octavos la cual poco a poco se va relajando hasta terminar en una nota larga de cinco tiempos pero que tiene la función de sensible,

lo que permite dar inestabilidad a la melodía y continuar con ella. Entre los compases nueve al once se musicalizan las estrofas novena a doceava. En la armonía se percibe un re mayor que sirve como dominante de sol menor, que a su vez es el sexto grado de la tonalidad de si bemol mayor con la cual se concluye el recitativo. El sol menor nos permite manifestar la magnificencia del encuentro entre Simeón y el hijo de Dios, según las tradiciones judeo-cristianas, así como la ternura y la dulzura que el primero siente ante tal encuentro. Finalmente, Bach termina el recitativo resaltando la palabra *Freuden* (felicidad) cuya primera sílaba se expande melismáticamente, utilizando dieciseisavos. Esto permite manifestar la alegría inigualable que le causa a Simeón su encuentro con Jesús.

5.3 Tercer movimiento

El movimiento consiste en un aria da capo que tiene la dotación de violín I, violín II, viola, voz (bajo) y continuo. El texto de este movimiento es

Schlumert ein, ihr matten Augen

¡Dormid ya, ojos cansados,

fallet sanft und selig zu!

caed en el suave y plácido reposo!

Welt, ich bleibe nicht mehr hier,

Mundo, ya no moraré más aquí,

hab ich doch kein Teil an dir,

pues no encuentro parte en ti

das der Seele könnte taugen.

que pueda servir a mi alma.

Hier muß ich das Elend bauen,

Aquí debo contar con la miseria,

aber dort, dort werd ich schauen

pero a pesar de todo, allá, allá

presenciaré

Süßen Friede, stille Ruh.

el dulce sosiego y el tranquilo

descanso.

Como se ha hecho en cada movimiento, a continuación se muestran las citas y alusiones bíblicas que posiblemente proveyeron las ideas generadoras del texto:

Mt 13,15 “Thre Augen schlummenrn”

Mateo 13:15 “... han cerrado los ojos...”

2 Ko 6,15 “Was für ein **Theil hat** der Glaubige mit dem Unglaubigen?”

2 Corintios 6:15 “¿Qué tiene en común un creyente con un incrédulo?”

Lk 2,29

Lucas 2,29 “Según tu palabra, Soberano Señor, ya puedes despedir a tu siervo en paz.”

1 Ti 2,2 “... daß wir ein **geruhliches** und **stilles** Leben führen mögen.”

1 Timoteo 2:2 “... para que tengamos paz y tranquilidad, y llevemos una vida piadosa y digna.”

Al leer el texto, una vez más evocamos el pasaje de la Biblia donde se narra el encuentro entre la Virgen María, Jesús y Simeón. Una pregunta en este sentido sería ¿qué sentido tiene hablar de este pasaje durante la misa luterana? En nuestra opinión, Simeón representa la vida de cualquier ser humano. Por lo tanto, el pasaje nos lleva a reflexionar como el humano está en una búsqueda constante de sentido y significado a su vida. Pero ¿qué sucede cuando éste ha alcanzado el anhelo más grande de su existencia?

En ocasiones se comenta que la culminación de una meta implica necesariamente el establecimiento inmediato de un nuevo objetivo. Para apoyar las palabras anteriores, se puede recurrir al libro *El hombre en busca de sentido* escrito por Viktor Frankl. En el prefacio, El psicólogo americano Gordon W. Allport escribió:

“vivir es sufrir; sobrevivir es hallarle sentido al sufrimiento. Si la vida tiene algún objeto, éste no puede ser otro que el de sufrir y morir. Pero nadie puede decirle a nadie en qué consiste este objeto: cada uno debe hallarlo por sí mismo y aceptar la responsabilidad que su respuesta le dicta. Si triunfa en el empeño, seguirá desarrollándose a pesar de todas las indignidades. Frankl gusta de citar a Nietzsche: *“Quien tiene un por qué para vivir, encontrará casi siempre el cómo.”*

Por otro lado, el mismo Viktor Frankl escribió en su libro sobre la pregunta “¿Qué sentido tiene la vida?” lo siguiente:

“Dudo que haya ningún médico que pueda contestar a esta pregunta en términos generales, ya que el sentido de la vida difiere de un hombre a otro, de un día para otro, de una hora a otra hora. Así pues, lo que importa no es el sentido de la vida en términos generales, sino el significado concreto de la vida de cada individuo en un momento dado. Plantear la cuestión en términos generales puede equipararse a la pregunta que se le hizo a un campeón de ajedrez: "Dígame, maestro, ¿cuál es la mejor jugada que puede hacerse?" Lo que ocurre es, sencillamente, que no hay nada que sea la mejor jugada, o una buena jugada, si se la considera fuera de la situación especial del juego y de la peculiar personalidad del oponente. No deberíamos buscar un sentido abstracto a la vida, pues cada uno tiene en ella su propia misión que cumplir; cada uno debe llevar a cabo un cometido concreto. Por tanto ni puede ser reemplazado en la función, ni su vida puede repetirse; su tarea es única como única es su oportunidad para instrumentarla. Como quiera que toda situación vital representa un reto para el hombre y le plantea un problema que sólo él debe resolver, la cuestión del significado de la vida puede en realidad invertirse. En última instancia, el hombre no debería inquirir cuál es el sentido de la vida, sino comprender que es a *él* a quien se inquiere. En una palabra, a cada hombre se le pregunta por la vida y únicamente puede responder a la vida *respondiendo* por su propia vida; sólo siendo responsable puede contestar a la vida. De modo que la logoterapia considera que la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable.”

Es probable que en el pasaje de Simeón contenga una metáfora en este sentido. El objeto de la vida de Simeón es poder ver al hijo de Dios, según la tradición cristiana, y esto se convierte en su más caro anhelo. Una vez que se cumple su deseo sabe que debe morir. Pero en la liturgia cristiana, la muerte implica el arribo a la vida eterna, el inicio de una nueva etapa. Se puede considerar que en el tercer movimiento de la cantata BWV 82, Bach permite imaginar los momentos previos al deceso de Simeón. En Lucas 2:28 podemos leer que Simeón tomo a Jesús en sus brazos y dijo “Ahora puedes dejar que tu servidor muera”. Una vez ubicado en el posible significado del texto, se procede al análisis musical del tercer movimiento.

Este movimiento inicia en la tonalidad de mi bemol mayor la cual, según Mattheson, nos predispone a la reflexión y la seriedad. Primero se presenta una introducción instrumental que comprende del compás uno al compás nueve. Respecto a la melodía, podemos sentir desde el inicio la inclusión de un pie rítmico yambo el cual genera un acento sincopado. Consideramos que el uso de este pie pretende simular la forma agitada que tiene un moribundo al emitir sus últimas palabras. Esta articulación se encuentra auxiliada por los intervalos de mayor longitud, los cuales se encuentran escritos en el tiempo fuerte.

Después, del compás 10 al 27 se musicalizan las dos primeras estrofas que dicen, “dormir ojos cansados y caigan en el plácido reposo”. Para ello se recurre a la figura retórica de *polyptoton* pues las ideas musicales utilizadas son las mismas que las cuerdas habían presentadas en la introducción. Respecto al texto, creemos que se tratan de recrear los últimos pensamientos de Siméon. Sin embargo, tanto la música como las palabras nos refieren a una muerte tranquila, sin temor. Pareciera, por un momento, que estamos escuchando un arrullo. Desde el punto de vista armónico se escucha una gran estabilidad, tratando de mantener esta atmósfera de calma y sosiego. Del compás 28 al compás 36 escuchamos la repetición exacta de la introducción dada en los compases uno al nueve. Esto es, se recurre a la figura retórica de *anáfora*.

A partir del compás 37 al 48 se presenta la voz con continuo por un lado, y por otro, empieza a ver mayor movimiento en la armonía. En este segmento se musicalizan las estrofas *Welt, ich bleibe nicht mehr hier*, (Mundo, ya no moraré mas aquí,) *hab ich doch kein Teil an dir*, (pues no encuentro parte en ti) *das der Seele könnte taugen*. (que pueda servir a mi alma.). Estas palabras podrían ser interpretadas como la despedida que Simeón hace a su vida terrenal. Pero aun cuando parecieran encerrar amargura, sabemos que no es así, pues él ya ha alcanzado la mayor dicha a la que aspiraba, por lo tanto puede descansar en paz. En este sentido, Bach nos transporta hacia la tonalidad de sol menor, la cual se muestra consistente con el mensaje del texto, pues transmite, según los teóricos barrocos, magnificencia, ternura y dulzura. Del compás 49 al 68 se repite lo que se cantó entre los compases 10 al 27, esto es, se recurre a la figura retórica de la

palillogia lo que significa que tenemos una repetición exacta del fragmento ya citado. El objetivo de esta repetición es redundar sobre el significado inicial de la obra, esto es, se pretende mantener sin aumentos ni disminuciones los mismos afectos. Posteriormente, entre los compases 68 al 85 se tiene la musicalización de las últimas estrofas del texto, las cuales dicen *Hier muß ich das Elend bauen*, (Aquí debo contar con la miseria,) *aber dort, dort werd ich schauen* (pero a pesar de todo, allá, allá presenciare) *süßen Friede, stille Ruh*. (el dulce sosiego y el tranquilo descanso.). En Lucas 2:25 encontramos por primera vez una referencia sobre Simeón, pero no dice nada sobre su vida pasada, solo nos menciona que era un hombre justo y piadoso. En el texto se sugiere que en su vida terrenal, Simeón vivía en la miseria. Suponemos que se usa esta expresión como una metáfora que implica que la vida del humano está llena de infortunios, dificultades y vicisitudes. Bach musicaliza estas estrofas en una tonalidad de do menor, que nos remite a la tristeza pero también nos permite sentir ternura y dulzura, afectos predominantes en la musicalización de este movimiento. Para finalizar con el movimiento, Bach retomó lo escrito en los compases uno al 36, pues recordemos que el movimiento es un aria da capo. Desde un punto de vista retórico, se concluye aplicando la figura retórica de *epanalepsis*, con lo que se completa el círculo retórico, que tiene la intención de proporcionar un ornamento placentero al oído.

Figura 5.3.1 Aquí se muestra el inicio del tercer movimiento de la cantata BWV82. Se observa en el violín I en el primer tiempo, un ritmo sincopado que persistirá durante todo el movimiento. La interpretación que se le da a esta rítmica es que Bach trataba de representar la respiración irregular que presenta un moribundo. En el compás tres se observa la *catabasis*, sinónimo de situaciones depresivas y tristes. En el continuo se remarca la irregularidad que un moribundo presenta en sus signos vitales. El ritmo que se ve en el continuo presenta agrupaciones de tres octavos. Esto hace sentir un ritmo con tresillo. Al comparar las líneas de cada instrumento, observamos diferentes articulaciones. Esto genera desequilibrio. No obstante, la armonía se mantiene estable, lo cual permite pensar que Simeón muere tranquilamente. La atmósfera que genera este movimiento parece propia de un arrullo.

B
Welt, ich blei - be nicht mehr hier .

B
hab ich doch kein Teil an dir, das der See - le könn - te tau - gen.

B
das der See - le könn - te tau - gen; Welt, ich blei - be nicht mehr hier, hab ich -

B
doch kein Teil an dir, das der See - le könn - te tau - gen Schum - mert ein

Figura 5.3.2 Aquí se muestra el fragmento comprendido entre los compases 37 al 50. En el solamente participa la voz con el continuo. Las estrofas que se musicalizan son de la tercera a la quinta. La tonalidad de este fragmento es sol menor. Este pasaje exige gran concentración al cantante para no desafinar y no perder el tempo. El continuo apoya en las respectivas entradas del cantante.

5.4 Cuarto movimiento

Este movimiento es un recitativo cuya dotación es voz y continuo. El texto es el siguiente:

**Mein Gott! Wenn kömmt das
schöne: Nun!**
¡Dios mío! ¿Cuándo vendrá ese
bendito "¡Ya!"
da ich im Friede fahren werde
que anuncie mi reposo eterno
und in dem Sande kühler Erde
bajo la arena fría de la Tierra,
und dort bei dir im Schoße ruhn?
en la paz de tu divino regazo?
Der Abschied ist gemacht,
Ya me he despedido:
Welt, gute Nacht.
Oh mundo, buenas noches.

Es necesario, una vez mas, rastrear las citas y alusiones bíblicas que pudieran ser la base de las ideas del texto:

*Lk 2,29 "Herr, nun lässest Du deinen Diener im **Friede fahren**"*

Lucas 2:29 "... Señor, ya puedes despedir a tu siervo en paz."

*Jh 1,18 "Der eingeborne Sohn, der in des Vaters **Schos** ist ..."*

Juan 1:18 "... el Hijo unigénito, que es Dios y que vive en unión íntima con el Padre..."

*Jes 57,2 "Die richtig für sich gewandelt haben, kommen zum **Fried**, und **ruhen** in ihren Kammern."*

Isaías 57:2 “Los que van por el camino recto mueren en paz; hallan reposo en su lecho de muerte.”

La primera expresión *Mein Gott* es musicalizada con un disminuido sobre la bemol que a su vez resuelve a sol mayor (V) el cual es la dominante de do menor (i), tonalidad en la que se encuentran el recitativo. Este primer compás musicaliza la primera estrofa del texto. La segunda y tercera estrofas están comprendidas dentro de los compases dos y tres. El segundo compás inicia con un do mayor (V/iv) que tiene función de dominante de tal forma que la resolución a fa menor (iv) se da hasta el primer tiempo del cuarto compás. En el compás cuatro se tiene la musicalización de la cuarta estrofa. Posteriormente aparece la quinta estrofa en el compás cinco donde aparece el sol mayor (V) que resuelve a do menor (i). El recitativo concluye con una cadencia auténtica iv, V, i.

Este cuarto movimiento describe el momento en que Simeón emite su último aliento. Es ese momento en que el cuerpo languidece, la respiración y el latido del corazón se detienen. Es el punto culminante de la existencia, del cual ya no hay retorno. Es la caída de la noche. Es un momento, tal como lo describe la tonalidad de do menor, intenso, triste, lamentable y deprimente. Pero el cristiano tiene la esperanza que este instante es el despertar en una vida que considera eterna, lo cual se manifiesta en el siguiente movimiento.

5.5 Quinto movimiento.

Este movimiento es un aria. La dotación instrumental es oboe, violín I, violín II, viola, voz (bajo) y continuo. El texto del movimiento es el siguiente:

Ich freue mich auf meinen Tod,
Regocijándome saludo a mi muerte,
ach! Hätt er sich schon eingefunden.
¡Ah! Ojalá hubiese venido ya
Da entkomm ich aller Not,
Escaparía entonces de todo dolor
die mich noch auf der Welt
gebunden.
que me une aun a este mundo.

En este texto se puede rastrear una cita o alusión bíblica, la cual es la siguiente:

Lk 2,26 “... er solte den **Tod** nicht sehen, er hätte den zuvor den Christ des Herrn gesehen.”

Lucas 2:26 “... y le había revelado que no moriría sin antes ver al Cristo del Señor.”

En este texto existe una aparente contradicción entre la primera estrofa y las estrofas dos a cuatro. Es probable que el aria pretende describir dos momentos: el preciso instante en que Simeón muere y su despertar instantáneo en la vida eterna, pero él no se ha dado cuenta de ello.

El aria inicia en do menor, tonalidad que transmite tristeza y lamentación a la vez de que encontramos ternura y dulzura. Entre los compases uno al 17 se observa una introducción instrumental. En el compás 17 inicia el canto, donde Bach propone un melisma para el verbo alemán *freuen* (regocijar) que dura cinco

compases. ¿Por qué Bach combina una tonalidad de tristeza y resalta una palabra que nos habla de alegría? Es factible que el genio alemán pretendió mostrar las contradicciones que el humano percibe ante la muerte, tanto propia como de otros. Recordemos que Bach había pasado por ese sufrimiento pues tuvo la desdicha de perder varios hijos, por lo que puede considerarse que el erudito músico alemán sabía de lo que estaba hablando. Algunas religiones ofrecen un consuelo para los deudos y para nosotros mismos proponiendo que cuando se muere el espíritu accede a otra dimensión que se llama vida eterna. No es el objetivo de este trabajo discutir la veracidad de este punto. Lo único que se pretende es comprender el contexto dentro del cual fue concebida esta cantata. En este sentido, tratando de transportar esta sensación hacia el pasaje bíblico de Simeón, la musicalización de la obra propone la coexistencia de dos afectos presentes en el proceso de la muerte, por un lado la tristeza por abandonar la vida terrenal, los seres queridos y todo aquello que amemos; por otro lado, desde el punto de vista de la religión cristiana, se tiene la alegría de continuar existiendo en espíritu, en otro lugar lleno de paz y calma para toda la eternidad. De esta forma puede explicarse el uso de la tonalidad de do menor y dar relieve a la palabra *freuen* (regocijar). Es importante agregar que el pasaje de Simeón puede verse como una metáfora que lleva a reflexionar sobre cualquier momento de la vida del humano donde se interponen el cierre de un ciclo y el inicio de otro, ya sea en asuntos personales, familiares, laborales o académicos. Entre los compases 17 al 67 se musicalizan las dos primeras estrofas del texto que dicen *Ich freue mich auf meinen Tod, (Regocijándome saludo a mi muerte,) ach! Hätt er sich schon eingefunden. (¡Ah! Ojalá hubiese venido ya).* Ya se mencionó la importancia que tiene la palabra *freuen*. A partir del compás 59 se escucha una clara modulación hacia sol menor. Con esta tonalidad se puede manifestar, según Mattheson, la alegría y ternura templadas que los cristianos creen que ofrece el arribo a la vida eterna. En los compases 67 al 86 se repite la introducción instrumental donde se define claramente la tonalidad de sol menor. A continuación se musicaliza las estrofas *Da entkomm ich aller Not, (Escaparía entonces de todo dolor) die mich noch auf der Welt gebunden. (que me encarcela aquí en este mundo.)* Hemos comentado que

estas palabras pretenden describir un momento de confusión de Simeón pues no se ha percatado que ha muerto, pero él sigue viviendo en espíritu. Es muy probable que musicalmente, Bach pretendiera representar esta confusión a través de dos elementos: una armonía que cambia constantemente y resaltando con un melisma la palabra *gebunden* (unir). Respecto al primer elemento podemos ver que del compás 86 al 96 estamos en sol menor y se presentan los siguientes acordes: i, V, dis/D, iv, V/III, III, IV, III, V, i, iv, V, i. A partir del compás 96 se modula hacia mi bemol mayor, tonalidad que concluye en el compás 115. La armonía que se presenta entre los compases 97 al 103 es VI, ii, V, I, ii, V, dis/G; en los compases 104, 105 y 106 los acordes cambian en el tercer tiempo de cada compás, generando con ello un ritmo sincopado, los acordes son I, IV, ii, respectivamente. Finalmente, en los compases 108 al 115 se estabiliza la armonía. El cifrado es V, ii, I, V, I.

A continuación se presenta una repetición que abarca los compases 119 al 157. El material que se toma para ello proviene de los compases 17 al 55. Dicha repetición casi no presenta modificaciones por lo que podemos considerar que tenemos una figura retórica de *palillogia*. A partir del compás 157 empieza a perfilarse el término del movimiento y de la cantata. Entre los compases 158 y 169 encontramos una ligera modificación a lo que se había presentado al inicio de la cantata, esto es, tenemos una repetición alterada la cual puede ser considerada una *paronomasia*. Entre los compases 169 y 188 se procede a presentar una coda instrumental donde se retoman las ideas 24 al 38 pero haciendo algunas modificaciones como puede ser octavar algunas de las escalas, lo cual, desde el punto de vista de la retórica, implica una aplicación de la figura de *sinonimia*. Finalmente, entre los compases 185 al 188 se presenta una cadencia auténtica dando fin al movimiento y a la cantata. Es necesario comentar que según los criterios del barroco de mantener una jerarquía en acentos, frases y movimientos, se puede decir que este último movimiento pareciera romper un poco este esquema, ya que presenta una gran energía, mayor movilidad y dinamismo con respecto a los movimientos que le anteceden. Esperando no ser redundante, es oportuno comentar que los cuatro primeros movimientos de la cantata representan

situaciones que se están viviendo en el plano de la existencia que todos nosotros conocemos, mientras que el último movimiento pretende representar un más allá del mundo objetivo y material, el cual puede ser considerado un mundo espiritual, por lo que se recurre a manejar un tempo más ágil, lo cual permite tener una sensación de mayor ligereza.

Pero se insiste que la enseñanza y reflexión de que este pasaje bíblico puede ser la metáfora que en nuestra vida tal como la conocemos, los seres humanos estamos en constante cambio y evolución. Esto implica que vivimos en función de objetivos claros asociados a satisfacer nuestras carencias que una vez cumplidos, nos obliga a la consecución de nuevas empresas. Ya se ha visto como Viktor Frankl señalaba que cada quien debe cumplir con su cometido concreto en la vida, y que solamente hay una oportunidad para poder instrumentarla. Asimismo, el autor de la logoterapia afirmaba que “la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable.”

Esta última idea nos hace ver que el mensaje de las obras de Johann Sebastian Bach mantiene gran vigencia para las nuevas generaciones, hoy tan vapuleadas por la disminución de oportunidades de desarrollo económico, académico, profesional, laboral y humano. El mensaje de su obra musical ha trascendido el tiempo porque ha sido, es y seguirá siendo no solo la confirmación de su genio para la composición musical, sino también la de un hombre sabio que muestra grandes enseñanzas para todo aquel que quiera acudir a su vasta obra llena de filosofía, espiritualidad y profundidad.

6. Análisis de la cantata *Der Friede sei mit dir* BWV 158

6.1 Primer movimiento

En este primer movimiento se tiene un recitativo cuya dotación es bajo y continuo. A continuación se presenta el texto cuya traducción proviene del booklet correspondiente a la grabación que realizó Helmuth Rilling. Los traductores fueron Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezade, Elsa Bittner y Raúl Neumann.

Der Friede sei mit dir,

¡La paz sea contigo,

Du ängstliches Gewissen!

oh conciencia temerosa!

Dein Mittler stehet hier,

tu Mediador está aquí

Der hat dein Schuldenbuch

con el libro de tus culpas

Und des Gesetzes Fluch

y la maldición de la ley

Verglichen und zerrissen.

se han confrontado y lo ha destruido.

Der Friede sei mit dir,

La paz sea contigo,

Der Fürste dieser Welt,

el príncipe de este mundo

Der deiner Seele nachgestellt,

que ha perseguido tu alma

Ist durch des Lammes Blut bezwungen und gefällt.

ha sido conquistado y derrotado por la sangre del Cordero.

Mein Herz, was bist du so betrübt,

Corazón mío, ¿por qué te angustias,

Da dich doch Gott durch Christum liebt?

si Dios te ama a través de Cristo?

Er selber spricht zu mir:

Él mismo me dice:

Der Friede sei mit dir!

¡La paz sea contigo!

El texto de la cantata es de autor desconocido. El segundo y tercer movimientos forman parte del “*Canticum Simeonis*” también conocido como *Nunc Dimittis*, del Evangelio según Lucas; respecto al segundo movimiento se puede decir que incluye la estrofa 1 del canto “Mundo, adiós, estoy cansado de ti” de Johann Georg Albinus (1649).

La letra de los movimientos primero y cuarto se refieren a la Pascua; respecto al cuarto movimiento se puede agregar que está incluida la quinta estrofa del canto “Cristo yacía en los lazos de la muerte” de Martín Lutero (1524).

La cantata BWV 158 fue escrita para el tercer día de pascua. También se considera que esta cantata, al igual que la BWV 82 podría ser interpretada en la festividad de la Purificación de María. En el caso del tercer día de Pascua, las lecturas que la iglesia luterana realiza son: Hechos 13:26-33 y el Evangelio de Lucas 24: 36-47. La primera lectura hace referencia a la pasión de Cristo mientras que la segunda lectura narra la aparición de Cristo resucitado ante los apóstoles.

No está claro dónde y cuándo fue el estreno, pero la primera presentación de la cantata pudo ser, según el musicólogo Joshua Rifkin, en Weimar o Leipzig, el martes 15 de abril 1727 o el martes 30 de marzo de 1728.

Hasta este momento, se ha visto que las cantatas BWV 56 y BWV 82 han iniciado con un aria. La cantata BWV 158 tiene la peculiaridad de que inicia con un recitativo. Ya desde el siglo XIX, Julius August Philipp Spitta había notado el carácter fragmentario de la cantata. Esto llevó a preguntarse cómo y cuándo fueron creadas las diferentes partes. También existe el enigma de quién ensambló la obra.

Ahora bien, independientemente de quien haya sido el autor del texto, cabe hacerse una vez más la pregunta ¿De dónde provienen las ideas que lo generaron?

Se recurre nuevamente a la investigación del musicólogo Ulrich Meyer quien considera que el origen del texto está en las siguientes alusiones y citas bíblicas:

Lk 24:36 “**Er selbst**, Jesus, (trat) mitten unter sie, und **sprach zu** ihnen: **Friede sey mit euch!**”

Lucas 24:36 “Todavía estaban ellos hablando acerca de esto, cuando Jesús mismo se puso en medio de ellos y les dijo: Paz a ustedes”

Jh 20,19.21.26

Juan 20:19 Al atardecer de aquel primer día de la semana, estando reunidos los discípulos a puerta cerrada por temor a los judíos, entró Jesús y, poniéndose en medio de ellos los saludó: -¡La paz sea con ustedes!

Juan 20:21 -¡La paz sea con ustedes! –repitió Jesús. Como el Padre me envió a mí, así yo los envío a ustedes.

Juan 20:26 Una semana mas tade estaban los discípulos de nuevo en la casa, y Tomás estaba con ellos. Aunque las puertas estaban cerradas, Jesús entró y, poniéndose en medio de ellos, los saludó. -¡La paz sea con ustedes!

*1 Ti 2,5 “Es iste in Gott und ein **Mittler** zwischen Gott und den Menschen, nemlich der Mensch **Christus** Jesus”*

1 Timoteo 2:5 Porque hay un solo Dios y un solo mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo hombre...

*Gal 3,13 “Christus aber hat uns erlöst von dem **Fluch des Gesetzes**”*

Gálatas 3:13 Cristo nos rescató de la maldición de la ley ...

*Jh 12,31 “Nun wird **der Fürst dieser Welt** ausgestossen werden”*

Juan 12:31 ... el príncipe de este mundo va a ser expulsado.

*Off 12,11 “Sie haben ihn überwunden **durch des Lammes Blut**”*

Apocalípsis 12:11 Ellos lo han vencido por medio de la sangre del Cordero...

Klg 1,22 “Mein Herz ist betrübt”

Lamentaciones 1:22 ... mi corazón desfallece.

Rö 8,35.39 “Wer will us scheiden von der Liebe Gottes? Trübsal? oder Angst? ... von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist.”

Romanos 8:35 ¿Quién nos apartará del amor de Cristo? ¿La tribulación, o la angustia ...?

Romanos 8:39 ... del amor que Dios nos ha manifestado en Cristo Jesús nuestro Señor.

Por otra parte, el primer movimiento se puede dividir, musicalmente, en tres partes, las cuales tienen como referencia el texto, pues en cada una de las partes inicia con la estrofa *Der Friede sei mit dir* (¡La paz sea contigo!). La primera parte comprende del compás uno al primer tiempo del compás siete. Dentro de estos compases se musicalizan las estrofas primera a sexta. El recitativo inicia en re mayor, tonalidad que puede contener los afectos de gozo (Charpentier), animación (Mattheson), avivación y regocijo (Rameau). Dado que el texto nos remite al pasaje del Evangelio de Lucas, donde se describe la aparición de Cristo resucitado a los apóstoles, se trata de transmitir la alegría que significa el triunfo de Cristo sobre la muerte y de esta manera cumplir con todas las profecías que hablaban al respecto. Dado que es muy probable que el texto implique que sea el mismo Cristo quien habla, entonces la cantata estaría escrita para ser interpretada por una Vox Christi. Por otro lado, cada vez que se escucha la expresión *Der Friede sei mit dir* el recitativo adquiere un carácter arioso. Esta primera parte va modulando hasta terminar en el sexto grado, es decir, culmina en si menor, tonalidad que está asociada a la melancolía (Charpentier) y a un cambio de humor constante (Mattheson). Esto quizá se deba a la imagen que nos describe el pasaje de la biblia al que hace alusión está primera parte, donde los apóstoles al ver a Cristo resucitado se sintieron, en un primer instante, espantados y atemorizados. A continuación se desarrolla la segunda parte de este recitativo el cual inicia en la tonalidad de si menor, la cual pasa por algunas inflexiones hacia fa# menor hasta

llegar a mi menor. Finalmente, la tercera parte se ubica en la tonalidad de sol mayor, tonalidad que es dulce (Charpentier), brillante y alegre (Mattheson) así como tierno (Rameau). Esta tonalidad va preparando al terreno para el segundo movimiento.

6.2 Segundo movimiento

Este movimiento es un aria con coral. La dotación es violín, voz y continuo. En la partitura se observa que el coral es ejecutado por una soprano con oboe, sin embargo, en algunas grabaciones lo han hecho dos sopranos. El texto es el siguiente:

Welt, ade, ich bin dein müde,
Mundo, adiós, estoy cansado de ti,
Salems Hütten stehn mir an,
Me aguardan las moradas de Salén,

Coro: Welt, ade! Ich bin dein müde,
Mundo, adiós, estoy cansado de ti,
Ich will nach dem Himmel zu,
Quiero ir al cielo

Wo ich Gott in Ruh und Friede
Donde yo podré contemplar a Dios
Ewig selig schauen kann.
Con paz y quietud en eterna bienaventuranza,

Coro: Da wird sein der rechter Friede
Allí estará la verdadera paz
Und die ewig stolze Ruh.
Y el eterno reposo del alma

Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
Allí permaneceré, allí moraré gustoso,

Coro: Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
Mundo, en ti hay guerra y disputas,
Salems Hütten stehn mir an,
Solamente pura vanidad;

Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

Allí luciré adornado con coronas celestiales.

Coro: In dem Himmel allezeit

En el cielo siempre,

Friede, Freud und Seligkeit.

Paz, quietud y bienaventuranza.

Ya se ha mencionado el posible origen del texto de este segundo movimiento. Sin embargo, la investigación de Ulrich Meyer puede proporcionar información por analogía con algunos pasajes de la Biblia que posiblemente dieron las ideas generadoras del texto de este segundo movimiento y que son los siguientes:

*Ps 6,7 “**Ich bin** so **müd** von Seufzen”*

Salmos 6:7 Desfallecen mis ojos por causa del dolor; desfallecen por culpa de mis enemigos.

*Ps 76,2 “Zu **Salem** ist sein Gezelt”*

Salmos 76:2 En Salén se halla su santuario; en Sion está su morada.

Lk 24,36

Lucas 24:36 Todavía estaban ellos hablando acerca de esto, cuando Jesús mismo se puso en medio de ellos y les dijo: -Paz a ustedes.

*Mt 5,8 “**Selig** sind, die reines Herzens sind, den sie warden **Gott schauen**”*

Mateo 5:8 Dichosos los de corazón limpio, porque ellos verán a Dios.

*Jes 32, 17f. “Der Gerechtigkeit Nutz wird ewige Stille und Sicherheit seyn, daß mein Volk in Häusern des **Friedes wohnen** wird ... und in **stolzer Ruhe**”*

Isaías 32:17 El producto de la justicia será la paz; tranquilidad y seguridad perpetuas serán su fruto.

Isaías 32:18 Mi pueblo habitará en un lugar de paz, en moradas seguras, en serenos lugares de reposo.

*Jak 4,1 “Woher kommt **Streit und Krieg** unter euch?”*

Santiago 4:1 ¿De dónde surgen las guerras y los conflictos entre ustedes? ¿No es precisamente de las pasiones que luchan dentro de ustedes mismos?

*Eph 4,17 “Die andern Heyden wandeln in der **Eitelkeit** ihres Sinnes”*

Efesios 4:17 Esto digo, y afirmo con el Señor: que ustedes ya no anden así como andan también los gentiles, en la vanidad de su mente.

Rö 8,20

Romanos 8:20 porque fue sometida a la frustración. Esto no sucedió por su propia voluntad, sino por la del que así lo dispuso. Pero queda la firme esperanza...

*Spr 4,9 “Sie wird ... dich **zieren mit** einer hübschen **Krone**”*

Proverbios 4:9 Te pondrá en la cabeza una hermosa diadema; te obsequiará una bella corona.

*Rö 15,13 “Gott aber der Hoffnung, erfülle euch mit aller **Freude** und **Friede**.”*

Romanos 15:13 Que el Dios de la esperanza los llene de toda alegría y paz a ustedes que creen en él, para que rebose de esperanza por el poder del Espíritu Santo.

El texto inicia en sol mayor, los afectos relacionados con esta tonalidad se han mencionado en el primer movimiento. En las cantatas anteriores se observó que el oboe tuvo una participación relevante, pero en la cantata BWV 158, salta al oído la importante participación del violín, el cual realiza una introducción junto con el continuo que abarca los compases uno al doce.

Para realizar la clasificación de frases y periodos, se tomará como referencia el fraseo de la voz el cual está en función del texto. La primera y

segunda estrofas se encuentran musicalizadas dentro de los compases 13 al 34, fragmento al que se le llamará primer periodo, el cual puede ser separado en una primera frase entre los compases 13 y 16 (M2P1F1), posteriormente en los compases 17 al 28 observamos una segunda frase (M2P1F2) para dar pie a una tercera frase ubicada entre los compás 30 al 34 (M2P1F3). Los elementos que permiten la identificación de cada frase son: en el texto, cada vez que se dice *Welt, ade* (Mundo, adiós), en la melodía, cada vez que se observa la melodía presentada en la figura 6.2.1.

Posteriormente se puede apreciar la musicalización de las estrofas tercera y cuarta, las cuales quedan comprendidas entre los compases 35 al 54, conformando con ello un segundo periodo. La primera frase de este periodo abarca de los compases 35 al 44 (M2P2F1), para continuar con una segunda frase que se ubica entre los compases 44 al 48, donde encontramos solamente violín con continuo (M2P2F2). La tercera frase de este periodo está delimitada por los compases 49 al 54 (M2P2F3).

La quinta estrofa es musicalizada entre los compases 54 al 68. La primera frase de este tercer periodo está entre los compases 54 al 61 (M2P3F1), para dar paso a la segunda frase cuyos límites son los compases 62 al 68 (M2P3F2).

A continuación, se presenta la musicalización de la sexta estrofa que se encuentra entre los compases 68 al 86, la cual se combina con la quinta estrofa y conforman con ello el cuarto y último periodo del movimiento. De los compases 68 al 72 el violín y el continuo realizan un fragmento musical para dar pie a la voz, la cual forma la primera frase que se ubica entre los compases 73 al 76 (M2P4F1), posteriormente se observa la segunda frase que va del compás 77 al compás 86 (M2P4F2).

Finalmente se presenta una coda instrumental con violín y continuo, la cual parte del compás 87 y concluye en el compás 94. En el siguiente cuadro se resume la clasificación anterior.

COMPASES	SEGMENTO
1 al 13	introducción
13 al 16	M2P1F1
17 al 28	M2P1F2
30 al 34	M2P1F3
35 al 44	M2P2F1
44 al 48	M2P2F2
49 al 54	M2P2F3
54 al 61	M2P3F1
62 al 68	M2P3F2
68 al 72	pausa instrumental
73 al 76	M2P4F1
77 al 86	M2P4F2
87 al 94	coda

El movimiento muestra una gran continuidad. Desde el punto de vista melódico se pueden observar varios fragmentos los cuales son utilizados en reiteradas ocasiones por el compositor. Cada uno de los fragmentos musicales con los que Bach, auxiliado de la *decoratio*, utilizará en el desarrollo del movimiento esán contenidos en la introducción musical. Durante esta introducción se presenta la figura retórica de *percursio* pues nos anticipa una serie de elementos musicales que serán presentados tanto en el violín, el continuo como en el canto.

Al observar la introducción podremos comprender parte del desarrollo melódico de la obra. El primer elemento que destaca es el motivo melódico que se observa en las figura 6.2.1 y que nos permitirá, en varias ocasiones, iniciar una nueva frase o periodo. Como ya se dijo, dicha motivo está asociado a las palabras *Welt, ade*, (mundo adiós), por lo que podemos denominar dicho motivo, de manera arbitraria, el “motivo de la despedida”. Dicho motivo generalmente es interpretado en primer o tercer tiempo, es decir, tiempo *nobile*. Otro elemento que conforma la introducción y que puede apreciarse en el violín es las figura en treintaidosavos, los cuales pueden estar combinados con dieciseisavos. Dichas figuras son

utilizadas en el transcurso de la obra varias veces, como puede apreciarse en las figuras 6.2.4 y 6.2.5.

Ahora bien, en la cantata BWV 56, se proponía que era muy probable que Bach hiciera una lectura cuidadosa del texto para, de esta forma, imprimir las soluciones musicales que estuvieran acordes con el afecto de las palabras y la liturgia. En ese sentido, al observar la voz en el segmento M1P1F1 (compases 13 al 16) y si se comparan con algunas de los fragmentos del violín en la introducción musical, se verá en ellos el germen del desarrollo de la complicada melodía que ejecuta el violín.

Respecto a los afectos transmitidos, se invita al lector a remitirse al análisis de la cantata BWV 82, pues este movimiento está relacionado con la Festividad de la Purificación de María. En este sentido, cabe mencionar que en el primer movimiento de la cantata BWV 82 la participación del oboe se consideraba en el mismo nivel de importancia que la voz del solista. Esta situación es semejante para el segundo movimiento de la cantata BWV 158, solo que el violín toma la estafeta, manteniéndose siempre en el mismo relieve de la voz solista.

Para determinar el tempo se tendrá que atender tanto al violín cómo a la voz. El violín tiene una división máxima de treintaidosavos. ¿Hasta que nivel de velocidad podrán ser tocados? Antes de dejarse seducir por el virtuosismo, será conveniente ver las exigencias técnicas de la voz. La nota con menor duración es también el treintaidosavo. Evidentemente, la agilidad del violín es mayor que la de la voz. Por otra parte en el continuo prevalece una figura de octavo. Atendiendo estos elementos, se puede proponer que el nivel de batido, pulso y toque serán de octavo, diesiseisavo y treintaidosavo, respectivamente. Esto nos ubica en una estructura métrica de II-2-2, la cual, según la tabla III.1.a correspondería a las danzas de *bourrée*, *gavotte* y *rigaudon*. Los afectos relacionados para estas danzas, según Mattheson son: para el *bourrée*, contento, agrado, displicencia y laxitud; para la *gavotte* alagría jubilosa; para el *rigaudon*, deliciosa coquetería (López Cano 2000: 68). Al comparar con un metrónomo, se puede observar que es posible que el treintaidosavo de la voz humana pueda ser ejecutado con un tiempo metronómico de negra igual a 120 pulsos por minuto, el cual nos remite a la

indicación de *allegro* cuyo afecto es, según Mattheson, consuelo (López Cano 2000: 68).

6.3 Tercer movimiento.

Este movimiento se trata de un recitativo arioso con la dotación de voz y continuo y el texto que musicaliza se presenta a continuación.

Nun, Herr, regiere meinen Sinn,
Así pues, Señor, dirige mi destino,
Damit ich auf der Welt,
Para que en este mundo,
So lang es dir mich hier zu lassen noch gefällt,
En tanto quieras dejarme en él,
Ein Kind des Friedens bin,
Sea una criatura de la paz,
Und laß mich zu dir aus meinen Leidens
Y déjame partir hacia Ti desde mis penas,
Wie Simeon in Frieden scheiden!
¡En paz como Simeon!
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
Allí permaneceré, allí tendré placer de morar,
Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen
Allí luciré adornado con coronas celestiales.

De la primera a la sexta estrofas tenemos el recitativo mientras que el arioso se aplica a la séptima y octava estrofas. Como se ha mencionado anteriormente y como lo indica el texto, este movimiento hace alusión, una vez más, al pasaje del encuentro entre María y Simeón. La carga afectiva de este movimiento puede comprenderse auxiliándonos del análisis de la cantata BWV 82.

Se anexan las citas y alusiones que Ulrich Meyer encontró en la Biblia y que es muy posible hayan sido utilizados para crear el texto de este movimiento:

*Kol 3,15 “Der **Friede** Gottes **regiere** in euren Herzen”*

Colosenses 3:15 Que gobierne en sus corazones la paz de Cristo, a la cual fueron llamados en un solo cuerpo. Y sean agradecidos.

Lk 24,36

Lucas 24:36 Todavía estaban hablando acerca de esto, cuando Jesús mismo se puso en medio de ellos y les dijo: -Paz a ustedes.

*Jes 54,13 “... und grossen **Frieden** deinen **Kindern**”*

Isaías 54:13 El Señor mismo instruirá a tus hijos y grande será su bienestar.

*Lk 24,46 “Also musste Christus **leiden**, und auferstehen”*

Lucas 24:46 -Esto es lo que está escrito -les explico-: que el Cristo padecerá y resucitará al tercer día,

*Lk 2,29 “(**Simeon** sprach:) Herr, nun lässtest Du deinen Diener **im Friede** fahren”*

Lucas 2:29 Simeón dijo: “Según tu palabra, Soberano Señor, ya puedes despedir a tu siervo en paz.”

Spr 4,9

Proverbios 4:9 te pondrá en la cabeza una Hermosa diadema; te obsequiará una bella corona.

6.4 Cuarto Movimiento

Se trata de un coral donde se integran todos los instrumentos que han participado en el desarrollo de la cantata además del coro, es decir, se tiene violín, oboe, soprano, contralto, tenor, bajo y continuo. El texto es el siguiente:

Hier is das rechte Osterlamm,
He aquí el verdadero cordero pascual,
Davon Gott hat geboten;
Del cual Dios ha convidado;
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
Que en el alto madero de la cruz
In heißer Lieb gebraten.
Fue abrasado en ardiente amor.
Des Brut zeichnet unsre Tür,
Su sangre marca nuestra puerta,
Das hält der Glaub dem Tode für;
Que la fe opone a la muerte;
Der Würger kann uns nicht rühren.
El exterminador no puede ya dañarnos.
Alleluja!
¡Aleluya!

Se mencionó desde el primer movimiento de la presente cantata, que este movimiento hace clara alusión al tercer día de Pascua. Aun cuando en esta canta están combinados dos pasajes bíblicos diferentes, tienen algunos puntos en común. En primera instancia, ambos hablan de Jesús, uno a los 40 días de nacido y otro al tercer día de su resurrección, es decir, según la Biblia se tienen dos acontecimientos separados por 3 décadas. Otra similitud es que ambos pasajes nos remiten al tema de la muerte. A lo largo de este trabajo se ha insistido en la muerte como una metáfora de la conclusión de un proceso en la vida cotidiana de los seres humanos. Pero este proceso está representado por Simeón. El otro pasaje hace referencia a la muerte y resurrección de Jesús. En este sentido, desde el punto de vista del cristianismo, este fenómeno es la prueba fehaciente de la vida después de la muerte. La discusión de este asunto rebasa los objetivos de este trabajo. Sin embargo, es importante señalar la fe de Simeón, pues el murió 33 años antes que Jesús con el convencimiento de que más allá de la vida tendrá la oportunidad de seguir existiendo. Para concluir esta cantata y este trabajo, se evocan nuevamente las reflexiones del superviviente de los campos de concentración nazis, el

neurólogo y psiquiatra Viktor Frankl. El sufrimiento es parte de la vida, porque es manifestación de carencia. La sed y hambres física y espiritual no saciadas, la falta de afecto, la falta de inclusión en la sociedad, la falta de respeto a la dignidad humana, el llanto del niño desamparado, el dolor del enfermo, la falta de cuidado al medio ambiente, estas y otras carencias, nos movilizan a vivir, vivir para mejorar, para ser hombres y mujeres de bien. Esto es, el sufrimiento es un alerta a que la existencia está en peligro y que debemos alejarnos de aquello que lo genere, o bien, debemos de sofocar la fuente de dicho sufrimiento. En mi humilde opinión, la obra de Bach no es solo un viaje sobre la incuestionable belleza de su música, es una aventura que invita a la reflexión más profunda de la complejidad del pensamiento humano, es la búsqueda de una explicación a las interrogantes más recónditas que han acompañado al humano desde que se dio cuenta de su propia existencia, es el uso del sonido como alternativa para sobrellevar el sufrimiento que nos mueve e vivir para preservarnos como seres humanos.

Violin

Soprano

Bass

(a)

B

Welt, a - de ich bin__ dein__ mü - de,

(b)

B

mü - de, Welt, a - - - de, ich bin__ dein__ mü - de Sa - lems

(c)

Figura 6.2.1 Esta figura y las subsecuentes fueron editadas en Finale 2007. En la imagen se puede apreciar el motivo melódico sobre el cual se va desarrollando la obra. En (a) se observa el compás uno del movimiento. En el violín se observa del primer al tercer tiempo el desarrollo del motivo. En (b) se observa el compás 13, donde la voz ejecuta el mismo motivo. En (c) se presenta una vez más el motivo interpretado por la voz pero una cuarta justa arriba.

Violin

Soprano

Bass

(a)

Vln.

S.

B.

Welt, a - de, ich

Welt a - de, Welt, a - de, Welt, a - de, Welt, a - de, ich bin dein mit

(b)

Vln.

S.

B.

an; Welt a - de Welt, a - de, ich bin dein

ich will

(c)

Figura 6.2.2 En esta imagen y en las siguientes se hará una comparación de diferentes fragmentos. El destacado compositor mexicano Leonardo Coral afirmaba en su clase de composición que los compositores deben ser económicos, es decir, con pocas ideas pueden elaborar toda una obra. En ese sentido Bach es un gran ejemplo para tal afirmación. En (a) se observa el compás 1 al compás 5. En (b) se observan los compases 17 al 21, que están dentro del segmento M2P1F1. En (c) se observan los compases 28 al 31 que están dentro del segmento M2P1F1 y M2P2F2. Entre (a) y (b) se mantiene la tonalidad de sol mayor en (c) la tonalidad es re mayor, esto es, se aplicó una figura retórica de *sinonimia*. Obsérvese el violín, el cual tiene una participación protagónica en el transcurso del movimiento. Otra comparación puede hacerse con los diferentes momentos en que tanto el coro como la voz de bajo entran en el desarrollo de este fragmento melódico. Las repeticiones son, desde el punto de vista retórico, de igualdad relajada, es decir, presentan algunas variaciones.

Vln.
 S
 B
 Welt, a - de ich bin__ dein__ mü - de,

(a)

Vln.
 S
 B
 mü - de, Welt, a - - - de, ich bin__ dein__

(b)

Figura 6.2.3 Aquí se hace la comparación de otra idea. En (a) se observan los compases 13 al 14 mientras que en (b) se pueden apreciar los compases 24 al 25. El primer fragmento está en sol mayor y el segundo en re mayor. Se observan variaciones en el continuo y la entrada de la voz está desfasada dos tiempos.

Musical score (a) showing a violin part (Vin.) and a bass line. The violin part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass line is simpler, with a few notes and rests. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

(a)

Musical score (b) showing a violin part (Vin.) and a bass line. The violin part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass line is simpler, with a few notes and rests. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

(b)

Figura 6.2.5 En la imagen se aprecia en (a) la anacrusa al compás 9 hasta el segundo tiempo del compás 12, los cuales están dentro de la introducción; en (b) se observa la anacrusa al compás 69 hasta el segundo tiempo del compás 72 que está dentro de la pausa instrumental, los cuales se encuentran una tercera menor por debajo de la melodía de (a). Si se observan las diferentes figuras se verá que hay algunos elementos semejantes, como es la escala ascendente que está al inicio del fragmento de esta figura.

The image displays a musical score for three instruments: Violin, Soprano, and Bass. The score is organized into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Violin part starting a melodic line. The second system continues the Violin part, while the Soprano and Bass parts remain mostly silent. The third system shows the end of the piece, with the Violin part concluding its melodic line. The score is written in G major and 4/4 time.

Figura 6.2.6 En esta imagen se observan los compases 4 a 13 que forman parte de la introducción. Al observar la siguiente figura se verá una gran similitud entre el inicio y el final del movimiento. Esto tiene que ver con lo que en la retórica se llama círculo retórico, es decir, iniciar y finalizar con la misma idea permite otorgarle al oído un ornamento placentero. Esta figura retórica se llama *epanadiplosis*.

The image displays a musical score for measures 87 to 94. It is organized into four systems, each containing four staves: Violin (Vln.), Soprano (S), Bass (B), and Piano (P). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The Soprano and Bass parts are mostly silent, indicated by horizontal lines with a 'z' (zillo) symbol. The Piano part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. Measure numbers 87, 91, and 94 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Figura 6.2.7 Esta imagen está relacionada con la figura anterior. Aquí tenemos los compases 87 a 94 los cuales están contenidos en la coda.

ANEXO 1:
Síntesis para el programa de mano

Cantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56

El primer movimiento inicia en sol menor, pero su quinto grado o dominante que es re mayor, tiene gran presencia, lo cual por un momento pareciera que es la tonalidad del movimiento. El re mayor nos ofrece solemnidad, devoción, y religiosidad. También, durante el movimiento se escucha la tonalidad de la mayor, la cual puede, según los tratadistas del barroco, llevarnos al llanto, nostalgia, relajación y lamentación. Durante el barroco se realizó una adaptación de las figuras retóricas literarias a la música. Es por ello que durante el transcurso del movimiento y de la cantata, se van desarrollando diversas figuras retóricas musicales que pretenden afectarnos y que pueden asociarse a la súplica, el lamento, la depresión así como confirmar, aumentar o mitigar dichas pasiones.

Otros elementos que también adquieren importancia son las disonancias que normalmente se tienen en el primer tiempo y que resuelven en el tiempo débil. En este sentido, durante el barroco se creó un sistema de jerarquías donde el tiempo fuerte era llamado tiempo *nobile*, mientras que los tiempos sucesivos tenían menor importancia por lo que se llegaban denominar tiempo *vile*.

Se escuchan trazos melódicos que en un mismo instrumento pueden cambiar de tonalidad o bien, melodías que primero se escuchan en un instrumento y luego se reproducen en otro. Todo esto está asociado con la retórica musical. Eventualmente se escucharán intervalos de sexta o mayores que expresan dolor. Durante el desarrollo de la cantata se escucharán melodías cromáticas descendentes que pueden asociarse a inferioridad, humillación, envilecimiento y situaciones deprimidas. Todos los elementos mencionados anteriormente están presentes en la introducción musical con lo cual, Bach nos va sensibilizando para lo que, compases más tarde, desarrollará el canto. Dicha sensibilización pretende que la congregación percibiera la solemnidad del momento, mantuviera una actitud de profunda espiritualidad, experimentara tristeza, manifestara lamentación y reconociera su fragilidad e insignificancia ante la voluntad divina. La cruz podría hacer referencia al instrumento utilizado antiguamente en la navegación, el cual también se le llamaba vara de Jacob. La expresión “cargar la cruz” podría tener

ANEXO 1

también el significado más común, que es el de soportar penurias y momentos difíciles en la vida. Es así como el primer melisma (asignación de varias notas musicales a una sílaba) que presenta Bach en la cantata está asociado a la palabra *tragen* (cargar).

La cantata está llena de metáforas relativas a la navegación. Por ello la interpretación de la cruz como instrumento que nos permitirá encontrar el camino. Estas metáforas nos hablan de que bajo ninguna circunstancia el humano debe perder la fe y la esperanza. Para el creyente su fe estará depositada en la divinidad, para el enamorado en quien corresponda a su amor; para los demás habrá algo, el trabajo, el estudio, el arte, la familia, la amistad. Esto es, el humano debe mantener intactos sus ideales hasta el último aliento, pues aun en los momentos de mayor pesadumbre y dificultad se dará solución a los problemas que nos agobian. Aun cuando nuestras fuerzas no nos permitan sostener el remo que nos conduce por el mar de la vida, no debemos dejar de tener fe. En mi opinión, cuando veo la imagen del rostro de Johann Sebastian Bach y escucho su música, percibo la imagen de un hombre fuerte, que nos pide mirar al futuro con optimismo, manteniendo una actitud digna y respetuosa a nuestra milagrosa condición humana.

Cantata *Ich habe genug* BWV82

Cuando se observa el manuscrito original de la cantata *Ich habe genug* BWV 82, se advierte que Bach escribió tanto en la portada como al inicio de la partitura “*Festo purificationis Maria*” (Fiesta de purificación de María). Algunos historiadores ubican el estreno de la primera versión de esta cantata el 2 de febrero de 1727. En el capítulo 12 del libro Levítico de La Biblia, puede leerse sobre los ritos que la mujer judía debía seguir después de dar a luz. En el caso de que la mujer tuviera un primogénito varón, debía esperar 40 días para poder purificarse y de esta manera poder presentarse con su hijo en el templo para realizar un sacrificio en honor a Yavé. En el Evangelio de Lucas 2:22-39 se puede leer la historia de Simeón, quien era un hombre de edad avanzada el cual tuvo la promesa de Dios de que moriría hasta que pudiera ver al Mesías. Dice el evangelio que el Espíritu Santo guió a Simeón al templo para encontrarse con Jesús. Cuando tuvo oportunidad de verlo, supo que se trataba del Salvador, por lo que podría morir en paz. Simeón, cuenta el Evangelio, exclamó: “Ahora, Señor, puedes dejar que tu servidor muera en paz, como lo has prometido, porque mis ojos han visto la salvación que preparaste delante de todos los pueblos: luz para iluminar a las naciones paganas y gloria de tu pueblo Israel.” Estas palabras son conocidas en la liturgia como el *Cántico de Simeón*. El texto de la cantata hace referencia a este pasaje bíblico. Es muy probable que Johann Sebastian Bach pretendiera representar los sentimientos de agradecimiento, alivio, ternura, dicha felicidad y bondad que Simeón pudo experimentar al encontrarse con quien consideraba el hijo de Dios.

Desde el primer compás se puede escuchar un motivo melódico al cual, arbitrariamente y solo para estas notas al programa, se le ha llamado el “motivo del agradecimiento”. Al inicio del movimiento se percibe un acompañamiento cuyo ritmo armónico es de acorde por compás. En el continuo se va desarrollando una melodía descendente que puede representar el reconocimiento de la fragilidad humana ante la presencia divina.

En este movimiento puede apreciarse una participación destacada del oboe, el cual tiene el mismo nivel de importancia que la voz. Dicho instrumento asciende y desciende a través de una escala menor armónica sobre do, moviéndose con ligereza como si fuera una pluma de ave que parece que va a llegar al suelo para elevarse nuevamente, hasta que finalmente se deposita suavemente una octava debajo de donde partió. ¿A qué se debe que Bach mantiene este diálogo constante entre la voz y el oboe? Considerando el contexto litúrgico de esta obra se puede proponer la siguiente interpretación: la voz representa a Simeón, el oboe representa al Espíritu Santo y este diálogo contrapuntístico representa el momento en que este personaje bíblico se encuentra bajo el influjo de la divinidad.

¿Qué representa el personaje de Siméon? Es probable que Siméon represente la humanidad entera, la cual será salvada por el Mesías, según la tradición judeo-cristiana. El psicólogo estadounidense Gordon W. Allport (1897 - 1967) decía que el objeto de la vida es sufrir y morir. Pero el sufrimiento es carencia, y la carencia nos mueve a suprimirla. Cada ser humano sabrá cuáles son sus carencias y que tiene que hacer para resolverlas. Diría el neurólogo y psiquiatra austriaco Viktor Frankl (1905 - 1997) que “lo que importa no es el sentido de la vida en términos generales, sino el significado concreto de la vida de cada individuo en un momento dado.” Esto nos recuerda la famosa frase de Nietzsche “Quien tiene un por qué para vivir, encontrará casi siempre el cómo.” Es probable que el pasaje bíblico de Siméon contenga una metáfora en este sentido. El objeto de la vida de Siméon es poder ver al hijo de Dios para morir en paz, pero en la religión cristiana, la muerte implica el arribo a la vida eterna, el inicio de una nueva etapa que es supresión de carencia, significado concreto de vida y por qué para vivir. Más allá de visiones religiosas, todos en algún momento o en varios momentos de nuestra vida objetiva y material somos Simeón: morimos y nos reinventamos a cada instante. Esto implica que vivimos en función de objetivos claros asociados a satisfacer nuestras carencias que una vez cumplidos nos obligan a la consecución de nuevas empresas. Ya se visto como Viktor Frankl señalaba que cada quien debe cumplir con su cometido concreto en la vida, y que solamente hay una oportunidad para poder instrumentarla. Asimismo, el autor de la

ANEXO 1

logoterapia afirmaba que “la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable.”

Esta última idea nos hace ver que el mensaje de las obras de Johann Sebastian Bach mantiene gran vigencia para las nuevas generaciones, hoy tan vapuleadas por la carencia de oportunidades de desarrollo económico, académico, profesional, laboral y humano. El mensaje de su obra musical ha trascendido el tiempo porque ha sido, es y seguirá siendo no solo la confirmación de su genio para la composición musical, sino también la de un hombre sabio que muestra grandes enseñanzas para todo aquel que quiera acudir a su vasta obra llena de filosofía, espiritualidad y profundidad.

Cantata *Der Friede sei mit dir*, BWV 158.

El texto de la cantata es de autor desconocido. El segundo y tercer movimientos forman parte del *Canticum Simeonis*, también conocido como *Nunc Dimittis* del cual ya se ha hablado en las notas correspondientes a la cantata BWV 82. Respecto al segundo movimiento se puede decir que incluye la estrofa uno del canto “Mundo, adiós, estoy cansado de ti” de Johann Georg Albinus (1624-1679). La letra de los movimientos primero y cuarto se refieren a la Pascua; respecto al cuarto movimiento se puede agregar que está incluida la quinta estrofa del canto “Cristo yacía en los lazos de la muerte” de Martín Lutero (1483-1546).

La cantata BWV 158 fue escrita para el tercer día de pascua pero algunos consideran que también podría ser interpretada en la festividad de la Purificación de María. En el caso del tercer día de Pascua, las lecturas que la iglesia luterana realiza son Hechos 13:26-33 y el Evangelio de Lucas 24:36-47 donde se narra la pasión de Cristo y su aparición a los apóstoles una vez que resucitó. Joshua Rifkin sugiere que la primera ejecución de esta obra pudo ser en Weimar o Leipzig, el martes 15 de abril de 1727 o el martes 30 de marzo de 1728.

Desde el siglo XIX, Julius August Philipp Spitta había notado el carácter fragmentario de la cantata. No se sabe quien ensambló la obra.

Esta cantata tiene similitudes con la BWV 82, por las referencias que se hacen a Simeón. El sufrimiento es parte de la vida, porque el sufrimiento es manifestación de carencia. La sed y hambres física y espiritual no saciadas, la falta de afecto, la falta de inclusión en la sociedad, la falta de respeto a la dignidad humana, el llanto del niño desamparado, el dolor del enfermo, éstas y otras carencias no movilizan a vivir, vivir para mejorar, para ser hombres y mujeres de bien. Esto es, el sufrimiento es un alerta de que la existencia está en peligro y que debemos de alejarnos de aquello que lo genere, o bien, debemos sofocar la fuente de dicho sufrimiento. En mi humilde opinión, la obra de Bach no es solo un viaje sobre la incuestionable belleza de su música, es una aventura que invita a la reflexión más profunda de la complejidad del pensamiento humano, es la búsqueda

ANEXO 1

de una explicación a las interrogantes más recónditas que han acompañado al humano desde que se dio cuenta de su propia existencia, es el uso del sonido como alternativa para sobrellevar el sufrimiento que nos mueve a vivir y preservarnos como seres humanos.

ANEXO 2:

Traducciones de textos

Cantata Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV 56

Primer movimiento

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

Cargaré contento la cruz

Er kömmt von Gottes lieber Hand,

Proveniente de la amada mano de Dios,

Der führet mich nach meinen Plagen

Que me conduce, después de mis infortunios

Zu Gott in das gelobte Land.

A Dios, en la tierra prometida.

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,

Allí enterraré de una vez la aflicción,

Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

Allí mi Salvador mismo me enjugará las lágrimas.

Segundo movimiento

Mein Wandel auf der Welt

Mi paso por el mundo

Ist einer Schifffahrt gleich:

Se asemeja al de un navío:

Betrübnis, Kreuz und Not

Tristeza, cruz y miseria

Sind Wellen, welche mich bedecken

Son las olas que me cubren

Und auf den Tod

Y me asustan diariamente

Mich täglich schrecken;

Con la muerte,

Mein Anker aber, der mich hält,

Pero mi ancla, que me sostiene

Ist die Barmherzigkeit,

Es la misericordia,

Womit mein Gott mich oft erfreut.

Con la que mi Dios a menudo me alegra

Der rufet so zu mir:

Él me anuncia:

Ich bin bei dir,

¡Estoy contigo,

Ich will dich nicht verlassen noch

versäumen!

No te abandonaré ni te descuidaré!

Und wenn das wütenvolle Schäumen

Y cuando la enfurecida tempestad

Sein Ende hat,

Llegue a su fin,

So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,

Saldré del navío hacia mi ciudad,

Die ist das Himmelreich,

Que es el reino de los cielos,

Wohin ich mit den Frommen

Adonde, con los piadosos,

Aus vielem Trübsal werde kommen.

Llegaré después de tantas tribulaciones.

Tercer movimiento.

Endlich, endlich wird mein Joch

Por fin, por fin, mi yugo

wieder von mir weichen müssen.

volverá a apartarse de mi.

Da krieg ich in dem Herren Kraft

Recibiré fuerzas del señor

Da hab ich des Adlers Eigenschaft,

Tendré el don del águila

Da fahr ich auf von dieser Erden

Saldré de esta tierra

Und laufe sonder matt zu werden.

Y andaré sin cansarme

O gescheh es heute noch!

¡Oh, si sucediera hoy todavía!

Cuarto movimiento

Ich stehe fertig und bereit,

Estoy listo y dispuesto,

Das Erbe meiner Seligkeit

A recibir la herencia de mi bienaventuranza,

Mit Sehnen und Verlangen

Con ansia y anhelo,

Von Jesus' Händen zu empfangen.

De manos de Jesús.

Wie wohl wird mir geschehn,

Que satisfacción tendré

Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.

Cuando contemple el puerto del reposo.

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,

Allí enterraré de una vez la aflicción

Da wischt mir die Tränen mein Heiland

selbst ab.

Allí mi Salvador mismo me enjugará las

lágrimas.

Quinto movimiento

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,

Ven, oh muerte, hermana del sueño,

Komm und führe mich nur fort;

Ven y llévame contigo;

Löse meines Schiffeins Ruder,

Suelta el remo de mi pequeña barca

Bringe mich an sichern Port!

Y condúceme a puerto seguro.

Es mag, wer da will, dich scheuen,

Habrán quien te tema,

Du kannst mich vielmehr erfreuen;

Pero a mi me llenas de alegría;

Denn durch dich komm ich herein

Pues por ti llegaré

Zu dem schönsten Jesulein.

A la presencia del hermoso Niño Jesús.

Cantata Ich habe genug BWV 82

Primer movimiento

Ich habe genug

Tengo suficiente

Ich habe den Heiland,

Tengo la salvación

das Hoffen der Frommen,

la esperanza de los piadosos

auf meine begierigen Armen

genommen,

envuelta entre mis anhelantes brazos

ich habe genug

Tengo suficiente

Ich hab ihn erblickt

He dirigido mi mirada hacia Él

mein Glaube hat Jesum

Mi fe se acerca a Jesús

ans Herze gedrückt;

hacia su corazón

nun wünsch ich,

Ahora yo deseo

noch heute mit Freuden

hoy con alegría

von hinnen zu scheiden;

me despediría de este lugar

ich habe genug

Tengo suficiente

Segundo movimiento

Ich habe genug
Tengo suficiente
Mein Trost ist nur allein,
Mi confianza está sola
daß Jesus mein und ich sein
que Jesús será mío
eigen möchte sein.
y yo seré de Él
Im Glauben halt ich ihn,
creo en Él con convicción
da seh ich auch mit Simeon
y veo también con Simeón
die Freude jenes Lebens schon;
La felicidad en la vida más allá
laß uns mit diesem Manne ziehn!
unámonos a ese hombre en su carga
Ach! Möchte mich von meines
Ah! Quiero que de mis
Leibes Ketten
cadenas del cuerpo
der Herr erretten;
El señor me libere
ach! Wäre doch mein Abschied hier,
ah! Si mi partida fuera ahora
mit Freuden sagt ich,
con felicidad diría
Welt, zu dir:
al mundo:
Ich habe genug.
Tengo suficiente

Tercer movimiento

Schlumert ein, ihr matten Augen

¡Dormid ya, ojos cansados,

fallet sanft und selig zu!

caed en el suave y plácido reposo!

Welt, ich bleibe nicht mehr hier,

Mundo, ya no moraré más aquí,

hab ich doch kein Teil an dir,

pues no encuentro parte en ti

das der Seele könnte taugen.

que pueda servir a mi alma.

Hier muß ich das Elend bauen,

Aquí debo contar con la miseria,

aber dort, dort werd ich schauen

pero a pesar de todo, allá, allá

presenciaré

Süßen Friede, stille Ruh.

el dulce sosiego y el tranquilo

descanso.

Cuarto movimiento

**Mein Gott! Wenn kömmt das
schöne: Nun!**

¡Dios mío! ¿Cuándo vendrá ese
bendito "¡Ya!"

da ich im Friede fahren werde
que anuncie mi reposo eterno

und in dem Sande kühler Erde

bajo la arena fría de la Tierra,

und dort bei dir im Schoße ruhn?

en la paz de tu divino regazo?

Der Abschied ist gemacht,

Ya me he despedido:

Welt, gute Nacht.

Oh mundo, buenas noches.

Quinto movimiento

Ich freue mich auf meinen Tod,
Regocijándome saludo a mi muerte,
ach! Hätt er sich schon eingefunden.

¡Ah! Ojalá hubiese venido ya

Da entkomm ich aller Not,
Escaparía entonces de todo dolor

die mich noch auf der Welt

gebunden.

que me une aun a este mundo.

Cantata *Der Friede sei mit dir* BWV 158

Primer movimiento

Der Friede sei mit dir,

¡La paz sea contigo,

Du ängstliches Gewissen!

oh conciencia temerosa!

Dein Mittler stehet hier,

tu Mediador está aquí

Der hat dein Schuldenbuch

con el libro de tus culpas

Und des Gesetzes Fluch

y la maldición de la ley

Verglichen und zerrissen.

se han confrontado y lo ha destruido.

Der Friede sei mit dir,

La paz sea contigo,

Der Fürste dieser Welt,

el príncipe de este mundo

Der deiner Seele nachgestellt,

que ha perseguido tu alma

Ist durch des Lammes Blut bezwungen und gefällt.

ha sido conquistado y derrotado por la sangre del Cordero.

Mein Herz, was bist du so betrübt,

Corazón mío, ¿por qué te angustias,

Da dich doch Gott durch Christum liebt?

si Dios te ama a través de Cristo?

Er selber spricht zu mir:

Él mismo me dice:

Der Friede sei mit dir!

¡La paz sea contigo!

Segundo movimiento

Welt, ade, ich bin dein müde,
Mundo, adiós, estoy cansado de ti,
Salems Hütten stehn mir an,
Me aguardan las moradas de Salén,

Coro: Welt, ade! Ich bin dein müde,

Mundo, adiós, estoy cansado de ti,

Ich will nach dem Himmel zu,

Quiero ir al cielo

Wo ich Gott in Ruh und Friede
Donde yo podré contemplar a Dios
Ewig selig schauen kann.

Con paz y quietud en eterna bienaventuranza,

Coro: Da wird sein der rechter Friede

Allí estará la verdadera paz

Und die ewig stolze Ruh.

Y el eterno reposo del alma

Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,

Allí permaneceré, allí moraré gustoso,

Coro: Welt, bei dir ist Krieg und Streit,

Mundo, en ti hay guerra y disputas,

Salems Hütten stehn mir an,

Solamente pura vanidad;

Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

Allí luciré adornado con coronas celestiales.

Coro: In dem Himmel allezeit

En el cielo siempre,

Friede, Freud und Seligkeit.

Paz, quietud y bienaventuranza.

Tercer movimiento

Nun, Herr, regiere meinen Sinn,

Así pues, Señor, dirige mi destino,

Damit ich auf der Welt,

Para que en este mundo,

So lang es dir mich hier zu lassen noch gefällt,

En tanto quieras dejarme en él,

Ein Kind des Friedens bin,

Sea una criatura de la paz,

Und laß mich zu dir aus meinen Leidens

Y déjame partir hacia Ti desde mis penas,

Wie Simeon in Frieden scheiden!

¡En paz como Simeon!

Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,

Allí permaneceré, allí tendré placer de morar,

Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen

Allí luciré adornado con coronas celestiales.

Cuarto movimiento

Hier is das rechte Osterlamm,
He aquí el verdadero cordero pascual,
Davon Gott hat geboten;
Del cual Dios ha convidado;
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
Que en el alto madero de la cruz
In heißer Lieb gebraten.
Fue abrasado en ardiente amor.
Des Brut zeichnet unsre Tür,
Su sangre marca nuestra puerta,
Das hält der Glaub dem Tode für;
Que la fe opone a la muerte;
Der Würger kann uns nicht rühren.
El exterminador no puede ya dañarnos.
Alleluja!
¡Aleluya!

Cantata

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

BWV 56

Johann Sebastian Bach

Ich will den Kreustab gerne tragen BWV 56

1. Aria

Johann Sebastian Bach

Score

Oboe 1

Oboe 2

Oboe 3

Violin I

Violin II

Viola

Bass

Organ

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

Ich will den Kreus-tab ger - ne - tra

OBSERVACIONES:
EN LA PARTITURA ORIGINAL, EL OBOE 3 SE LLAMA
TAILLE, EL CUAL ES UN OBOE EN FA.
SE SUGIERE UTILIZAR UN CORNO INGLÉS.

Ich will den Kreustab gerne tragen BWV 56

2

21

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

gen, den Kreuz - stab ich will den

30

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

Kreuz - stab, den Kreuz - stab ger ne tra gen, er kömmt er kömmt von Got - tes lie - ber Hand, er kömmt von

MARCO ANTONIO VELARDE TOVAR

39

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

Got - - - tes lie - ber - Hand ich will den Kreuz - stab - - ger - ne - tra - -

49

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

gen, er kömmt - - - von - - - Got - - - tes lie ber - Hand.

MARCO ANTONIO VELARDE TOVAR

Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56

4

58

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

68

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

Der füh - ret - mich - nach mei - nen Pla -

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

78

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

gen, der füh - ret mich nach mei - nen Pla - - - - - gen zu Gott

88

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

- zu Gott in das ge - lob - te Land, der füh - ret mich nach mei - nen Pla - - - - - gen zu Gott

97

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

— in das ge-lob-te Land, der füh-ret mich nach mei-nen Pla-

106

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

gen zu Gott in das ge-lob-te Land.

116

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

126

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Org.

Da leg ich dan kum-mer auf ein-mal ins Grab, da wicht mir die Trä-nen mein Hei-land selbst ab, da leg ich den Kum-mer auf

132

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

132

Vln. I

Vln. II

Vla.

132

B

ein-mal ins Grab, da wisch mir die Trä-nen mein Hei-land selbst ab,

Org.

139

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

139

Vln. I

Vln. II

Vla.

139

B

da leg ich den Kum-mer auf ein-mal ins Grab, da wisch mir die Trä-nen mein Hei-land selbst ab, da leg ich den Kum-mer auf ein-mal ins Grab, da wisch

Org.

145

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Org.

— mir die Trä-nen mein Hei-land selbst ab, da wischt mir die Trä - - - - - nen mein Hei-land selbst ab.

152

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Org.

tr

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Org.

LICENCIATURA EN CANTO

UNAM

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

ESCUELA NACIONAL DE
MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

EXAMEN PROFESIONAL

LICENCIATURA EN CANTO

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV56

2. Recitativo

Johann Sebastian Bach

Violoncello

Mein Wan-del aur der Welt ist ei-ner Schiff-fahrt gleich: Be-trüb-nis,

Vc.

Kreuz und Not sind Wel-len, wel-che mich be-dek-ken und auf den Tod mich

Vc.

täg-lich schrek-ken mein An-ker a-ber, der mich hält, ist die Barm-her-zig-keit, vo-mit mein

Vc.

Gott mich oft er-freut Der ru-fet so zu mir: Ich bin bei dir, ich

13

Vc.

B
 will dich nicht ver - las - sen noch ver - säu - men! Und wenn das wü - ten - vol - le Schäu - men sein En - de

16

Vc.

B
 hat, so tret ich aus dem Schiff in mei-ne Stadt, die ist das Him-mel-reich wo - hin ich mit den From-men aus

20

Vc.

B
 vic - - - - - ler Trüb - sal - - - - wer - de kom - men.

EXAMEN PROFESIONAL

LICENCIATURA EN CANTO

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

Score

Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV 56. 3. Aria.

Johann Sebastian Bach

Oboe

Bass

Ob.

B.

Ob.

B.

End - lich , end - lich wird mein Joch

Ob.

B.

, end - lich , end - lich

Ob. 17

B 17

sinonimia

wier — mein Joch wieder von mir wei - chen müs - sen, wie-der von mir wei - chen müs - sen

Ob. 20

B 20

M3P2F6

end - lich , end - lich wird mein — Joch wie - der — von mir wei - - -

Ob. 23

B 23

Ob. 26

B 26

- chen müs - sen.

30

Ob.

B

End-lich , end - lich wird mein joch wie - der

34

Ob.

B

von mir wei - hen müs - sen , end - lich , end - lich wird mein Joch wie - der

37

Ob.

B

von mir wei - chen müs - sen , end - lich , end - lich wird mein Joch

41

Ob.

B

end - lich , end - lich wird mein Joch wie der

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

45

Ob.

B

von mir wei - chen müs - sen, wie - der von mir wei - chen müs - sen end - lich , end - lich

48

Ob.

B

wird mein Joch wie - der von mir wei - - - - -

51

Ob.

B

chen müs - sen.

55

Ob.

B

NOTAS AL PROGRAMA
EXAMEN PROFESIONAL
LICENCIATURA EN CANTO
MARCOS ANTONIO VELARDE
TOVAR

M3P5F3

59

Ob.

B

63

Ob. Fine

B Fine

Da krieg ich in dem Her - ren Kraft Da hab ich Ad - lers Ei - gen -

B Fine

67

Ob.

B schaft da fahr ich auf von die - ser Er - den und lau - fe, son der matt zu -

B

71

Ob.

B wer - den. O ge - sches heu - te noch o ge - sches heu - te noch, o ge - sches es

B

NOTAS AL PROGRAMA
 EXAMEN PROFESIONAL
 BUENOS AIRES
 MARCO ANTONIO VELARDE
 TOVAR

76

Ob.

B

heu - te — hoch, ge - scheh es — heu - te noch o ge - scheh es heu - te, heu - te, ge -

80

Ob.

B

scheh es — heu - - - te noch! Dal capo al Fine

Dal capo al Fine

LICENCIATURA EN CANTO

UNAM

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

ESCUELA NACIONAL DE
MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

EXAMEN PROFESIONAL

LICENCIATURA EN CANTO

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

17
Vln. I

Vln. II

Vla.

B

17
ab.

UNAM

NOTAS AL PROGRAMA

EXAMEN PROFESIONAL

LICENCIATURA EN CANTO

UNAM

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

ESCUELA NACIONAL DE
MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

EXAMEN PROFESIONAL

LICENCIATURA EN CANTO

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

Cantata BWV56 "Ich will den Kreuzstab gerne tragen" 5) Coral.

Johann Sebastian Bach

Komm, o Tod, du Schlä-fes Bru-der, komm und füh-re mich zur fort; Es mag, wer da will, dich schau-en, du kannst mich viel mehr er-freu-en;
is-se mei-nes Schläf-leins Ru-der, brin-ge mich an-si-chem Port.

denn durch dich komm ich her-ein zu dem schön-sten Je-su-lein.

Cantata

Ich habe genug

BWV 82

Johann Sebastian Bach

Ich habe genug BWV 82

1. Aria

Johann Sebastian Bach

The musical score is presented in five staves: Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. It is divided into three systems, each beginning with a measure number (12, 12, and 21). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The music is in G minor and 3/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ich habe genug BWV 82

2
32

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Ich ha - - be ge nung Ich ha - - be ge

41

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

nung ge nung ich ha be ge nung ich ha be den Hei - land, das Hof - fen der

50

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Frommen, auf mei - ne be - gie - ri - gen Ar - me ge - nom - - - men, ich ha - - be ge - mung, ich ha be den Hei land,

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

61

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

das Hof-fen das Hof-fen der From-men, ich ha-be den Hei-land, das Hof-fen der From-men, auf mei-ne be-gie-ri-gen

72

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Ar-me ge-nom-men: Ich ha-be ge-nung

84

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

94

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

105

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

ich hab ihn er - blickt, mein Glau-be hat Je - sum ans Her-ze ge drückt,

115

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

ich hab ihn er - blickt, mein Glau-be hat Je - sum ans Her - ze - ge - drückt,

125

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

nun wünsch ich noch heu - te mit Freu - den von hin - nen zu -

133

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

schei - den: Ich ha - be ge - nung!

144

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Ich hab ihn ner blickt mein Glau - be - hat -

154

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Je - sum ans Her - ze - ge - drückt, ich ha - be ge - nung, - ich - ha - be ge - nung, ich ha - be ge -

165

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

nung man wünsch ich noch heu - te mit Freu - den von hin - nen zu -

174

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

schei - den: Ich ha - be ge - nung!

186

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

195

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

205

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

"Ich habe genug" BWV82

2. Recitativo

Johann Sebastian Bach

Bass

Ich ha-be ge-nung! Mein Trost ist nur al-lein, daß Je-sus mein und ich sein ei-gen möch-te

4

B

sein — Im Glau-ben halt ich ihn, da seh ich auch mit Si-me-on die Freu-de je-nes Le-bes

7

B

schon. Laßt uns mit die-sem Man-ne ziehn! — Ach! möch-te mich von mei-nes Lei-bes

10

B

Ket-ten der Herr er-ref-ten; ach! wä-re doch mein ab-schied hier, mit Freu - - den sagt ich, Welt, zu

13

B

dir Ich ha - be ge - nung!

Ich habe genug. 3) Aria

Johann Sebastian Bach

Violin I

Violin II

Viola

Bass

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen fal - let sanft und se - lig zu schlum - mert ein, schlum - mert ein, _____

16

schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen, fal - let sanft und se - lig zu, schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen

MARCO ANTONIO VELARDE
ROY AR

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

23

B

, fal - let sanft und se - lig zu fal - - let sanft und se - lig zu!

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

31

B

Welt, ich blei - be nicht mehr hier -

Fine

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

39

B

hab ich doch kein Teil an dir, das der See - le könn - te tau - gen, das der See - le könn - te tau - gen; Welt, ich blei - be nicht mehr hier, hab ich -

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

46

B

doch kein Teil an dir, das der See - le könn - te tau - gen Schum - mert ein schum -

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

- mert ein, schlum - mert ein, schlum - mert - ein, ihr met - ten Au - gen, - fal - let - sanft - und - se - lig zu; schlum -

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

- mert ein, - ihr mat - ten - Au - gen - fal - let sanft und se - lig - zu - - - fal - - - let - sanft - und - se - lig - zu!

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Hier muss ich das E - lend - bau - en a - ber dort, dort werd ich schau - en sü - - ssen Frie - den,

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

still - le - Ruh - - - hier muss ich das E - lend - bau - en, a - ber dort, dort

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

80

werd_ ich_ schau - en sü - - - ssen Frie - den, stil - le Ruh
 , sü - ssen Frie - den, stil - le Ruh.

Da capo al Fine

MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

EXAMEN PROFESIONAL

LICENCIATURA EN CANTO

UNAM

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

ESCUELA NACIONAL DE
MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

EXAMEN PROFESIONAL

LICENCIATURA EN CANTO

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

Score

Ich habe genug BWV 82. 4) Recitativo.

Johann Sebastian Bach

Bass

Mein Gott, wenn kömmt das schö-ne: Nun!, da ich im Frie-de fah-ren

B

3

wer - de und in dem San - de Küh - ler Er - de und dort bei dir im Scho - se

B

5

ruhn? Der Ab-schied ist ge - macht Welt, gu - te Nacht!

MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

41

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Ich freu - e mich auf mei - nen Tod, ach! hält er sich schon ein - ge - fun - den, ach! hält er

54

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

sich schon ein - ge - fun - den, ach! hält er sich schon ein - ge - fun - den, ich freu - e mich auf mei - nen Tod, ach! hält er sich schon ein -

67

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

- ge - fun - den!

81

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Da ent - komm ich al - ler Not, da ent - komm ich al - ler Not, die

94

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

- mich noch auf der Welt ge - bun - den, da ent - komm ich al - ler Not, die mich -

106

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

- noch auf der Welt ge - bun - den, auf der Welt ge - bun - den.

119

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Ich freu - e mich auf mei - nen Tod, ich freu - e mich auf mei - nen

132

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Tod

146

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B

Ich freu - e mich auf mei - nen Tod, ach! hätt er sich schon ein ge - fun - den, ach! hätt er sich schon ein ge - fun - den, ach!

159

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

hätt er sich schon ein-ge-fun-den; ich freu-e mich auf mei-nen Tod, ach! hätt er sich schon ein-ge-fun-den.

172

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

186

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

ESCRITURA NACIONAL DE

NOTAS AL PROGRAMA

MARCOS ANTONIO VELARDE

Cantata

Der Friede sei mit dir

BWV 158

Johann Sebastian Bach

Der Friede sei mit dir BWV 158. 1) Recitativo

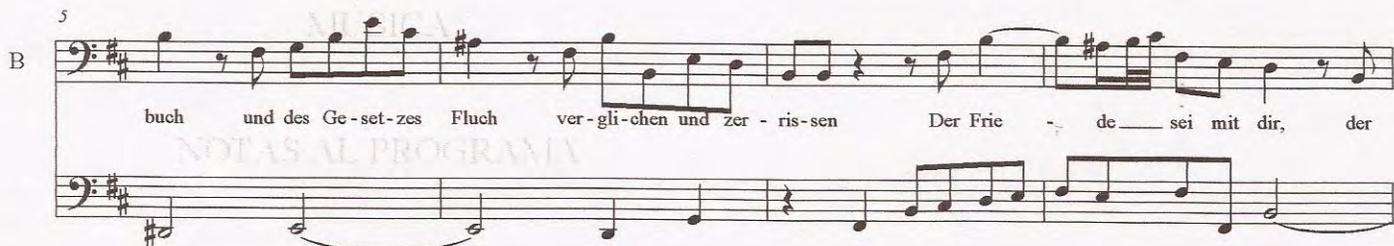
Johann Sebastian Bach

Bass



Der Frie - de_ sei mit dir du ängst-li-ches Ge - wis-sen! Dein Mitt-ler ste-het hier, der hat dein Schul-den-

5



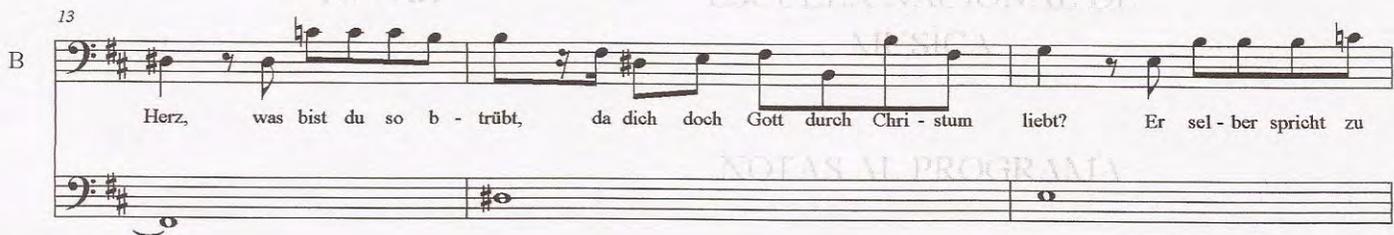
buch und des Ge-set-zes Fluch ver-gli-chen und zer - ris-sen Der Frie - de_ sei mit dir, der

9



Für-ste die-ser Welt, der dei-ner See-le nach-ge-stellt ist durch des Lam-mes Blut bezwun-gen und ge - fällt. Mein

13



Herz, was bist du so b - trübt, da dich doch Gott durch Chri - stum liebt? Er sel - ber spricht zu

16



mir, der Frie - de_ sei_ mit dir, der Frie - de der Frie - de der Frie - de sei mit

20



dir, mit dir, der Frie - de sei mit dir!

Der Friede sei mit dir, BWV 158. 2) Aria con Corale.

Johann Sebastian Bach

The image shows a musical score for three parts: Violin, Soprano, and Bass. The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system (measures 1-4) shows the Violin part with a complex melodic line, the Soprano and Bass parts with rests, and a Bass line with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 5-7) continues the Violin part with more intricate patterns, while the Soprano and Bass parts remain silent. The third system (measures 8-10) shows the Violin part concluding with a series of sixteenth notes, and the Bass part providing a final harmonic resolution. The score is written in G major and common time.

MARCO ANTONIO VELARDE
FOVAR

Vln. ¹¹

S ¹¹

B ¹¹

Welt, a - de ich bin dein mü - de,

Vln. ¹⁵

S ¹⁵

B ¹⁵

Sa - - - lems Hüt - - - ten sthen mir - an; Welt a - de, Welt, a -

Vln. ¹⁹

S ¹⁹

B ¹⁹

Welt, a - de, ich bin dein mü - -
de, Welt, a - de, Welt, a - de, ich bin dein mü - - de, Welt, a - de, Welt, a -

Vln. ²³

S ²³

B ²³

de,
de, ich bin dein mü - de, Welt, a - - - de, ich bin dein mü - de Sa - lems

27

Vln.

S

B

Hüt-ten stehen mir an; Welt a - de Welt, a - de, ich bin dein

ich will

32

Vln.

S

B

nach dem Him - mel zu,

mü - - - - - de, Sa - lems Hüt-ten steh mir an, wo

36

Vln.

S

B

ich, ich Gott in Ruh und Frie - - - - - de e - - - - - wig - se - - - - -

39

Vln.

S

B

da wird sein der rech - te Frie - - - - - de

- - - - - lig, e - - - - - wig - se - - - - - lig - - - - - schau - - - - - en, e - wig

Der Friede sei mit dir, BWV 158. 2) Aria con Corale.

42

Vln.

S

B

46

Vln.

S

B

49

Vln.

S

B

53

Vln.

S

B

57

Vln.

S

B

61

Vln.

S

B

65

Vln.

S

B

69

Vln.

S

B

72

Vln.

S

B

da prang ich ge-zie - - ret mit himm-li - schen Kro - nen, da bleib ich, da

76

Vln.

S

B

in dem Him - mel al - le - zeit

hab ich - Ver - gnü - gen zu woh - - - - - nen, da prang - - - - - ich ge - zie - ret mit

80

Vln.

S

B

Frie - de, Freud und Se - - lig -

himm - li - schen Kro - nen, da bleib ich da - hab ich Ver - gnü - gen zu woh - nen, da prang ich ge - zie - ret mit

84

Vln.

S

B

keit.

himm - li - schen Kro - nen da prang ich ge - zie - ret mit himm - li - schen kro - nen.

The image shows a musical score for three parts: Violin (Vln.), Soprano (S), and Bass (B). The score is divided into three systems, each corresponding to a measure number (88, 91, and 94). Each system contains four staves: a Violin staff, a Soprano staff, a Bass staff, and a lower Bass staff. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Violin part features intricate sixteenth-note patterns. The Soprano and Bass parts are mostly rests, with some notes in the lower Bass staff. The page contains several faint, semi-transparent watermarks, including 'UNAM', 'ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA', 'NOTAS AL PROGRAMA', 'EXAMEN PROFESIONAL', 'LICENCIATURA EN CANTO', and 'MARCO ANTONIO VELARDE TOVAR'.

UNAM
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
NOTAS AL PROGRAMA
EXAMEN PROFESIONAL
LICENCIATURA EN CANTO
MARCO ANTONIO VELARDE
TOVAR

Der Friede sei mit dir, BWV158. 3)Recitativo

Johann Sebastian Bach

Bass

Nun Herr, re - gie-re mei-nen Sinn de - mit ich auf der Welt so-lang es dir mich hier zu las-sen noch ge-

B

5

fällt, ein Kind des Frie-dens bin, und laß mich zu dir aus mei-nen Lei-den wie Si-me-on in Frie-den schei - den!

B

9

arioso

Da ___ bleib ich, da ___ hab ___ ich Ver-gnü - gen zu woh - nen, da prang ___ ich ge -

B

12

zie - ret, da prang ___ ich ge zie - ret da prang ___ ich ge - zie - ret mit himm - li-schen

B

15

Kro - - - - - nen, mit himm - li-schen Kro - - - - - nen.

MARCO ANTONIO VELARDE TOVAR

Der Friede sei mit dir BWV 158. 4) Coral.

Johann Sebastian Bach

Oboe
 Violin
 Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

Hier ist das rech - te O - ster - lamm, da - von Gott hat ge - bo - ten; Des Blut zeich - net uns - re Tür, das
 das ist hoch - an des Kreu - zes Stamm in hei - ses Lieb ge - bra - ten.

hält der Glaub dem To - de für, der Wür - ger hann uns nicht rüh - ren. Al - le - lu - ha!
 hält der Glaub dem To - de für, der Wür - ger hann uns nicht rüh - ren. Al - le - lu - ja!

Ob.
 Vln.
 S.
 A.
 T.
 B.

Bibliografía

Libros:

Bach, Johann Sebastian. *The Complete Cantatas. (Samtliche Kantaten, Chorale und Motetten)*. Edición Urtext.

Bañuelas, Roberto. *Diccionario del cantante*. Editorial Trillas, pp. 22, 23, 46, 109.

De Pedro Cursá, Dionisio. *Manual de formas musicales (curso analítico)*. Editorial Real Musical, 1993, pp. 13-20, 83.

Diccionario Akal/Grove de la Música. Madrid 2000. Edit Akal, pp. 73, 74.

Frankl, Viktor E. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona 1991. Edit. Herder, pp. 8, 110

Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical*. 2003, Edit. Paidós, pp. 80.

Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. 2007, Editorial Acantilado, pp. 12-92.

Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*, 2001, Libros en la Red, Edición Electrónica, pp. 208

Leuchter Erwin, J. S. *Bach 386 Corales*. Buenos Aires 2007, Melos Ediciones Musicales, pp. 12, 13, 18, 173, 174, 275-280.

Little, Meredith. Jenn, Meredith. *Dance and the music of Johann Sebastian Bach*. Indiana, 1991, Indiana University Press, pp. 3-20.

Livio, Mario. *La proporción Aúrea*, Editorial Ariel, 2006, pp. 205

López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000, pp. 56-69, 123-207.

Meyer, Ulrich. *Biblical Quotation and Allusion in the Cantata Libretti of Johann Sebastian Bach*, Londres, 1997, The Scarecrow Press, Inc.

Piston, Walter. *Armonía*. Editorial Idea Books, Barcelona, 2001, pp. 53-56, 61, 182-196.

Puttenham, George . *The Arte of English Poesie*. Electronic Text Center, University of Virginia Library

Randel, Don Michael (editor), *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.

Schweitzer, Albert. *Johann Sebastian Bach, el músico poeta*. Buenos Aires, 1955. Edit. Ricordi, pp. 91, 98, 99, 131, 133, 134, 238, 239, 249, 250, 293, 303, 317, 318, 319.

Shaffer, David R., Kipp, Katherine. *Psicología del desarrollo. Infancia y adolescencia*. 7ª. Edic. 2007, Edit. Thomson Editores, pp. 274-275.

Street Christensen Thomas. *The Cambridge history of Western music theory*. 2002. Edit. Cambridge University Press, pp. 535

Walter Hill, John. *La música barroca. Música en Europa Occidental, 1580 - 1750*. Editorial Akal, pp. 463-468

Wimsatt William K., Brooks, Cleanth. *Literary Criticism. A short history*. London 1957. Routledge and Kegan Paul LTD, pp. 177

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach, el músico sabio*. Barcelona 2008, Edit. Robinbooks, pp. 112, 227.

Revistas:

Plutchik, Robert. *The Nature of emotions*. American Scientist, Julio-Agosto del 2001, Vol. 89, Num. 4, pp. 344-350.

Páginas electrónicas de internet:

int[1] <http://arts.jrank.org/pages/6634/taille.html>

int[2] <http://www.iglesia.net/biblia/libros>

int[3] <http://dix.osola.com/index.es.php>

int[4] <http://www.bach-digital.de/content/below/bachdigital.xml>

int[5] <http://www.velkd.de/19-sonntag-nach-trinitatis.php>

int[6] <http://biblia.catholic.net/>

int[7]http://books.google.com.mx/books?id=ioa9uW2t7AQC&pg=PA516&lpg=PA516&dq=Street+Christensen+Thomas.+The+Cambridge+history+of+Western+music+theory.+2002.+Edit.+Cambridge+University+Press.+pp.+535&source=bl&ots=wuCRaWdNR&sig=PnAjEJS1jDX1QMae9XFjtcuUNc&hl=es&ei=bePzTf3FB47pgQegl_ngCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

int[8]<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccernew2?id=PutPoes.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=64&division=div2>

int[9]http://books.google.com.mx/books?id=s6XH8mOtfwcC&pg=RA1-PA130&dq=Melopoeia+sive+melodiae+condendae+ratio,+quam+vulgo+musicam+poeticam+vocant&hl=es&ei=J97zTdpDEovAtgfBj4yWBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDMQ6AEwAg#v=onepage&q=Melopoeia%20sive%20melodiae%20condendae%20ratio%20quam%20vulgo%20musicam%20poeticam%20vocant&f=false

int[10] <http://rhetoric.byu.edu/Primary%20Texts/Peacham.htm>

int[11]http://books.google.com.mx/books?id=da89AAAAIAAJ&pg=PA177&dq=hoskins+john+directions+for+speech+and+style&hl=es&ei=i-7zTYwEg8OBB8bQtN4L&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDwQ6AEwBA#v=onepage&q=hoskins%20john%20directions%20for%20speech%20and%20style&f=false

int[12]<http://yalepress.yale.edu/yupbooks/book.asp?isbn=9780300051100>

Grabaciones

Johann Sebastian Bach. Kantate BWV 56. Dietrich Fischer-Dieskau, Basso. Gächinger Kantorei, Bach Collegium Stuttgart, Director: Helmuth Rilling. Grabado en 1983. Hänssler Edition Bachakademie.

Johann Sebastian Bach. Kantate BWV 158. Philippe Huttenlocher, Basso. Gächinger Kantorei Stuttgart. Director: Helmuth Rilling. Grabado en 1983. Hänssler Edition Bachakademie.

Johann Sebastian Bach. Kantaten BWV 56, 82, 158. Jan Opalach, bass. The Bach Ensemble. Director: Joshua Rifkin. Grabado en 1991. The DECCA Record Company Limited, London.

Algunas de las imágenes utilizadas para este trabajo fueron extraídas de las siguientes páginas de internet:

<http://www.english.bachhaus.de/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Ambrosius_Bach

http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Christoph_Bach

http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Michaeliskirche_Ohrdruf.png

<http://xoomer.virgilio.it/senesino/Dei/Reincken.jpg>

http://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Friedemann_Bach

http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach

http://en.wikipedia.org/wiki/Leopold,_Prince_of_Anhalt-K%C3%B6then

http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Christian_Bach

http://es.wikipedia.org/wiki/Vara_de_Jacob

http://www.lib.berkeley.edu/MUSI/sf_book_fair.html