



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO.

Escuela Nacional de Música



NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN CANTO

presenta

ADRIÁN DÍAZ HILTON

Asesor de tesis y profesor de área:

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

México D.F.

2014



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.

Contenido

Introducción	3
Capítulo I. Johann Sebastian Bach (1685-1750), Cantata <i>Ich habe genug</i> , BWV 82	
1. Semblanza biográfica del compositor	7
2. Historia de la creación de la cantata <i>Ich habe genug</i>	9
3. Libreto y traducción del texto poético	10
4. Enfoques analíticos	
4.1. Forma	12
4.1.1. Elementos	12
4.1.2. Sección áurea	12
4.2. Armonía	13
4.3. Desarrollo melódico	13
4.4. Retórica	14
5. Análisis formal	
5.1. Aria: <i>Ich habe genug</i>	17
5.2. Recitativo: <i>Ich habe genug!</i>	22
5.3. Aria: <i>Schlummert ein, ihr matten Augen</i>	29
5.4. Recitativo: <i>Mein Gott!</i>	40
5.5. Aria: <i>Ich freue mich auf meinen Tod</i>	41
6. Análisis interpretativo	47

Capítulo II. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Intermezzo *La serva padrona*

1. Vida y obra del compositor	55
2. Características estructurales y formales	56
2.1. Introducción: <i>Aspettare e non venire</i>	56
2.2. Recitativo: <i>Quest'è per me disgrazia</i>	57
2.3. Aria: <i>Sempre in contrasti</i>	59
2.4. Recitativo: <i>Benissimo. Hai tu inteso?</i>	60
2.5. Duetto: <i>Lo conosco</i>	60
2.6. Recitativo: <i>Or che fatto ti sei dalla mia parte</i>	61
2.7. Aria: <i>A Serpina penserete</i>	61
2.8. Recitativo: <i>Ah! Quanto mi sa male</i>	61
2.9. Aria: <i>Son imbrogliato io già</i>	62
2.10. Recitativo: <i>Favorisca, signor, passi</i>	63
2.11. Duetto: <i>Per te ho io nel core</i>	64
2.12. Finale: <i>Contento tu sarai</i>	65
Conclusión	67
Anexo: Partitura analizada de la cantata <i>Ich habe genug</i>	69
Bibliografía	9

Introducción

El intérprete contemporáneo de música barroca es un especialista, que debe tener en mente la estructura y el funcionamiento de las obras de este período. La cantata *Ich habe genug* de Bach es digna de un estudio profundo y detallado. En cambio, *La serva padrona* de Pergolesi interesa más bien en su realización histriónica, que debe lograr una amalgama entre la cotidianeidad y las sorpresas que depara una intriga amorosa aparentemente sencilla; el cantante, para este género, debe ser un comediante experto en el arte de la ironía y el sarcasmo, para no romper la delgada línea que lo separa de lo ridículo.

Esta investigación fue realizada para lograr una mejor interpretación de dichas obras en el examen profesional de licenciatura. Para ello se realizó un análisis con diferentes enfoques: forma, sección áurea, armonía, desarrollo melódico y retórica, además de una investigación del contexto histórico de cada obra y sus compositores. Se recurrió a fuentes primarias y secundarias, como facsimilares y recursos bibliográficos, escritas en diferentes idiomas: español, inglés, alemán, italiano y ruso.

El estudio del contexto histórico de las obras da una idea de la etapa de la vida de los compositores en la que fueron creadas, de la función que desempeñaron y del impacto que generaron en su tiempo. El análisis bajo diferentes enfoques ayuda a completar la visión sobre ellas por medio del entendimiento de su lenguaje compositivo, la relación entre texto y música, el fraseo y la articulación, así como las exigencias vocales y actorales, con todo lo cual puede conseguirse una perspectiva de la obra como unidad. Sólo conociendo las obras a fondo, tanto en su construcción formal como en la expresión pretendida por el autor, se puede conseguir una ejecución cercana al mensaje que los libretistas y compositores transmiten conjuntamente.

Esta investigación se propone contribuir al trabajo de interpretación de éstas y otras obras de los mismos compositores, para que sean entendidas con mayor facilidad por el alumno y el docente que en el futuro deseen evocar la música barroca en el escenario universitario.

Capítulo I.
Johan Sebastian Bach (1685-1750),
Cantata Ich habe genug, BWV 82.

1. Semblanza biográfica del compositor

Bach nació en Eisenach, el 21 de marzo de 1685, siendo el hijo menor de Johann Ambrosius Bach, en ese tiempo director de los músicos del pueblo, y Maria Elizabeth Lämmerhirt. Nació en una familia musical: sus tíos eran compositores, organistas de iglesia y músicos municipales o de orquestas de cámara. (Williams, 1997, p. 8)

Huérfano antes de cumplir los diez años, se fue a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph, organista de Ohrdruf, y probablemente haya sido éste quien lo inició en el órgano. Después de estudiar tres años (1700-1703) en la *Michaelisschule* (Escuela de San Miguel) de Lüneburg (cerca de Hamburgo), en 1703 se mudó a Weimar para ejercer su primer empleo profesional como músico de la corte. Después de su estadía en Arnstadt (1703-1707) y Mülhausen (1707-1708) como organista, volvió en 1708 a Weimar, donde el duque le concedió primero el trabajo de organista de cámara y de la corte, y luego, en 1714, el cargo de *Konzertmeister*. (Spitta, 1951, vol. I, pp. 181-255)

En 1717 viajó a Dresden para competir contra el tecladista Louis Marchand (1669-1732), quien, de acuerdo a anécdotas de la época, huyó del lugar al conocer la capacidad de Bach. Este hecho contribuyó a su fama y a la invitación del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen a ser su *Kapellmeister*¹ en Köthen; allí vivió seis años (1717-1723) y compuso algunas de sus obras famosas, como los Conciertos de Brandenburgo.

Después de la muerte de su primera esposa, en 1721 se casó con Anna Magdalena Wilke, una soprano que había cantado bajo su dirección en Köthen. Ésta permaneció al lado de Johann Sebastian hasta su muerte; él encontró en ella inspiración y para ella recopiló el famoso

¹ Director de orquesta. (Apel, 1944, p. 450) Director artístico, director y compositor para un emperador, rey o príncipe. (Otterbach, 1998, pp. 36, 40)

Notenbüchlein für Anna Madgalena Bach, en el que incluyó el recitativo *Ich habe genug* y el aria *Schlummert ein, ihr matten Augen*, de la cantata *Ich habe genug*, en versión para soprano.

En 1722 viajó a Hamburgo para dar un concierto en la *Katharinenkirche* (Iglesia de Sta. Catarina), por el cual le ofrecieron en 1723 la posición de Director Musical y Cantor en la *Thomasschule* (Escuela de San Tomás) en Leipzig en 1723. (Spitta, 1951, vol II, pp. 1-29)

Durante su estadía en Leipzig compuso la mayoría de sus obras más famosas: La Pasión según San Juan (1724), Misa en Si menor (1724), las Suites orquestales (1724-1730), el Oratorio de Pascua (1725), la Pasión según San Mateo (1727), la cantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (1731), el Oratorio de Navidad (1734), el Clave bien temperado, segunda parte (1738), las Variaciones Goldberg (1741) y El arte de la fuga (1742), entre otras. Allí también escribió la cantata *Ich habe genug* (1727). (Stanford, 1933, pp. 1-104)

En 1731 se comenzó a editar la obra de Bach. Entre las primeras piezas editadas se hallan las partitas para clavicordio, reunidas en el cuaderno *Klavierübung I*, y la entonces famosa cantata *Jauchzeth Gott in allen Landen*, BWV 51. (Williams, 1997, p. 214)

Bach murió el 28 de Julio de 1750, acompañado por Anna Magdalena, sus hijas, su yerno Altnikol y su alumno Müthel. (Spitta, 1951, vol. III, p. 274)

Seis de sus hijos y varios de sus nietos fueron músicos muy productivos en su tiempo, por lo que la familia de Bach continuó la tradición musical por varias generaciones más; los más destacados fueron Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788) y Johann Christian Bach (1735-1782). (Wolff, 1980, pp. 238, 251, 315)

2. Historia de la creación de la cantata *Ich habe genug*

Bach compuso la cantata *Ich habe genug* para la celebración de la Purificación de María (*Mariae Reinigung*), el 2 de febrero de 1727. La escribió en la tonalidad de Cm para bajo y oboe solistas, cuarteto de cuerdas y continuo. Posteriormente realizó una versión para soprano, posiblemente presentada en 1731, donde reemplazó el oboe por una flauta y transportó la obra una tercera arriba. (Durr, 1992, p. 661-663)

El libreto, probablemente escrito por el mismo Bach, está basado en el canto *Nunc dimittis*, que entonó el anciano Simeón cuando bendijo a Jesús al ser éste presentado en el templo (Lucas 2:22-32, Reyna-Valera):

22 Y cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, conforme a la ley de Moisés, le trajeron a Jerusalén para presentarle al Señor/ [...] 25 Y he aquí había en Jerusalén un hombre llamado Simeón, y este hombre, justo y piadoso, esperaba la consolación de Israel; y el Espíritu Santo estaba sobre él./ 26 Y le había sido revelado por el Espíritu Santo, que no vería la muerte antes que viese al Ungido del Señor./ 27 Y movido por el Espíritu, vino al templo. Y cuando los padres del niño Jesús lo trajeron al templo, para hacer por él conforme al rito de la ley,/ 28 él le tomó en sus brazos, y bendijo a Dios, diciendo:

*29 Ahora, Señor, despides a tu siervo en paz, conforme a tu palabra;
30 porque han visto mis ojos tu salvación,
31 la cual has preparado en presencia de todos los pueblos;
32 luz para ser revelada a los gentiles, y gloria de tu pueblo Israel.*

Para representar mejor a Simeón como hombre viejo, Bach utilizó la voz de bajo, que en conjunto con el oboe y las cuerdas da un color apropiado al carácter del texto, respondiendo a la preocupación del compositor por transmitir el mensaje luterano con convicción e inspiración. (Sherman, 1997, p. 279)

3. Libreto y traducción del texto poético.²

3.1 Aria: *Ich habe genug* (Tengo suficiente).

*Ich habe genug,
ich habe den Heiland, das Hoffen der
Frommen
auf meine begierigen Arme genommen;
ich habe genug!*

Tengo suficiente,
al Salvador, esperanza de los piadosos,
en mis ansiosos brazos he tomado;
¡tengo suficiente!

*Ich hab ihn erblickt,
mein Glaube hat Jesum ans' Herze
gedrückt,
nun wünsch' ich, noch heute mit Freuden
von hinnen zu scheiden:
ich habe genug!*

Lo he visto,
mi fe ha estrechado a Jesús contra su
corazón;
quisiera, pues, hoy mismo con alegría
irme de aquí:
¡tengo suficiente!

3.2 Recitativo: *Ich habe genug!* (¡Tengo suficiente!).

*Ich habe genug!
Mein Trost ist nur allein,
dass Jesus mein
und ich sein eigen möchte sein.*

¡Tengo suficiente!
Mi consuelo es sólo
que Jesús es mío
y yo quisiera ser suyo.

*Im Glauben halt' ich ihn,
da seh' ich auch mit Simeon
die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!*

En la fe lo tengo,
pues ya veo también, con Simeón,
la alegría de aquella vida.
¡Vámonos con este hombre!

*Ach! möchte mich von meines Leibes
Ketten
der Herr erretten.
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
mit Freuden sagt' ich, Welt, zu dir:
ich habe genug!*

¡Ah! ¡Ojalá de las cadenas de mi cuerpo
el Señor me liberara!
¡Ah! Si mi despedida fuera ahora,
alegremente te diría, mundo:
¡tengo suficiente!

² Traducción de Alfredo Mendoza Mendoza.

3.3 Aria: *Schlummert ein, ihr matten Augen* (¡Duérmanse, ojos cansados).

*Schlummert ein, ihr matten Augen,
fallet sanft und selig zu.*

Duérmanse, ojos cansados,
ciérrense suave y felizmente.

*Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
hab' ich doch kein Teil an dir,
das der Seele könnte taugen.*

Mundo, ya no estaré aquí más,
pues en ti no tengo parte alguna
que pudiera servir a mi alma.

Schlummert...

Duérmanse...

*Hier muss ich das Elend bauen,
aber dort, dort werd' ich schauen
süßen Friede, stille Ruh'.*

Aquí tengo que labrar la desdicha,
pero allá, allá veré
la dulce paz, el tranquilo descanso.

Schlummert...

Duérmanse...

3.4 Recitativo: *Mein Gott!* (¡Dios mío!).

*Mein Gott! wann kommt das schöne:
Nun!
da ich im Friede fahren werde,
und in dem Sande kühler Erde,
und dort, bei dir, im Schoße ruhn?*

¡Dios mío! ¿Cuándo vendrá el hermoso
“¡Ya!”,
para que yo me vaya en paz
y tanto en la arena de la fresca tierra
como allá, contigo, en tu seno descanse?

*Der Abschied ist gemacht.
Welt! gute Nacht.*

Ya es hora de la despedida.
¡Mundo, buenas noches!

3.5 Aria: *Ich freue mich auf meinen Tod* (Me regocijo por mi muerte).

*Ich freue mich auf meinen Tod,
ach! hätt er sich schon eingefunden.*

Me regocijo por mi muerte.
¡Ah!, ojalá ya hubiera llegado.

*Da entkomm' ich aller Not,
die mich noch auf der Welt gebunden.*

Entonces me libraré de todas las
preocupaciones
que todavía me tienen atado al mundo!

4. Enfoques analíticos

4.1 Forma.

4.1.1 Elementos.

Las partes, para el análisis formal, se definieron por medio de letras mayúsculas. La división de partes en la obra de Bach es, generalmente, tripartita. La razón de esta distribución es la relación del número tres con la divinidad y lo sagrado: la Santísima Trinidad. (Chevalier, 1969, p. 993)

Las frases de la cantata generalmente miden cuatro compases pero hay algunas irregulares, ampliadas mediante extensiones introductorias, secuenciales, cadenciales o por prolongación. (Stein, 1979, pp. 22-36)

4.1.2 Sección áurea.

La sección áurea es un número irracional que se cumple si la proporción entre dos cantidades es la misma que existe entre la mayor de ellas y la suma de ambas. Su fórmula es:

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \varphi.$$

Como el primer registro de su estudio es del matemático Phidias (ca. 480-430 a.C.), este número se designa con la letra φ , que es la primera de su nombre en griego (Φειδίαζ). El primer tratado sobre ella es *De Divina Proportione* (1509) de Luca Pacioli (1445-1519), ilustrado por Leonardo da Vinci (1452-1519). Desde entonces se ha explorado más y más su existencia en fenómenos naturales y se ha aplicado en diversos procesos constructivos del arte y la ingeniería. (Dunlap, 1997, p. 1)

En el análisis formal de la cantata se tomó en cuenta la cantidad de compases de cada aria para encontrar el compás que marca la sección áurea. Hay dos de éstas en las que coincide la proporción con un punto significativo del discurso musical: *Ich habe genug* e *Ich freue mich auf meinen Tod*.

4.2 Armonía.

En el análisis armónico se encontró sólo armonía tradicional: no hay acordes de sexta aumentada o sexta napolitana, utilizados por Bach en otras obras, como las suites francesas y las pasiones. Las progresiones que fueron ejemplificadas tienen referencia al texto o la forma.

4.3 Desarrollo melódico.

El lenguaje de Bach, gracias a su riqueza armónica-contrapuntística, tiene la capacidad de crear imágenes auditivas para cada idea del texto; pero si a este lenguaje añadimos el uso del *motivo característico*, la riqueza expresiva crece: con el sentimiento de calma y gratitud por una vida plena se mezcla el de dolor intrínseco de la muerte, sólo expresado musicalmente, sin que se haga mención de él en el texto. Además, la mayoría de las cantatas de Bach referentes a la muerte también demuestran la reconciliación con ésta y la alegría de una pacífica vida eterna. (Elferen, 2009, p. 331)

Bach le da a sus *motivos característicos* una función ideológica y psicológica, mezclando dos ideas en la misma aria: la del texto y la de la música, unidas de manera que alteran el significado general. Sin embargo, Bach no los usa sólo en esta obra, sino en varias más que contienen la misma idea expresiva. De esta manera podemos comprobar su uso y su intención citando motivos de diferentes épocas del compositor por medio de un análisis de desarrollo melódico de cada aria, además de un análisis comparativo entre los *motivos característicos* utilizados en la cantata *Ich habe genug* y otras cantatas con ideas similares.

Además del uso de *motivos característicos* se vale también del desarrollo melódico común. Dado que la expresión puramente musical es abstracta y ambigua por faltar elementos verbales o visuales que concreten la idea, el compositor otorga a determinados motivos una connotación precisa al asociarlos en su primera aparición con palabras clave del texto, de modo que la conserven en intervenciones posteriores a pesar de coincidir con nuevas palabras.

Los recursos de connotación musical empleados por Bach en su obra vocal son:

- 1) el empleo repetido de motivos, figuras y frases asociados a una idea literaria que puede aparecer en distintos puntos de una obra de larga duración o en varias obras – cantatas en este caso – con argumento similar;
- 2) la mimesis, no sólo como imitación onomatopéyica de un sonido natural o artificial, sino también como expresión de un afecto o de una idea sin referencia previa;
- 3) el simbolismo religioso (musical y numérico) de la época: referencias a la cruz, Dios, la Trinidad, etc.

Al realizar el análisis de la cantata *Ich habe genug* se pudo precisar el desarrollo motivico y la distribución de las ideas musicales dentro de la obra. También se ubicaron los motivos característicos y su empleo como elementos de connotación. En cambio, no se encontró simbolismo en esta obra.

4.4 Retórica.

La retórica es el arte de elaborar un discurso con estructura óptima y adornado de tal manera que resulta elegante y convincente.

Tiene sus orígenes en Mesopotamia. Los escritos más antiguos datan de ca. 2285-2250 a.C. Tiene su mayor desarrollo en Grecia, entre Isócrates (436-338 a.C.) y Aristóteles (384-322 a.C.), y es explicada magistralmente en la *Institución Oratoria* del maestro español Quintiliano (ca. 35-100 d.C.). (Habib, 2005, pp. 68-93)

El interés por este arte se renueva en el renacimiento gracias a los humanistas, y se sigue desarrollando en el período barroco, introduciéndose entonces en la música como recurso compositivo.

Desde el punto de vista retórico, una obra musical es un discurso. El contrapunto y la armonía equivalen a la estructura gramatical, es decir, constituyen el proceso constructivo mediante el cual se arma coherentemente el conjunto de la composición (discurso musical), desde sus elementos más pequeños (motivos) hasta los más grandes (períodos, secciones, partes),

desarrollando temas musicales (ideas principales) y poniéndolos en relación unos con otros hasta llegar a una conclusión lógica, a la manera en que en un discurso se exponen y confrontan distintas ideas o hechos para demostrar una hipótesis. Así como la retórica, arte del discurso, “siempre trabaja, simultáneamente, con la gramática; van juntas y asociadas” (Beristáin, 2008, p. 426), la retórica musical está estrechamente ligada al contrapunto y la armonía.

El campo específico de la retórica musical es la forma como un todo, y por ello se ocupa tanto de la construcción y distribución de las partes principales y las más pequeñas dentro del orden del tejido musical – constituido esencialmente por el ritmo, la melodía y la armonía –, como de su expresión emocional, a la cual contribuyen, aparte de los elementos constitutivos mencionados, aspectos como el timbre, la intensidad, la articulación y – en el caso de la música vocal – la dicción. A su vez, la forma musical – al igual que la suma de forma y contenido en la literatura – persigue, a través de la disposición y la expresión de las ideas, un propósito persuasivo, un efecto sobre el oyente, que, aunque en el caso de la música no se pueda definir con palabras, implica una reacción principalmente emotiva, pero también intelectual, ante el discurso escuchado.

La retórica considera cuatro partes principales de la elaboración y presentación del discurso: *inventio* (invención), *dispositio* (disposición), *elocutio* (elocución) y *actio* (acción). Para el análisis de la cantata *Ich habe genug* se tomaron en cuenta dos de ellas: la *dispositio* y la *elocutio*.

La primera equivale al orden general del discurso, o en este caso, al orden de la pieza (forma). Sus partes son: *exordio*, *narración*, *argumentación* y *epílogo*.

El *exordio* equivale a la introducción, que busca captar el interés de la audiencia. La *narración* es la exposición detallada de los hechos. La *argumentación* es la presentación de evidencia con el fin de probar una hipótesis acerca de lo expuesto en la narración. El *epílogo* es una conclusión donde se hace un resumen de lo expuesto o logrado durante el discurso; termina con una *peroración*, oración o párrafo determinante y definitivo que acaba de conmover y convencer al auditorio.

La *elocutio* es la elaboración del discurso de tal manera que sea gramaticalmente correcto y estilísticamente elegante. Se vale de figuras retóricas para realzar la ilación y la expresividad del

discurso; en el caso de la música, afectan la construcción interna, los matices y la sucesión de las distintas unidades formales: la frase, el período y la parte.

En el análisis de la cantata *Ich habe genug*, además de describirse la *dispositio* de las arias, se mencionan las figuras retóricas utilizadas en la *elocutio* (Bartel, 1997, pp. 439-448), que son las siguientes:

- *Abruptio*: silencio inesperado usado para generar tensión y separar frases.
- *Amplificación*:
- *Anabasis*: motivo o figura ascendente que representa afectos o ideas positivas o de alto impacto afectivo.
- *Anáfora*: repetición de la primera frase o del primer motivo en pasajes sucesivos.
- *Catabasis*: motivo o figura descendente que representa afectos o ideas negativas o de bajo impacto afectivo.
- *Concatenación*: repetición encadenada de motivos o figuras.
- *Epanalepsis*: repetición de un motivo o figura al principio y al final de la frase.
- *Epífora*: repetición de un motivo o figura al principio de frases consecuentes.
- *Exclamación*: exclamación musical, frecuentemente asociada con una exclamación en el texto.
- *Interrogación*: pregunta musical que se produce mediante pausas o elevación al final de la frase.
- *Mimesis*: imitación de un sonido de la naturaleza, afecto o imagen visual por medio de un motivo o figura musical.
- *Oración perpetua*: melodía construida por frases encadenadas o seguidas una de otra de tal manera que parece interminable.
- *Reduplicación*: repetición de un motivo o figura de manera seguida, al principio, medio o final de la frase.
- *Simploce*: repetición de la frase inicial en la conclusión de una parte.

5. Análisis

5.1 Aria: *Ich habe genug*.

Está en la tonalidad de Cm, descrita por Christian Schubart como “declaración de amor, y al mismo tiempo lamento por el amor infeliz. Toda la languidez, anhelo y suspiros del alma enferma de amor yacen en esta tonalidad”.³

La forma del aria es A-A₁-A₂, cada parte con introducción instrumental. Comienza con una sección introductoria de tres períodos, del compás 1 al 33, que contiene *motivos característicos*⁴ comunes con otras cantatas que expresan dolor, angustia o tristeza.

La *dispositio* se presenta en el siguiente cuadro:

Cuadro I

Exordio	Narración	Argumentación	Epílogo
Introducción	Parte A	Partes A ₁ y A ₂	Coda
cc. 1-32	cc. 33-74	cc. 75-175	cc. 176-108

Algunas cantatas con motivos característicos similares al motivo β de la cantata *Ich habe genug* son la cantata *Meine Seufzer, meine Tränen*, BWV 13, interpretando el texto “en mi estado de tristeza”, compuesta en 1726 (ejemplo 1); y el aria de la cantata *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, compuesta en 1714, con el texto “Corren ríos de lágrimas saladas” (ejemplo 2); además de su uso en el coro *O Mensch, beweine dein Sünde gross* de la Pasión según San Mateo, BWV 244, sobre el canto “Llora, hombre, tu gran pecado” (ejemplo 3) – cabe mencionar que esta obra fue compuesta al mismo tiempo que la cantata y fue estrenada el 11 de abril del mismo año, con poco más de un mes de diferencia.

³ “Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. – Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunknen Seele, liegt in diesem Tone”. (Schubart, 1806, pp. 377-378) [Traducción de Adrián Díaz].

⁴ Motivo con características similares o idénticas presentado en obras diferentes.

Ejemplo 1. J. S. Bach, Cantata *Meine Seufzter, meine Tränen*, BWV 13, No. 3 *Der Gott der mit hat versprochen*, c. 1.



Ejemplo 2. Cantata *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, No. 5 *Bäche von gesalznen Zähren*, c. 1.



Ejemplo 3. Pasión según San Mateo, BWV 244, No. 29 Coral *O Mensch, beweine dein Sünde groß*, cc. 1-2.



Las cantatas referentes a la muerte y las pasiones suelen tener motivos característicos, como los anteriores, además de motivos con notas largas, retardos y pedales que hacen sentir la música pesada y lánguida. (Butt, 2010, pp. 294-295)

El motivo β , que introduce la primera frase desde en el compás 1 (ejemplo 4) se basa en los motivos anteriores de angustia o tristeza. Utiliza, en los violines, por terceras, grupos de dos notas descendentes por grado conjunto, apoyando la primera nota – parecido al futuro *Mannheimer Seufzter* (suspiro de Mannheim), utilizado en las *Mannheimer Manieren* (Maneras de Mannheim), ejemplificado en el *Lacrimosa* del Réquiem de Mozart. (Levik, 1974, pp. 57-58) A este ‘suspiro’ agrega una corchea ligada a la semicorchea del siguiente compás, la primera del siguiente motivo, dándole un carácter más solemne que los motivos de las cantatas mencionadas.

Ejemplo 4. Cantata *Ich habe genug*, BWV 82, No. 1 Aria *Ich habe genug*, cc. 1-3.



- Parte A

La introducción está dividida en tres períodos: un antecedente binario, un segundo antecedente ternario y un consecuente binario⁵. La primera frase del período antecedente presenta extensión introductoria⁶ de un compás y extensión cadencial al final⁷; se repite luego la frase sin extensiones (ejemplo 5). El segundo período muestra frases de cuatro compases, similares en su material melódico y en la disposición de las semifrases; las tres frases terminan en una nota larga para formar una *epifora* entre ellas (ejemplo 6). El período consecuente tiene, a su vez, una frase antecedente, prolongada por una extensión cadencial en el segundo compás, y una frase consecuente con extensión en el último; el primer compás de la frase antecedente da origen al motivo ζ, el cual será usado para acompañar más adelante (ejemplo 7).

Ejemplo 5. *Idem.*, cc. 1-10.⁸

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff contains measures 1-5. Measure 1 is marked with a box containing 'P¹, E.I., β'. Measure 2 is marked with 'F¹'. Measure 5 is marked with 'α'. The second staff contains measures 6-10. Measure 6 is marked with 'E.C., γ²'. Measure 7 is marked with 'F²'. Measure 10 is marked with 'α'. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values and ornaments.

⁵ Bas, 1947, pp. 67, 72.

⁶ Extensión al principio de la frase que presenta el acompañamiento y establece la tonalidad. (Stein, 1979, pp. 30)

⁷ Extensión a la frase por medio de una cadencia nueva o repetición de la última. (Stein, 1979, pp. 33-35)

⁸ El símbolo \smile es usado por Bach para representar el *Schleifer*: ornamento de dos notas sucesivas por grado conjunto que llegan a la nota real de manera ascendente. (Donnington, 1963, p. 217). En otros idiomas este recurso puede ser señalado como Coulé (Fr.), acciacatura doppia (It.) o Slide (Ing.). (Leuchtman, 1978, pp. 503)

Ejemplo 6. *Idem.*, cc. 10-22.⁹

Ejemplo 7. *Idem.*, cc. 22-34

El tratamiento irregular de la frase por medio de extensiones es usado en toda la obra, por lo que hace más compleja la construcción musical, es decir, rompe con la cuadratura tradicional y enriquece el tejido polifónico.

En el aria utiliza dos motivos acompañantes que sirven al contrapunto y aparentan cambiar el ritmo por medio de la arcada de las cuerdas: 1) el motivo γ divide la arcada en 3 y 3 semicorcheas (ejemplo 8); y 2) el motivo δ cambia el acento al 3^{er} tiempo (ejemplo 9). De esta manera utiliza el contrapunto, no sólo en las figuras melódicas y la armonía, sino también en articulación y el fraseo, para hacer notar una diferencia entre las voces.

Ejemplo 8. *Idem.*, c. 4.

⁹ Las apoyaturas son representadas por \cup , la superior, y \cup la inferior. (Donnington, 1963, p. 202)

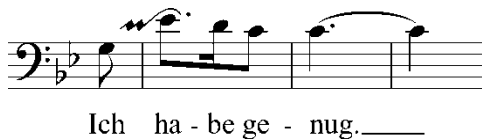
Ejemplo 9. *Idem.*, c. 9.



El período introductorio, retóricamente comienza con una *reduplicación* en el oboe, en el compás 2, exponiendo el motivo principal antes de desarrollarlo a partir del compás 7; la voz repetirá el proceso en los compases 34 y 39. En el motivo η , compás 30, el oboe genera una *gradación descendente*.

Expone en la parte A, en los compases 34-75, el motivo característico principal, α (ejemplo 10), tal como lo hizo en la introducción por medio del oboe, para formar retóricamente una *anáfora*. Éste hace alusión al *motivo característico* del aria *Erbarne dich, mein Gott*, de la Pasión según San Mateo (ejemplo 11).

Ejemplo 10. *Idem.*, cc. 34-37.



Ejemplo 11. Pasión según San Mateo, BWV 244, No. 39 Aria *Erbarne dich, mein Gott*, cc. 8-10.



El oboe hace contrapunto a la voz variando y desarrollando los motivos θ , δ , y ζ , además de introducir el motivo δ con *amplificación* retórica y como contrapunto de la nota larga del motivo α en la voz; el motivo δ es solamente usado por los violines en acompañamiento en el resto del aria. En el compás 39 utiliza el motivo α – por única vez dentro de la parte A – para empezar la nueva frase, adelantándose por un compás a la voz (ejemplo 12).

Ejemplo 12. Cantata Ich habe genug, BWV 82, No. 1 Ich habe genug, cc. 39-42.¹⁰

ich ha - be ge - nug,_____

El desarrollo melódico más notable de la obra es el de la frase “Ich habe genug” (“Tengo suficiente”): primero alarga la segunda sílaba de “genug”, en el compás 34, y expresa así calma por medio de la estabilidad (ver ejemplo 10); en cambio, en los compases 44 y 57 en la misma palabra coloca un salto de séptima descendente para expresar angustia, con los motivos ι y λ (ejemplo 13). Agrega un acorde de dominante con novena y generador omitido, con resolución directa, en el compás 161, para generar mayor tensión en el motivo o ; después disuelve la tensión en el 164 variando el motivo π con un *grosso*¹¹, en vez de saltos, y alargando la última sílaba (ejemplo 14). Vuelve a la primera expresión de calma, pero con carácter de fin de parte, en los compases 73, 134 y 175: varía el motivo final (μ , μ_1 y μ_2) para convertirlo en la cadencia que cierra cada parte, cada vez en una región más grave, a la vez que se forma retóricamente una *epífora* (ejemplo 15).

Ejemplo 13. Cantata *Ich habe genug*, BWV 82, No. 1 *Ich habe genug*:

a) cc. 43-45.

Ich ha - be ge - nug.

b) cc. 55-57.

Ich ha - be ge - nug.

Ejemplo 14. *Idem.*:

a) cc. 161-163.

ich ha - be ge - nug,

b) cc. 164-167.

ich ha - be ge - nug,_____

¹⁰ Bach utiliza el símbolo t para indicar *trillo* (Dannreuther, 1893, p. 162)

¹¹ Ornamento que consta de un ‘grupo’ de notas formado por notas de paso y bordados, acomodado de diferentes maneras. – (Donnington, 1963, pp. 170-171)

Ejemplo 15. *Idem.*:

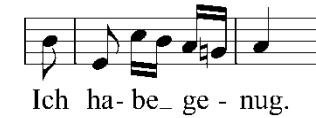
a) cc. 73-75.



b) cc. 133-135.



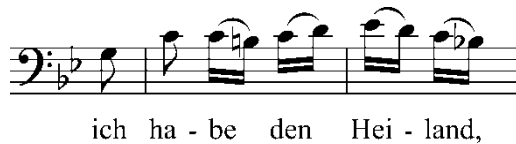
c) cc. 174-176.



Con el uso de *motivos característicos* Bach encuentra la manera de definir afectivamente una palabra, basándose en la connotación que tuvo el motivo en otras cantatas, pero con la variación común logra redefinir la palabra y darle en cada caso mayor tensión o distensión; así mantiene la mimesis melódica y armónica, a la vez que logra enlazar los motivos en *anabasis* o *catabasis*.

El desarrollo de la parte A tiene lugar en los compases 46-75. Aparece primero una gradación descendente de la frase κ y varía κ_2 por medio de la prolongación de una nota en la palabra “genommen” (“tomado”), compás 54. La palabra “Heiland” (“Salvador”) siempre se canta en el punto melódico más agudo para resaltar la idea de Dios Salvador por medio de una *anabasis* (ejemplo 16).

Ejemplo 16. *Idem.*, cc. 46-48.



En los compases 60 y 62 intercala con la voz los motivos ζ_1 y ζ_2 del oboe (ejemplo 17); este motivo sólo acompaña a la voz en este punto, ya que únicamente se presenta en las introducciones de cada parte y en la coda, al inicio de la frase antecedente del último periodo.

Ejemplo 17. *Idem.*, cc. 58-63.



En el compás 67 llega al punto climático de la parte A con el texto “al Salvador, esperanza de los piadosos, en mis ansiosos brazos he tomado”. Para esto reduplica un motivo en el registro agudo durante el primer verso y, por gradación descendente, lo repite nuevamente en el segundo sobre el grado conjunto inferior (ejemplo 18).

Ejemplo 18. *Idem.*, cc. 66-73.

den Hei-land, das Hof-fen der From-men auf mei-ne be-gic-ri-gen Ar-me ge-nom-men;

- Parte A₁

La introducción de A₁ es una variación tonal del exordio: tiene la misma cantidad de compases y la misma disposición melódica.

La parte A₁ abarca los compases 107-135. Esta parte fluctúa entre las tonalidades de E \flat , Fm y A \flat , todas con fuerte relación a Cm; sin embargo, evita la tonalidad original.

El oboe acompaña aquí sólo por medio de variaciones y desarrollos del motivo α , a diferencia de las otras partes, en las que combina diferentes motivos. La voz, en el compás 107, exhibe el motivo v – variación del motivo α –, para después repetirlo a una tercera ascendente y generar una *gradación ascendente* en el motivo v₁, compás 116; ambos motivos presentan desarrollos diferentes (ejemplo 19).

Ejemplo 19.

Ich hab' ihn er - blickt,

ich hab' ihn er - blickt,

En el compás 125 comienza la segunda parte de la estrofa con el verso “ahora deseo, este mismo día, con alegría irme de aquí”. La frase se construye por medio de dos motivos que expresan la palabra “alegría”: primero una variación del motivo ϵ del oboe y luego el motivo ζ , que se desarrolla con una gradación ascendente – *anabasis* – en los compases 129-130 (ejemplo 20). Este es el punto climático de la parte A₁ – y también de toda el aria.

Ejemplo 20. *Idem.*, cc. 127-131.

mit Freu - - - - - den

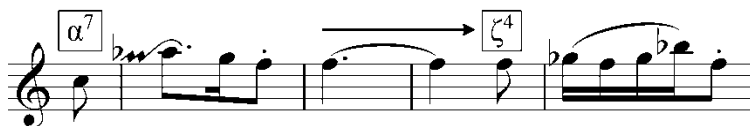
Si seguimos la fórmula de la sección áurea y tomamos en cuenta el número de compases del aria *Ich habe genug*, donde $a + b = 208$ compases, el resultado es $\varphi = 128$, el número de compás que corresponde al inicio de la gran vocalización sobre la palabra “Freude”, lo cual nos permite suponer que Bach tomó en cuenta la sección áurea como modelo de proporción para la distribución interna del aria.

Por otra parte, podemos observar aquí el fuerte sentido lógico que impregna el pensamiento musical de Bach. La lógica puede ser definida como el cuerpo organizado del conocimiento, o ciencia, que evalúa los argumentos. Un argumento, en su forma más básica, es un grupo de declaraciones, y está formado al menos por dos premisas, que presentan evidencia, y una conclusión, que se desprende de ellas.¹² Al analizar la construcción de la parte A_1 , descubrimos que está dividida en dos períodos binarios para el primer verso y uno ternario para el segundo. Esta distribución iguala la forma de la introducción y se asemeja a la construcción de un argumento lógico: dos premisas, en este caso períodos antecedentes, y una conclusión, o consecuente.

- Parte A_2

La introducción de la parte A_2 está en Fm y abarca los compases 135-149. Es una variación en disminución del exordio: mientras las introducciones de A y A_1 miden 32 compases más una prolongación de nota, la introducción de A_2 mide sólo 15 compases, al eliminar las frases de la 2^a a la 5^a. De la frase inicial con el motivo α_7 pasa directamente a la última frase con el motivo ζ_4 (ejemplo 21); al resumirse de esta manera disuelve tensión en la forma y comienza a preparar el cierre del aria.

Ejemplo 21. *Idem.*, cc. 135-139.



¹² Hurley, 2006, pp. 1-5.

En la parte A_2 , compases 149-176, el oboe acompaña con un desarrollo del motivo α . El canto presenta primero el texto de la segunda estrofa; sin embargo, la música presenta motivos y frases intercaladas de las partes A y A_1 . El primer período, ternario, expone una variación de A. El segundo, binario y asimétrico, comienza con el motivo α variado y después presenta variaciones de A_1 con los motivos ε_2 y ξ_1 ; éste es el punto climático de la parte.

- Acompañamiento

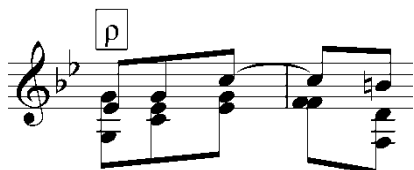
El acompañamiento del aria también está delineado de acuerdo con el texto. Las introducciones de cada parte son acompañadas por el motivo característico β en los violines y lo desarrolla con los motivos γ y δ (ejemplo 22).

Ejemplo 22.



La parte A es acompañada por β y el desarrollo del mismo durante la exposición del primer verso; en el compás 45 cambia al acompañamiento ρ para el resto de la estrofa (ejemplo 23).

Ejemplo 23. *Idem.*, cc. 45-46.



Retoma a β_2 en la introducción de A_1 , compás 75, y β_3 en el compás 93 por una frase, con γ y δ al igual que en el exordio, pero cambia la siguiente frase a ρ . Después desarrolla β_4 para acompañar el motivo α , pero de la misma manera, después de 6 compases lo transforma en ρ para el resto de los versos; β_5 es transformado en ρ después de tres. En la introducción de A_2 vuelve a β_6 , junto a γ y δ . Después desarrolla β_8 en la parte A_2 , hasta el compás 167, donde desarrolla bajo ξ_1 a ρ por 9 compases.

De esta manera cambia el color del acompañamiento dependiendo del texto y da un contrapunto definitivo entre el oboe, la voz y las cuerdas.

- Resumen de la forma

El aria termina al repetir la introducción de A como coda para completar la forma del aria; ésta es: IA-I₁A₁-I₂A₂-C, que se muestra completa en el siguiente cuadro (cuadro I):

Cuadro I

Parte	Compases	Motivos y Frases	Acompañamiento
I _A	1-33	Oboe: α , α y desarrollo (que incluye ϵ), ζ y desarrollo a la cadencia (que incluye η).	β - β , γ y δ
A	34-74	Oboe: θ , δ_1 , δ_2 , θ_1 , θ_2 , θ_3 , θ_4 , θ_5 , θ_6 , ξ_1 , ξ_2 y desarrollo del 2º compás de ϵ . Voz: α , α , ι , κ , κ_1 , λ , desarrollo al Clímax 1 y la cadencia μ .	β (12 c.) y ρ (30 c.)
I _{A1}	75-106	Oboe: α_1 , α_2 , desarrollo (que incluye ϵ_1), ζ_3 y desarrollo a la cadencia (que incluye η_1).	β_1 - β_2 , γ y δ
A ₁	107-134	Oboe: α_2 , α_3 , α_4 - θ_7 , α_5 - θ_8 y α_6 . Voz: ν y desarrollo, ν_1 y desarrollo, ϵ_2 , ξ (Clímax 2, sección áurea) y cadencia μ_1 .	β_3 - ρ (7 c.), β_4 - ρ (9 c.) y β_5 - ρ (12 c.)
I _{A2}	134-148	Oboe: α_7 y ζ_4 y desarrollo a la cadencia (que incluye η_2).	β_6 , γ y δ
A ₂	149-175	Oboe: α_7 , α_8 y desarrollo a θ_9 , α_9 y desarrollo. Voz: α_7 y desarrollo, α , \omicron , π , ϵ_3 , ξ_1 (Clímax 3) y cadencia μ_2 .	β_7 (18 c.) y ρ (9 c.)
C	176-208	Oboe: α , α y desarrollo a ζ , y desarrollo a la cadencia	β - β , γ y δ

5.2 Recitativo: *Ich habe genug!*

El recitativo *Ich habe genug* logra la expresión musical sin el uso de desarrollo melódico: la poesía, por medio de la retórica en la armonía y la melodía, expresa la satisfacción de la plenitud de la vida, y por consiguiente, de la muerte.

Comienza en $A\flat$ con una exclamación retórica similar a la que finaliza el aria anterior; afirma así, con el modo mayor, la serena decisión. Modula a $E\flat$, en las palabras “quisiera ser”, al final del tercer verso; además genera una *anadiplosis* al comenzar con la misma expresión que terminó el aria anterior. Modula a Fm por cuatro versos y enfatiza el último mediante un *arioso* en *andante*, en conjunto con un imitación de escala ascendente entre el continuo y el bajo, dando relieve a las palabras “¡Vámonos con este hombre!” por medio de una mimesis de conmoción y una exclamación retórica (ejemplo 24). La segunda vez que utiliza la expresión “¡Ah!”, en el compás 8, queda separada entre dos silencios; da de esta manera oportunidad al intérprete de enunciarla libremente (ejemplo 25). En “Wäre doch mein Abschied hier” introduce un motivo triádico sobre el acorde de vii de $E\flat$ para crear suspenso de acuerdo con la oración condicional “si mi despedida fuera ahora” (ejemplo 26).

Ejemplo 24. *Idem.*, Recitativo *Ich habe genug*, cc. 7-8.

Lasst uns mit die semMan-ne ziehn!

E.C.

Ejemplo 25. *Idem.*, cc. 10-11.

Ach!

Ejemplo 26. *Idem.*, c. 11.

wä - re doch mein Ab - schied hier,
gi eb: vii

En el penúltimo verso adorna la palabra “Freude” (“alegría”) con una amplia vocalización. En “sagt ich, Welt, zu dir” (“te diría, mundo”) crea expectación con un salto de 6ª ascendente sobre el acorde del IV grado y termina el recitativo con la exclamación retórica: “Ich habe genug!”, por medio de una extensión cadencial, donde la voz termina en cadencia rota, mientras el continuo prolonga la progresión hasta una cadencia auténtica (ejemplo 27).

Ejemplo 27. *Idem.*, cc. 11-14.

mit Freu - den sagt' ich, Welt, zu dir: ich ha-be ge-nug!

B♭IV ii V I IV V⁷ → vi IV I V I

De esta manera, dentro de la sencillez de un recitativo, hace un desarrollo muy elaborado de la retórica musical sobre la poesía, y da libertad de expresión al cantante.

5.3 Aria: *Schlummert ein, ihr matten Augen.*

Basso define este tipo de piezas como *arie del sonno* por su tempo tranquilo y su carácter, similar al de una canción de cuna. (Basso, 1999, p. 88)

James Hepokoski y Warren Darcy (2006) establecen las diferencias entre el *Rondeau* francés (/ʁɔ̃'do/) y el *Rondò* italiano (/rɔn'dɔ/): el primero presenta un estribillo y coplas de manera sencilla, mientras que el segundo presenta la parte A como el antecedente de episodios o rotaciones que contienen desarrollo temático, re-transición a A más elaborada y puede contar con introducción y coda. (p. 390-403)

El aria sigue la forma básica de *rondò* italiano con estructura A-B-A₁-C-A, pero expande la forma por medio de una introducción y una *codetta* en la parte A.¹³ Podría pensarse erróneamente que se trata de un *aria da capo* porque la repetición final de A indica: *da capo*.

La instrumentación no incluye el oboe y la tonalidad general es E \flat , misma con la que presenta el texto de alegría “mit Freuden” en el recitativo, y esta manera relaciona la ‘alegría’ del recitativo con la ‘suavidad’ y ‘felicidad’ que describe en el aria.

La *dispositio* del aria se presenta en el siguiente cuadro:

Cuadro II

Exordio	Narración	Argumentación	Epílogo
Introducción	Parte A y codetta de A	Partes B, A ₁ , C, introducción de A y A	Coda
cc. 1-9	cc. 10-36	cc. 37-112	cc. 113-121

- Parte A

Schweitzer (1966) plantea una serie de motivos característicos contruidos por grados conjuntos y sincopados que dan la idea de “cansancio que encuentra descanso en Cristo”.¹⁴ Un ejemplo de estos motivos está en el primer coro de la cantata *Christus, der ist mein Leben*, BWV 95, compuesta en 1723 (ejemplo 28).

Ejemplo 28. Cantata *Christus, der ist mein Leben*, BWV 95, No. 1 *Christus, der ist mein Leben*, cc. 1-2.



Con el mismo material melódico, pero en 4/4 en vez de 3/4, presenta el motivo característico α , del aria *Schlummert ein, ihr matten Augen* (ejemplo 29). Este es el inicio de uno de los temas más apreciados por Bach¹⁵.

¹³ Stein, 1979, pp. 58-61.

¹⁴ Schweitzer, 1966, p. 94

¹⁵ Hay que recordar que el aria mereció ser agregada al cuaderno de Anna Magdalena.

Ejemplo 29. Cantata *Ich habe genug*, BWV 82, No 3 *Schlummert ein, ihr matten Augen*, cc. 1-2.



El período introductorio cuenta con una frase antecedente formada por los motivos α y β , y la semifrase γ , además de una frase consecuyente con los motivos α_1 , α_2 , δ y la semifrase ε . La frase antecedente presenta la tonalidad en su primer compás, pero el motivo β hace una modulación transitoria a la tonalidad del IV grado ($A\flat$) para agregar tensión al principio de la frase y disolverla hacia su final. La semifrase γ presenta una cadencia compuesta en el compás 3 infiriendo que terminará en cadencia auténtica, pero en el último compás cambia el giro a una semicadencia para terminar la frase abierta y enlazar con la siguiente frase (ejemplo 30).

Ejemplo 30. *Idem.*, cc. 1-4.

I V⁷ vi V⁷ I⁶ Eb:ii⁷ V⁷ -----> I ii V

Ab:iii

La frase consecuyente comienza con una variación del motivo α y una *extensión secuencial*¹⁶ del mismo, que modula de la misma manera que la frase anterior; forma retóricamente una gradación descendente, además de una *anadiplosis* con el motivo original en la frase anterior. La variación consiste en introducir el V grado desde el principio del motivo y resolverlo al primer grado, a diferencia del motivo original (ejemplo 31). El motivo δ continúa la melodía, pero modula a Fm para agregar tensión junto a un salto de 7^a; este motivo es similar a γ por su grado conjunto descendente, seguido de un salto y una escala descendente. Continúa con la semifrase ε , la cual será usada en el resto del aria como modelo cadencial, que finaliza en cadencia auténtica perfecta (ejemplo 32).

¹⁶ Extensión en medio o al final de la frase construida por una variación o trasposición de un motivo o figura anterior. (Stein, 1979, p. 31-34)

Ejemplo 31. *Idem.*, cc. 5-9.

Chords: $Eb:V^7$ I $Ab:I$ V^7 I

Motifs: α^1 E.S., α^2

Ejemplo 32. *Idem.*, cc. 6-9.

Chords: $f:V$ i $Eb:ii^7$ V^7 IV V I

Motifs: δ ϵ

La identidad esencial de la parte A es la re-exposición del período introductorio, que agrega una frase y se convierte en un período ternario: presenta la frase antecedente íntegra en la voz, luego una variación de esta misma como segundo antecedente y termina con una variación de la frase consecuente.

Agrega al periodo introductorio una extensión secuencial de dos compases con los motivos α_3 y α_4 en los violines mientras la voz acompaña con notas tenidas. Este sirve de enlace con la siguiente frase, compás 16 (ejemplo 33).

Ejemplo 33. *Idem.*, cc. 13-15.

Chords: E.S., α^3 α^4

Lyrics: schlum - mert ein, schlum - mert ein,

La segunda frase antecedente es igual a la primera, excepto por la cabeza: el motivo α_5 varía únicamente en la primera nota del motivo α al moverse por salto de 7^a en vez de grado conjunto (ejemplo 34).

Ejemplo 34. *Idem.*, c. 16.

α^5

schlum - mert ein,

La frase consecuente presenta los motivos α_1 y α_2 con los violines, mientras la voz acompaña con notas largas y extiende el motivo α_2 por medio de una extensión secuencial; el resto de la frase permanece igual a la original, pero agrega un compás de extensión cadencial en las cuerdas y por prolongación de nota en el canto, la cual termina con una semicadencia en $A\flat$; ésta aumenta la tensión y queda abierta por medio de una *abruptio*¹⁷ (ejemplo 35). Para dejar al oyente en la expectativa, extiende con un nuevo grupo cadencial (ejemplo 36).

Ejemplo 35. *Idem.*, cc. 20-25.

E.S. δ

schlum - - - mert ein, ihr mat - ten Au - gen, ___

α^1 α^2

23 E.P.

___ fal - let sanft und se - lig zu,

___ fal - let sanft und se - lig zu,

$A\flat-V^7$ I V

¹⁷ Hepokoski y Darcy (2006) llaman *cesura media*, dentro de la forma sonata, a la *abruptio*; éstas tienen la misma función musical: generar mayor tensión. (pp. 24-35)

Ejemplo 36. *Idem.*, cc. 26-27.

fal - let sanft und se - lig zu.

Ebii⁷ V⁷ I ii⁷ I

La extensión cadencial ζ muestra similitud con el motivo θ del aria *Ich habe genug* (ejemplo 37); ésta mantiene la relación entre las arias, ayudando a recordar y establecer unidad en la obra.

Ejemplo 37. *Idem.*, No. 1 *Ich habe genug*, c. 37.

El intercambio ocasional de material temático entre la voz y el violín primero aporta variedad al discurso melódico – compases 14, 20 y sus repeticiones –, pero exige también a los intérpretes conciencia sobre el diálogo musical necesario en toda música de cámara.

Retóricamente el diseño melódico de la frase a describe con detalle mimético el contenido literario:

- 1) Un tranquilo motivo sincopado que expresa tensión – reposo con las palabras “Schlummert ein” (duérmanse);
- 2) un motivo con sendas síncopas para las palabras “matten Augen” (cansados ojos) en línea descendente;
- 3) un amplio descenso, que por grados conjuntos recorre toda la escala de E \flat , para “fallet sanft [...] zu” (ciérrense suavemente), y
- 4) un cambio a dirección ascendente para “selig” (felizmente).

Mientras la parte A mantiene la tonalidad en E \flat con pequeñas modulaciones transitorias a A \flat y Fm, dando la estabilidad que demanda un texto que expresa tranquilidad y paz, la parte B presenta tensión y fluctuaciones tonales para seguir el sentido del texto en su primera estrofa, que expresa un categórico rechazo al mundo y un anhelo frustrado de un bien superior.

- Parte B

La parte B abarca un período ternario, el cual tiene, al igual que la parte A del aria *Ich habe genug*, la estructura de un argumento lógico: la frase antecedente como primera premisa, la primera frase consecuente como segunda premisa y la segunda consecuente como conclusión. La primera frase presenta el texto de los primeros dos versos de la estrofa que finaliza con semicadencia; la primera consecuente, contrastante a la anterior, presenta los otros dos versos y termina con cadencia auténtica. La segunda frase consecuente también es contrastante y presenta una conclusión del texto de la estrofa; además enlaza la re-transición¹⁸ con la parte A por medio de una semicadencia que modula a Eb (ejemplo 38).

Ejemplo 38. *Idem.*, cc. 48-49.

gi V i
Eb:iii vi+6 V⁷

La alusión al mundo, con el texto “ya no estaré aquí más [...] en ti no tengo parte alguna”, se representa con saltos descendentes de 5^a y 6^a en los compases 38, 40, 45 y 46, que en dos casos añaden tensión con el uso de apoyaturas – compases 38 y 46 (ejemplo 39). Al anhelo del verso “que pudiera servir a mi alma”, corresponde el lirismo del motivo cantado en los motivos θ y θ_1 , en los compases 41-42, cual genera una gradación descendente (ejemplo 40). De esta manera emplea la estabilidad melódica para relajar la tensión de los motivos irregulares que forman la frase anterior.

Ejemplo 39. *Idem.*:

a) c. 38.

mehr hier, —

b) c. 46.

kein Theil an dir, —

¹⁸ Transición que prepara la vuelta a la parte A. (Stein, 1979, pp. 60)

Ejemplo 40. *Idem.*, cc. 41-42.

das___ der See - le könn - te tau - gen,

Este mismo recurso es utilizado en la Pasión según San Mateo; como ejemplo de ello podemos citar al aria *Mache dich, mein Herze rein*, donde hay un motivo con gradación descendente de manera estable para expresar la pureza del corazón, con el texto “Purifica mi corazón, quiero que Jesús penetre en él” (ejemplo 41), a diferencia de motivos con saltos para expresar la el rechazo al mundo, diciendo “mundo, ¡apártate!” (ejemplo 42).

Ejemplo 41. Pasión según San Mateo, BWV 244, No. 65 *Mache dich mein Herze rein*, cc. 13-15.

Ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be - gra - ben

Ejemplo 42. *Idem.* cc. 48-49.

Welt, geh aus, Welt, geh aus!

- Parte A₁

La parte A₁ es casi idéntica a la parte A. Pasa la melodía de la frase inicial a los violines y mantiene la voz en una nota prolongada; vuelve a la melodía en la extensión secuencial, compás 52, para cantar las notas tenidas que acompañan a los motivos α en los violines. Mantiene la integridad de la melodía vocal, pero en el compás 66 reemplaza la cadencia plagal por una extensión secuencial con los motivos α_8 y α_9 , intercalando entre ellos la figura λ , y sirve de enlace con la parte C (ejemplo 43).

Ejemplo 43. Cantata *Ich habe genug*, BWV 82, No. 3 *Schlummert ein, ihr matten Augen*, cc. 66-68.

The image shows a musical score for Example 43. It consists of three systems of staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics: "und se - lig zu. Hier muss". Above the first measure is a box labeled "E.S." and above the third measure is a box labeled "C". The middle system contains two piano staves (treble and bass clefs). Above the first measure of the piano part is a box labeled α^8 , above the second measure is a box labeled λ , and above the third measure is a box labeled α^9 . Below the piano staves are Roman numerals: $E\flat I$, ii^7 , V , ii^7 , V/IV , I , ii^7 , and I .

- Parte C

La parte C – cc. 68-85 –, con texto enfocado primero en la “miseria” (“Elend”) y luego en la “dulce paz” (“süssen Frieden”), también muestra gran movilidad tonal y tensión alternada con reposo. Se inicia en $E\flat$ y modula varias veces a Cm , $A\flat$ y Fm , para terminar en $A\flat$.

En la primera frase, en el compás 68, las palabras “Elend bauen” (labrar la desdicha) forman un arpeggio descendente que inicia con una triada disminuida. La segunda semifrase, en la melodía que corresponde a “aber dort” (pero allá), apunta hacia lo alto con un arpeggio de séptima dominante que culmina en una apoyatura, para referir al cielo por medio de una *anabasis* (ejemplo 44). Hay expectación en “dort werd’ ich schauen” (“pero alla veré”) con una progresión ascendente por grados conjuntos, que va a dar a una hermosa línea ondulada que expresa las palabras “süssen Frieden, stille Ruh’ ” (“la dulce paz, el tranquilo descanso”), empleando como adornos el *schleifer* y la apoyatura doble; esta nueva frase es una variación ornamentada de los motivos α (ejemplo 45).

Ejemplo 44. *Idem.*, cc. 68-70.

The image shows a musical score for Example 44. It consists of a single staff in bass clef with lyrics: "Hier muss ich das E - lend bau - en, a - ber dort,". Above the first measure is a box labeled "1" and above the final measure is a box labeled b^+ .

Ejemplo 45. *Idem.*, cc. 72-73.

La palabra “Ruh” se prolonga extraordinariamente como pedal de siete tiempos, la cual es acompañada por los motivos α_{10} y α_{11} , en los compases 73-75, y se traslapa con el nuevo enlace de motivos λ_1 y λ_2 en el compás 75, donde se desarrolla la escala descendente intercalada antes en el compás 67, para convertirla a la vez en elemento de unión y en recurso retórico: con el movimiento en semicorcheas y el matiz *forte* vuelve a preparar la tensión necesaria para el final de la frase con la extensión cadencial ε_3 (ejemplo 46).

Ejemplo 46. *Idem.*, cc. 73-76.

La sección áurea está en el compás 74, principio del enlace entre ambos periodos. Parece estar en un lugar sin importancia, donde la voz mantiene una nota tenida, pero el clímax de la forma reside en este pasaje instrumental en *forte*. En la retórica propone una mimesis de la palabra “Ruh” (descanso), al dejar la palabra monosilábica en una sola nota larga; mientras el último verso, en *Adagio*, concluye con la *antítesis* de las frases anteriores.

El segundo periodo está compuesto por la variación del primero: frases τ_1 y κ_1 . Agrega tensión en “dort werd ich schauen” por medio de un salto de 7^a (ejemplo 47) y reemplaza el enlace de escalas descendentes por una extensión cadencial basada en ε ; ésta, presentada en tempo *Adagio*, vuelve a la tonalidad original para preparar la re-transición a A (ejemplo 48).

Ejemplo 47. *Idem.*, cc. 79-80.

dort werd' ich schau - en

Ejemplo 48. *Idem.*, cc. 84-85.

Adagio

E.C., ε^3

sü - ssen Frie - den, stil - le Ruh'.

Mientras el autor había dispuesto frases simétricas en la parte B, claramente formadas por antecedente y consecuente, en esta nueva parte innova con frases irregulares extendidas por cadencias, pero mantiene períodos binarios dentro de la parte; a diferencia de la parte A, que, para dar mayor importancia, construye un período ternario y extendido.

Repíte íntegra la parte A para completar la forma (cuadro III):

Parte	A			B	A ₁	C	A		
Secciones	Intro	A	Codetta				Intro	A	Codetta
Periodos	1(b)	2(t)	3(b)	4(t)	5(t)	6-7(b)	8(b)	9(t)	10(b)
Frases	1-2	3-5	6-7	8-10	11-13	14-17	18-19	20-22	23-24
Compases	1-9	10-27	28-36	37-48	49-67	68-85	86-94	95-112	113-121

5.4 Recitativo: *Mein Gott!*

Reiteradamente utiliza la armonía y el ingenio melódico para expresar el ansia de la muerte y la despedida del mundo. Usa sólo tonalidades menores: Cm y Fm. La tensión se mantiene mediante frecuentes acordes de séptima disminuida.

Comienza con dos exclamaciones retóricas para generar tensión. Con un E \flat 5 agudo la voz canta el llamado que el alma espera para partir: “Nun!” (¡Ya!), luego describe el descenso a la ‘fresca tierra’ (“kühler Erde”) con un giro que baja hasta A \flat 3; con esta *catabasis* libera la tensión. Contrapone enseguida con el ascenso que señala el ‘reposo en el seno de Dios’ (“bei dir in Schosse ruhn”), con una *dubitatio* que precede a una respuesta en el compás 5 que forma parte de una *interrogación retórica*.

Para terminar presenta una *exclamatio* de una nota en el compás 6 y una *catabasis* en un corto *arioso* con una línea descendente en el continuo, a la cual se superponen las últimas palabras “Welt! gute Nacht” (¡Mundo! Buenas noches). Para la última palabra, “Nacht”, se agrega dramatismo al introducir una cadencia rota para finalizar el canto, antes de la conclusión V-I.

Cabe mencionar que la última cadencia de ambos recitativos tiene el mismo giro melódico en sus cuatro notas finales, además de la misma cadencia compuesta. Armónicamente, la progresión sólo es afectada en el modo mayor del primero y el menor del segundo (ejemplo 49). Esto corresponde a la figura retórica *epifora*; funge de esta manera como unión entre ambos recitativos, que están separados por el aria *Schlummert ein, ihr matten Augen*.

Ejemplo 49. *Idem.*:

a) No. 2, Recitativo *Ich habe genug!*, cc. 13-14 b) No 4, Recitativo *Mein Gott!*, cc. 6-7.

Andante

ich ha-be ge - nug!

B \flat :IV V⁷ → vi IV I V I

Adagio

Welt! gu- te _ Nacht.

iv V → VI V⁷ i V⁷ i

5.5 Aria: *Ich freue mich auf meinen Tod*.

Esta aria, en tempo *vivace*, es la mayor demostración de virtuosismo vocal en la obra: para lograr el fraseo óptimo deben unirse algunas frases sin respirar, el tejido musical es pleno en ornamentos y melismas, y, para un mejor efecto de ‘regocijo en la muerte’, es la que tiene mayor variedad tonal.

Su forma es A-B-A₁. En el siguiente cuadro se muestra la *dispositio* (Cuadro IV):

Cuadro IV

Exordio	Narración	Argumentación	Epílogo
Introducción	Parte A	Partes A ₁ , B, A y A ₂	Coda
cc. 1-17	cc. 10-36	cc. 26-169	cc. 170-188

- Parte A

El tema de la introducción, expresión de júbilo, que en varios momentos incorpora al continuo en la imitación contrapuntística, es el más presente en el aria; además, aporta diversos elementos a la parte vocal, con la cual está en constante diálogo.

La introducción presenta el tema principal de regocijo, formado por los motivos α y β en la primera frase; éste genera una *anabasis* (ejemplo 50).

Ejemplo 50. *Idem.*, No. 5 *Ich freue mich auf meinen Tod*, cc. 1-4.



Las frases 2 y 3 están formadas por gradación y reduplicación retórica de cada semifrase. La *gradatio* está formada por el motivo γ en Cm y la trasposición de γ_1 a Bb; mientras la siguiente frase repite el motivo δ íntegro con diferencia dinámica, de *forte* a *piano* (ejemplo 51). Las dos frases están unidas por una extensión secuencial con la primera partícula del motivo γ ; esto hace pensar al oyente que continuará la secuencia predispuesta, pero cambia repentinamente al siguiente motivo.

Ejemplo 51. *Idem.*, cc. 5-13.

El período introductorio termina con una extensión cadencial basada en δ , la cual cambia el acento rítmico para enfatizar la cadencia auténtica (ejemplo 52).

Ejemplo 52. *Idem.*, cc. 14-17.

La voz entra en el compás 17 con una *gradatio* ascendente, al mismo tiempo que una *anabasis*, que representan júbilo de una nueva manera, la cual no será repetida o desarrollada por los instrumentos (ejemplo 53); la voz repetirá este motivo únicamente en la re-exposición de la parte.

Ejemplo 53. *Idem.*, cc. 17-23.

Después, una *catabasis* representa a la “muerte”, mas el énfasis de la frase es el regocijo y no la muerte. Repite el texto sin adornar el “regocijo” para, en esta ocasión, dar mayor énfasis a la muerte, quien tiene la *exclamatio* textual (ejemplo 54).

Ejemplo 54. *Idem.*, cc. 28-31.

Al intercalar entre *anabasis* y *catabasis*, da la idea de la alegría con la que se puede recibir a la muerte. Éste es el resultado de dos ideas contrarias que se juntan para dar una idea más compleja, muy cercana a la de claroscuro.

Traslapa la introducción de A₁ en el compás 25 (ejemplo 55). Ésta comienza por presentar la frase inicial íntegra, pero varía la continuación por medio de *gradatio* de los motivos γ , β y δ , para extender el período dos compases más. Además agrega una frase que funge como enlace entre la introducción y la parte, donde la voz presenta el motivo α seguido de una *catabasis* para la palabra “muerte” (ejemplo 56). Este tipo de enlace formal no es común, parece ser un traslape por parte de la voz desde el compás 43, sin embargo presenta motivos de la introducción, mientras el compás 47 presenta el nuevo material y cambia la instrumentación de *tutti* a acompañamiento del continuo.

Ejemplo 55. *Idem.*, cc. 23-31.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The vocal line starts with a rest, followed by a note marked with the Greek letter alpha (α). The piano line begins with a rest, then a note marked with the Greek letter zeta (ζ), followed by a measure with a fermata and a note marked F₅, and ends with a note marked with the Greek letter zeta (ζ). The second system also has a vocal line and a piano line. The vocal line starts with a note marked with the Greek letter beta (β), followed by a measure with a fermata and a note marked E.S. γ_2 - β_1 , and ends with a note marked with the Greek letter beta (β). The piano line starts with a note marked E.P., followed by a measure with a fermata and a note marked with the Greek letter beta (β), and ends with a rest. The lyrics are: "auf mei - nen Tod, ich freu - - - e__ mich" for the first system and "auf__ mei - nen Tod!" for the second system.

Ejemplo 56. *Idem.*, cc. 41-48.

The musical score for Example 56 consists of two systems. The first system shows a vocal line in bass clef with lyrics "Ich freu -" and a piano accompaniment. Above the vocal line, there is a box containing the Greek letter alpha (α) and another box containing "F⁸ - Enlace". Below the piano part, there is a box containing "E.C., δ₅". The second system continues the vocal line with lyrics "- e mich auf_ mei - nen Tod, ach! hätt' er" and the piano accompaniment. Above the vocal line, there is a box containing the Greek letter eta (η) and another box containing "A¹".

Comienza la parte A₁ con un desarrollo motivico: presenta la primera frase y luego una gradación descendente de la misma con las palabras “Ach! Hätt’ er sich schon ein gefunden,” (¡ah!, si ya hubiera llegado – mi muerte); así reitera el deseo por la muerte (ejemplo 57).

Ejemplo 57. *Idem.*, cc. 47-55.

The musical score for Example 57 shows a vocal line in bass clef with lyrics "ach! hätt' er sich schon ein - ge - fun - den,". Above the first measure, there is a box containing the Greek letter eta (η).

El continuo presenta el motivo v en el compás 58, el cual acompaña al motivo δ; éste es variado en el compás inmediato por la voz en el motivo ι. En la repetición del motivo varía el segundo compás en armonía y con un salto de 8^{va} para mimetizar la expresión “¡Ah!”. Al juntar el contrapunto imitativo a un compás de diferencia genera tensión para preparar la extensión cadencial que termina la parte en los compases 64-67; ésta culmina con mayor tensión al cambiar el acento rítmico (ejemplo 58).

Ejemplo 58. *Idem.*, cc. 59-67.

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

Después presenta la *codetta* de A, la cual es una variación en Gm de la introducción, y al igual que la introducción de A₁, mide 19 compases.

- Parte B

La parte B mide dos períodos. Comienza utilizando el *schleiffer* nuevamente con un salto de sexta, así recuerda a la primera aria y la relaciona con ésta. Une la semifrase κ a la siguiente por medio de cambios de acento en el canto, además las traslapa con el canto (ejemplo 59).

Ejemplo 59. *Idem.*, cc. 86-92.

Daent-komm' ich al - ler_Noth, da_ ent - komm' ich al - ler_Noth, die_mich noch

En la palabra “gebunden” (atado), en los compases 95-101, hace un tejido melódico basado en el motivo λ concatenado en gradación descendente para dar la idea de “atadura” (ejemplo 60), y une ambas frases del período intercalándolas con un cambio de acentuación vocal; la unión hace de éste un período doble. (Stein, 1979, p. 51)

Ejemplo 60. *Idem.*, cc. 95-102.

gc - bu - - - - - den, da ent - komm' ich

En el texto “die mich noch auf der Welt [...]” (que todavía me tienen [...] al mundo), de la siguiente frase, presenta una gradación descendente de un motivo sincopado, para dar otra idea

de concatenación con mayor tensión (ejemplo 61). Luego repite el motivo λ invertido en la palabra “atado”, en el compás 108, mientras acompañan las cuerdas con los motivos δ_7 y δ_8 .

Ejemplo 61. *Idem.*, cc. 104-107.

die mich noch auf der Welt

La parte B termina con la extensión cadencial antes mencionada, esta vez en la voz. Para agregar un punto climático con mayor tensión, utiliza otra frase como eslabón entre las partes – variación de la frase 8 en los compases 43-47 (ejemplo 62).

Ejemplo 62. *Idem.*, cc. 113-119.

auf der Welt ge-bun - den.

Oboe

Los contrastes entre las partes A y B se atenúan introduciendo motivos tomados de la parte A como elementos de acompañamiento instrumental o, como contrapunto a la voz, alguna frase temática instrumental prácticamente completa en la parte B: el violín primero, compases 108-115, ejecuta una trasposición casi completa, a una quinta justa abajo, de los compases 10-17; además el ritmo del continuo en los compases 108-111 imita al que tienen los compases 10-13.

La *sección áurea* del aria *Ich freue mich auf meinem Tod* está en el compás 116 – contiene 188 compases en total –, mismo lugar donde comienza la frase 21 que enlaza a la parte B con la parte A, reemplazando la introducción. Siendo este enlace un pasaje instrumental, parece no tener relevancia, ya que, además, precede la entrada del segundo motivo de júbilo; sin embargo, estando este enlace instrumental en la *sección áurea*, Bach pretende darle importancia proporcional, al presentar una frase introductoria con fuerza de lo que aparenta ser la introducción completa, pero desvía después de dos compases al motivo ε , para dar variedad a la forma y generar expectativa por los giros inesperados.

6. Análisis interpretativo

La dificultad interpretativa en Bach está en diversos aspectos, pero el más notable es la expresión necesaria para el texto convertido en música.

- Arias

El primer problema a resolver es la respiración. La longitud de las frases es desigual y a veces excesiva para una sola respiración. El intérprete debe regular muy hábilmente el *fiato* e introducir ocasionalmente respiraciones rápidas para dar la idea de continuidad en la frase.

La primera frase larga abarca los compases 46-57 del aria *Ich habe genug*, donde hay dos comas en el texto y es posible respirar sin interrumpir el fraseo; sin embargo, como hay que hacerlo entre dos semicorcheas, se requiere que la respiración sea muy rápida (ejemplo 63).

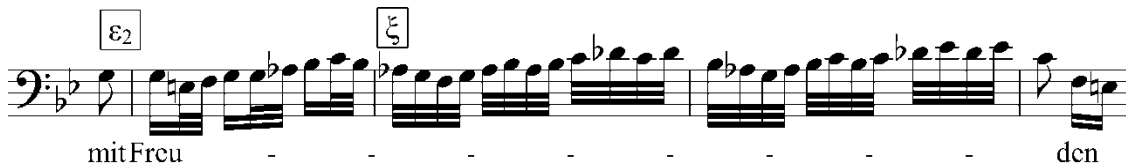
Ejemplo 63. *Idem.*, No 1 *Ich habe genug*, cc. 46-57.

ich 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 ge - nug,

La idea del texto poético es de serenidad y alegría. En correspondencia, el timbre vocal debe ajustarse primeramente a ese carácter general de la pieza; además para diferenciar las distintas frases del texto, hay que variar sutilmente la emisión. En general conviene usar un timbre vocal redondo, por ejemplo, para cantar tranquilamente el texto “Ich habe genug” (“tengo suficiente”); pero en algunos casos hay que hacer énfasis en la brillantez para transmitir júbilo con palabras como “ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen” (“al Salvador, esperanza de los piadosos, en mis ansiosos brazos he tomado”) o “mit Freuden” (“con alegría”). En este último caso se presenta además el uso de la coloratura; el motivo ε está compuesto por semicorcheas y fusas, y está encadenado con el motivo ξ, que presenta melismas ascendentes hasta Eb5. La

articulación en este pasaje debe separar ligeramente las notas, de modo que los motivos se distingan claramente (ejemplo 64); por otra parte, hay que mantener el color y conducir el pasaje con un sentido de crecimiento y ensanchamiento vocal. Por ello es una de las partes vocalmente más difíciles.

Ejemplo 64. *Idem.*, cc. 127-181.



Las notas largas deben ser desarrolladas. Por ejemplo, en el motivo α , que se canta con el texto “Ich habe genug”, conviene hacer *messa di voce* en la última nota (ejemplo 65). La más larga de estas notas es la que termina la parte C del aria *Schlummert ein*, con la palabra “Ruh” (ejemplo 66).

Ejemplo 65. *Idem.*, cc. 34-37.



Ejemplo 66. *Idem.*, cc. 73-75.



El aria *Schlummert ein, ihr matten Augen* deberá ser interpretada como canción de cuna, con una línea vocal muy ligada y expresiva. En la parte A hay que cantar con delicadeza las frases que se ubican en el registro agudo – los motivos β , con las palabras “ihr matten Augen”, y la semifrase γ , con “fallet sanft und sellig zu”. También hay que tomar en cuenta que en la extensión cadencial de los compases 13-15 (“schlummert ein”) la voz simplemente acompaña a las cuerdas, que llevan la melodía principal con los motivos α_3 y α_4 .

Como pasajes especiales, destacan: la *cadenza* final de la parte A (“fallet sanft und sellig zu”), que se canta con una amplia y ágil vocalización descendente, en la cual el bajo debe mantener el

equilibrio emotivo que caracteriza al aria; los motivos θ , muy cantables y expresivos, que representan el clímax de la parte B y corresponden a la frase “das der Seele könte taugen”; finalmente, el *adagio* que cierra la parte C, donde se debe cantar *piano* y *legato* la frase “süssen Frieden, stille Ruh”.

El aria *Ich freue mich auf meinen Tod* es vocalmente la más difícil de la obra: tiene los períodos más largos de la obra y exige más agilidad y control de los cambios de registro.

Para el motivo inicial, que se desarrolla ascendentemente con la palabra “freue”, conviene seguir el consejo de Albert Schweitzer¹⁹, que recomienda realizarlo de manera que no se pierda interés en las notas que siguen a la primera de cada grupo: en vez de simplemente resaltar la nota del tiempo fuerte y aligerar las notas restantes – como instintivamente se haría –, hay que dar al primer tiempo un acento y conducir el resto del motivo hacia el siguiente tiempo fuerte (ejemplo 67). A esto hay que sumar el *crescendo* general que corresponde a la *anabasis* que Bach creó para describir el ‘regocijo’.

Ejemplo 67. *Idem.*, No 5 *Ich freue mich auf meinen Tod*, cc. 17-23.

Ich freue - - - - e mich

En los compases 27-28 de la frase 5, “ich freue mich auf meinen Tod”, se altera la acentuación para formar un ritmo sesquiáltero en el cierre de período (ejemplo 68); por ello el cantante no debe acentuar la palabra “auf” del primer tiempo del compás 28, sino solamente “mich” y “meinen”, con lo cual se consigue además mayor variedad rítmica.

Ejemplo 68. *Idem.*, cc. 25-29.

ich freue - e_ mich auf_ mei - nen Tod!_

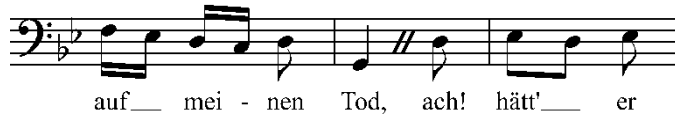
En esta misma frase ocurre además una *catabasis*, que se refiere a la muerte. El equilibrio entre las ideas de ‘regocijo’ y ‘muerte’, plasmadas claramente en el juego retórico de Bach, requiere

¹⁹ Schweitzer, 1911, (vol. 2) p. 170

destreza vocal para amalgamar los cambios de registro de agudo a grave, al mismo tiempo que se colorea de manera diferente cada una de las dos palabras.

La frase 8 – “Ich freue mich auf meinen Tod” –, que enlaza la introducción instrumental de A₁ con la parte vocal, debe terminarse con una clara cesura para destacar el nuevo material que desarrolla A (ejemplo 69).

Ejemplo 69. *Idem.*, cc. 46-48.



Dado el tempo *vivace* del aria y su carácter alegre – aun dentro de la tonalidad menor –, el cantante debe aprender a equilibrar las partes pesadas y desarrolladas con las partes ligeras, para poder ejecutar adornos escritos y ornamentos de valor rítmico pequeño – en esta aria, semicorcheas y fusas.

La parte A₁ es la más compleja en cuanto a ligereza y control respiratorio: por una parte las frases η y η_1 presentan notas de paso con el valor de fusa (ejemplo 70), y la frase θ , al igual que los motivos ι e ι_1 , requiere del uso de trillo (ejemplo 71); por la otra las frases 27-29 se juntan de un modo que impide tomar aire en el punto que sería lógico, con lo cual se obliga al cantante a buscar lugares alternativos para la respiración.

Ejemplo 70. *Idem.*, c. 49.

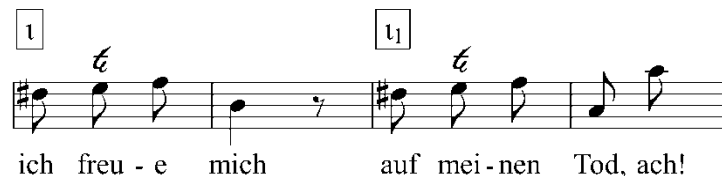


Ejemplo 71. *Idem.*:

a) c. 56.



b) cc. 60-63.



La progresión descendente con el motivo λ debe conducirse, como lo indica Schweitzer, hacia el principio del motivo siguiente (ejemplo 72), a diferencia de la que se hace enseguida con el motivo μ , que se acentúa en el 3^{er} tiempo (ejemplo 73).

Ejemplo 72. *Idem.*, cc. 95-101.



Ejemplo 73. *Idem.*, cc. 104-107.



- Recitativos

Los recitativos contienen una mayor variedad de expresión, no sólo en los cambios musicales, sino en la necesaria expresión ‘recitada’ de la idea textual; esto es, en ambos aspectos, musical y textual, hay antítesis, como la idea de muerte junto a la de alegría, que deben hacerse evidentes con cambios de color vocal.

El recitativo *Ich habe genug!*, comienza con el texto que lleva el título, separado por silencios, dando de esta manera la oportunidad de expresar la idea principal con tiempo y detenimiento, además de matizar de manera diferente cada frase según su contenido (ejemplo 74).

Ejemplo 74. *Idem.*, No 2 *Ich habe genug!*, c. 1.



Hay que distinguir entre los silencios que representan verdaderas pausas y los que sirven como cesuras necesarias para diferenciar elementos menores dentro de la frase. Las pausas reales se encuentran en los compases 1, 4, 7, 8, 10 (4^o tiempo) y 13.

Al llegar al *arioso* con la frase “Vámonos con este hombre”, el intérprete puede buscar un color más brillante para enfatizar la oración imperativa, además es realzada por una progresión armónica.

En los siguientes versos utiliza dos veces la expresión “¡Ah!”. La primera vez no le da importancia, sino la une directamente a las palabras siguiente. Sin embargo, la segunda vez la separa para realzarla y así enfatizar la siguiente frase, con la cual concluye el recitativo (ejemplo 75). Por esta razón se debe separar y alargar a placer.

Ejemplo 75. *Idem.*, cc. 8-11.

Ach! möch-te mich von mei-nes Lei-bes Ket-ten der Herr er-ret-ten. Ach!

En los últimos versos, en el texto “te diría, mundo”, la palabra ‘mundo’, por estar en caso gramatical vocativo, debe separarse levemente de las palabras adyacentes, sin romper la idea general, mediante ligeras cesuras, sin respirar (ejemplo 76).

Ejemplo 76. *Idem.*, cc. 12-13.

sagt' ich, Welt, zu dir:

El motivo concluyente termina en cadencia rota, dando así una conclusión más solemne que decisiva; por lo tanto, conviene usar un color oscuro y sin mucho brillo. De esta manera se logra un buen enlace con el aria *Schlummert ein, ihr matten augen*,

El carácter apremiante del recitativo *Mein Gott!* queda establecido principalmente por la pregunta que se inicia con la palabra “cuándo”. Antes de ella, requiere cierto énfasis el vocativo “Mein Gott!”, que ha de separarse mediante una pausa (ejemplo 77). La conducción debe llegar hasta la palabra “¡Ya!” como punto climático, del cual se desciende rápidamente hasta el registro grave – “Erde”, para, acto seguido, ascender de nuevo y concluir la pregunta incrementando la tensión con una 4ª aumentada y con una apoyatura inferior en la última nota (ejemplo 78). En seguida hay que hacer una pausa importante que introducirá la sección final del recitativo.

Ejemplo 77. *Idem.*, No 4 *Mein Gott!*, c. 1.



Ejemplo 78. *Idem.*, cc. 4-5.



El recitativo termina con un *arioso* en *adagio*, en el cual el bajo debe cantar con una expresión de gran paz. A la palabra “mundo”, separada por silencios, debe darse una expresión más fuerte que al último motivo en disminución dinámica.

Capítulo II. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Intermezzo *La Serva Padrona* (La criada patrona)

1. Vida y obra del compositor

Nació en Jesi, en 1710, donde estudió música bajo la tutela de Francesco Santini, para, en 1725, irse a Nápoles a estudiar con Gaetano Greco y Francesco Feo. En esta ciudad compuso la mayor parte de su obra, que incluye óperas y música para la iglesia. Trabajó para la aristocracia en varias ocasiones, bajo el patronazgo de Colonna, príncipe de Stigliano, duca Marzio Maddaloni y la *Confraternità dei Cavalieri* di San Luigi di Palazzo, quienes comisionaron el *Stabat Mater* (1735), su obra sacra más famosa. Esta obra influenció al mismo J. S. Bach al componer su cantata *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083. (Williams, 2007, p. 240)

Compuso algunas óperas que llegaron a tener fama en Italia durante su representación, como *Lo frate 'nnamorato* (1732), con texto en idioma napolitano, e *Il prigionier superbo*; pero ninguna encontró fama tan rápido y en tantos países como *La Serva Patrona*.

En 1752, después de su muerte, el intermedio *La Serva Padrona* encontró su camino hasta París, desatando una discusión entre intelectuales sobre las características y virtudes de la comedia francesa sobre la italiana; a esta disputa se le llamó *Querelle des Bouffons* (La querrela de los bufones), en la cual participó Jean-Jacques Rousseau.

A pesar de su fama instantánea con este intermezzo, Pergolesi no logró una gran cantidad de composiciones, ya que falleció, al parecer, a causa de tuberculosis, a la temprana edad de 26 años, en 1736, en la ciudad donde vivió la mayor parte de su vida: Nápoles. Fue enterrado en Pozzuoli, en la iglesia de San Antonio de Padua.

Se erigió un cenotafio en honor a él en 1913, en la catedral de Pozzuoli, lugar donde estrenó algunas de sus obras sacras más importantes; éste quedó destruido tras un incendio en 1964, pero fue reconstruido en 1986 para conmemorar el 250 aniversario de su muerte.

2. Características estructurales y formales

Esta obra fue estrenada el 5 de septiembre de 1733, en Nápoles. Está interpretada por dos *intermezzi* (intermedio) y fue compuesto para presentarse en los dos entreactos de la ópera seria *Il prigioniero superbo* (El prisionero orgulloso), que consta de tres actos. El libreto fue escrito por Gennaro Antonio Federico, el cual fue musicalizado también por Giovanni Paisiello en 1781.

Aunque Pergolesi nunca salió de Italia, esta obra fue estrenada en España en 1750, y después de su gran éxito en Francia en 1752 fue traducida a, por lo menos, diez idiomas y presentada en toda Europa.

Su función es de entretener al entre los actos de la ópera para la que fue compuesta; por esta razón no apela a la complejidad, sino a un lenguaje muy sencillo en armonía y forma. De esta manera, el compositor logra configurar una perspectiva de la vida cotidiana mediante la cual se identifica el oyente con los personajes y su irónica situación, provocando la comicidad.

2.1 Introducción: *Aspettare e non venire*

La ópera comienza con una aria introductoria de Uberto de forma A-A1-Coda en la que describe su enojo y desesperación por haber esperado durante 3 horas a que su criada le lleve el

chocolate. Utiliza en el tema recursos sencillos de crecimiento en el tema, para representar enojo y de descenso melódico para describir sus ganas de “morir” de desesperación (ejemplo 79).

Ejemplo 79. J. B. Pergolesi, *La serva padrona*, No 1 *Aspetare e non venire*, cc. 7-20.

A-spet-ta - re e non ve-ni - re, sta-re a let - to
c non dor-mi - re, ben ser - vi - re c non gra-di - re,
son tre co - se da_ mo - ri - re, da_ mo - ri - re.

La parte A termina en el compás 20, une a la parte A₁ con un interludio de 4 compases y llega a la Coda en el compás 32. En el compás 42 hay una extensión cadencial de 6 compases que cierra el aria.

2.2 Recitativo: *Quest'è per me disgrazia*

Uberto comienza con un monólogo en el que describe por qué está molesto con su criada. En el compás 9 representa un grito, con una repetición ascendente en la cual llama a Serpina para exigir el chocolate que le pidió (ejemplo 80).

Ejemplo 80. *Idem.*, No 2 *Quest'è per me disgrazia*, cc. 9-11.

Ser-pi - na, Ser-pi - na!

En los compases 32 y 34 repite el proceso para expresar asombro por la insolencia de ella. En el compás 48, Serpina expresa su molestia por la exigencia del patrón a través de una progresión moduladora melódicamente ascendente (ejemplo 81), mismo recurso que utilizará más adelante.

Ejemplo 81. *Idem.*, cc. 48-51.

Vo- gliò es-ser ris - pe - ta - ta, vo-gliò es-ser ri - ve - ri - ta, co-me fos - si pa -
ro - na, ar - chi - pa - tro - na, pa - tro nis - si - ma

F:V I G:V⁷ I A:V⁷

I E:V⁷ I

La siguiente progresión melódica se encuentra en el texto de Uberto del compás 75, donde concluye con un enojo decisivo que deja el recitativo en suspensión para preparar la siguiente aria (ejemplo 82).

Ejemplo 82. *Idem.*, cc. 77-79.

ma jo bes-tia non sa - rò, più flem-ma non a-vrò, il gio-go squo-te-rò

2.3 Aria: *Sempre in contrasti*

Comienza con una introducción instrumental de 6 compases; su forma es *Aria da capo* (A-B-A). En el compás 13, Uberto le dice a Serpina que la situación debe parar; para crear un efecto de enojo utiliza notas largas y luego un salto de octava (ejemplo 83).

Ejemplo 83. *Idem.*, No 3 *Sempre in contrasti*, cc. 13-15.



or ques-to ba - sti, ba - sti, ba-sti;

En el compás 29 describe los cambios de humor y falta de decisión de Serpina por medio de saltos de 5^a en direcciones contrarias, teniendo un registro amplio entre las notas extremas (ejemplo 84). Acto seguido, repite el texto con arpeggios ascendentes hasta la nota más alta de su extensión en toda la ópera (Fa5) para reiterar el texto “basta, basta” del compás 13.

Ejemplo 84. *Idem.*, cc. 29-30.



e su e giù; e qua e là

La parte B, compases 56-76, comienza con un motivo mimético de llanto para burlarse de las quejas caprichosas de Serpina (ejemplo 85). Este recurso mimético utilizado en forma de burla es ingeniosamente un escalón en la composición, un puente entre dos épocas distintas de la música: una saturada de seriedad y formalismo, y otra de libertad de expresión de ideas espontáneas y comedia.

Ejemplo 85. *Idem.*, cc. 56-61.



Pe-rò do - vrai pur sem-pre pia - - - - - ge - re

2.4 Recitativo: *Benissimo. Hai tu inteso?*

La siguiente progresión moduladora está en el compás 11, mientras Uberto le dice sarcásticamente a Vespone que lo maltrate, mientras el “se queda quieto” estas últimas palabras, cantadas en un tono grave, aumentarán el sarcasmo, a la vez que describen el contraste entre el maltrato que imagina de parte de Vespone y su propia resignación (ejemplo 86).

Ejemplo 86. *Idem.*, No 4 *Benissimo. Hai tu inteso?*, cc. 11-14.



fam - mi de 'scher - ni, chia-ma-mi a - si - no - ne, dam-mi an-che un ma - schel-
lo - ne, ch'io che - to mi sta - rò,

2.5 Duetto: *Lo conosco*

Su forma es A-A₁. Serpina refiere a sí misma como llena de “majestuosidad” por medio de notas largas después de haber comenzado el aria con frases construidas con saltos y melismas que subrayan la comicidad de la situación de Uberto: invitado – o más bien, presionado – por su sirvienta a ser su esposo. En el compás 30 aparece un motivo más relajado con el que la criada le pregunta si no piensa que ella es “bella”, “graciosa” y “de buen ánimo”, mismo que repite variado en el 71, afirmando su belleza; para expresar su enojo, en el compás 94 Serpina repite el motivo en modo menor (ejemplo 87).

Ejemplo 87. *Idem.*, No 5 *Lo conosco*:

a) cc. 29-30.



Non son Io bel-la?

b) c. 71.



Io son bel-la.

c) cc. 94-95.



Io son bel-la.

2.6 Recitativo: *Or che fatto ti sei dalla mia parte*

Este recitativo abre la segunda parte. Hay una progresión (cc. 45-48) al describir Serpina el hombre con el que supuestamente se va a casar, el capitán Tempesta un hombre colérico; mientras ella describe sus características, Uberto responde con un breve motivo de dos notas, que será repetido en ascenso, cantando las palabras “mal, peor, pésimo”.

2.7 Aria: *A serpina penserete*

Esta tiene forma de Rondó. La parte A presenta un tejido musical lento y triste para mostrar el engaño de Serpina a Uberto, mientras le cuenta que, en el momento en el que se case, va a sufrir la ira de su nuevo esposo: el Capitán Tempesta; pero en la parte B, se dice a sí misma que el patrón ha caído en la trampa, por lo que pasa de $4/4$ a $3/8$ y de *Larghetto* a *Allegro*, haciendo de esta una de las partes más divertidas de la ópera.

2.8 Recitativo: *Ah! Quanto mi sa male*

Este recitativo que incluye un extenso monólogo que comienza en el compás 11. Uberto, al darse cuenta que en realidad ama a Serpina – y no como si fuera su hija hija –, se siente apenado del supuesto compromiso marital de Serpina. Primero describe la razón de su tristeza, presentando acordes largos en el continuo. En el compás 18 comienza el único *accompagnato* de la obra, en el momento en que se da cuenta de sus contradicciones, duda de su deber y de la razón de su amor hacia Serpina: es una sirvienta y no debe de enamorarse de ella. Este recitativo prepara el aria más importante de Uberto.

Emocionado por un lado, siente tristeza por el destino aparente de Serpina y su apego hacia ella lo impulsa a desposarla; por el otro, la diferencia de clase social entre el rico comerciante. Su sirvienta parece un obstáculo, aunque también percibe que no sería el primero en hacer algo así.

2.9 Aria: *Son imbrogliato io già*

En esta aria Uberto se explaya sobre esa contradicción: los sentimientos amor o compasión, entre ser patrón o esposo. Su forma es *Aria da capo*. Comienza con un motivo con saltos para describir su desesperación y dubitación^{Ej.31a}. La mención al amor y la compasión se realiza por medio de dos motivos: uno en incremento para el amor y otro tenido para la compasión (ejemplo 88). Después se dice a sí mismo “¡Uberto, piensa en ti!” acción que representa con notas graves y largas (ejemplo 89). Para mostrar la confusión, al exponer el texto “no sé qué decir”, lo hace con saltos y notas conjuntas en sentido contrario (ejemplo 90).

Ejemplo 88. *Idem.*, No 9 *Son imbrogliato io già*:

a) cc. 12-13.

b) cc. 20-24.

Son im-bro- gli-a-to io già, s'è a- mo- re, s'è a- mo- re o s'è pie - tà,

Ejemplo 89. *Idem.*, cc. 65-74.

U-ber - to, pen - sa a te, pen - sa a te.

Ejemplo 90. *Idem.*, cc. 54-56.

Non so che dir, che dir non so,

2.10 Recitativo: *Favorisca, signor, passi*

Este es el último recitativo de la ópera. Durante la obra, en los recitativos, hay lugares donde el tiempo debe ser muy flexible porque se requiere de acción teatral e incluso deben introducirse pausas en la música: el lugar más obvio es en el compás 27 (ejemplo 91), en el cual Uberto manda a Serpina a preguntar al Capitán Tempesta qué hará contra él si no le da la dote que pide. En este caso la música está escrita de manera continua, pero es necesario hacer una pausa para esperar a que Serpina haga la pregunta y el supuesto prometido conteste actoralmente. Este tipo de recursos teatrales no van en contra de la música, pero si obligan a postrar pausas que parecen separarla de manera ilógica, sin embargo, lo que mantiene la continuidad musical es la capacidad actoral de los cantantes. Esto es, la pausa no debe durar tanto, que haga una separación irracional – que haga aburrido el estilo recitativo –, y la teatralidad debe servir para unir una frase con otra.

Ejemplo 91. *Idem.*, No 10 *Favorisca, signor, passi*, cc. 27-28.



stat - ti a ve - der che co - stui mi fa - rà... (◡) ben co - sa di - ce?

En el compás 31 comienza la última progresión moduladora para describir la desesperación de Uberto al darse cuenta que el Capitán Tempesta va a sacar su espada (ejemplo 92).

Ejemplo 92. *Idem.* cc. 32-34.



Ser - pi - na... che mal ab - bia... Ve - spo - ne, do - ve se - i?

2.11 Dueto: *Per te ho io nel core*

Este dueto tiene la opción de ejecutarse como la forma A-B o como *Aria da capo*: está indicada, al final del aria, la opción de tocar una cadencia después del compás 100 o volver a la cabeza y re-exponer la parte A.

Describe el latir del corazón de dos maneras: primero con notas separadas por silencios para mimetizar la palpitación en los compases 13 y 20 (ejemplo 93). Luego, de una manera más elaborada, describe primero el sonido del corazón de Serpina con notas agudas y el de Uberto con notas graves, a manera de onomatopeya (ejemplo 94).

Ejemplo 93. *Idem.*, No. 11 *Per te ho io nel core*, cc.

e bat - te fo - te o - gnor,

Ejemplo 94. *Idem.*:

a) cc. 25-26.

ti - pi - ti, ti - pi - ti, ti - pi - ti.

b) cc. 29-30.

ta - pa - tà, ta - pa - tà, ta - pa - tà.

Para describir ‘la alegría de amar’ presenta la única parte de contrapunto imitativo en la ópera; contrapunto tanto en la música, como en el texto: ella dice “querido” y él “alegría”, realizando una imitación a medio compás de diferencia (ejemplo 95).

Ejemplo 95. *Idem.*, cc.

Ah, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro!

Ah, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja!

2.12 Finale: *Contento tu sarai*

Este último dueto fue agregado en una revisión de la ópera después de su estreno, por lo que se toma como opcional en la presentación de la ópera. Tiene forma bipartita A-A₁, su tempo es Allegro spiritoso, su ritmo, **3/8**. Da la idea de alegría mientras ellos confirman estar enamorados. La razón por la que Pergolesi agregó este dueto es que en el anterior expresan cierta duda: los personajes dicen quererse, pero no saben definir exactamente sus sentimientos. El dueto anterior resulta de carácter poco concluyente; en cambio, ésta última adición es decisiva y tiene una cadencia final más apropiada.

Conclusión

Las obras contenidas en este trabajo son contrastantes, aunque estén separadas sólo por veintitrés años. Una marca el clímax del estilo barroco y la otra la transición al estilo clásico.

Johann Sebastian Bach y sus recursos formales hacen de la cantata *Ich habe genug* un lenguaje poético-musical lleno de detalles expresivos y un discurso formal elaborado con base en la retórica y la mimesis de los afectos humanos. En ella logra fundir lo sutil de sus imitaciones y ornamentos con lo sublime de su *dispositio* y su color orquestal. El presente estudio logró definir los recursos estructurales, imitativos y retóricos que utilizó el compositor. Esto facilitará la comprensión de su lenguaje musical a quienes se acerquen a la cantata 82 o a otras obras similares.

La recreación de la sencillez de la vida en *La serva padrona* hace de este *intermezzo* un eslabón entre el tiempo de Pergolesi y la actualidad. La vida diaria todavía es parecida a lo que era en la antigüedad y tendrá parecido en el futuro, por lo menos en su esencia humana, como lo muestra la relación marital y su ritual de iniciación, que siempre generan pensamientos cruzados. El acercamiento a esta comedia ayudará al universitario a disfrutar la gracia y la sencillez musical mediante las cuales los personajes muestran cuán conflictivo es el ser humano al tomar decisiones cotidianas.

Si esta investigación resulta útil a los estudiantes, maestros o melómanos interesados, habrá cumplido su objetivo.

Anexo: Partitura analizada

Ich habe genug

1. Aria

Johann Sebastian Bach

A Intro

Oboe: P_1 $\ast F_{1-39}$ α E.C. F_{2-40} α

Violin I: E.I., β γ γ_1 γ_2

Violin II

Viola

Violoncello

Continuo: Cm \ast np

(I₆)

8

Ob. ϵ P_2, F_{3-41}

VI δ

VII

Va.

Vc.

Cn.

14

F₄₋₄₂ F₅₋₄₃

Ob.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.



20

ζ P₃, F₆₋₄₄ E.C.

Ob.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

f:V⁷ VI V⁷ VI

27

Ob. F_{7-45} ϵ η E.C. **A** Fine E.P.

VI E.I. β

Va.

Vc.

Cn. Fine

ci iv⁶ ii⁶ i⁴ iv V i



34

Ob. θ α δ_1 ϵ

B. P_4, F_8 α E.C. F_9 α

Ich ha - be ge - nug, ich ha - be ge

VI

VII

Va.

Vc.

Cn. **Cm**

civ V i

41

Ob. δ_2 θ_1 θ_2 θ_3

B. F_{10} ι κ P_4, F_{11}

nug, ge - nug, ich ha - be ge - nug, ich ha - be den

VI ρ

VII

Va.

Vc.

Cn.

48

Ob. θ_4 θ_5 θ_6

B. κ_1 F_{12} P_5, F_{13} λ

Hei-land, das Hof - fender From-menauf mei-ne be - gie-ri-gen Ar - me ge - nom - men; ich

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

56

Ob. p ζ_1 ζ_2

B. F_{14} P_6, F_{15}

ha - be ge - nug, ich ha be den Hei - land, das Hof - fen, das —

VI

VII

Va.

Vc.

G_m

Cn.



64

Ob. p F_{16} *Clímax 1, Parte A*

B. F_{16} *Clímax 1, Parte A*

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

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

71 **A₁ Intro**
 E.I. P₇, F₁₈ α₁
 Ob. *f*
 B. *F₁₇* *μ*
 gie ri - gen Ar me ge - nom men; ich ha - be. ge - nug!
 VI β₁
 VII
 Va.
 Vc.
 Cn. *Gm*
 VI ii⁶ i⁴ V i



80 E.C. F₁₉ α₂ ε₁ P₈, F₂₀
 Ob.
 VI
 VII
 Va.
 Vc.
 Cn.

87 F₂₁

Ob. VI VII Va. Vc. Cn.

==

93 F₂₂ ζ₃ P₉, F₂₃ E.C.

Ob. VI VII Va. Vc. Cn.

c:V⁷ VI V⁸ VI

100

Ob. ϵ F_{24} ϵ η_1 $E.C.$

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

i iv⁶ ii⁶ i⁶ V

107

Ob. A_1 α_2 α_3

B. P_{10}, F_{25} v F_{26}

Ich hab' inner-blickt, meinGlau-behat Je - sum an's Her ze- gedrückt,

VI β_3 ρ $E.I., \beta_4$

VII

Va.

Vc.

Cn. Gm

i

115

Ob. P_{11}, F_{27} α^4 θ_7

B. V_1 F_{28} p

VI ρ

VII

Va.

Vc.

Cn.

ich hab' ihner-blickt, mein Glau-be hat Je - sum an's

122

Ob. α_5 θ_8 φ α_6

B. $E.I.$ P_{12}, F_{29} ϵ_2 F_{30} p

VI β_5 ρ

VII

Va.

Vc.

Cn.

Her - ze ge drückt, nun wünsch'ich noch heu - te mit Freu -

129

Ob.

B.

Climax 2, Parte A₁

E.C.

den vonhin-nen zu schei-den: ich ha-be ge-

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

f:V+6 VI ii⁷ - V⁷ ⁸ i vi ii⁷ i⁶ vi+6 V

135

Ob.

B.

nug!

A₂ Intro

P₁₃, F₃₁ α₇ ζ₄ F₃₂ E.C.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

Fm

i

142

Ob. F_{33} η_2 E.C.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

149

Ob. A_2 α_7 α_8

B. P_{14}, F_{34} α_7 F_{35}

Ich hab' ihn er - blickt, mein Glau be hat Je suman's Her - ze ge - drückt,

VI β_7

VII

Va.

Vc.

Cn. F_m

157

Ob.

B.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

F_{36} α o $E.C.$

ich ha - be - ge - nug, ————— ich ha - be - ge - nug,

$c:V^7$ i $f:V^7$ V_{+6} V^7 i

163

Ob.

B.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

P_{15}, F_{37} π F_{38} θ_9 α_9 ϵ_3 ρ

ich ha - be - ge - nug, ————— nun wünsch'ich_ noch heu - te mit Freu -

Cm

$c:V/V$ V VI i ii^7

Coda

Dal Segno §

170

Ob.

B.

E.S., ξ_1 *Climax 3, Parte A₂* E.C. μ_3 E.I.

den von hin-nen zu schei-den:ich ha be ge - nug!

VI

VII

Va.

Vc.

β

Dal Segno §
Cm

Cn.

2. Recitativo

F1

B.

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

Cn.

F2

B.

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

Cn.

E.C. **E.I.**

B.

schon. Lasst uns mit die - sem Man - ne ziehn! Ach!

Cn.

fi vii i ii III+ iv i ii⁶ 7 V⁷ i FI

F3

B.

möch - te mich von mei nes Lei bes Ketten der Herr er - ret ten. Ach! wä - re doch mein Ab - schied hier, mit

Cn.

E.C. **Andante**

B.

Freu - den sagt' ich, Welt, zu dir: ich ha - be ge - nug!

Cn.

Bb:IV ii V I IV V⁷ vi IV I V I

3. Aria

A Intro.

B. $\text{P}_{1-8}, \text{F}_{1-18}, \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \text{F}_{2-19}, \alpha_1$

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

Eb

I V^7 vi Ab:iii V^7 I^6 Eb:ii^7 V^7 I ii V V^7 I



A

6

B. $\text{P}_{2-9}, \text{F}_{3-20}, \alpha \quad \beta$
Schlummert ein, ihr

VI $\text{E.S.}, \alpha_2 \quad \delta \quad \epsilon$ *p*

VII *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cn.

Ab:V^7 I f:V i Eb:ii^7 V^7 IV V I

11

B. γ E.S.

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

VI α_3 ①

VII

Va.

Vc.

Cn.



15

B. F_{4-21}, α_5 β γ

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

VI α_4 ②

VII

Va.

Vc.

Cn.

20

E.S. δ F_{5-22} ϵ_1

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

α_1 α_2 ϵ

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

Ab:V⁷



25

E.P. **E.C., ζ** **A Codetta**

B. _____ fal - let sanft und se - lig zu. _____

E.C. P_{3-10}, F_{6-23}

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

I V Eb:ii⁷ V⁷ I ii⁷ I

30

F7-24

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.



35

B

P₄, F₈, η

Welt, ich blei - be nicht mehr hier, hab' ich doch kein

E.C.

Fine

Fine

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

40

B. F_9 θ θ_1 θ_2
 Theil an dir, das der See - le könn - te tau - gen, das der See-le könn-te

Vc.

Cn.

44

B. F_{10}
 tau - gen; Welt, ich blei-benichtmehrhier, hab' ich doch keinTheil an dir, das der Sec-le könn te

Vc.

Cn.

48

B. A_1 P_5, F_{11}
 tau - gen. Schlumert ein, schlum

VI α β γ
p

VII *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cn. *semi cad.*
 gi V i Ebiii V⁷ I

53 E.S. F₁₂

B. - mert ein, schlum - mert ein, schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen,

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.



57 F₁₃ E.S.

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

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

62

B. E.P. E.C., ζ
 — fal - let sanft und se - lig zu, fal - let sanft

VI E.C.

VII

Va.

Vc.

Cn.

Ebbii⁷ V⁷



66

B. E.S. (Enlace) C
 — und se - lig zu. Hier muss ich das E - lend bau - en,

VI α₈ λ α₉

VII

Va.

Vc.

Cn.

I ii⁷ V ii⁷ V⁷/IV I ii⁷ I

P₆, F₁₄, I

70

B. F_{15}, κ

a - ber dort, dort werd' ich schau-en sü - ssen Frie - den stil - le Ruh';

VI α_{10}

VII p

Va. p

Vc. pp

Cn.

f:V i Ab:viivi $bb:V^7$



74

B. φ P_7, F_{16}, t_1

hier muss ich das

VI α_{11} λ_2 $E.C., \epsilon_2$ α_{12}

VII f f p

Va. λ_1 f p

Vc. f p

Cn.

i f:V/i i ii⁷ i iv i V i

78

B. E - lend bau - en, a - ber dort, dort werd'ich schau - en sü - ssenFrie - den

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

κ₁ F₁₇



Adagio

E.C., ε₃

Da Capo

82

B. stil - le Ruh', sü - ssenFrie - den, stil - le Ruh'.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

α₁₃ α₁₄

p *pp* *pp* *pp*

Adagio

Da Capo

4. Recitativo

B.  MeinGott! wannkommt das schö ne:Nun! da ich inFrie denfahren wer de, und in dem Sandekühler

Cn. 




B. ⁴  Er - de, und dort, bei dir, im Schoo - sse ruhn? Der Ab - scheid ist ge -

Cn. 



Arioso
Adagio

6 E.C.  macht. Welt! gu - te Nacht.

Cn. 

ci iv V → VI V⁷ i V⁷ i

5. Aria

A Intro

Ob. α P₁, F₁ β F₂ γ γ_1 E.S.

B.

VI

VII

Va.

Vc.

Cn. *staccato*

10 F₃, δ δ E.C., δ_1 A

Ob. *p* *f* *p*

B. ϵ P₂, F₄ Ich freu -

VI *p* *f* *p*

VII *p* *f* *p*

Va.

Vc. V *p* *f* *p*

Cn.

gV V i ii⁷ V i[#] cV i i

19

Ob. α **A₁ Intro**

B. **E.S.** ϵ_1 ζ **F₅** **Traslapada con A*

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

- - - - - e mich auf mei - nen Tod, ich freu -

27

Ob. β **E.S.** $\gamma_2 - \beta_1$ **P₃, F₆** γ_3 γ_4 **f**

B. ζ_1 **E.P.**

VI **f**

VII **f**

Va. **f**

Vc. **f**

Cn.

- e mich auf meinen Tod!

36

E.S.

δ_4

E.C.

α

p *f*

B.

F_7, δ_2

δ_3

δ_5

Ich

ϵ

p *f*

VI

VII

Va.

Vc.

V_1

p *f*

Cn.

44

A_1

p

F_8 (Enlace)

η P_4, F_9

η_1 F_{10}

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

p *p*

VI

VII

Va.

Vc.

p

Cn.

53

Ob. δ_α

B. θ P_5, F_{11} $F_{12, l}$

sich schon ein - ge - fun - den, ach! hätt' er — sich schon ein - ge - fun - den; ich freu - e mich

VI δ

VII p pp

Va. p pp

Vc. p pp v

Cn.

62

Ob. α_2 **BIntro** P_6, F_{13}

B. l_1 ϵ **E.C.** ϵ

auf mei - nen Tod, ach! hätt' er sich schon ein - ge - fun - den.

VI f

VII f

Va. f

Vc. p f

Cn.

$g:V^7$ i V VI ii^7 i

70

Ob. β_2 F_{14} $\gamma_5-\beta_3$ γ E.S. γ_1

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.



79

Ob. F_{15}, γ γ E.C., γ_1 B

p *f* P_7, F_{16}

B.

Da ent - komm'ich

VI

VII

Va.

Vc. v *p* *f*

Cn.

88

Ob. *p* E.C. F₁₇ λ

B. *p* κ λ

al - ler Noth, da entkomm'ich al - ler Noth, die michnoch auf der Welt ge -

VI *p*

VII *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cn.

96

Ob. *p* E.S. λ₁ λ₂ P₈, F₁₉

B. *p* F₁₈ λ₁ λ₂ P₈, F₁₉

bu - - - - - den, da entkomm'ich al - ler

VI *mf* α₃

VII

Va.

Vc.

Cn.

104

Ob.

B. μ E.S. μ_1 μ_2 λ_3 F₂₀ E.S., λ_4

Noth, die mich noch auf der Welt ge - bu

VI δ_7 p pp

VII p pp

Va. p V₃ pp

Vc. pp

Cn. pp

112

Ob. A φ α F₂₁ (Enlace) f p

B. λ_5 E.C. ϵ P₉, F₂₂

den auf der Welt ge bun - den. Ich freu

VI δ_8 p f p

VII p f p

Va. p f p

Vc. p f p

Cn. p

121

Ob. α **A₂ Intro**

B. **E.S.** ϵ_1 ζ **F₂₃** ζ_1

e mich auf mei-nen Tod, ich freu e mich

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

130

Ob. **E.S.** $\gamma_2-\beta_1$ γ_3 **P₁₀, F₂₄** γ_4 **E.S.**

B. **E.P.**

auf mei nen Tod!

VI *f*

VII *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Cn.

139

Ob. δ_4 E.C. ϵ *p* *f* *p*

B. ϵ P₁₁, F₂₆ *p*

VI F₂₅, δ_2 δ_3 δ_5 ϵ *p* *f* *p*

VII *p* *f* *p*

Va. *p* *f* *p*

Vc. V₁ *p* *f* *p*

Cn. *p* *f* *p*

Ich freu -

147

Ob. A₂

B. ϵ_1 F₂₇ ζ P₁₂, F₂₈ *p*

- e mich auf meinen Tod, ach! hätt' er sich schon ein - ge - fun - den, ach! hätt' er sich schon ein - ge

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.

157

Ob. $\delta_{3\alpha}$

B. θ_1 F_{29} F_{30, t_2} t_3

fun-den, ach! hätt' er sich schon ein-ge-fun-den; ich freu-e mich auf mei-nen

VI δ_3

VII *p* *pp*

Va. *p* *pp*

Vc. v_1 *p* *pp*

Cn. *pp*

==

Coda

165

Ob. α P_{13}, F_{31} β

B. **E.C.**

Tod, ach! hätt'ersich schonein-ge-fun-den.

VI *f*

VII *f*

Va. *f*

Vc. *p* *f*

Cn. *p* *f*

174

Ob. F_{32} β γ_3 E.S. γ_4

VI

VII

Va.

Vc.

Cn.



181

Ob. F_{30}, δ_3 δ_3 E.C.

VI

VII

Va.

Vc. V_1

Cn.

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

Bibliografía

Apel, Willi (1944). *Dictionary of music* [Diccionario de música]. Estados Unidos: Harvard University Press.

Baron, Carol (2006). *Bach's changing world* [El mundo cambiante de Bach]. Inglaterra: University of Rochester Press.

Bartel, Dietrich (1997). *Musica poetica* [Música poética]. Estados Unidos: University of Nebraska Press.

Bas, Julio (1947). *Tratado de la forma musical*. Argentina: Ricordi.

Beristáin, Helena (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

Boyd, Malcolm (2000). *Bach*. Inglaterra: Oxford University Press.

Butt, John (2010). *Bach's dialoge with modernity* [El diálogo de Bach con la modernidad]. Inglaterra: Cambridge University Press.

Chafe, Eric (2000). *Analyzing bach cantatas* [Analizando cantatas de Bach]. Inglaterra: Oxford University Press.

Chevalier, Jean (1969). *Dictionary of Symbols* [Diccionario de símbolos]. Inglaterra: The Penguin Group.

Dannreuther, Edward (1893). *Musical ornamentation* [Ornamentación musical]. Inglaterra: Novello, Ewer and Company.

Donington, Robert (1963). *The interpretation of early music* [La interpretación de la música antigua]. Inglaterra: Faber and Faber.

Dunlap, Richard (1997). *The golden ratio and Fibonacci numbers* [La sección áurea y los números de Fibonacci]. Singapur: World Scientific Publishing Company.

Dürr, Alfred (2005). *The cantatas of J. S. Bach* [Las cantatas de J. S. Bach]. Inglaterra: Oxford University Press.

Elferen, Isabella van (2009). *Mystical Love in the German Baroque* [El amor místico en el barroco alemán]. Estados Unidos: Scarecrow Press Incorporated.

Habib, Rafey (2005). *A history of Literary Criticism* [Historia de la crítica literaria]. Estados Unidos: Blackwell Publishing.

Hepokoski, James; Darcy, Warren (2006). *Elements of sonata theory* [Elementos de teoría de la sonata]. Inglaterra: Oxford University Press.

Hurley, Patrick (2006). *A concise introduction to logic* [Introducción concisa a la lógica]. Estados Unidos: Thompson Learning Incorporated.

Levik, Boris (1974). *История зарубежной музыки* [Istoriya zarubezhnoi muzyki - Historia de la música universal] (vol. II). Moscú: Muzyka.

Leuchtman, Horst, et. al. (1978). *Terminorum musicae* [Diccionario de términos musicales]. Hungría: Akadémiai Kiadó.

Otterbach, Friedemann (1998). *Johann Sebastian Bach, vida y obra*. España: Alianza editorial.

Parker, Roger (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. España: Ediciones Paidós Ibérica.

Schubart, Christoph (1806). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* [Ideas sobre la estética del arte sonoro]. Austria: Bey J. V. Degen.

Schweitzer, Albert (1966). *J. S. bach* (vols. I-II). Estados Unidos: Dover edition.

Sherman, Bernard (1997). *Inside Early Music* [Dentro de la música antigua]. Inglaterra: Oxford University Press.

Spitta, Phillip (1951). *Johann Sebastian Bach* (vols. I-III). Estados Unidos: Dover Publications.

Stanford, Charles (1933). *The Music of Bach* [La música de Bach]. Canada: General Publishing Company.

Stein, Leon (1979). *Structure & style* [Estructura y estilo]. Estados Unidos: Summy-Birchard Incorporated.

Taruskin, Richard (2010). *History of western music* [Historia de la música occidental] (vol. 2). Oxford University Press.

Williams, Peter (2007). *J. S. Bach: a life in music* [J. S. Bach: una vida en la música]. Inglaterra: Cambridge University Press.

Wolff, Christoph; et al. (1980) *The Bach family* [La familia Bach]. Inglaterra: Macmillan Publishers Limited.

Wolff, Christoph (1995) *The World of the Bach Cantatas* [El mundo de las cantatas de Bach]. Estados Unidos: W. W. Norton & Company.