



Universidad Nacional de Costa Rica  
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)  
Escuela de Música  
Licenciatura en Dirección Coral

## **Bach Inmortal: un acercamiento a su influencia en la música coral a través del tiempo**

José Alberto Azurdia Lamadrid  
Heredia, 2021

**Comité evaluador**

M. Sc. José Pablo Solís Barquero  
Dr. Luis Monge Fernández  
M.A. David Ramírez Alpízar  
M.M. Josué Ramírez Palmer  
M.M. Rebeca Viales Montero

**Palabras clave**

Bach, estilo, motete, coral, fuga, retórica, barroco, evolución, esencia, influencia

**Resumen**

Este programa pretende ilustrar de forma clara la evolución del lenguaje musical de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) a través del tiempo, pasando por distintos períodos musicales hasta llegar a la actualidad. También busca mostrar el recorrido geográfico del estilo compositivo de Bach, iniciando en Europa y concluyendo en Latinoamérica. El programa iniciará con una muestra del de la música de este compositor con su motete: *Jesu, meine Freude* BWV 227 y luego hará una exploración de su evolución a distintos estilos musicales tales como: romántico, contemporáneo, jazz, y latinoamericano en general; dando así una representación del gran impacto de este compositor a la música universal a través de la historia.

## Índice

I.	Introducción	3
II.	Objetivos	8
	1. Objetivo General	8
	2. Objetivos Específicos	8
III.	Marco Teórico	9
IV.	Desarrollo	19
	1. <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227, J. S. Bach	19
	2. Magnificat MWVA2, Félix Mendelssohn Bartholdy	48
	3. Immortal Bach Op. 153, Knut Nystedt	53
	4. Fuga en Do menor BWV 847, Ward Swingle	55
	5. Fuga y Misterio, Astor Piazzolla	60
	6. Oiga, compae, César Alejandro Carrillo	63
	7. Recomendaciones interpretativas, de ediciones y audiciones	67
V.	Conclusiones	80
VI.	Bibliografía	85
VII.	Anexos	87

## Introducción

Johann Sebastian Bach fue uno de los compositores más grandes de la historia y sin duda el mayor exponente de la escuela alemana del período barroco. Bach nos presenta, en su música coral específicamente, una gran gama de posibilidades compositivas que buscan principalmente la expresividad y la buena proyección de los textos que utiliza. Todos los recursos musicales y extra musicales los aplica con el objetivo de expresar de forma clara un mensaje. “Conocer su música y su estilo, es conocerlo a él de manera profunda”. Bach con el tiempo, se fue haciendo famoso y fue admirado en Alemania, años más tarde en todo Europa y actualmente en todo el mundo; su música marca un “antes y un después” en el arte universal. Su influencia es palpable en la música de todos los periodos y estilos, su impacto es notable en muchos compositores y por esto es considerado por muchos como el más grande compositor de todos los tiempos.

El período Barroco presenció el crecimiento de una gran variedad de estilos, formas y elementos expresivos, incluyendo el “tono místico”<sup>1</sup> que ha sido característico de la música alemana por casi dos siglos y que se ejemplifica en la música de Heinrich Schütz. Johann Sebastian Bach fue capaz de sintetizar estos diversos factores y componer obras de gran nivel y lógica y del mayor poder expresivo. La música de Bach, es de las grandes manifestaciones del espíritu creativo del Barroco y que también marcó su fin. Después de Bach, un nuevo estilo y una nueva forma de composición era necesario.

El énfasis en los principios de contrapunto es de los principales logros de la ciencia musical de Bach, es decir, de la construcción dinámica de melodías y ritmos de las distintas

---

<sup>1</sup> Ulrich, Homer, *A Survey of Choral Music*, (Santa Barbara: California: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1973), p. 90.

voces, algo que da origen a un estilo muy peculiar y propio de composición.<sup>2</sup> Junto a Giovanni Pierluigi da Palestrina, se le considera a Bach como un símbolo de la polifonía y la escritura contrapuntística. Las cuestiones armónicas, rítmicas, de actitud instrumental dentro de la textura contrapuntística no solamente son característicos de la esencia de Bach, o en sus predecesores inmediatos, sino se puede casi afirmar que está presente su influencia en la mayoría de compositores después de él, incluyendo algunos del siglo actual, quienes han seguido su ejemplo como ideal de la técnica de contrapunto.<sup>3</sup> Bach se convierte, de esta manera, en una gran referencia de la música occidental, desde su tiempo, hasta la actualidad y sus obras continúan siendo material fundamental de estudio.

Dentro de la música coral más estudiada por musicólogos y grandes investigadores, encontramos los seis motetes sobrevivientes de este compositor. Cada uno de los seis son de distintos tipos y estilos, incluso variando en su estructura y en la cantidad de voces y acompañamiento que poseen.<sup>4</sup> El motete *Jesu, meine Freude*, ilustra bellamente la habilidad única de Bach de mantener un sentido simétrico junto a una línea sentimental y emocional que asciende con intensidad. En esta obra encontramos intrínsecos de forma muy concentrada todas las formas expresivas posibles en la música, llevadas a la genialidad por Bach. El control de la estructura, las expresiones de reverencia y de fe y la inigualable belleza musical hacen de este *Jesu, meine Freude*, una de las obras maestras de este compositor.<sup>5</sup>

El motete *Jesu meine Freude* posee gran parte de las formas utilizadas y desarrolladas por Bach dentro de su música coral y para el desarrollo de este documento utilizaremos esta

---

<sup>2</sup> Wolff, Christoph, *BACH El músico sabio*, (Barcelona: EDICIONES ROBINBOOK, S.L., 2008), p. 24.

<sup>4</sup> Piston, Walter, *Counterpoint*, (Londres: Victor Gollancz LTD, 1975).

<sup>4</sup> Ulrich, Homer, *A Survey of Choral Music*, (Santa Barbara, California: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1973), p. 91.

<sup>5</sup> Ulrich, Homer, *A Survey of Choral Music*, (Santa Barbara, California: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1973), p. 92.

obra como referencia del estilo de este compositor, además estudiaremos cada uno de los géneros y presentaremos un análisis comparativo de cada una de estas formas en otras obras compuestas por autores en distintos periodos de la música y lugares del mundo ejemplificando de esta manera la gran influencia y el fuerte impacto que ha generado el gran maestro del barroco en la música occidental, no solo en el desarrollo de todos los estilos conocidos en esa época, sino también con los figuralismos, metáforas, retóricas y demás elementos extra musicales que son parte de la música de Bach. En el programa, ilustraremos a Johann Sebastian Bach transformado en otros grandes compositores, iniciando con Félix Mendelssohn, pasando por Knut Nysted, Ward Swingle y concluyendo en Latinoamérica con Astor Piazzolla y César Alejandro Carrillo.

La influencia de este gran compositor en la música ha sido notable a través de la historia, incluso podría considerarse omnipresente desde antes de su muerte hasta la actualidad, convirtiéndolo así en uno de los compositores más trascendentales de todos los tiempos. A través del análisis musicológico de diversas obras importantes en la cronología musical, es muy sencillo cuantificar y evidenciar el impacto del lenguaje de Bach dentro de toda la música, a veces de forma muy clara y a veces de forma más profunda.

Los compositores que se estudiarán en este documento han tenido un acercamiento profundo con Bach, con su lenguaje, con su estilo y lo han desarrollado a su manera. En el período romántico, Mendelssohn, uno de los compositores alemanes más destacados, fusionó en su música influencias de Bach, Handel y otros compositores,<sup>6</sup> mostrando una gran habilidad en las técnicas del contrapunto mezclada con la gran expresividad romántica. El

---

<sup>6</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental 9na edición*, (Madrid: Alianza Música, 2019), p. 762.

estilo de Bach es evidente en muchas de sus obras, varios de sus trabajos son nombrados de la misma manera (varias cantatas, motetes y obras grandes como Magnificat) y claramente toman de referencia la obra de Bach, no solamente en su título, sino en su forma y estructura, haciendo notar el gran efecto de Bach sobre este compositor romántico.

En el siglo XX, encontramos compositores con un lenguaje más experimental, caracterizado también por tener una mezcla de estilos. El presente documento abordará al compositor noruego Knut Nysted, quién comparte con Bach una afición por la música sacra y la música para órgano, algo que definitivamente denota una influencia también en su estilo. Exploraremos un lenguaje que busca mezclar ambos estilos, por ejemplo, con utilización de corales o melodías de canto llano como base para obras con un lenguaje más actual.

A través de la historia, se han hecho una gran cantidad de estudios sobre el impacto de la música de Bach en el jazz, principalmente en su desarrollo armónico, improvisatorio y acerca de cómo esto ha impactado este género. Tal y como decía el pianista Joachim Kühn: *“Bach tocaba jazz, solo que él no lo sabía”*, de esta manera podemos notar que existe una frontera muy borrosa entre ambos estilos. La muestra de esta comparación de géneros y estilos la veremos reflejada en este documento con un arreglo de Ward Swingle, sobre una obra instrumental de Bach. En esta pieza veremos al arreglista explotando todos los recursos jazzísticos impregnados en una fuga de Bach.

A diferencia de previas investigaciones que tratan a Bach como tema central, este documento no se ubicará solamente en la música europea, sino también en géneros tradicionales o folclóricos de Latinoamérica.

Astor Piazzolla, quién en su obra Fuga y Misterio, demuestra su gran habilidad de escritura contrapuntística, combinada con una expresividad muy latente durante toda la obra y las bases del tango muy audibles y muy profundas durante toda la composición. Esta mezcla de estilos y formas hacen de esta obra algo magnífico, se nota la influencia del gran maestro del Barroco, visto desde los ojos del genio del tango.

César Alejandro Carrillo, compositor venezolano, muestra algunos rasgos similares a los mencionados anteriormente con Piazzolla. En este documento estudiaremos una obra maestra de este compositor, en donde el ritmo folclórico del joropo es tratado a manera de Preludio y Fuga. La obra podría ser considerada un arreglo, ya que la obra es preexistente, lo increíble es que la experimentación de Carrillo va mucho más allá, mezclado estilos y formas, pero sin perder la esencia de este complejo ritmo latinoamericano. El resultado final es una obra de una complejidad altísima en donde notamos la maestría de este gran experto en la composición contrapuntística, algo que definitivamente refleja el impacto de Bach en su música.

Escuchar la música del Barroco, en especial la música de Bach ya es un deleite como tal, pero escuchar este estilo tratado de otras maneras, por ejemplo, con ritmos latinoamericanos, con acompañamientos de combos de jazz, con un desarrollo de la forma y el estilo un poco imitando a Bach, pero con elementos propios de cada época y de cada nuevo compositor es lo realmente interesante; lograr ver a Bach a través de los ojos de otros grandes genios y compositores, que no solo estudiaron a fondo la música del gran maestro del Barroco, sino también lograron yuxtaponerlo con el estilo propio, creando obras de gran interés musical y una belleza expresiva del más alto nivel.

## **Objetivo General**

Indagar en el lenguaje musical utilizado por Johann Sebastian Bach, con la finalidad de comprender de qué manera impactó la música coral que fue escrita posterior a la muerte del gran maestro del barroco, e ilustrarlo por medio de una selección de obras.

## **Objetivos Específicos**

Definir terminología clave tal como: Motete, Fuga, Coral, Preludio para la comprensión del tema a desarrollar

Explorar cada periodo compositivo de J.S. Bach

Analizar de manera general el motete *Jesu, meine Freude* BWV 227 de J.S. Bach

Indagar de manera general en cada una de las obras seleccionadas para el recital de Licenciatura en Dirección Coral

Establecer un ordenamiento cronológico de todas las obras del programa

Comparar el estilo compositivo de J. S. Bach mostrado en su motete *Jesu, meine Freude* BWV227 y comprender cómo se refleja en las obras seleccionadas de Félix Mendelssohn, Knut Nysted, Astor Piazzolla, César Alejandro Carrillo

Realizar sugerencias para la correcta interpretación de varias formas musicales presentes en el programa

Efectuar recomendaciones de audiciones y ediciones de partituras del repertorio que se menciona en el presente documento

## Marco Teórico

Primeramente, para la comprensión del presente escrito es fundamental conocer terminología clave sobre formas musicales, los períodos compositivos de Bach dentro del barroco, así como también los nombres de algunos compositores que se mencionarán en el desarrollo de la investigación, esto con el fin de que sean comprendidos por el lector.

Iniciaremos con una pequeña reseña del compositor Barroco en el cual se basa esta investigación, con el fin de ubicar históricamente al lector y más adelante poder enfocarnos en el desarrollo de su música, su estilo, su lenguaje y su impacto dentro de la música universal, principalmente la música coral. Después, se procederá a realizar una breve reseña de varios autores de los cuales se han seleccionado obras para este programa, y se buscará la comparación de estas composiciones con la obra de Bach.

**Johann Sebastian Bach** (1685 – 1750) *“es considerado uno de los mejores compositores de todas las épocas. Bach abarcó todos los estilos, formas y géneros principales de su tiempo, los fusionó de nuevas maneras y los desarrolló ulteriormente”*<sup>7</sup>. El resultado es una música única, de una riqueza expresiva sin precedentes y que ha sido interpretada desde entonces, pero que tuvo un resurgimiento en el siglo XIX con Félix Mendelssohn y algunos otros compositores que se enfocaron en “rescatar” e interpretar de nuevo esta música; algo que trajo consigo muchos admiradores (intérpretes y oyentes), desde los músicos más relevantes del momento, hasta al público en general. Esta admiración se mantiene hasta hoy en día.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental, 9na edición*, (Madrid: Alianza Editorial, 2019), p. 555.

<sup>8</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental, 9na edición*, (Madrid: Alianza Editorial, 2019), p. 555.

Los musicólogos, a través de la historia, han clasificado la obra musical de Bach en diversos estilos compositivos, marcados principalmente por los puestos musicales que ocupaba en distintos períodos de su vida que se proceden a establecer a continuación.

Bach, proveniente de la familia más grande de músicos de la historia, fue organista de Mülhausen y Weimar (1707 – 1708) en dónde se dedicó específicamente a la música para órgano. Un año más tarde y hasta 1717 fue maestro de capilla del Duque de Köthen. En 1722 la plaza más importante del norte de Alemania fue dejada libre tras la muerte de Johann Kuhnau<sup>9</sup>, por lo cual Bach se convertiría ese mismo año en el “Cantor”<sup>10</sup> de la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig, en donde su tercer periodo compositivo tuvo lugar. Dentro de este amplio tercer período compositivo, ubicamos al inicio del mismo grandes obras maestras como el Magnificat BWV 243, La Pasión Según San Juan BWV 245, el motete *Jesu, Meine Freude* BWV 227 y un ciclo de cantatas para el año litúrgico y varias obras para eventos especiales.<sup>11</sup> Los manuscritos de Bach muestran que siempre buscó mejorar su música y que realizaba pequeñas revisiones y cambios cada vez que hacía una copia<sup>12</sup>, con esto podemos notar la búsqueda de la perfección en todos los aspectos, principalmente cuando los cambios eran en el texto para buscar una mejor acentuación de la palabra, notando así que Bach basaba su expresividad en la relación música-palabra en sus obras corales.

**Félix Mendelssohn Bartholdy** (1809 – 1847) fue un destacado compositor alemán del periodo romántico. Mendelssohn escribió una enorme cantidad de música de cámara y en ella podemos trazar su evolución: de un muchacho talentoso a un compositor maduro que se

---

<sup>9</sup> Compositor del periodo Barroco, (Dresden, 1660 – 1722)

<sup>10</sup> Término para referirse al encargado de la música de ese lugar

<sup>11</sup> Dennis Shrock, *Choral Repertoire*, (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 293.

<sup>12</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental, 9na edición*, (Madrid: Alianza Editorial, 2019), p. 558.

desafiaba a si mismo con cada nueva composición o ciclo de composiciones. A los 17 años de edad escribió su obra Sueño de una Noche de Verano Op. 21 basado en la obra de Shakespeare. Desde muy temprana edad, Mendelssohn mostró interés en conocer el trabajo de Bach, lo cual logró gracias a unos allegados de su familia, quienes le legaron unos manuscritos de la familia Bach, lo cual este compositor utilizó como medio de estudio del estilo compositivo del gran maestro del Barroco.

El autor Pedro Unamuno, nos menciona: *“Levy solía actuar junto a la orquesta de Zelter en la Singakademie de Berlín, de la que eran mecenas tanto ella como la familia Mendelssohn, y al parecer legó al centro una relevante colección de manuscritos de la familia Bach. El maestro de Felix empleaba como fundamento educativo El clave bien temperado y le trasmitió sus gustos musicales conservadores, de ahí que muchas de las composiciones futuras de Mendelssohn denoten una claridad tonal y un uso del contrapunto que deben mucho a Bach* <sup>13</sup>.”

Mendelssohn, en el año de 1829, trajo consigo la “consagración definitiva” de Bach como un *genio universal*, cuando, a los 20 años, dirigió la ejecución completa e íntegra de “La Pasión según San Mateo” que trajo consigo un redescubrimiento de Bach y desde entonces la fama de este gran músico Barroco no ha dejado de crecer, hasta convertirlo en uno de los más admirados en toda la historia. La relación de Mendelssohn con la música de Bach es palpable en muchos de sus trabajos.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Pedro Unamuno, *Mendelssohn: El día en que resucitó a Bach* (Madrid: El Mundo, 2017), recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2017/08/09/5989eef3e5fdea4f638b4582.html>

<sup>14</sup> Ruiza, M. F, *Biografía de Johann Sebastian Bach*, (Barcelona: Biografías y Vidas, 2004), recuperado de [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach\\_sebastian.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm)

Mendelssohn estudió profundamente el estilo compositivo de Palestrina, Bach, Handel y Mozart principalmente, lo cual lo llevó a ser un maestro de la composición. El catálogo de composición de Mendelssohn es extenso y encontramos varios oratorios, cantatas seculares y sacras, obras grandes sacras, obras sacras pequeñas y algunas canciones o “*Part song*”.<sup>15</sup> Mendelssohn, desde muy joven, fue comparado incluso con Beethoven, debido a su gran maestría en la composición. La influencia de Beethoven se puede escuchar en sus obras, principalmente en la densidad, tensión y expresividad.<sup>16</sup>

**Knut Nysted** (1915 – 2014) nació en Oslo, Noruega. Nysted estudió música de forma privada con varios compositores de renombre. Durante más de 30 años fue organista y maestro de capilla de la iglesia Torshov en Oslo y años más tarde fundó el *Norwegian Soloists Choir*, el cuál dirigió hasta 1990, también fue profesor de Dirección Coral de la Universidad de Oslo y de su *Schola Cantorum*; compuso alrededor de doscientas obras entre vocales e instrumentales, incluyendo varios de sus más famosos himnos y obras comisionadas. La música de este gran compositor está caracterizada la experimentación, principalmente en el uso de *clusters*, cambios de métrica constantes y herramientas de notación nuevas. Nysted fue criado dentro de una familia cristiana, por lo cual siempre presentó cierta afición por los himnos, más específicamente, por los de Bach. Este aspecto lo podemos ver reflejado en muchas de sus composiciones vocales, en donde podemos notar que todos los textos son bíblicos o sacros de algún modo, siempre recreando y utilizando material musical

---

<sup>15</sup> Dennis Shrock, *Choral Repertoire*, (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 450.

<sup>16</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental, 9na edición*, (Madrid: Alianza Editorial, 2019), p. 801

preexistente o tomando ideas de compositores previos, para lograr mayor expresividad, en donde Bach y Palestrina figuran como sus mayores influyentes.<sup>17</sup>

**Ward Swingle** es un compositor estadounidense, nacido en Mobile, Alabama, Estados Unidos. Ward creció con el sonido del jazz y tocó en una de las más grandes Big Bands de este lugar. Swingle reunió por primera vez a un grupo de cantantes (originalmente llamado *The Swingle Singers*) para cantar la música de Bach (escrita para el teclado) pero en nuevas versiones vocales, en 1962. El álbum resultante "*Jazz Sebastian Bach*" fue un gran éxito, abrió nuevos caminos musicales y lanzó a *The Swingles* a la fama. Desde entonces, el grupo ha lanzado más de 50 álbumes que abarcan una gran variedad de música (barroca, clásica y contemporánea, principalmente). *The Swingle Singers* han ganado 5 Premios Grammy. Sus ideas pioneras los han hecho viajar por todo el mundo y Ward ha tenido la oportunidad de dirigir a una gran cantidad de agrupaciones que buscan seguir su ejemplo.<sup>18</sup>

**Astor Piazzolla** fue un compositor, director de orquesta y bandoneonista argentino. Niño prodigio del bandoneón, Piazzolla y su familia emigraron a Nueva York en 1924. Tal y como menciona Gorin, en su libro: “*en 1933, hace amistad con un pianista húngaro, Bela Wilda, que le contagia su amor por Bach...*”<sup>19</sup> “*Descubrí la música a los 11 años. La casa de departamentos donde vivíamos en Nueva York era muy larga, llegaba hasta un fondo en donde había una especie de patio que daba a otra ventana. Una tarde de verano que andaba por ahí sin hacer nada, escuché a un pianista que tocaba Bach. A esa edad no sabía quién era Bach, pero quedé hipnotizado*”, ese pianista mencionado era justamente Wilda, a quién

---

<sup>17</sup> Dennis Shrock, *Choral Repertoire*, (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 660.

<sup>18</sup> The Bach Project, *Ward Swingle Bio*, (The Swingle Singers), recuperado de <http://www.wardswingle.com/>

<sup>19</sup>Stefano Russomanno, *Cien años de Astor Piazzolla: el Tango como metáfora*, (Cartagena: Scherzo Editorial, 2021), recuperado de <https://scherzo.es/cien-anos-de-astor-piazzolla-el-tango-como-metafora/>

la familia Piazzolla no podía pagar, pero con quién sus padres lograron un pacto para que Astor pudiera seguir estudiando la música de Bach y la música “clásica” o académica en general.<sup>20</sup>

En su adolescencia conoció a Gardel, para quien trabajó. Piazzolla regresó a Buenos Aires en 1937 donde dio conciertos y realizó arreglos de tango y también estudió música clásica con Ginastera. En 1944 Piazzolla crea su propia agrupación: *Orquesta del 46*, como vehículo de sus propias composiciones. Una sinfonía compuesta en 1954 le valió una beca para estudiar en París; al año siguiente se reasentó en Argentina y formó el *Octeto Buenos Aires* y, más tarde, el *Quinteto Nuevo Tango*, que actuó en su propio club, Jamaica. Piazzolla abandonó Argentina en 1974, instalándose en París.

La marca distintiva de tango de Piazzolla, más tarde llamado "nuevo tango", inicialmente encontró resistencia. Incluyendo fuga, cromatismo extremo, disonancia, elementos de jazz y, en ocasiones, instrumentación expandida, fue condenado por la vieja guardia, incluyendo no solo a la mayoría de los compositores y directores de orquesta de tango, sino también a grandes artistas y escritores de esa época. Al igual que el tango mismo, la obra de Piazzolla obtuvo una aprobación generalizada por primera vez fuera de Argentina, principalmente en Francia y Estados Unidos. Sin embargo, en la década de 1980, la música de Piazzolla fue ampliamente aceptada incluso en su país natal, donde ahora se lo veía como el salvador del tango, que durante las décadas de 1950 y 1960 había perdido popularidad y atractivo. A finales de la década de 1980, la obra de Piazzolla comenzó a ser retomada por

---

<sup>20</sup> Natalio Gorin, *A manera de memorias: Astor Piazzolla* (Barcelona: Alba Editorial, 2003), p. 54.

intérpretes clásicos y más famosos. En total compuso alrededor de 750 obras. Poco antes de su muerte, recibió el encargo de escribir una ópera sobre la vida de Gardel.<sup>21</sup>

**César Alejandro Carrillo** es un compositor, arreglista y director de coros de destacada y reconocida trayectoria. Carrillo realizó estudios de Composición en la Escuela “José Lorenzo Llamozas” con Modesta Bor. Junto a Modesta descubre la “magia compositiva” de Bach a quién Carrillo llama “*mi dios musical*” y del cual menciona: *¡Qué sería Dios sin Bach!*, algo claramente marcado en sus futuras composiciones musicales.<sup>22</sup> Luego ingresó al Conservatorio de la Orquesta Nacional Juvenil, en donde obtuvo en 1987 el título de director de Coros. Es Licenciado en Música, Mención Dirección Coral, egresado del *Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM)* en 1997, con la distinción Cum Laude. Su obra creativa ha estado dedicada exclusivamente a la música coral. Su labor como compositor ha sido galardonada hasta el presente en más de 20 oportunidades. Sus composiciones y arreglos han sido grabados e interpretados por prestigiosas agrupaciones en Europa y América, lo cual lo destaca como uno de los autores de música coral más importantes e interpretados del país.<sup>23</sup>

Existen géneros musicales que se abordarán en el presente trabajo escrito tales como coral, preludio, fuga con sus partes respectivas y motete que son objeto de investigación. A continuación, se procede a efectuar una definición de esta terminología clave primordial para la comprensión del presente documento.

---

<sup>21</sup> George Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, (Londres: Macmillan and Co., 1878).

<sup>22</sup> Carrillo, Alejandro, *La vida con Modesta (II)*, (Musicarrillo), Recuperado de <https://musicarrillo.com/>

<sup>23</sup> Carrillo, Alejandro, *Biografía César Alejandro Carrillo*, (Musicarrillo), Recuperado de <https://musicarrillo.com/>

El **coral** puede ser sencillamente definido como una canción congregacional sacra escrita para el servicio luterano, generalmente en alemán. Este tipo de canciones sacras son, normalmente, de entre 12 y 16 compases, los textos provenían de los textos sagrados luteranos o bien eran traducciones de textos sacros en latín. Al inicio los corales consistían en una sola línea melódica cantada por la congregación, pero pronto se hizo común armonizarla a cuatro voces, con la melodía en la voz superior, cantada al unísono por todos fieles, y el resto de voces eran cantadas o interpretadas por algún tipo de acompañamiento instrumental, generalmente por un órgano.<sup>24</sup>

El **preludio** es una composición musical, generalmente instrumental, diseñada para preceder la ejecución de fugas, suites, óperas y otras obras.<sup>25</sup> El preludio, con Bach, alcanzó la cúspide de su desarrollo, tanto en su calidad compositiva como en su abanico de estilos, formas y prototipos formales. Además, fue el primero en proporcionar ejemplos para teclado en las 24 tonalidades, los cuales encontramos en sus libros del *Clave bien Temperado*, creando una colección totalmente didáctica y que utiliza preludios para demostrar técnicas de digitación y composición, e incluye ejemplos de muchos prototipos formales que el título no específico *praeludium*, le permitió tratar con cierta libertad.<sup>26</sup>

La **fuga** es un género musical en el cual se superponen ideas musicales llamadas sujetos. Su composición consiste en el uso de la polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias voces basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos. Una pequeña fuga se llama fughetta.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ulrich, Homer, *A Survey of Choral Music*, (Santa Barbara, California: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1973), p. 50.

<sup>25</sup> Christine Ammer, *Dictionary of Music*, (Nueva York, The Facts on File, Inc., 2004), p. 323.

<sup>26</sup> George Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, (Londres, Macmillan and Co., 1878), p. 368.

<sup>27</sup> Charles Koechlin, *Estudio sobre la escritura de fuga de escuela*, (Paris: Eschig, 1922) p. 12.

Con relación a su forma esencial, la fuga está integrada por cuatro secciones: exposición, sección o secciones medias, sección final y final:

*La exposición* es la primera parte de la fuga donde el tema se expone una o más veces en cada una de las voces que intervienen. *La sección media* sigue a la exposición y en ella se introducen uno o más episodios de gran riqueza moduladora: tonalidad relativa, subdominante o dominante. Es frecuente el uso de pausas o silencios de larga duración en esta segunda sección, con el propósito de que cuando aparezca nuevamente el tema, adquiera más relieve e interés. *La sección final* generalmente empieza cuando el sujeto vuelve a la tonalidad inicial de la fuga y de aquí a la culminación de la obra. *El final* de una fuga suele consistir en varios compases añadidos a la estructura principal. Esta conclusión es la coda.<sup>28</sup>

Además de su estructura en el desarrollo de la fuga, tenemos varios elementos que son indispensables de conocer al trabajar o analizar una fuga: Sujeto<sup>29</sup>, Respuesta<sup>30</sup>, Contrasujeto<sup>31</sup>, Episodios<sup>32</sup>, Nota pedal<sup>33</sup>.

El **motete** surge como un canto que utiliza los textos sacros del Propio de la Misa<sup>34</sup>, al inicio como canto gregoriano, pero luego también fue trabajado polifónicamente.<sup>35</sup> El término “motete” se aplicó a una gran variedad de composiciones, incluso cuando el texto ya no perteneciera directamente a la liturgia, podía ser cantado durante el servicio de la iglesia. Cuando tenía textos seculares o profanos, este tipo de “canción” era utilizada en actividades

---

<sup>28</sup> Johannes Forner & Jürgen Wilbrandt, *Contrapunto creativo (Schöpferischer Kontrapunkt)*, (Ed. Labor, 1993), p. 124.

<sup>29</sup> Sujeto: Tema principal de la fuga, del que se deriva todo el material a desarrollar.

<sup>30</sup> Respuesta: Sucesión de dos frases musicales, de las cuales una parece ser la respuesta o reacción a la anterior.

<sup>31</sup> Contrasujeto: Tema musical secundario que complementa al sujeto.

<sup>32</sup> Episodio: Material musical tomado de motivos del sujeto y desarrollados de distinta forma.

<sup>33</sup> Nota pedal: Una nota constante que persiste a pesar de los cambios armónicos que se den en las demás voces.

<sup>34</sup> Las partes variables de la liturgia católica romana que cambia en cada fiesta u ocasión.

<sup>35</sup> Ulrich, Homer, *A Survey of Choral Music*, (Santa Barbara, California: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1973), p. 06.

cívicas, nacionales o festividades seculares en general. El *cantus firmus*<sup>36</sup> o tenor poseía un texto que en las demás voces contenía otras palabras, la melodía podía ser de música profana, para que fuese conocida por la feligresía, y adaptada a un contexto más sacro. Ya en el periodo Barroco el motete se trabaja de manera un tanto distinta, podemos notar que la polifonía es mucho más contrapuntística y se vuelve tendencia que los motetes sean acompañados por varios instrumentos y tengas distintas duraciones, además se empieza a dar una separación de géneros que distinguen los textos utilizados en estas obras ya que al inicio todos pertenecían al término “motete”, como: Magnificat, Te Deum, los textos de las Pasiones, entre otros.

Bach posee seis motetes sobrevivientes y todos son de distintos tipos. El primero, *Lobet dem Herrn* toma el texto del Salmo 117, está escrito para coro a cuatro voces y continuo. Los cuatro siguientes, *Der Geist Hilft*, *Singet dem Herrn*, *Fürchte dich nicht* y *Komm, Jesu, Komm*; están escritos para dos coros a cuatro voces y sin continuo, aunque interpretativamente es correcto utilizarlo. Y el último, *Jesu, Mein Freude*, que es una obra más elaborada en once movimientos, con coro a cinco voces y sin continuo.<sup>37</sup> Existe una teoría que dice que existió otro motete de Bach: *Der Gerechte kommt um*, que es una parodia de la obra *Tristis est anima mea* de Johann Kuhnau<sup>38</sup>. Los motetes antes mencionados no fueron escritos para servicios religiosos, sino para funerales o celebraciones ocasionales que no eran litúrgicas.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Cantos firmus: Línea melódica, generalmente preexistente, que se utilizaba como base de la composición polifónica.

<sup>37</sup> Ulrich, Homer, *A Survey of Choral Music*, (Santa Barbara, California: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1973), p. 91.

<sup>38</sup> Compositor alemán del periodo Barroco.

<sup>39</sup> Dennis Shrock, *Choral Repertoire*, (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 296.

El motete *Jesu meine Freude*, de Bach y las demás obras por analizar de los otros compositores, son resultado de una misma influencia e impacto de este gran compositor del período Barroco a través de varios siglos. Es por medio de un análisis estructural que se tendrá un acercamiento al repertorio para ilustrar y lograr comprender esa influencia. La necesidad de investigar y conocer a profundidad las obras y lograr crear la conexión y comparación entre ellas, así como reconectar la música actual con el pasado (cuestiones estilistas e interpretativas), es indispensable para la prudente interpretación musical en la actualidad. Una vez explorada esta información, se procederá a establecer criterios y puntos de vista que sustenten este escrito añadiendo una perspectiva crítica para el abordaje del repertorio a nivel interpretativo sustentado en recomendaciones tanto de ejecución como de audiciones y ediciones.

## **Desarrollo**

### ***Jesu, meine Freude* (BWV 227)**

El estreno de esta obra es un misterio y hay varias teorías al respecto; la primera teoría es que fue cantado en un funeral en Leipzig en 1723, mientras la segunda teoría dice que fue interpretada en 1735 luego de que un alumno de Bach copiara y compilara toda la obra. Sea cual sea la realidad del propósito de interpretación de esta obra, el objetivo real de esta composición era totalmente expresivo, específicamente en la expresividad teológica.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Daniel R. Melamed, *Jesu, meine Freude BWV 227*, (München: G. Henle Verlag e.K, 2000), p. 48.

Hay evidencia de que varios movimientos del *Jesu, meine Freude*, datan de distintos momentos de la vida de Bach y que la versión final de esta obra fue una compilación de todos los movimientos, mencionado anteriormente. Cada análisis de esta obra señala con atención la simetría, enfatizando la identidad del primer y último movimiento (un coral luterano a cuatro voces), la gran similitud del segundo y décimo movimientos, la disposición de distintos ensambles entre el cuarto y octavo movimiento (tríos) y la densidad del sexto movimiento, que por ser el punto central de esta obra tiene un desarrollo mucho mayor a nivel de tensión y densidad, convirtiéndolo en el momento expresivo más alto de esta obra. Esta simetría se complementa con la clara y orgánica conexión entre cada uno de los movimientos, dándole un sentido conciso y de unidad.

El texto de la obra está tomado de dos fuentes básicamente: los movimientos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11) tienen el texto del coral luterano tradicional *Jesu, meine Freude*. Los movimientos pares (2, 4, 6, 8 y 10) toman el texto de la Biblia, específicamente del libro de Romanos. John Eliot Gardiner menciona en una de sus entrevistas, lo siguiente: “*En el texto encontramos un sentimiento de fe y reconforte ante las adversidades... A pesar de cualquier mal del mundo, Jesús es nuestra (mi) alegría... es una síntesis del texto...*”. Bach, en sus motetes escoge con libertad sus textos, lo cual nos hace ver lo importante que son los mismos para sus obras.

Luego de este pequeño resumen sobre toda la obra, se procederá a realizar un pequeño análisis estructural de cada uno de los movimientos de este motete, enfatizando principalmente en la forma, estructura, elementos musicales relevantes, texto y peculiaridades musicales en general.

## 1. Jesu, meine Freude

La obra inicia con la melodía del coral luterano: *Jesu, meine Freude* en la voz de la soprano, la cual se acompaña por las otras tres voces, de forma muy sobria y armónicamente muy común (Ejemplo 1.1).

La melodía de este coral, tal y como se mencionaba antes, está presente en toda la obra copiado casi idénticamente en todos los movimientos impares (Ejemplo 1.2), a excepción del quinto movimiento y con distinto tratamiento en el noveno movimiento, algo que le brinda unidad a todo el motete y simetría en su estructura.

**Jesu, meine Freude**  
BWV 227

Johann Sebastian Bach  
1685-1750

1. Choral: Jesu, meine Freude

Sopran 1  
Instrument 1 ad lib.  
(A-a2)  
Je-su mei-ne

Sopran 2  
Instrument 2 ad lib.  
(A-g2)  
Es

Alt  
Instrument 3 ad lib.  
(f1s-c2)  
Je-su, mei-ne Freu-de, mei-nes Her-zens  
Je-su, my sal-va-tion, And my heart's pos-

Tenor  
Instrument 4 ad lib.  
(c-a1)  
Je-su, mei-ne Freu-de, mei-nes Her-zens  
Je-su, my sal-va-tion, And my heart's pos-

Bass  
Instrument 5 ad lib.  
(E-a1)  
Je-su mei-ne Je-su, mei-ne Freu-de, mei-nes Her-zens  
Je-su, my sal-va-tion, And my heart's pos-

Basso continuo e Organo  
ergänzt, ad libitum

Wei-de, Je-su, mei-ne Zier, ach, wie lang, ach lan-ge  
ses-sion, Je-su, all my joy, With what great de-sir-ing,

Wei-de, Je-su, mei-ne Zier, ach, wie lang, ach lan-ge  
ses-sion, Je-su, all my joy, With what great de-sir-ing,

Wei-de, Je-su, mei-ne Zier, ach, wie lang, ach lan-ge  
ses-sion, Je-su, all my joy, With what great de-sir-ing,

Wei-de, Je-su, mei-ne Zier, ach, wie lang, ach lan-ge  
ses-sion, Je-su, all my joy, With what great de-sir-ing,

Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.  
© 1975/1992 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 31.227  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2003 / Printed in Germany

Edited by Günter Graulich  
revised 2002 by Uwe Wolf  
Generalbassbearbeitung: Paul Horn  
English version by Jean Lunn

**Ejemplo 1.1:** Melodía principal del coral: *Jesu, meine Freude* en la voz de soprano

104 3. Choral: *Unter deinem Schirmen* 13

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men  
 Lord, thou dost de - fend me From the storms a - round me

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men  
 Lord, thou dost de - fend me From the storms a - round me

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men  
 Lord, thou dost de - fend me From the storms a - round me

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men  
 Lord, thou dost de - fend me From the storms a - round me

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men  
 Lord, thou dost de - fend me From the storms a - round me

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men  
 Lord, thou dost de - fend me From the storms a - round me

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men  
 Lord, thou dost de - fend me From the storms a - round me

108

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world at -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world at -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world at -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world at -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world at -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world at -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world at -

Movimiento 3

258 7. Choral: Weg mit allen Schätzen

30

Weg mit al - len Schät - - zen! Du bist mein Er -  
Go from me, all treas - - ure! Thou art all my -

Weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist  
Go, go from me, all treas - ure, go from me, treas - ure! Thou, thou art

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist  
Go, go, go, go from me, all treas - ure, go from me, treas - ure! Thou, thou art!

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen! Du, du bist mein Er - göt -  
Go, go, go, go from me, all treas - ure! Thou, thou art all my pleas -

258

göt - - zen, Je - su, mei - ne Lust.  
pleas - - ure, Je - su, my de - sire.

mein Er - göt - zen, Je - - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust.  
all my pleas - ure, Je - - su, my de - sire, my de - sire.

mein Er - göt - zen, Je - - su, mei - - ne Lust.  
all my pleas - ure, Je - - su, my de - sire.

- - - zen, Je - su, Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust.  
- - - ure, Je - su, Je - su, my de - sire, my de - sire.

261

Movimiento 7

307

Nacht, o We - - - - - sen, gu - te Nacht, gu - te  
 night, af - fec - - - - - tions, so good night, so good

Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te  
 night, so good night, so good night, so good

Gu - te Nacht, o We - - - - - sen,  
 So good night, af - fec - - - - - tions,

307 We - - - - - sen, gu - te Nacht, o We - - - - -  
 fec - - - - - tions, so good night, af - fec - - - - -

314

Nacht, gu - te Nacht, o We - - - - - sen, das die Welt er - le - -  
 night, so good night, af - fec - - - - - tions, All the world's af - trac - -

Nacht, gu - te Nacht, o We - - - - - sen, das  
 night, so good night, af - fec - - - - - tions, All the world's af - trac - -

314 - - - - - tions, so good night af - fec - - - - - tions, All the world's af - trac - -

321

- sen, gu - te Nacht, gu - te Nacht, o We - - -  
 tions, so good night, so good night, af - fec - - -

die Welt er - le - - sen, das die Welt er - le - -  
 the world's af - trac - - tions, all the world's af - trac - -

sen,  
 - sen, das die Welt er - le - -  
 tions, all the world's af - trac - -

321

## Movimiento 9

447 II. Choral: Weicht, ihr Trauergeister

Weicht, ihr Trau - er - gei - ster, denn mein Freu - den - mei - ster,  
 Leave me now, O sad - ness, For the Lord of glad - ness.

Weicht, ihr Trau - er - gei - ster, denn mein Freu - den - mei - ster,  
 Leave me now, O sad - ness, For the Lord of glad - ness.

Weicht, ihr Trau - er - gei - ster, denn mein Freu - den - mei - ster,  
 Leave me now, O sad - ness, For the Lord of glad - ness.

Weicht, ihr Trau - er - gei - ster, denn mein Freu - den - mei - ster,  
 Leave me now, O sad - ness, For the Lord of glad - ness.

447

## Movimiento 11

## Ejemplo 1.2: Melodía del coral en los movimientos impares

La melodía presentada en los distintos movimientos, tiene pequeñas variantes, que parecen ser más “ornamentos” o elementos que busquen crear interés más que cambios o variantes significativas.

La armonía del primer movimiento no tiene mayor interés. Encontramos los momentos de relajación escritos en Mi menor o Sol mayor, los cuales podrían considerarse los centros tonales y los momentos de más tensión los encontramos en los acordes dominantes, en este caso Si mayor y Re mayor. La obra termina en Mi mayor, con una tercera de picardía en la voz del tenor (Ejemplo 1.3).

The image shows a musical score for voice and piano. The top part is the vocal line, and the bottom part is the piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in German and English. The tenor part is highlighted with a red box around the final note of the phrase "den me", which has a sharp sign (#) above it, indicating a picardée (a sharp sign on a final note that is not part of the key signature).

14  
 Brau - ti - gam, au - ber dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.  
 well - be - lov'd, Here on earth no joy al - lures me; Noth - ing less can please me.

14  
 Braü - ti - gam, au - ber dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.  
 well - be - lov'd, Here on earth no joy al - lures me; Noth - ing less can please me.

14  
 Bräu - ti - gam, au - ber dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.  
 well - be - lov'd, Here on earth no joy al - lures me; Noth - ing less can please me.

14  
 Braü - ti - gam, au - ber dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.  
 well - be - lov'd, Here on earth no joy al - lures me; Noth - ing less can please me.

**Ejemplo 1.3:** Tercera de picardía en la voz de tenor

El texto de este movimiento está tomado del coral luterano mencionado con anterioridad. En el texto encontramos un gran sentimiento de amor pleno y necesidad profunda de Jesús.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

Podemos notar que Bach logra llevar la tensión melódica y armónica hacia las palabras de más importancia de este texto: *Freude*, que podría ser traducido como gozo; *Zier*, traducido como alegría; *Bräutigam*, traducido como prometido; *Werden* traducido como querido o amado. Finalmente, la intención de este primer movimiento es mostrar ese amor por Jesús y esa satisfacción de tenerlo cerca: “*Ay, desde hace mucho tiempo mi angustiado corazón tiene ansia de Ti.*”

## **2. *Es ist nun nichts Verdammliches:***

El texto utilizado en este movimiento fue tomado de la Biblia, libro de *Romanos*, y fue escogido minuciosamente por el autor. Bach tuvo la libertad de escoger los textos que creyó más pertinentes para el desarrollo sentimental y expresivo de este motete.

Desde el inicio de este movimiento encontramos momentos de mucho suspenso y tensión con silencios bastante repentinos seguidos de dinámicas contrastantes entre sí (*forte-piano*), algo que le da expectativa a la obra.

En la primera sección, el texto es una afirmación muy puntual y concisa: “*No hay condenación.*”<sup>42</sup>, algo que se nota claramente en la música, con una textura cordal y homofónica en todas las voces (Ejemplo 2.1).

---

<sup>42</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

20 *f* *p* *f* *f*

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in Chri -  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly are

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

26 *p* *pp* *p*

— sto Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 in Je - sus Christ, here can be no, no, no un - god - li - ness in

Chri - sto Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, here can be no, no, no un - god - li - ness in

Chri - sto Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, here can be no, no, no un - god - li - ness in

Chri - sto Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, here can be no, no, no un - god - li - ness in

Chri - sto Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, here can be no, no, no un - god - li - ness in

**Ejemplo 2.1:** Textura homofónica en la primera sección enfatizando el texto y creando momentos de suspenso y expectativa

La segunda sección, aunque también inicia cordal, tiene un desarrollo mucho más melismático desde el inicio y que pronto desemboca en una textura fugal y contrapuntística; en este caso interpretando el texto “*Que no actúan según la carne, sino según el Espíritu*”<sup>43</sup>, por lo cual podemos concluir que la idea central, musical y textual, de Bach es esta segunda

<sup>43</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones



El recurso de la tercera de picardía utilizado desde el primer movimiento en los finales, es recurrente y este movimiento concluye de la misma manera.

### 3. *Unter deinem Schirmen:*

Este coral es una recapitulación del primer movimiento, tal como se mencionó anteriormente, el desarrollo armónico es muy similar al primero, la mayoría de cambios entre ambos, además del texto, es el tratamiento melódico del resto de las voces. Desde el inicio notamos que está escrito a 5 voces, lo cual le da más densidad y dramatismo al texto interpretado, algo elaborado por Bach con esta clara intención.

El desarrollo melódico más interesante lo encontramos en la voz del bajo en donde es notable mayor movimiento que en el primer movimiento, además de tener más protagonismo, por tener elementos de *word-painting* o *figuralismos*<sup>44</sup>, algo que le da considerable interés expresivo a este pequeño coral.

El texto es tomado del coral luterano: *Jesu, meine Freude* y en él encontramos un sentido de tranquilidad ante las adversidades externas: “*Bajo tu custodia, estoy libre de la furia del enemigo*”, menciona el texto. Los figuralismos textuales-musicales más claros los encontramos primero en la voz del bajo cuando se realiza el texto: “*Lass den Satan wittern*”<sup>45</sup>, traducido como “*La rabia de Satán*” (Ejemplo 3.1); luego se presenta en la voz del tenor mientras se canta el texto: “*Ob es itzt gleich kracht*”<sup>46</sup>, traducido como “*Si rugen y relampaguean...*” (Ejemplo 3.2).

---

<sup>44</sup> Serie de figuras de todo tipo (rítmicas, melódicas, armónicas y texturales) que subrayan el sentido profundo del texto con el sonido.

<sup>45</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

<sup>46</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

108

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world af -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world af -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world af -

al - ler Fein - de frei. Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er -  
 And the en - e - my. Let the dev - il taunt me; Let the world af -

108

**Ejemplo 3.1** Figuralismo en la voz del bajo, mientras se interpreta el tema del coral del

*Jesu, meine Freude* en la Soprano 1

bit - tern, mir steht Je - sus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, und blitzt,  
 front me; Je - sus is with me. Though storms crash, though light - nings flash,

bit - tern, mir steht Je - sus bei. Ob es itzt gleich kracht, gleichkracht und blitzt,  
 front me; Je - sus is with me. Though storms crash, storms crash, though light - nings flash,

bit - tern, mir steht Je - sus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, kracht und blitzt,  
 front me; Je - sus is with me. Though storms crash, though light - nings flash, light - nings flash,

bit - tern, mir steht Je - sus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, kracht und blitzt,  
 front me; Je - sus is with me. Though storms crash, though light - nings flash, light - nings flash,

bit - tern, mir steht Je - sus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, kracht und blitzt,  
 front me; Je - sus is with me. Though storms crash, though light - nings flash, light - nings flash,

113

**Ejemplo 3.2** Figuralismo en la voz del tenor, mientras se interpreta el tema del coral del

*Jesu, meine Freude* en la Soprano 1

A pesar de la intensidad emocional expresada por el texto y que se traduce en la música, este movimiento expresa consuelo y concluye con las palabras “*me protegerá Jesús*”. El final libera la tensión y el drama creado y nos lleva a un momento de relajación y paz, expresado con el acorde final de Mi mayor, nuevamente con una tercera de picardía en la voz del tenor.

#### **4. *Denn das Gesetz:***

Este movimiento es un trío, en el que solamente encontramos a las voces femeninas: las dos voces de soprano y alto. Este cambio de ensamble le brinda a la obra un giro en color auditivo, lo cual provoca más interés en el desarrollo total de este motete y mantiene la atención en la audiencia.

La textura de este trío es, en su mayoría, cordal; aunque también encontramos ciertos momentos breves de contrapunto imitativo (Ejemplo 4.1). La utilización y cambios pequeños de texturas van completamente ligados al texto que se interpreta, por ejemplo, cuando el texto menciona “liberado de la muerte y del pecado”, esta liberación es representada por esa imitación en las tres voces y siempre termina de forma cordal y con un unísono en las tres voces.

137  
16  
setz der Sün - de und des To - des,  
law of sin - and of de - struc - tion,

setz der Sün - de und des To - des,  
law of sin - and of de - struc - tion,

137  
setz, von dem Gesetz der Sün - de, der Sün - de und des To - des, von dem Gesetz der  
law, from all the law of sin, law of sin and of de - struc - tion, from all the law of

142  
von dem Gesetz der Sün - de, von dem Gesetz der Sün - de und des To - des.  
from all the law of sin, from all the law of sin and of de - struc - tion.

142  
Sün - de und des To - des.  
sin and of de - struc - tion.

147  
5. Trotz dem alten Drachen

**Ejemplo 4.1:** Breve contrapunto imitativo en las tres voces

### 5. *Trotz de malten Drachen:*

La transición del movimiento anterior a este es casi un “ataca”, ya que la obra inicia con un acorde de Mi mayor dominante con la tercera en el bajo (primera inversión), esa tensión siempre conduce las fuerzas hacia el acorde de La menor. Poco a poco el mismo desarrollo de tensiones y distensiones va creándose, pero en otros centros tonales, que nos llevan a los finales en Mi (dominante), ya sea menor o mayor.

Durante esta primera parte encontramos acordes homofónicos seguidos de una sección al unísono y con fuerza (Ejemplo 5.1), el texto que menciona: “*aunque el dragón antiguo pida venganza y muerte... Y ruja y salte...*” da una cualidad de grito podría ser considerado el rugir o el mismo “dragón antiguo” del que se habla al inicio.



182

20

Got - tes Macht hält mich in - acht, Got - tes  
 For God's power holds me se - cure, for God's

Got - tes Macht hält mich in - acht, Got - tes  
 For God's power holds me se - cure, for God's

sich - rer Ruh. Got - tes Macht hält mich in - acht, Got - tes  
 help - is sure. For God's power holds me se - cure, for God's

sich - rer Ruh. Got - tes Macht hält mich in - acht, Got - tes  
 help - is sure. For God's power holds me se - cure, for God's

sich - rer Ruh. Got - tes Macht hält mich in - acht, Got - tes  
 help - is sure. For God's power holds me se - cure, for God's

182

**Ejemplo 5.2:** Sección pregunta-respuesta, contrastante a la primera sección

### 6. *Ihr aber seid nicht fleischlich:*

Este movimiento es el centro de toda la composición, todo el motete encuentra su punto más alto y cúspide en este movimiento. Justamente para demostrar eso, Bach realiza este movimiento de forma sumamente elaborada, mostrando su genialidad y dominio de las técnicas del contrapunto y la fuga.

En este caso la fuga está escrita en Sol mayor, aunque constantemente va modulando y cambiando de centro tonal. Las agilidades de esta fuga son complejas y de alta exigencia técnica para los cantantes, además de tener una dificultad extra en el entendimiento interpretativo de la fuga, los temas, frases, subtemas y demás, los cuales deben ser correctamente resaltados por todas las voces.

En el sujeto de la fuga encontramos muy claramente el “*word painting*” o figuralismos, mencionados con anterioridad. El texto central del tema de esta fuga dice: “*Ihr aber seid*

*nicht fleischlich, sondern gestlich...*<sup>47</sup> lo cual se traduce como: “Más vosotros no sois de la carne, sino del Espíritu...” y notamos el interés melódico y melismático en la palabra “*Geistlich*”, que significa “del Espíritu” (Ejemplo 6.1), algo que le aporta expresividad al desarrollo total de esta obra. Todo el desenvolvimiento de la fuga es tradicional en su estructura, pero es genialmente expresiva y con un objetivo preciso en lograr el entendimiento profundo del texto.

lich, ~~son-dern~~ geist - - - - - lich, son-  
y, but the Spir - - - - - it, but-

lich, son-dern geist - - - - - lich, ihr a - ber seid nicht fleisch - li-  
it, but the Spir - - - - - it, you are not of the bod - y,

st-lich, ihr a - - - - - ber seid - - - - - nicht fleisch-lich, son-dern geist - - - - -  
ir - it, you are - - - - - not of - - - - - the bod - y, but the Spir - - - - -

sch - lich, son-dern geist - - - - - lich, son-dern geist - - - - -  
l - y, but the Spir - - - - - it, but the Spir - - - - -

234

- lich, ~~son-dern~~ geist - - - - - lich, ihr a - ber seid nicht fleisch-  
- it, but the Spir - - - - - it, you are not of the bod -

Geist in euch woh - - - - - net. Ihr a - ber seid nicht fleisch-  
Spir - it with-in - - - - - you, you are not of the bod -

Geist in euch woh - - - - -  
Spir - it with-in - - - - -

- lich, ~~son-dern~~ geist - - - - - lich, son-dern geist - - - - -  
- y, but the Spir - - - - - it, but the Spir - - - - -

<sup>47</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

Geist in euch woh - - - - - net, in euch  
Spir - it with in - - - - - you, with -

Geist in euch woh - - - - - net, so an - ders Got - tes  
Spir - it with - in - - - - - you, if you pos - sess God's

- - - - - net. Ihr a - ber  
you, you are not

h - lich, **son-der-n** geist - - - - -  
y, but the Spir - - - - -

ch - lich, **son-der-n** geist - - - - -  
y, but the Spir - - - - -

### Ejemplo 6.1: Interés melismático en la palabra “*Geistlich*”

El final contiene un profundo dramatismo y viene acompañado de una sección homofónica, dándole final a la fuga, lo que permite que el coro “tome fuerza” y desarrolle todo el final de manera más uniforme. El final de este movimiento es en Si menor, que realmente no es tanto un final, sino una preparación para el movimiento siguiente y funciona como un dominante para el siguiente inicio en mi menor.

Esta última sección es un adagio y es totalmente cordal, o sea, claramente contrastante con la parte inicial. Esto responde al texto que se interpreta: “Pero el que no tiene el Espíritu de Cristo, no es de Él.”. Un texto que nos sugiere una interpretación más reflexiva y dramática, algo mostrado en el último verso del texto y de este movimiento “*Der ist nicht sein*”<sup>48</sup>, traducido como: “No será de Él” (Ejemplo 6.3) algo que invita a la reflexión que nos lleva al final de este movimiento central de todo el motete.

<sup>48</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

254

hat, der ist nicht sein, der ist nicht sein, der, der, der ist nicht sein.  
 Christ, he is not Christ's, he is not Christ's, not Christ's, he is not Christ's.

hat, der ist nicht sein, der ist nicht sein, der, der, der ist nicht sein.  
 Christ, he is not Christ's, he is not Christ's, not Christ's, he is not Christ's.

hat, der ist nicht sein, der ist nicht sein, der, der, der ist nicht sein.  
 Christ, he is not Christ's, he is not Christ's, not Christ's, he is not Christ's.

hat, der ist nicht sein, der ist nicht sein, der, der, der ist nicht sein.  
 Christ, he is not Christ's, he is not Christ's, not Christ's, he is not Christ's.

— nicht hat, der ist nicht sein, der ist nicht sein, wer Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.  
 — in Christ, he is not Christ's, he is not Christ's, not Christ's, who does not dwell in Christ, he is not Christ's.

**Ejemplo 6.3:** Sección coral y reiterativa sobre el texto “*Der ist nicht sein*”

## 7. *Weg mit allen Schätzen:*

Este movimiento, tal y como se mencionó anteriormente, es una recapitulación casi idéntica del primer movimiento, del coral luterano base de esta composición.

Armónicamente también es similar; inicia en mi menor y es de nuevo un desarrollo del primer coral, pero con diferencias melódicas en las distintas voces, menos la soprano. El desarrollo armónico es realmente el mismo, lo que varía son algunas tensiones o suspensiones que se van dando poco a poco, pero que realmente resultan en el mismo producto armónico.

El mayor interés melódico y rítmico lo encontramos en la voz de alto, tenor y bajo (Ejemplo 7.1), quienes interpretan el mismo texto de la soprano, pero con melodías sincopadas que le dan movimiento al desarrollo de esta sección. Esta fluidez rítmica encontrada en las “voces inferiores”, responden claramente al texto que se interpreta: “Fuera vanos honores, no quiero oídos, ni conoceros...” podría ser una síntesis de todo el texto que le da sentido a este coral. El movimiento concluye en Mi mayor.

257 7. Choral: Weg mit allen Schätzen

30

Weg mit al - len Schät - - zen! Du bist mein Er -  
 Go from me, all treas - - ure! Thou art all my

Weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist  
 Go, go from me, all treas - ure, go from me, treas - ure! Thou, thou art

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist  
 Go, go, go, go from me, all treas - ure, go from me, treas - ure! Thou, thou art

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen! Du, du bist mein Er - göt -  
 Go, go, go, go from me, all treas - ure! Thou, thou art all my pleas -

258

göt - - zen, Je - su, mei - ne Lust.  
 pleas - - ure, Je - su, my de - sire.

mein Er - göt - zen, Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust.  
 all my pleas - ure, Je - su, my de - sire, my de - sire.

mein Er - göt - zen, Je - su, mei - ne Lust.  
 all my pleas - ure, Je - su, my de - sire.

- - - zen, Je - su, Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust.  
 - - - ure, Je - su, Je - su, my de - sire, my de - sire.

261

**Ejemplo 7.1:** Melodía sincopada y con mayor interés rítmico como acompañamiento del tema del coral *Jesu, meine Freude*

## 8. *So aber Christus in euch ist:*

Este movimiento, al igual que el cuarto, es un trío. En este caso es un trío que utiliza a las voces más graves, o sea alto, tenor y bajo.

La sonoridad sigue siendo contrastante y contiene un cambio de color en el resultado final de la obra, lo cual logra mantener la atención en el desarrollo total del motete. Este movimiento, además es el único que está escrito en una métrica de corchea (12/8), que le da mayor movilidad y tiene una sensación más libre que el resto de los movimientos. Este recurso Bach lo utiliza intencionalmente y busca transmitir esta sensación de libertad y movimiento bajo el texto: “*Y si Cristo está con vosotros... el Espíritu vive a causa de la justicia.*”, lo cual expresa seguridad y tranquilidad.

Esta obra es la segunda que inicia en una tonalidad mayor junto al movimiento 6 pero que no constituye un acorde de dominante, como sucedió anteriormente con el movimiento 5, eso quiere decir que también tiene un color distinto. Gracias a esto y como último factor, este movimiento es el único que no contiene ni un solo sostenido en su armadura.

El inicio es en Do mayor y se desarrolla en centros tonales cercanos, aunque poco a poco va moviéndose por medio de agilidades y complejos melismas hacia un Mi mayor. El final del movimiento pareciera un final normal dentro del desarrollo del motete, sin embargo, funciona como un quinto dominante para la entrada del siguiente movimiento escrito en La menor.

Podemos encontrar en la música una alta complejidad melódica debido a la gran cantidad de melismas y de las elaboradas agilidades que se encuentran en todas las voces. De nuevo tal y como se había visto en movimientos anteriores, la mayoría de las agilidades en este movimiento las encontramos en la palabra “*Geist*”, traducida como “*Espíritu*”; ésta reiteración sobre la palabra “*Espíritu*” durante todo el motete, nos hace notar la gran trascendencia que tiene, para Bach, expresar esta palabra como centro emocional del texto y reflejarlo en la música. También tenemos un gran desarrollo melismático en las palabras “*Leben*” y “*Gerechtigkeit*” que se traducen como “*Vivir*” y “*Justicia*” (Ejemplo 8.1),

respectivamente. Lo cual nos permite percibir de forma clara cuál es la idea expresiva central de este movimiento.

ist der Leib zwar tot um der Sün - de wil - len: der Geist a-ber ist... das  
 you the flesh is dead to all trans-gres - sion: der Geist

ist der Leib zwar tot um der Sün - de wil - len; der Geist a-ber ist... das  
 you the flesh is dead to all trans-gres - sion; the Spir - it how-ev-er, is

tot um der Sün - de wil - len; der Geist  
 dead to all trans-gres - sion, the Spir -

285

287 der Geist a-ber ist... das Le-  
 the Spir - it, how-ev-er, is liv -

Le - a-ber ist... das Le-  
 liv -

a-ber ist... das Le - - - - - ben um der Ge-rech-tig-keit wil-len, um  
 it, how-ev-er, is liv - - - - - ing, since there is righteous-ness in you, since

288



307  
Nacht, o We - - - - - sen, gu - te Nacht, gu - te  
night, af - fec - - - - - tions, so good night, so good

Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te  
night, so good night, so good night, so good

Gu - te Nacht, o We - - - - - sen,  
So good night, af - fec - - - - - tions.

8  
we - - - - - sen, gu - te Nacht, o We - - - - -  
fec - - - - - tions, so good night, af - fec - - - - -

307  
Nacht, gu - te Nacht, o We - - - - - sen, das die Welt er - le -  
night, so good night, af - fec - - - - - tions, All the world's at - trac -

Nacht, gu - te Nacht, o We - - - - - sen, das  
night, so good night, af - fec - - - - - tions, All

das die Welt er - le -  
All the world's at - trac -

- - - - - sen, gu - te Nacht, o We - - - - - sen, das die Welt er - le -  
- - - - - tions, so good night af - fec - - - - - tions. All the world's at - trac -

314  
316

321  
- - - - - sen, gu - te Nacht, gu - te Nacht, o We -  
- - - - - tions, so good night, so good night, af - fec -

die Welt er - le - sen, das die Welt er - le -  
the world's at - tractions, all the world's at - trac -

sen,  
tions, all the world's at - trac -

8  
- - - - - sen, das die Welt er - le -  
- - - - - tions, all the world's at - trac -

321

**Ejemplo 9.1:** Melodía en el tenor “acompañada” de soprano primera y segunda, mientras en la contralto se interpreta el tema del coral

La expresividad en la música está muy por encima de todos los movimientos anteriores, la sonoridad es flotante y delicada. Las melodías de esta sección están escritas para las voces agudas y más ágiles buscando que la música sea más ligera y por ello no se utiliza la voz del bajo.

Todo el desarrollo armónico de la obra es en La menor, con algunos finales inesperados en La mayor, pero que esencialmente es para darle más interés a la obra. La obra concluye en La menor.

El texto de la obra es una despedida, básicamente, como “decirle adiós” a lo mundano, al pecado, a todo lo malo, ya que pronto se le dará la bienvenida a lo bueno y a lo que “viene de Cristo”.

Las secciones en este movimiento están determinadas por el texto, cada verso indica una cosa más de la cual debemos despedirnos para “buscar el gozo en Jesús”, que es la idea expresiva central de todo el motete. El mayor interés melódico, en la primera sección, lo encontramos en las palabras “*Wesen*” y “*Erlesen*” que significan “Cosas” y “Preferir”, haciendo referencia a las cosas que prefiere el mundo, de las cuales debemos despedirnos. En la segunda sección las palabras más importantes son “*Sünden*” y “*dahinten*” que se podría traducir como “Pecados” y “Esconder”, lo que nos sigue mostrando la intención del texto y del movimiento en general, un despido de todo lo malo. En la última sección, encontramos gran interés e importancia en las palabras “*Stolz und Pracht*” que son “Orgullo y pompa” y “*Lasterleben*” que es “vida de vicio”, a lo cual “también se le dice adiós”<sup>49</sup>.

La expresividad de este movimiento es única y la genialidad compositiva de Bach para expresar musicalmente el texto es magistral, además de mantener la unidad de todo el motete utilizando la melodía del coral de forma muy creativa.

---

<sup>49</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

### 10. So nun der Geist... in euch wohnt:

Este movimiento inicia súbitamente en mi menor, con un desarrollo casi igual al del segundo movimiento de este motete (Ejemplo 10.1), teniendo siempre tensiones y suspenso en silencios durante toda la obra, además de cambios de dinámica muy repentinos.

The image shows a musical score for a motet. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 406 and ends at measure 412. The second system starts at measure 412 and ends at measure 418. The score is written for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin and German. The piano part features a prominent, rhythmic bass line.

**System 1 (Measures 406-412):**

406 10. So nun der Geist... in euch wohnt

Soprano: So nun der Geist des, der Je-sum von den To-ten auf-er-wek- ket hat, in  
 Now if the will of him who raised up Lord Je-sus Christ- from- the dead dwell-

Alto: So nun der Geist des, der Je-sum von den To-ten auf-er-wek- ket hat, in  
 Now if the will of him who raised up Lord Je-sus Christ- from- the dead-

Tenor: So nun der Geist des, der Je-sum von den To-ten auf-er-wek- ket hat, in  
 Now if the will of him who raised up Lord Je-sus Christ- from- the dead-

Bass: So nun der Geist des, der Je-sum von den To-ten auf-er-wek- ket hat, in  
 Now if the will of him who raised up Lord Je-sus Christ- from- the dead-

**System 2 (Measures 412-418):**

412

Soprano: - euch woh- - net, so wird auch der- sel- bi- ge, der  
 - with- in - you, then the same all- gra- cious Lord, whose

Alto: in euch woh- - net, so wird auch der- sel- bi- ge, der  
 dwell with- in - you, then the same all- gra- cious Lord, whose

Tenor: in euch woh- - net, so wird auch der- sel- bi- ge, der  
 dwell with- in - you, then the same all- gra- cious Lord, whose

Bass: euch woh- - net, so wird auch der- sel- bi- ge, der  
 dwell with- in - you, then the same all- gra- cious Lord, whose

Movimiento 10

20 2. Es ist nun nichts Verdammliches

4

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in Chri -  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly are

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

20

Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an de - nen, die in  
 There can be no, no, no un - god - li - ness in those who tru - ly

26

sto Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 - in Je - sus Christ, there can be no, no, no un - god - li - ness in

Christo Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, there can be no, no, no un - god - li - ness in

Christo Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, there can be no, no, no un - god - li - ness in

Christo Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, there can be no, no, no un - god - li - ness in

Christo Je - su sind, es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm - li - ches an  
 are in Je - sus Christ, there can be no, no, no un - god - li - ness in

26

## Movimiento 2

## Ejemplo 10.1: Similitud entre décimo y segundo movimiento

El desarrollo es similar también en la utilización de la fuga y la textura contrapuntística cuando se le quiere dar más expresividad y drama al texto que se interpreta. El final de este movimiento está marcado por uno de los momentos más expresivos de toda la obra. Esta melodía es cantada por la soprano primera y se da sobre la palabra “Geist” que quiere decir “Espíritu”, algo que como vimos anteriormente es muy recurrente en la obra y encierra la

base emocional y expresiva de este motete. El melisma de la soprano dibuja el contorno del espíritu que ha acompañado toda la obra y que llega al final después de haberse desarrollado (Ejemplo 10.2).

The image shows a musical score for a soprano part. The first staff has a melisma on the phrase "in euch wohnt" (that is in you), which is highlighted with a yellow box. The lyrics are in German and English. The score consists of five staves, each with a line of music and corresponding lyrics. The melisma is a long, flowing line of notes that spans across the staves.

des wil-len, daß sein Geist in euch woh - net.  
the working of his Christ that is in you.

il-len, daß sein Geist in euch woh - net.  
orking of his Christ that is in you.

il-len, daß sein Geist in euch woh - net.  
orking of his Christ that is in you.

il-len, daß sein Geist in euch woh - net.  
orking of his Christ that is in you.

il-len, daß sein Geist in euch woh - net.  
orking of his Christ that is in you.

### Ejemplo 10.2: Melisma de la soprano primera al final de este movimiento

La base del texto de este movimiento lo encontramos en la frase “*Dass sein Geist in euch wohnt*”<sup>50</sup>, que significa “Cuyo Espíritu mora en nosotros”, y va de la mano con el texto del movimiento anterior, haciendo una referencia a que “despidiéndonos del pecado, lo mundano y lo malo, lograremos que el Espíritu more en nosotros”. Este movimiento concluye en Mi mayor.

## 11. *Weicht, ihr Trauergeister:*

El último movimiento es exactamente igual al primero, dándole así un cierre a la obra y a la genialidad de la simetría y crecimiento emocional que tiene todo este motete.

<sup>50</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

El desarrollo melódico es idéntico, con el tema del coral luterano en la soprano y un acompañamiento sobrio de parte de las tres voces restantes; y el tratamiento armónico es exactamente el mismo. Lo que varía es la expresividad del texto y la sensación que nos lleva al final de la obra, un pequeño *ritardando* que es como un “anuncio del final”.

Tenemos un momento de gran expresividad en la voz del tenor, cuando ejecutan el texto “*Jesu, meine Freude*” al final de la obra, una gran ascensión hacia un “La agudo”, quizá reflejando la semántica del texto y la manera en la que el ser humano busca a Jesús desde su posición terrenal hacia el cielo.

El final de toda la obra está en Mi mayor, con un mi grave doblado en el bajo, dejando claro el final de esperanza y solemnidad que sugiere Bach con el texto “*Jesu, meine Freude*”.

Este motete es un gran ejemplo de la importancia que tenía la retórica para Bach. Nikolaus Harnoncourt menciona: “*La retórica constituía un punto central de la estructura de todas sus obras... Bach construía sus obras desde la retórica de una forma muy consciente.*” Bach era un gran conocedor de los componentes de la retórica, de sus utilidades y logra llevar a la genialidad este arte de comunicarse por medio del “*lenguaje musical*”<sup>51</sup>, algo que vemos de forma muy clara y profunda en el desarrollo de este motete: “*Jesu, meine Freude*”.

Luego de realizar el análisis de este importante motete de Bach, se procederá a hacer un análisis y comparativa de las obras que componen el resto del repertorio a presentar en este recital de Licenciatura en Dirección Coral.

---

<sup>51</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Del diálogo musical: Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, (Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co KG, 2001), p. 55 y 56.

Para el desarrollo de estos análisis y comparativas de todas las obras, se buscará un orden cronológico de estas composiciones, para trazar una línea en el desarrollo de las ideas “basadas” en el tipo de escritura utilizada por Bach y desplegadas hacia otros compositores, mostrando así la gran influencia del maestro del Barroco en cada una de los trabajos estudiados.

### **Magnificat (MWV A2) – Félix Mendelssohn Bartholdy**

Ésta es una de las obras tempranas de este compositor, escrita en 1822, es una muestra del estilo compositivo de Mendelssohn tan peculiar y que al mismo tiempo recrea de cierta manera la composición de Bach del mismo nombre, compuesta cien años atrás. No se sabe el motivo real de esta composición, aunque sí se sabe que su estreno se llevó a cabo el mismo año de su composición, 1822.

El Magnificat está escrito para coro a cuatro voces, solistas y orquesta completa. El texto de la obra es tomado de la Biblia, específicamente del Evangelio de San Lucas (capítulo primero, versículos 46 – 55) y es un canto de adoración solemne a la Virgen María, y junto al Te Deum, es utilizado comúnmente en festividades y celebraciones eclesiásticas y también sociales (bodas de reyes y príncipes, coronaciones, entre otros).

El estilo musical de esta obra es variado: por un lado, tenemos el estilo florido del Barroco que está representado de forma clara y profunda en todo el lenguaje musical que encontramos en esta composición, lo que incluso lleva a esta obra a ser comparada con varios trabajos de Bach, principalmente a su Magnificat BWV 243; por otro lado, encontramos un estilo Romántico explotado principalmente en las sonoridades y colores amplios que le brinda la orquesta completa. Los contrastes, principalmente en el aspecto emocional, y la expresividad de esta obra son totalmente Románticos.

Esta obra inicia, al igual que el Magnificat<sup>52</sup> de Bach, con una introducción instrumental en donde tienen mayor protagonismo los instrumentos de viento que interpretan toda esta introducción con una actitud muy solemne y grandiosa. En la versión de Bach, tenemos a las trompetas tocando durante toda la introducción, con mucho movimiento melódico, pero principalmente rítmico. Encontramos en esta versión una pequeña secuencia entre las notas largas de las trompetas y la “respuesta” del resto de la orquesta (Ejemplo 12.1).

### Ejemplo 12.1: Introducción instrumental en el Magnificat de Bach

En la versión de Mendelssohn, la introducción también tiene gran interés rítmico incluso por encima de lo melódico, pero presta más atención y le da más importancia a esta secuencia

<sup>52</sup>Se mencionará el nombre “Magnificat” haciendo referencia al primer movimiento de ambas composiciones: Magnificat BWV 243 de J.S. Bach y a Magnificat (MWV A2) de F. Mendelssohn.

entre vientos maderas y vientos metales, acompañados del resto de los instrumentos, principalmente las cuerdas, con un tema muy rítmico y marcado (Ejemplo 12.2), lo cual lleva inmediatamente al inicio de las cuatro voces, al igual que en la versión de Bach.

**Magnificat**  
1. Coro - Magnificat

Felix Mendelssohn Bartholdy  
1809-1847

Allegro

Klavierauszug: Paul Horn

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Tutti  
Flauti  
Oboi  
Fagotti  
Corni  
Trambe  
Trompani  
Archi  
Bassi

4

7

9

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Ma gnificat, ma gnificat

Ma gnificat, ma gnificat

Ma gnificat, ma gnificat

Ma gnificat, ma gnificat

Ma gnificat, ma gnificat

Va

Bassi

D 1997 by Carus Verlag, Stuttgart (V 40-48403)  
Veröffentlichungsmäßiglicher Act sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Alle Rechte vorbehalten. / All rights reserved. / Printed in Germany.

**Ejemplo 12.2:** Introducción instrumental en el Magnificat de Mendelssohn

En el Magnificat de Bach solamente se interpreta el texto: “*Magnificat, anima mea Dominum*”, mientras que en el Magnificat de Mendelssohn se interpreta toda la frase: “*Magnificat, anima mea Dominum. Et exultavit spiritum meus in Deo salutari meo.*”<sup>53</sup>. En la versión de Mendelssohn, podemos notar que la sección “*anima mea Dominum*” tiene cierta importancia o interés distinto, en este caso se distingue por ser la única sección no acompañada por la orquesta y cantada solamente por el coro (Ejemplo 12.3), algo que le brinda una sonoridad íntima y sobria a esta frase del texto.

The image displays a musical score for the section "anima mea Dominum" from Mendelssohn's Magnificat. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 25, features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. A red box highlights the vocal entries for the phrase "anima mea a Do mi" in measures 25-28. A green box highlights the piano accompaniment in measures 25-30. The second system, starting at measure 30, shows the vocal parts with the text "num" and "Tuu" in measures 30-31, and the piano accompaniment continuing in measures 30-34. A red box highlights the vocal parts in measures 30-31.

**Ejemplo 12.3:** Sección “*anima mea Dominum*” sin acompañamiento orquestal

<sup>53</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

En la versión de Mendelssohn, encontramos secciones melismáticas esporádicas en este primer movimiento, principalmente (y casi exclusivamente) cuando se interpreta el texto “*Et exultavit*” (Ejemplo 12. 4) que podría traducirse como: “*se regocija*”, refiriéndose al espíritu.

The image displays a page of a musical score, likely from a vocal and piano setting of Mendelssohn's work. The score is divided into three systems, each containing vocal staves and piano accompaniment. The first system starts at measure 37 and includes the instruction "Legni, Archi" (Woodwinds, Strings). The second system starts at measure 40 and includes the instruction "Archi" (Strings). The third system starts at measure 41 and includes the instruction "Vl I" (Violin I). The lyrics "vit, et ex-sul-ta" are written below the vocal staves. Several passages of the vocal line are highlighted in orange, indicating melismatic sections. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The score is numbered 6 at the bottom left and includes the number "CV 40 48401" at the bottom center.

**Ejemplo 12.4:** Sección melismática cuando se interpreta el texto “*Et exultavit*”

Este regocijo y alegría, Mendelssohn lo representa por medio de grandes agilidades vocales que siempre tienen giros melódicos y armónicos que ayudan a mantener el interés y le ofrece constante innovación a este primer movimiento.

### **Immortal Bach Op. 153 – Knut Nystedt**

Esta es una obra compuesta en 1987 y publicada por primera vez en 1988. Es una composición coral derivada de la primera línea o verso de la canción fúnebre “*Komm, süßer Tod*” de J. S. Bach. Está compuesta para coro mixto a capella, el cual está dividido entre varios coros.

*Immortal Bach* está basada en la canción para cantante y bajo continuo de Bach, la cual apareció en *Schemellis Gesangbuch*, BWV 478<sup>54</sup>. Bach, a través de la melodía y la armonía, expresa el deseo de la muerte y el cielo, desde la concepción teológica de que la muerte es “la nueva vida”. Esta obra de Bach es una de sus composiciones más populares y ha sido adaptada y transformada por varios compositores posteriores a él, tales como *Max Reger*, *Leopold Stokowski* y *Virgil Fox*, entre otros.

El texto de los primeros ocho compases que utilizó Nystedt es “*Komm, süßer Tod. Komm, sel'ge Ruh. Komm führe mich en Friede.*”<sup>55</sup> el cual se traduce como: “Ven, dulce muerte. Ven, bendito descanso. Ven y llévame a la paz.”. En esta primera sección del texto utilizada por Nystedt podemos notar el incremento de energía y de tensión que se va dando en la obra, iniciando con la apertura de los acordes, cada una de las frases es como una reafirmación y por lo tanto la energía es cada vez más profunda, hasta llegar al punto de mayor tensión que

---

<sup>54</sup> Schemellis Gesangbuch, es traducido como: Himnario de Schemelli y es el nombre común de una colección de canciones sagradas titulada Musicalisches Gesang-Buch (Cancionero musical) publicada en Leipzig en 1736 por Georg Christian Schemelli, a la que contribuyó Johann Sebastian Bach.

<sup>55</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones



al final de la frase hasta que se unen de nuevo. Cada frase textual se interpreta libremente y pareciera, a nivel sonoro, tener características aleatorias, sin embargo, Nystedt conduce el final de cada frase textual, hacia una resolución de acorde. Nystedt recomendó colocar a los cantantes alrededor de la audiencia.

### **Fuga en Do menor - J.S. Bach con arreglo de Ward Swingle**

La fuga en Do menor BWV 847 es la segunda obra del Libro 1 de *El clave bien temperado* de Bach. Esta obra fue compuesta y publicada en Paris, en el año de 1964.

La obra está concebida a tres voces y escrita en cuatro cuartos, y cuenta con un total de 31 compases en su versión original. En la partitura original el sujeto y tema principal de la obra está escrito con semicorcheas, mientras que en la versión arreglada por Swingle lo encontramos en corcheas (Ejemplo 14.1).

**FUGA II.**

a 3.

5

10

15

B.W. XIV.

Versión original

3

**FUGUE in C minor**  
(From the Well-Tempered Clavichord- 1st Book)  
Arr. by Ward Swingle      Rather fast (♩ = 108)      J. S. BACH

Soprano

Alto

Tenor

Bass

String Bass

Percussion

Piano  
(for rehearsal only)

Alto

String Bass

Percussion

Piano

Copyright © 1964 by Societe Nouvelle Des Editions Musicales Tutti, Paris, France  
Exclusively published for the United States of America and Canada by The B. F. Wood Music Co., Inc., New York 19, N. Y.  
International Copyright Secured      Made in U.S.A.      All Rights Reserved

Escaneado con CamScanner

Arreglo de Ward Swingle

**Ejemplo 14.1:** Comparativa en la escritura rítmica entre la versión original y el arreglo de Ward Swingle

La entrada de las dos primeras voces de la fuga se produce siempre en forma de Sujeto y Respuesta. Una vez que la primera voz ha expuesto el Sujeto, la segunda voz entra con la Respuesta, que es una versión del Sujeto transportada al quinto grado. En el arreglo coral, el sujeto lo expone la Alto y la Respuesta le corresponde a la Soprano.

Luego de la exposición y respuesta, tenemos al contrasujeto, un elemento común en todas las fugas. El contrasujeto, tal y como se definió en el Marco Teórico, está diseñado para acompañar al sujeto y complementarlo. En este caso no tenemos solo un contrasujeto (Ejemplo 14.3), sino dos, algo bastante particular de esta fuga y además estos contrasujetos aparecen casi siempre que se escucha el sujeto, algo que no siempre es tan común.

### Ejemplo 14.3: Sujeto y contrasujetos en arreglo vocal

El final de la exposición lo encontramos luego de que se da el sujeto en la tercera voz, que corresponde al bajo en la versión original y al tenor en el arreglo vocal (compás 17).

Para terminar la obra tenemos un último tema en la voz superior de soprano, acompañada de una nota pedal en el bajo que anuncia la llegada del final y que concluye con un Do mayor, con la tercera de picardía en la voz de soprano.

En el arreglo vocal de Swingle, encontramos la fuga desarrollada solamente en 3 voces, dentro de las 4 voces del coro, además de agregarle un bajo ostinato a toda la obra, percusión (Ejemplo 14.4) y dar la indicación de que debe ser cantada con “*swing*”, para que el estilo jazzístico pueda percibirse más claramente.

3

**FUGUE in C minor**  
(From the Well-Tempered Clavichord- 1st Book)  
Arr. by Ward Swingle      Rather fast ( $\text{♩} = 108$ )      J. S. BACH

Soprano

Alto  
Theme *mf*  
Bah bah dah bahm bahm (*sim.*)

Tenor

Bass

String Bass  
*pizz.*  
*mf*

Percussion  
Brushes on S. Dr.  
*mf* Cym.

Piano (for rehearsal only)  
*mf* L.I.I.

**Ejemplo 14.4:** Bajo continuo y percusión en el arreglo vocal a 4 voces

Este arreglo vocal de Ward Swingle le brinda a la obra un interés distinto, con la fusión de estos estilos: fuga y jazz, convirtiéndola en una obra muy interesante de ejecutar.

## Fuga y misterio – Astor Piazzolla

En 1968 Piazzolla compuso una pequeña ópera llamada: “María de Buenos Aires”. Los estudios de Ulrich Krämer sobre esta obra, lo llevan a considerar que “María de Buenos Aires”: “no solo se constituye en su composición más ambiciosa, sino que también, en virtud de su actitud casi autobiográfica, es su obra más personal”<sup>56</sup>. En esta ópera se combinan técnicas clásicas de contrapunto aprendidas de Nadia Boulanger<sup>57</sup>, la fuga, la sonata (en miniatura), y formas como las milongas y el jazz de mediados de siglo, ósea, la influencia popular de este compositor.

“Fuga y Misterio” es una pieza instrumental de esta ópera. Fuga y misterio es considerada por Sonia Alejandra López como: “Un tema de claras raíces tanguísticas que por otro lado permite un análisis estructural según un esquema barroco y que es tratado compositivamente en forma fugada.”<sup>58</sup>

En su primera parte denominada “La Fuga”, encontramos un tratamiento contrapuntístico de todas las voces o instrumentos en su versión original. La obra comienza con un solo agitado y tormentoso (Ejemplo 15.1), tocado por el por él mismo en el bandoneón, en su versión original y en la versión vocal es cantado por la voz de tenor, que vibra alrededor de la escala de sol menor y luego es imitado en todas las voces en distintas tonalidades, teniendo modulaciones basadas en el círculo de cuartas.

---

<sup>56</sup> Ulrich Kramer, *Armonía y forma en María de Buenos Aires de Astor Piazzolla*. (Santa Fe, Revista Del ISM, 2005), p. 40-51.

<sup>57</sup>Nadia Boulanger: Fue una compositora, pianista, organista, directora de orquesta, intelectual y profesora francesa que formó y enseñó a muchos de los grandes compositores del siglo XX. Según el compositor Ned Rorem, “fue la pedagoga musical más importante que jamás existió”.

<sup>58</sup>Sonia Alejandra López, *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla: Fuga y misterio de Astor Piazzolla. Acercamiento a una fuga tanguificada*, (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2014), p. 133.

**Fuga y Misterio** Astor Piazzolla

♩ = 120

**Tenor**

pam pa da ba pam po bo da pa pa ba pa ba do\_ pam

4

T. pa ba da ba do bam da ba da\_ pa ba da ba do la dam pom pa ba do bam ba pam pa da

7

T. pa ba da ba da\_ pa ba da ba da ba do ba ha\_ pam pa do po ba da ba da do la da ba la ba

10

T. da ba da bam ba\_ dom da bo da ba da ba di bam ba dam da ba da ba

### Ejemplo 15.1: Solo de tenor presentando el tema de la fuga

En total el tema se cantaría en las cuatro voces en el orden: Tenor, Alto, Soprano y Bajo (junto a Contralto) y cada vez se agrega un nuevo contrasujeto a la densidad armónica que acompaña la fuga. Con todo esto termina la sección contrapuntística e imitativa.

La siguiente sección, aún parte de “La fuga”, es el desarrollo o desenvolvimiento de todo lo gestado hasta el momento, toda la energía desemboca en esta parte. Las voces actúan en una textura cordal y homofónica, algo contrastante con la sección anterior que era totalmente fugal. La tonalidad de esta sección es un sol menor, de nuevo. Encontramos mayor movimiento en las voces superiores (soprano, alto y tenor) y un bajo ostinato en los bajos, que va determinando el movimiento armónico. La conclusión de esta sección la encontramos cuando se repite el tema inicial, cantado anteriormente por los tenores, pero ahora interpretado por todas las sopranos y todos los tenores, en unísono; mientras que altos y bajos interpretan un acompañamiento sincopado al ritmo de milonga (Ejemplo 15.2). El final del movimiento es súbito y la transición a la sección final es inmediata.

10

63

S. pam pa da ba da ba da... da ba da pam pa pam po... pa pa... bom bom pa pa... po po... bom bom pa pa... pam da ba da ba dum dum dum dum dum

A. pa pa... bom bom pa pa... po po... bom bom pa pa... pam da ba da ba dum dum dum dum dum

T. po po... bom bom pa pa... pam da ba da ba dum dum dum dum dum

B. — da ba da ba dum dum dum dum dum

66

S. pa ba da pam pa ba da pam pa ba pa ba da... pam pa ba da ba da bam da ba da... po pom po... po po po po po po po po po po pa ba da pam pa ba da pam pa ba pa ba da... pam pa ba da ba da bam da ba da... po po po... po po po po po po po po po po

A. po pom po... po po po po po po po po po po pa ba da pam pa ba da pam pa ba pa ba da... pam pa ba da ba da bam da ba da... po po po... po po po po po po po po po po

T. pa ba da pam pa ba da pam pa ba pa ba da... pam pa ba da ba da bam da ba da... po po po... po po po po po po po po po po

B. — po po po... po po po po po po po po po po

**Ejemplo 15.2:** Sección de unísono entre sopranos y tenores; y altos y bajos

La mayoría de los elementos musicales encontrados en todos los temas y sujetos de esta obra, están basados en el tango; pero en la percusión del tema y la armonía se basa en el jazz.

La parte de segunda parte, denominada: “El Misterio” se basa en una melodía lenta y lírica relacionada con el tema principal de María (protagonista principal de la ópera a la que pertenece la obra); esta música se desarrolla gradualmente, llevándonos a un punto máximo de expresividad, el cual determina el final de esta obra.

El cambio de “La Fuga” al “Misterio” es bastante repentino, quién marca el inicio de la nueva sección es el solo del barítono, quien acompañado de una armonía más sobria ejecuta

una bella melodía melancólica y nostálgica con tintes de tango y milonga. Algo que luego es respondido por la voz de contralto, quién realiza su solo bajo, exactamente, la misma armonía y nos lleva al final de la sección y de la obra. La ornamentación y libertad de ejecución de estos solos es parte de su práctica performativa.

### **Oiga, Compae (Preludio y fuga sobre un tema popular) – César Alejandro Carrillo**

"Oiga, Compae" fue compuesta en enero de 1996. Es un preludio y una fuga basada en un tema musical popular venezolano del cantautor Manuel Briceño. El nombre original de la obra es: Dolor Llanero. El preludio más lento ejemplifica el dolor que se siente por la pérdida de su entorno familiar. El ritmo rápido y la fuerte articulación de la fuga representan un cambio emocional del dolor al enojo. El mismo Carrillo nos menciona: *“Es lamentable que aún haya gente que cree que mi obra es un arreglo de Dolor llanero. ¡Pero es que nadie “arregla” una fuga! Bach, por ejemplo, no “arregló” fugas. Las compuso sobre temas propios o prestados.”*<sup>59</sup>

En el título de la obra encontramos la dedicatoria “a Modesta Bor<sup>60</sup>, mi maestra”; este dato es de gran importancia en la obra, ya que esta es una dedicatoria para este personaje de gran importancia para el maestro Carrillo. La obra refleja la tristeza, nostalgia y drama de la muerte, debido a los quebrantos de salud que padecía la maestra Bor, pero también muestra la genialidad en la composición, que es el legado que dejó esta importante música en el autor.

---

<sup>59</sup> Alejandro Carrillo, *Sobre Oiga, Compae*, (Musicarrillo), Recuperado de <https://musicarrillo.com/>

<sup>60</sup> Modesta Bor: Nació en Juan Griego, Isla de Margarita el 15 de junio de 1926 y falleció en Mérida en 1998. Fue una compositora venezolana de gran trayectoria, excelente pianista, de talla mundial y directora coral.

La obra inicia con un preludio lento y tranquilo en el que encontramos un desarrollo armónico muy lento y en términos generales “normal” o sin tanto interés escrito en Si menor, con mayor enfoque en lo melódico, desarrollando el tema de la obra con el texto “Llora, llora guitarrita, acompaña mi dolor...”<sup>61</sup>. El acomodo de las voces es bastante tradicional, la melodía la encontramos en la soprano, el bajo tiene determina la armonía y el movimiento armónico, tenores y altos ejecutan temas que rellenan la armonía y le brindan color y expresividad a este preludio de la obra. El momento expresivo más importante de esta primera sección la encontramos cuando se interpreta el texto “Se robaron mi burrita, mi cobija, mi machete y mi mujer...”, que es la idea central de toda la obra, esta tristeza por perderlo todo y la nostalgia que esto implica. Este preludio termina sorpresivamente en un acorde de Mi mayor, con la tercera de picardía en el tenor (Ejemplo 16.1), dándole así paso a la fuga y preparando el desarrollo armónico de la misma.

25

*f* *ritardando molto* *tenuto* *p*

lor, se ro - ba - ron mi bu - rri - ta, mi co - bi - ja, mi ma - che - te y mi mu - jer.

lor, se ro - ba - ron mi bu - rri - ta, mi co - bi - ja, mi ma - che - te y mi mu - jer.

lor, se ro - ba - ron mi bu - rri - ta, mi ma che te y mi mu - jer.

lor, *f* mi do - lor, mi co - bi - ja, mi ma - che - te y mi mu - jer.

**Ejemplo 16.1:** Momento de mayor expresividad y acorde de Mi mayor que marca el final de la fuga con la tercera de picardía en el tenor

<sup>61</sup> Ver el texto en Anexos – Textos y traducciones

La segunda sección, La Fuga, inicia con el tema en la voz del bajo. El sujeto es interpretado exactamente igual en todas las voces en el orden: Bajo, Tenor, Alto y Soprano, está calcado de forma idéntica pero ahora en tonalidades distintas y con pequeñas variantes al final del mismo.

Al terminar con la presentación de los temas, encontramos el primer episodio, en donde sopranos y altos ejecutan una melodía en terceras y con características rítmicas similares, mientras que el tenor mantiene una rítmica distinta y chocante en ciertos momentos y el bajo es el encargado de tener mayor movilidad. Este primer episodio es considerado una secuencia, ya que se basa en la repetición del mismo material melódico y rítmico, pero con una ascendencia armónica, lo cual va creando más tensiones, hasta llegar a un punto de “explosión” en una homofonía entre todas las voces, lo cual marca el final del episodio.

El momento homofónico y cordal al final del episodio anterior se rompe con la entrada del sujeto transfigurado en la voz de soprano y tenor, quienes interpretan esta sección casi a manera de pregunta y respuesta entre el sujeto y el contrasujeto. Lo mismo sucede entre la voz de alto y bajo en los siguientes compases, pero esta vez acompañados de un respaldo armónico por parte de sopranos y tenores.

Al final de esta sección de contrapunto claro entramos al segundo episodio, en este caso se vuelve a tratar de una secuencia, pero con mayor interés rítmico y en la cual no aparece la voz del bajo, por lo que la cualidad auditiva es más ligera y flotante.

La obra es llevada al climax en forma de evolución, luego de una sección de contrapunto muy rápido con respuestas en todas las voces que crean una sensación inestable, se recupera la homofonía con la indicación de “súbito pianísimo”, lo cual crea un contraste y permite construir a partir de ahí el gran momento de mayor expresividad de la obra. El punto más grande de toda la obra lo encontramos ya dentro de la coda final de la obra, en

donde la sensación rítmica del tres cuartos en el que está escrita la obra, empieza a ver deformada con muchas alteraciones y movimientos de todas las voces (Ejemplo 16.3), llevando esta deformación a un súbito “cuatrillo” en un acorde muy tenso de Fa menor b9 en primera inversión (Ejemplo 16.4).

138 *ff*

es - ta si quees u - na la - va, cu - ram - ba, com -  
 es - ta si quees, oi - ga, mi com -  
 es - ta si quees u - na la - va, cu - ram - ba, com -  
 oi - ga, com - pac, ca - ram - ba, com -

*senza rall. sino al fine* *ff*

**Ejemplo 16.3:** Deformación rítmica del tres cuartos

142 *f* *senza rall. sino al fine* *ff*

pac, es - ta si quees u - na la - va, es - ta si quees u - na la - va,  
 pac, es - ta si, mi com - pac, es - ta si quees u - na la - va,  
 pac, es - ta si quees u - na la va, si quees u - na la - va,  
 pac, es - ta si, mi com - pac, si quees u - na la - va,

**Ejemplo 16.4:** Climax de la obra que culmina en cuatrillo

La obra concluye con una última recapitulación del tema melódico en la soprano y acompañado de las tres voces inferiores, tomando fuerza en un final cordal con un tratamiento armónico más tradicional, dándole conclusión parcial a la obra en Sol menor, pero realmente

terminándola con un acorde de Do mayor #13 (Do, Mi, Sol, Sib, Re, Fa#), un acorde sumamente tenso que marca el final de esta obra maestra.

### **Recomendaciones interpretativas, de ediciones y audiciones**

#### ***Jesu, meine Freude* (BWV 227) – Johann Sebastian Bach**

Al momento de abordar esta obra, se recomienda al director tener un estudio profundo de la obra, iniciando con saber que esta obra no fue escrita para interpretación “escénica”, sino con un objetivo más teológico e íntimo del compositor. Iniciando con esto, la obra tiene puntos de estudio textuales y de figuralismos que deben ser entendidos por el director para poder llevarlos a la práctica. En los movimientos de más contrapunto y texturas fugales, se recomienda iniciar conociendo el tema principal, luego el contrasujeto y por último identificar los episodios dentro de la fuga, esto con el objetivo de ser capaces de lograr un color distinto para cada momento y lograr el entendimiento de las fugas. En los movimientos que contienen el coral luterano, se recomienda siempre mantener el mismo tempo e intención interpretativa en la voz con el tema del coral. Para los tríos se recomienda buscar un cambio de color, algo posible utilizando solistas para estos dos movimientos, para crear contraste con los movimientos siguientes. Para terminar, se recomienda al director tener un gesto muy flexible, desde los momentos más fugales con un gesto más ligero y guiando la fuga identificando cada voz, hasta a veces un gesto más preciso y marcado, para los momentos más intensos, además se recomienda especial cuidado con las conexiones de todos los movimientos; la elección de velocidades adecuados a la capacidad del coro, buscando el entendimiento del texto y logrando el objetivo expresivo de la obra.

Para la ejecución de esta obra se recomienda la utilización de la edición: Stuttgarter Bach-Ausgaben Urtext (Carus – Verlag).

**Monteverdi Choir, John Eliot Gardiner (SDG, 2012)**

Como es común en las interpretaciones del Monteverdi Choir, la calidad vocal y musical de los cantantes es evidente desde el inicio. El estilo Barroco está muy claro en toda la obra, además que encontramos mucha expresividad en lo vocal, algo que a las distintas versiones les hace falta. La interpretación de las fugas y de los corales es perfecta, cada detalle, por más mínimo que sea, está bajo control. Los movimientos que son tríos, tienen una caracterización distinta, un cambio de color y de textura bastante claro. Los figuralismos y el *word-painting* están claros en esta versión más que en cualquier otra, el discurso sonoro y musical tiene mucha importancia y se logra mezclar la interpretación musical con su objetivo textual, la obra tiene un desarrollo expresivo evidente y muy bueno. A manera de crítica, me parece que en los movimientos más fugales los tempos son un poco lentos y la energía puede sentirse estática, cuando podría fluir y moverse más. Esta versión es la más recomendada para estudio, la interpretación técnica es totalmente perfecta y Gardiner va más allá, llevando la obra a su máximo nivel expresivo y explotando todos los recursos emotivos posibles para un mejor desarrollo y entendimiento de la obra.

**Concentus Musicus Wien and Stockholm Bach Choir, Nikolaus Harnoncourt (Teldec Classics, 1980)**

Desde el inicio de esta versión percibimos una sonoridad muy llena y un color vocal mucho más cubierto y oscuro, además de mucho más protagonismo de los instrumentos que acompañan este motete. La calidad vocal de los cantantes es evidente, aunque en mi opinión es una sonoridad muy “romántica” y “lírica”, algo que no es requerido en este tipo de música que es mucho más ligera y brillante y que busca la fluidez y sobriedad por sobre un sonido pesado y “lleno”. La velocidad es demasiado lenta y esto no ayuda al discurso sonoro, como tampoco a la percepción clara de los momentos melismáticos y fugales. Las dinámicas en

esta obra no son tan claras y el trabajo en las fugas no parece ser barroco, sino romántico, en donde cada tema sobresale por encima del otro porque se interpreta más fuerte, no porque la otra voz le de paso a este nuevo tema; en general, una versión muy “*forte*” en todo momento y la densidad llega a ser pesada y exagerada. Lo más positivo de esta versión son los momentos de mayor drama, la sonoridad del coro realmente transmite este sentimiento y el color es sumamente adecuado para esto. A pesar de ser una versión de gran calidad interpretativa, no se recomienda para estudio debido a que hay un tratamiento estilístico distinto al barroco, mucho más romántico; y esto la hace perder los detalles musicales plasmados Bach.

#### **Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe (Outhere Music, 2011)**

Herreweghe nos presenta una versión sumamente expresiva y llena de detalles musicales, en donde la alta calidad vocal de sus cantantes se nota desde el inicio de la obra. La ejecución en los momentos melismáticos es admirable ya que la velocidad tomada por el director es bastante alta; el problema con esta ejecución de los melismas es que tiene menos sentido de “discurso” y parecer ser un poco más virtuosísimo y nada más. Los temas en las fugas son bien resaltados, pero tienen menos coherencia con el texto, a diferencia de la versión de Gardiner. Las voces más brillantes y agudas del ensamble sobresalen un poco y esto afecta al balance del ensamble y a la percepción general de la obra. En los tríos de la obra las voces que interpretan lo hacen perfectamente, pero la diferenciación de color y el contraste con las secciones más densas no se percibe tan claramente. Otra característica muy positiva de esta versión es la igualdad de velocidad en todos los movimientos en donde se interpreta el coral luterano del *Jesu, meine Freude*; todas las veces que aparece esta melodía se interpreta a una velocidad calcada exactamente igual, algo que le brinda mucha unidad a la obra. A pesar de ser una versión admirable de este motete, no se recomienda para estudio

debido a que le hacen falta detalles de discurso sonoro y lenguaje musical, algo requerido para brindarle más expresividad a esta obra maestra.

### **Magnificat (MWV A2) – Félix Mendelssohn Bartholdy**

Al iniciar el proceso de montaje de esta obra, se recomienda conocer un poco sobre las ambiciones e influencias de Mendelssohn, para conocer que varios de sus trabajos fueron inspirados en otras obras de grandes compositores; esto nos permitirá conocer el ideal sonoro pensado por el autor de la obra. Los momentos homofónicos de la obra son bastante similares entre sí por lo que se recomienda abordarlos al inicio del proceso, para conocer la obra, luego se recomienda abordar los momentos fugales por voces, mostrar el tema de cada voz, cantarlo y luego agregar el tema siguiente y así sucesivamente, esto con el objetivo de que el cantante sepa qué función tiene dentro de los momentos de contrapunto. Como última recomendación, la obra debe abordarse a un tempo prudente a primera entrada, debe ser un tempo cómodo de interpretar para asegurar el aprendizaje correcto de todas las notas y melismas, luego, poco a poco se recomienda ir agregando velocidad. El gesto del director debe ser muy ligero y debe siempre anticipar las entradas de cada tema dentro de las fugas, en los momentos homofónicos, el gesto debe ser más consistente y grande, para buscar la solemnidad que requiere la interpretación de esta obra.

Para la interpretación de esta obra se recomienda la edición: Carus- Verlag, Stuttgart (1997)

### **Chamber Choir of Europe, Nicol Matt (Choral Classics, 2011)**

Esta versión es muy enérgica y la calidad vocal de los cantantes es sumamente expresiva y de alta calidad técnica. La instrumentación de la obra está trabajada perfectamente a cómo se pensó esta obra, con características más barrocas que románticas, la articulación de todos los instrumentos es evidente, al igual que los gestos técnicos requeridos para ejecutar las

fugas y melismas en acompañamiento al coro. La obra contiene un gran contenido emocional y expresivo y esto la hace una versión muy especial, aunque a manera de crítica me parecen tempos muy lentos, principalmente para una obra tan movida y de tanta fluidez musical con tantas notas y tantos melismas. Es una versión recomendada para estudio ya que el bajo tempo permite entenderla perfectamente, las cuestiones técnicas e interpretativas en general están desarrolladas de forma clara y perfecta.

### **Yale Schola Cantorum, Simon Carrington (Naxos, 2009)**

Esta versión es mucho más rápida y más cercana al estilo Barroco en su interpretación, incluso la sonoridad de los instrumentos pareciera ser distinta, similar a la utilizada en aquella época. La articulación de la orquesta es muy buena y contagia al coro, quien interpreta de forma muy clara todos los melismas en las partes contrapuntísticas. Esta versión es a una velocidad muy alta, la calidad técnica de los cantantes es admirable pues la exigencia musical y vocal es muy grande. Como crítica en la dicción, la versión de Carrington utiliza un latín germánico, o a eso parece, ya que cada vez que se dice el texto “Magnificat”, la “g” suena muy gutural, casi como una “k”, a mi parecer esto no es correcto e interrumpe la línea melódica interpretada. Otra crítica negativa es que en las secciones de “Et exultavit”, que como vimos anteriormente es la sección de mayor interés melódico y expresivo para el compositor, no la interpreta todo el coro, sino que existe un cambio de color muy notorio y pérdida de densidad, cuando lo interpretan solamente unos solistas. A pesar de ser una versión admirable de la obra, principalmente en la perfección en la interpretación técnica, esta obra no se recomienda para estudio debido a su alta velocidad, su dicción dudable y a estas características de alternancia entre coro y solistas, sin ser así requerido por el autor.

### **Dresdner Kreuzchor- Berliner Singakademie, Dietrich Knothe (Apriccio, 2010)**

En esta versión es más evidente la calidad técnica de los cantantes, es una versión con alta calidad interpretativa, el coro parecer ser profesional. La articulación en los cantantes e instrumentos es muy clara y concisa, permite entender la música correctamente. La velocidad es bastante rápida, pero se siente en control, algo indispensable para el buen desarrollo de esta pieza. Las dinámicas y colores en las sonoridades son más explotados por este coro, lo que enriquece mucho a esta interpretación. Se percibe un entendimiento mucho mayor de la obra, ya que es tratada al estilo Barroco, con los melísimas y las partes contrapuntísticas trabajadas perfectamente, pero también explorando y utilizando todos los recursos románticos con los que fue concebida la obra, muchos cambios de matices, grandes contrastes y sonoridades muy llenas y acuerpadas. La mixtura de ambos estilos es bastante evidente en esta versión, además de que la escogencia de los tempos y la interpretación ágil y perfecta técnicamente, hacen que esta versión sea la más recomendada para el estudio de la obra.

### **Immortal Bach – Knut Nystedt**

Para el montaje de esta obra, se recomienda iniciar con el aprendizaje de coral completo a cuatro voces y a tempo “normal”, buscar las ideas interpretativas en el pequeño coral y todos los ajustes que este precise. Luego, se recomienda formar los cinco grupos que interpretaran la sección aleatoria, iniciar cantando todos cada uno de los tempos (4, 6, 8, 10 y 12) e ir agregando poco a poco un segundo tempo, para ir acostumbrando al coro a la sonoridad disonante y aleatoria que se produce. También se recomienda hacerlo contando los números de los tempos que dura cada nota, antes de hacerlo con el texto propio del coral. El director debe “resolver” la cuestión numérica de los tempos de cada grupo para poder guiar al coro en las distintas entradas y cambios; además de no detener nunca la marca de cada

tiempo con un gesto consistente, para que sea entendible y los cantantes puedan entender y llevar su cuenta.

Para esta obra se recomienda la edición: Norsk Musikforlag A/S, Oslo (1998)

**Norwegian Soloists Choir, Grete Perdersem (Bis, 2016)**

La sonoridad es rica y llena, desde el inicio. La técnica vocal de los cantantes se nota desde el inicio de la obra. La interpretación correcta de esta obra es bastante compleja pues debe tener un entendimiento profundo del objetivo buscado por el compositor, este ensamble logra comprender cómo la acumulación de energía por medio de la dinámica, hace que se creen texturas y densidades muy expresivas y emotivas. En esta versión encontramos el acompañamiento de un ensamble de cuerdas y a mi parecer es algo muy apropiado para la obra, porque pretende, más que hacer entender un texto por su declamación, hacer sentir ese texto que se interpreta por medio de colores y sonoridades que se van creando por medio de la separación espacial y la interpretación a distintos tempos. Es, para mí, la mejor versión de esta obra y es la más adecuada para el estudio, se nota un entendimiento profundo de la obra y su objetivo, más que experimental, expresivo.

**Jugendkonzerchor der Choralakademie Dormunt, Stefan Parkman (Hánssler Classic, 2021)**

Desde el inicio de esta versión podemos escuchar un sonido mucho más lleno y fuerte de parte del coro, la primera interpretación del coral es más concisa y potente y luego, al iniciar la sección aleatoria, la sonoridad del coro es mucho más sobria y tranquila. La velocidad es un poco rápida, aunque es totalmente entendible, ya que la obra es bastante larga y las sonoridades largas podrían perder energía, aunque por el texto y el sentido de esta obra considero que es mejor un tempo más lento. En el desarrollo del climax de la obra, los cantantes crecen hasta llegar a un verdadero *fortíssimo*, algo que le brinda muchísima

expresividad a la obra. Otro detalle a resaltar es la calidad en la dicción de la obra, a pesar de aleatoriedad, el texto se va comprendiendo en cada uno de los coros, se le da mucha importancia al texto en esta versión. El final de la obra, según el autor, es el acorde de Mi bemol cuando los cinco coros terminan de interpretar la obra, en esta versión el coro termina de nuevo con el coral, algo que, a mi parecer, es innecesario. El sonido y calidad vocal del coro es muy buena, aunque se percibe bastante joven y un poco ligero y no tan “preparado”. Aún así esta es de las mejores versiones y se recomienda como estudio, aunque no sea la mejor interpretación de esta obra.

#### **MDR Leipzig Radio Chorus, Florian Helgath (Querstand, 2016)**

Esta versión es muy buena, aunque la grabación como tal no sea la mejor, el sonido es un poco bofo y no permite percibir la realidad de las voces que están interpretando la obra. A pesar de esto la calidad vocal del coro es admirable, además que parece ser un coro muy grande ya que, en los momentos de mayor expresividad y potencia, el coro suena grandioso. La dicción es un gran punto a favor de esta versión, el alemán es completamente entendible a pesar de la aleatoriedad. El problema con esta versión es que, a pesar de ser cantantes, seguramente profesionales, el ensamble y el empaste de las voces no existe, tenemos voces por separado y la sonoridad y los colores no son tan fáciles de percibir, la obra no se piensa como un juego de sonoridades, de tensiones y distensiones, de contrastes y demás, sino que se interpreta de forma más lineal, perfecta, pero sin tanta calidad expresiva. Es una versión que se disfruta por la calidad vocal y técnica, pero que no responde a las necesidades expresivas de la obra, por lo que no es recomendada para estudio.

### **Fuga en Do menor - J.S. Bach con arreglo de Ward Swingle**

Para interpretar esta obra es importante tener en cuenta las consideraciones de una interpretación de una fuga, resaltando el sujeto, dándole un tratamiento especial al contrasujeto e identificando los episodios de la obra. Además, en esta obra encontramos temas compartidos entre varias voces, se recomienda que todas las voces canten estos temas para que pueda comprenderse el objetivo de la línea melódica compartida. Se recomienda aprender esta obra sin “swing” y luego agregárselo y darle el sentido estilístico más claro.

Las entradas de cada tema deben ser comprendidos y cantados de forma especial. El estilo requiere vigorosidad y canto lleno. Los tenores y bajos deben utilizar respiración coral en la nota pedal ubicada en los últimos cinco compases de la obra. Además, se recomienda una instrumentación sobria para poder entender la fuga en las voces. El director debe enfocarse en guiar las líneas melódicas de cada voz, enfatizando cada entrada dentro de la fuga.

Para esta obra encontramos solamente una edición, la cuál es bastante completa y es recomendada para su montaje: Societe Nouvelle Des Editions Musicales Tutti, Paris (1964)

#### **Swingle Singers, Ward Swingle (Philips, 2000)**

Esta es la única versión grabada de esta obra y pertenece a la versión original de este arreglo. El arreglo de esta fuga está cuidadosamente hecho específicamente para esta agrupación, es por esto que notamos que todas las voces se escuchan cantando muy cómodamente a pesar de las dificultades que presenta la obra. El tratamiento de los elementos de la fuga es muy bueno. Como crítica, la obra debería tener más continuidad entre las voces, principalmente cuando se ejecutan los temas divididos en dos, cuando realmente pertenecen a una voz (en su versión original), además creo que cada vez que aparece el tema, este puede

realzarse un poco más, ya que por momentos no es tan evidente cuándo esta presente. La ejecución de este arreglo sin “swing”, hace parecer más bien que se le hubiese agregado solamente una pequeña percusión de jazz y un bajo continuo jazz, creo que esta variante rítmica es indispensable para poder tener el estilo jazzístico bien presente en la obra. Es la única versión grabada de esta pieza y es realmente buena, totalmente recomendada para estudio de la obra.

### **Fuga y misterio – Astor Piazzolla**

Para la interpretación de esta obra, se recomienda realizar el aprendizaje por secciones, iniciando con cada uno de los temas de la fuga, interiorizando las características de cada uno de los temas y tomando consciencia de qué es lo que debe escucharse y cuál tema tiene mayor importancia. Rítmicamente se recomienda ver la obra de un tempo muy lento y cómodo, hasta llegar al tempo correcto de la obra. La segunda sección con solistas, se recomienda realizar sin solistas escuchando la base armónica del coro y luego, incorporar a los solistas. En la dirección es importante saber identificar cada uno de los temas y darles importancia con el gesto, además de poder mantener un gesto estable y conciso, para que la parte rítmica no sea un problema para el coro. Se recomienda especial cuidado en cada una de las entradas de los temas, que significan un cambio de tonalidad, son puntos de mucha atención.

Para esta obra recomendamos la única edición encontrada, que a pesar de tener algunos errores y no ser tan clara en algunos momentos, logra presentar el material musical de buena forma. La edición no tiene nombre, ni siquiera se encuentra el arreglista de esta versión y presenta una alta dificultad para adquirirla, para esta interpretación fue adquirida del archivo de partituras del Coro Nacional de Guatemala.

De esta obra no hay ninguna versión grabada en disco, pero encontramos varias versiones grabadas en vivo, pero de las cuales se considera que solamente vale la pena una de ellas:

**Coral de la Facultad de Ciencias UCV, Eduardo Arias (Concierto realizado en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, 2006)**

Desde mi punto de vista, esta versión es tiene elementos muy positivos que destacar. El manejo de los tempos es el adecuado, el tempo es constante, es lo suficientemente rápida como para respetar el estilo de la fuga y lo suficiente “lenta” para poder entender las cuestiones rítmicas y poder tener la base del tango presente en toda la obra. Vocalmente la obra está trabajada de buena manera, aunque por momentos encontramos falta de ensamble en algunas voces. Los solistas son bastante buenos, aunque de esta versión son lo menos resaltable, algunas desafinaciones de parte de la solista contralto y poca expresividad de parte del solista barítono, a manera de crítica. La dirección es bastante rígida y confusa, pero al parecer no afecta tanto en el desarrollo de esta obra. A pesar de ser una grabación en vivo, esta versión es totalmente recomendada para estudio de esta obra.

**Oiga Compae (Preludio y Fuga sobre un tema popular) – César Alejandro Carrillo**

Para el montaje de esta obra tan compleja, se recomienda iniciar por el final de la obra, abordarlo a un tempo lento e intentando incorporar de primera entrada todas las acentuaciones encontradas en las notas. Ir avanzando de atrás a adelante e ir, progresivamente, subiendo el tempo, hasta lograr toda la parte de la fuga, que es la sección más compleja de la obra. Luego, será importante ir escuchando cada uno de los sujetos en las voces, identificándolos y destacándolos en el desarrollo de la fuga. La primera sección tiene relación con la parte final y se recomienda comprender su relación para así entender el sentido de toda la obra y contagiarlo a la sección de la fuga. El director requiere de mucha flexibilidad

y sensibilidad musical, ya que la primera parte es legato y con una sensación muy expresiva y nostálgica; y la segunda parte debe ser muy explosiva, rítmica y consistente, hablando del gesto.

De esta obra solamente encontramos una versión editada, que es la versión aprobada por el maestro Carrillo, por lo cual todos los matices, acentuaciones y todas las indicaciones son muy claras y fieles al deseo del compositor: Musicarrillo, 1996.

#### **Schola Cantorum de Venezuela, María Guinand (Antología 1968 – 2009)**

Guinand nos presenta una versión muy expresiva de esta genial composición. Desde el inicio percibimos un dominio de las dinámicas de la obra de una forma muy expresiva. La melodía en soprano es percibida con claridad, el ensamble y balance son perfectos. En la fuga podemos escuchar e identificar todos los temas de forma clara, rítmica toda la obra está resuelta perfectamente, lo cuál es admirable debido a la alta velocidad de la misma. A manera de crítica, el sonido de los bajos es un poco bofo y podría ser más brillante y ligero, ya que esta cualidad oscura parece no calzar con el resto de las voces y no es adecuada para este tipo de música tan movida y fluida. Las vocales, en general, están un poco abiertas, pero creo que tiene que ver también con el origen de la obra, que es una canción popular. Como último aspecto, el ritmo del joropo se siente y percibe en la mayoría de momentos, tal vez podría estar un poco más presente. Esta versión es totalmente recomendada para estudio, es una ejecución perfecta de esta compleja obra.

#### **Coro de Cámara Exaudi, María Felicia Pérez (Cantos y ritmos americanos, 2002)**

La maestra María Felicia nos presenta una versión de esta obra en donde el coro se ve y se escucha bastante desafinado. Es una versión con muchos elementos expresivos positivos, pero con bastantes problemas en la afinación y producción vocal en general. El ensamble no es tan bueno, principalmente las contraltos y bajos, ya que tienen un sonido muy oscuro y un

poco tirado atrás. El tempo de la primera sección es muy bueno, permite la expresividad y no es tan lento. El tempo de la segunda sección, es un poco lento a lo requerido por el compositor, esto no permite hacer sentir claramente la acentuación rítmica deseada del ritmo del joropo, por lo que la fuga podría estar ejecutada muy bien, pero sin tener implícito el ritmo de la obra, algo que la hace sentir incompleta. La afinación es bastante inestable en el desarrollo de la fuga, principalmente. Es una buena versión de un coro muy bueno y conocido por su música latinoamericana, pero esta obra no es recomendada para estudio.

**Cantoría de Mérida, José Geraldo Arrieche (Cantología, 2021)**

Esta versión es sumamente expresiva y de una musicalidad admirable, la agógica es totalmente dominada por el texto, por lo emotivo y lo que se pretende expresar, las dinámicas están perfectamente trabajadas y calzadas junto al texto, principalmente en la primera sección de la obra. En la sección de la fuga encontramos ciertos elementos agregados por este director, como súbitos pianos, como acentuaciones extras al tema de la fuga, entre otros. Los temas se entienden a la perfección. La cuestión rítmica es muy clara en esta versión, encontramos un ritmo muy controlado claramente trabajado por el coro, pero pierde un poco de naturalidad, no parece orgánico, sino completamente estudiado, algo que posiblemente podría ser analizado y trabajado. La afinación, a manera de crítica, es un poco inestable y por momentos las vocales de los cantantes son un poco abiertas y pierden la línea. Musicalmente esta es la mejor versión grabada en disco que existe, aunque vocalmente podría mejorarse; a pesar de eso, es una versión adecuada para el estudio de esta gran obra.

## Conclusiones

Al finalizar este trabajo investigativo, se ha definido la terminología musical clave y eso permitió la comprensión del tema desarrollado, además se ha examinado cada uno de los periodos compositivos de la vida de J.S. Bach, analizando algunas características de los mismos y ubicando algunas de sus obras más importantes de cada periodo. También, se ha establecido a Bach y su lenguaje propio como punto de partida para definir un hilo conductor de todo el programa musical escogido para la Licenciatura en Dirección Coral de la Universidad Nacional. Este compositor del Barroco ha tenido un enorme impacto en la música coral a través del tiempo y con las obras seleccionadas se ha viajado a varios lugares de Europa e incluso a América años después y tomando distintas formas y fusionándose con varios géneros no solo “académicos”, sino también populares que reflejan esa conexión con nuestro punto de partida.

Al analizar el motete *Jesu, meine Freude* BWV 227, se llega a la conclusión de que esta obra es un ejemplo claro del estilo de Bach, expresado en la música coral. La obra está perfectamente escrita para cinco voces, cada línea melódica contiene una gran coherencia lineal-musical y al mismo tiempo cumple una función armónica importante pero principalmente, cumple con una indispensable función expresiva. Este motete es una de las obras más estudiadas del gran maestro del Barroco y ha sido motivo de admiración, principalmente por la manera en la que el autor incluye gran cantidad de herramientas compositivas que permiten al oyente encontrar un sentido de unidad en la obra, además de tener elementos expresivos muy únicos dentro de la música universal. La relación de texto-música en esta obra, no tiene igual; la utilización de figuralismos y *word-painting*, permiten que el texto sea totalmente comprendido por medio de la música. El crecimiento expresivo de la obra es muy peculiar, la caracterización de cada movimiento dentro del esquema total

de la obra, es de gran importancia en el desarrollo lineal de esta obra maestra y de una genialidad compositiva muy evidente.

A través de este escrito se ha indagado de forma general en cada una de las obras seleccionadas para el recital, ya que estas obras están totalmente ligadas a este trabajo investigativo. En dicha exploración, se llega a la conclusión de que sí se cumple con el hilo conductor propuesto, que tiene que ver con el impacto del estilo Barroco y específicamente el estilo de Bach dentro de cada una de las obras; además de que cada una de las obras posee características distintas, que las diferencian una de la otra, pero siempre aparece de forma muy clara el estilo Barroco expresado de muchas maneras. Para el correcto análisis de las obras, se estudió el género y estilo de cada composición, iniciando por un conocimiento profundo de cada compositor; algo que nos llevó a la conclusión de que cada uno de estos grandes autores tuvo una relación bastante cercana con Bach, su estilo y su música, incluso algunos compartían sus gustos y le admiraban, con lo cual explicamos el interés de estos compositores en retomar elementos del estilo Barroco característico de Bach.

Durante el desarrollo del presente trabajo, se realizaron análisis de todas las obras pertenecientes a este recital y se concluye que el ordenamiento cronológico de todas las obras es lo ideal para la buena comprensión y asimilación del oyente en identificar esa influencia barroca en cada uno de los distintos géneros abordados. Iniciar el recital con una obra de Bach, es lo más pertinente, para así mostrar el estilo que se va a estudiar e intentar identificar en las siguientes obras, y es por eso que la obra más antigua del programa es la primera en presentarse.

La propuesta de continuar seguidamente con el repertorio con Félix Mendelssohn, el “descubridor” de Bach en la era Romántica en Alemania, es mostrar cómo a partir de ahí este compositor ha estado presente en la mayoría de cuestiones musicales importantes; además

muestra la gran cantidad de posibilidades de expansión que contiene el estilo Barroco, fusionándolo muy sutilmente con el más claro estilo romántico.

En las obras mencionadas anteriormente se exponen elementos del Barroco en sus figuraciones ágiles y en sus rasgos compositivos y musicales, aunque en lo expresivo esto no es tan claro. Un pequeño coral arreglado por Nysted, muestra la expresividad de la música de Bach al convertirlo en teología pura, transmitido en la música del Siglo XX con elementos innovadores.

Las últimas tres piezas del programa son el claro ejemplo de la fusión estilística de la que se habló en este documento. Ward mezcló el estilo de fuga, con el estilo jazzístico, algo que, aunque parece muy extravagante, muestra que es muy adecuado e incluso natural y orgánico. La manera de componer de Bach y el estilo jazz son muy distantes y a la vez se logran complementar de forma excepcional. La obra parece tener un objetivo más formal y menos expresivo, pero eso no la hace menos importante dentro del programa, sino que demuestra la adaptación e impacto de Bach en la música vocal.

Fuga y misterio de Astor Piazzolla, contiene de forma clara una fusión y mezcla más de dos estilos compositivos. Primeramente, tenemos el tango, el cual se percibe de forma clara principalmente en las acentuaciones musicales, así como en las cuestiones rítmicas en general. Segundo, tenemos el estilo propio del compositor, que como ya es sabido es un estilo muy peculiar e incluso criticado y cuestionado dentro de la cultura tanguística, pero que en esta obra está totalmente clara, principalmente en los giros melódicos y utilización de armonías modales e incluso de jazz, dentro de sus obras. Por último, la influencia del estilo Barroco que se supone desde el título; el buen tratamiento de una fuga y el tratamiento de las texturas por medio de grandes melismas y movimientos melódicos simultáneos entre todas

las voces. Como si fuera poco, esta obra también contiene de forma muy clara, una sensación emocional y expresiva muy importante para la buena interpretación de la misma.

Para concluir el programa del recital, se seleccionó la obra del venezolano César Alejandro Carrillo, ya que cumple con el desarrollo cronológico de todas las obras, pero al mismo tiempo es la obra que contiene todas las cuestiones del estilo barroco de Bach, mencionadas anteriormente y utilizadas de distintas maneras. Se mencionó con anterioridad que algunas piezas poseían las características melismáticas, otras las características expresivas específicamente; Oiga compae, es una composición que logra utilizar de manera extraordinaria todos los elementos de este estilo, el prelude es realmente un acercamiento a lo que será el desarrollo de la fuga en todo sentido, en él encontramos el texto que se utilizará en toda la obra, algunas características musicales, pero principalmente encontramos el punto expresivo sobre el cuál la fuga se desenvuelve. En la fuga vemos la genialidad compositiva de este autor; es una obra de complejidad melódica, rítmica y armónica, pero cumple con la necesidad expresiva en todo momento y musicalmente el texto puede comprenderse por el buen acomodo del mismo.

El análisis y comparativa de un repertorio tan complejo y especial, despierta la necesidad en el director coral de conocer a fondo todos los detalles relacionados con el estilo Barroco, específicamente con el estilo de J.S. Bach. El desafío mayor para el director e intérpretes de esta música no es solamente lograr una interpretación correcta de todas las notas, de las fugas, de los corales... Sino que va más allá, se trata de entender la música y buscar una correcta y clara declamación del texto o en general de la línea expresiva de cada una de las obras. Indagar en cada obra para encontrar el punto expresivo más alto y así darle sentido a todo el progreso de la obra, algo que brindará una más fácil comprensión de la misma.

Por último, se concluye que el director debe tener un alto conocimiento de las partituras que interpreta. Este conocimiento no debe ser básico, sino completamente profundo, para permitirle entrar en el mundo de cada uno de los compositores, ubicarse en la época compositiva, en el objetivo de la obra y así poder encontrar los puntos expresivos más importantes. Además, se recomienda que el director sea muy flexible y pueda adaptarse a las necesidades de cada una de las obras, mostrando un dominio total de todas las cuestiones básicas musicales y buscando ir más allá en la cuestión interpretativa. Es indispensable invertir una buena cantidad de tiempo en el aprendizaje de las notas, luego en el aprendizaje de una buena ejecución estilística, por ejemplo, de las fugas y los melismas y agilidades, que representan, generalmente, gran dificultad para el cantante y así lograr una adecuada ejecución musical.

El objetivo primordial debe ser el disfrute tanto del cantante, como de la audiencia y para lograr esto, este repertorio debe contar un nivel de maduración alto, por lo que se recomienda que el estudio del mismo sea muy intenso y detallado, para lograr una comprensión total de las obras y que esto lleve hacia una interpretación perfecta de las mismas. Este repertorio sin duda es para un cantante coral de alto perfil, con buena formación musical, con experiencia coral amplia y también experiencia en la interpretación de música de distintos estilos, preferiblemente Barroco, para que así pueda respetar la práctica performativa de la época, comprenderla y luego lograr una ejecución de estas obras de la manera más auténtica e históricamente informada. La preparación y el estudio profundo de un material tan demandante es esencial para poder transmitir el mensaje plasmado en la música de Bach y que parte desde ahí hacia los grandes compositores que han sido influenciados por su legado inmortal.

## Bibliografía

### Libros:

Editorial El Mundo. *Mendelssohn: El día en que resucitó a Bach*. Madrid: El Mundo, 2017.

Grove, George. *Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan and Co. , 1878.

J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*,  
9na edición. Madrid: Alianza Editorial, 2019.

Koechlin, Charles. *Estudio sobre la escritura de la fuga de escuela*. Paris: Eschig, 1922.

López, Sonia Alejandra. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla: Fuga y misterio de Astor Piazzolla. Acercamiento a una fuga tanguificada*. Gourmet Musical, 2014.

Piston, Walter. *Counterpoint*. Londres: Victor Gollancz LTD, 1975.

Ruiza, M, Fernández, T. y Tamaro, E. *Biografía de Johann Sebastian Bach*. Barcelona:  
Biografías y Vidas , 2004.

Shrock, Dennis. *Choral Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Ulrich, Homer. *A Survey of Choral Music*. Santa Barbara, California: Harcourt Brace  
Jovanovich, Publishers, 1973.

Wolff, Christoph. *BACH El músico sabio*. EDICIONES ROBINBOOK, S.L., 2008.

**Partituras:**

Bach, Johann Sebastian. *Jesu, meine Freude BWV 227*. München: G. Henle Verlag e.K., 2000.

Mendelssohn Bartholdy, Felix. *Magnificat*. Stuttgart: Carus Verlag, 1997.

Nystedt, Knut. *Immortal Bach*. Oslo: Norks Musikforlag, 1998.

Swingle, Ward. *Fugue in C minor*. Paris: Societe Nouvelle Des Editions Musicales, 1964.

Piazzolla, Astor. *Fuga y Misterio*. Manuscrito.

Carrillo, César Alejandro. *Oiga, Compae*. Manuscrito, 1996.

**Fuentes electrónicas:**

Carrillo, Alejandro. *Biografía César Alejandro Carrillo*. Recuperado de <https://musicarrillo.com/>

Ruiza, M. F (2004). *Biografía de Johann Sebastian Bach*. Recuperado de [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach\\_sebastian.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm)

Russomanno, Stefano (2021). *Cien años de Astor Piazzolla: el Tango como metáfora*. Recuperado de <https://scherzo.es/cien-anos-de-astor-piazzolla-el-tango-como-metafora/>

The Bach Project. *Ward Swingle Bio*. (The Swingle Singers). Recuperado de <http://www.wardswingle.com/>

Unamuno, Pedro (2017). *Mendelssohn: El día en que resucitó a Bach*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2017/08/09/5989eef3e5fdea4f638b4582.html>

## Anexos

## Textos y Traducciones

*Jesu, meine Freude:*

ALEMAN	CASTELLANO
<p>1. <i>Jesu, meine Freude, Meines Herzens Weide, Jesu, meine Zier, Ach wie lang, ach lange Ist dem Herzen bange Und verlangt nach dir! Gottes Lamm, mein Bräutigam, Außer dir soll mir auf Erden Nichts sonst Liebbers werden.</i></p>	<p>1. ¡Jesús, mi alegría, de mi corazón el alimento, Jesús, tesoro mío! Ay, desde hace mucho, mi angustiado corazón tiene ansia de ti. Cordero de Dios, mi prometido, para mí sobre la Tierra nada hay más querido.</p>
<p>2. <i>Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.</i></p>	<p>2. Pues no hay condenación para los que están unidos a Cristo, que no actúan según la carne, sino según el Espíritu.</p>
<p>3. <i>Unter deinem Schirmen Bin ich vor den Stürmen Aller Feinde frei. Laß den Satan wittern, Laß den Feind erbittern, Mir steht Jesus bei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, Ob gleich Sünd und Hölle schrecken: Jesus will mich decken.</i></p>	<p>3. Bajo tu custodia, libre estoy de la furia de mis enemigos todos. Que rabie Satán, que el enemigo se irrite, Jesús está conmigo. Si rugen y relampaguean, si pecado e infierno me intimidan, me protegerá Jesús.</p>
<p>4. <i>Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.</i></p>	<p>4. Pues la ley del Espíritu, que se manifestó en Cristo Jesús, me ha liberado de la ley del pecado y de la muerte.</p>

<p>5. Trotz dem alten Drachen, Trotz des Todes Rachen, Trotz der Furcht darzu! Tobe, Welt, und springe, Ich steh hier und singe In gar sichrer Ruh. Gottes Macht hält mich in acht; Erd und Abgrund muss verstummen, Ob sie noch so brummen.</p>	<p>5.A pesar del antiguo dragón, de la venganza de la muerte y del temor que infunden, ruge y salta, mundo, que yo sigo cantando seguro y tranquilo. El poder de Dios me guardará, y la Tierra y el abismo callarán, aunque mucho gruñan.</p>
<p>6. Ihr aber seid nicht fleischlich sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnt. Wer aber Christi Geist nicht hat, Der ist nicht sein.</p>	<p>6. Mas vosotros no vivís según la carne, sino según el espíritu, si el Espíritu de Dios mora en vosotros. Pero el que no tiene el Espíritu de Cristo no es de Él.</p>
<p>7. <i>Weg mit allen Schätzen! Du bist mein Ergötzen, Jesu, meine Lust! Weg ihr eitlen Ehren, Ich mag euch nicht hören, Bleibt mir unbewusst! Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod Soll mich, ob ich viel muss leiden, Nicht von Jesu scheiden.</i></p>	<p>7. ¡Fuera con todos los tesoros! ¡Tú eres mi regocijo, Jesús, mi gozo! ¡Fuera vanos honores, no quiero oíros ni conoceros! Misericordia, angustia, vergüenza y muerte, aunque mucho las padezca, de Jesús no me apartarán.</p>
<p>8. <i>So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.</i></p>	<p>8. Y si Cristo está en vosotros, aunque por el pecado el cuerpo está sometido a la muerte, el Espíritu vive a causa de la justicia.</p>
<p>9. <i>Gute Nacht, o Wesen, Das die Welt erlesen, Mir gefällt du nicht. Gute Nacht, ihr Sünden, Bleibet weit dahinten, Kommt nicht mehr ans Licht! Gute Nacht, du Stolz und Pracht!</i></p>	<p>9. Adiós, cosas que el mundo prefiere, no me gustáis. Adiós, pecados, quedad atrás, no vengáis ya a la luz. Adiós, orgullo y pompa,</p>

<i>Dir sei ganz, du Lasterleben, Gute Nacht gegeben.</i>	y a ti, vida de vicio, también adiós te digo.
<i>10. So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnt, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, dass sein Geist in euch wohnt.</i>	10. Y si el Espíritu que resucitó a Jesús de entre los muertos habita en vosotros, también el mismo Espíritu que resucitó a Jesús de entre los muertos vivificará vuestros cuerpos mortales por aquel cuyo Espíritu mora en vosotros.
<i>11. Weicht, ihr Trauergeister, Denn mein Freudenmeister, Jesus, tritt herein. Denen, die Gott lieben, Muß auch ihr Betrübten Lauter Zucker sein. Duld ich schon hier Spott und Hohn, Dennoch bleibst du auch im Leide, Jesu, meine Freude.</i>	11. Huid, espíritus de tristeza, que el maestro de mi alegría, Jesús, ya entra en mí. Pues para los que a Dios aman, las mismas aflicciones dulces son como la miel. Si soporto aquí burla y escarnio, también estás Tú en el sufrimiento, Jesús, mi alegría.

**Magnificat:**

<b>LATÍN</b>	<b>CASTELLANO</b>
Magnificat anima mea Dominum; Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	Proclama mi alma la grandeza del Señor, se alegra mi espíritu en Dios, mi salvador.

**Immortal Bach:**

<b>ALEMÁN</b>	<b>CASTELLANO</b>
<i>Komm süßer Tod, komm selge Ruh! Komm, führe mich in Friede.</i>	¡Ven, dulce muerte, ven bendita quietud! Ven, llévame a la paz.