

**MONTAJE DE LA CANTATA BWV 56
ICH WILL DEN KREUZSTAB GERNE TRAGEN
‘LLEVARÉ CON ALEGRÍA EL PESO DE LA CRUZ’
DE**

JOHANN SEBASTIAN BACH

PRESENTADO POR

**JUAN DAVID ZULETA MARULANDA
Código 4516584**

**ESCUELA DE MÚSICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

**MONTAJE DE LA CANTATA BWV 56
ICH WILL DEN KREUZSTAB GERNE TRAGEN
'LLEVARÉ CON ALEGRÍA EL PESO DE LA CRUZ'
DE**

JOHANN SEBASTIAN BACH

PRESENTADO POR

JUAN DAVID ZULETA MARULANDA

Código 4516584

5 DE AGOSTO DE 2008

**ESCUELA DE MÚSICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN

2. JUSTIFICACIÓN

3. PERTINENCIA

4. DELIMITACIÓN

4.1. Pauta de trabajo

4.2. Participantes

4.3. Documental Video gráfico

4.4. Materiales

5. OBJETIVO

5.1. Objetivo General

5.2. Objetivos Específicos

6. MARCO REFERENCIAL

6.1. La obra

6.2. El Autor

6.3. El Montaje

6.4. Los Participantes

6.4.1. Juan David Zuleta Marulanda, Bajo, (Director)

6.4.2. La Dirección

6.4.3. Coro de Cámara Senza Voce

6.4.4. Orquesta de Cámara

6.4.4.1. Cuerdas Sinfónicas

6.4.4.2. Maderas

6.4.4.3. Bajo continuo

7. MARCO CONCEPTUAL

7.1. El montaje

7.1.1. Implicaciones

7.1.2. Público

7.2. La obra

7.2.1. Momento Histórico

7.2.2. Martín Lutero y La Reforma Protestante

7.2.3. Llevaré con alegría el peso de la cruz

7.2.4. Análisis del texto

7.2.5. El simbolismo musical de Bach

7.2.6. Antecedentes

7.2.7. Análisis musical

7.3. El autor

7.3.1. Genio protestante

7.3.2. Leipzig y Las cuatro capillas

7.4. El trabajo coral

7.5. Técnica y estética de un montaje coral

7.6. El canto

- 7.6.1. Bel canto
- 7.6.2. Clasificación de la Voz
- 7.6.3. Registro de Bajo Barítono
- 7.6.4. La Técnica Vocal
- 7.7. El Barroco Musical
 - 7.7.1. El Bajo Continuo
 - 7.7.2. El Recitativo
- 7.8. La Cantata
 - 7.8.1. Cantata da camera
 - 7.8.2. Cantata da chiesa
- 7.9. Los Elementos
 - 7.9.1. Solista
 - 7.9.2. Coro de cámara
 - 7.9.3. Oboe
 - 7.9.4. Cuarteto de Cuerdas
 - 7.9.5. Bajo continuo

8. CONCLUSIONES

9. RECOMENDACIONES

10. ANEXOS

- 10.1. Guión documental video gráfico y sus entrevistas
- 10.2. Diario de campo
 - 10.2.1. Desarrollo del montaje Cantata BWV 56

11. GLOSARIO

12. BIBLIOGRAFÍA

13. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

14. REFERENCIAS EN LA WEB

15. ANEXOS

16. AGRADECIMIENTOS

1. INTRODUCCIÓN

El montaje es la actividad que se ha consolidado como la máxima producción artística, creativa, intelectual y colectiva de nuestra Escuela de Música. A través de él se han abierto vínculos interinstitucionales e interpersonales. Es la sustentación global del trabajo semestral, de los resultados académicos teóricos y prácticos. Es la sustentación que se oye y que se ve, es la sustentación abierta al público para su deleite. El montaje sinfónico de la Universidad Tecnológica de Pereira es el acontecimiento anual o semestral de la región en materia de música, tanto por su calidad como por el carácter local de su producción. Local en el sentido de que el grueso sino la totalidad de sus participantes pertenecen de forma directa a la Escuela de Música. Local también en el sentido de que atiende a las necesidades de la población regional, particularmente de la pereirana. Es nuestro orgullo práctico y sustancial, es nuestro producto. Representa también la actualidad de nuestro entorno y de nuestra profesión y se convierte en nuestro constante objetivo como un colectivo académico. Por tanto, surge el propósito categórico de avanzar un paso más adelante, de aumentar la oferta de montajes y de sellar un trasegar académico en esta institución sustentando los conocimientos adquiridos aquí con un reto de altísimo nivel que aspira a convertirse en un producto de excelente nivel.

El montaje de la Cantata BWV 56 “Llevaré con alegría el peso de la cruz” de Johann Sebastian Bach es el proyecto de montaje propuesto desde la visión y el conocimiento de un estudiante, con el conocimiento, el interés y el ánimo que requiere emprender una tarea de esta envergadura. Con muchas expectativas, pero con la seguridad de contar con los fundamentos teóricos, prácticos,

personales y humanos necesarios para llevar los objetivos propuestos en este proyecto a un satisfactorio resultado.

2. JUSTIFICACIÓN

El propósito del presente trabajo es sustentar la producción de un montaje vocal-instrumental desarrollado sobre la obra cantata BWV 56 “Llevaré con alegría el peso de la cruz” de Johann Sebastian Bach, asumiendo la dirección orquestal, además de la interpretación del papel de Bajo solista, con el interés de socializar los resultados del trabajo técnico-vocal desarrollado durante los últimos cuatro años como estudiante de la **cátedra de canto bajo la tutela del profesor Julio Alberto Mejía**. El proyecto apunta hacia el desarrollo de procesos pedagógicos y metodológicos, que en dirección al cumplimiento del objetivo general y los objetivos específicos que de él se desprenden, contribuirán a la tarea que a modo de título denominamos *montaje* y que simboliza y concretiza toda una labor que requiere de tiempo, trabajo metodológico (teórico y práctico), dedicación, disciplina y voluntad.

Es imprescindible que el nuevo Licenciado en Música asuma un papel de liderazgo como gestor de acciones culturales que dignifiquen su entorno y acrediten su labor pedagógica como un énfasis imperante dentro de la nueva educación y de la cultura regional¹, apoyado sobre los conocimientos adquiridos a lo largo de la praxis académica, ya sea dentro del mismo programa de formación o en talleres recibidos de manera externa en otras instituciones.

En la última década, el programa de licenciatura en música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira ha vivido cambios trascendentales en sus

¹ Entendiéndose como región la zona geográfica colombiana denominada Eje Cafetero y que comprende a los departamentos de Risaralda, Quindío, Caldas y los municipios del Norte del Valle del Cauca. N del A.

estructuras curricular y física². Cambios que por supuesto han generado resultados académicos evidentemente positivos como la consolidación de un énfasis instrumental durante los diez semestres del programa, prácticas de conjunto semanales, la inclusión de elementos tecnológicos e informáticos y una serie de materias que profundizan la investigación y sus diferentes bases y que han significado un avance importante en niveles de calidad interpretativa y de formación de pedagogos musicales capacitados con mucha más profundidad y dinamismo en tan diversos aspectos, y que a la vez alimenta una distinción significativa respecto al antiguo egresado del programa, que contaba con pocas herramientas prácticas para la enseñanza de su arte.

De la mano de las prácticas de conjunto con énfasis vocal y sinfónico y de las asignaturas destinadas a la práctica coral, se gestó durante el año 2005 un movimiento musical que unifica en una misma tarea y hacia unos mismos resultados a todas las prácticas de conjunto que el programa de licenciatura en música incluye y que cuenta con un número de antecedentes importantes y que mencionaré en el apartado número dos: Pertinencia. Esto fue posible gracias a la gestión de profesores y estudiantes que, con la intención de socializar sus procesos y comprometidos con la calidad de cada énfasis decidieron emprender tan ardua pero tan justa tarea.

El programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira es sin duda un programa académico con una extensa carga de conocimientos y experiencias que aspiran a preparar a un licenciado apto para desenvolverse como pedagogo en el medio que le compete. Esta característica del currículo ha llegado al punto de preparar no a simples profesores de conocimientos básicos como el lenguaje musical o la Historia de la Música, sino que además le brinda al nuevo pedagogo musical otras destrezas que

² Renovación curricular del 25 de septiembre del 2003. Escuela de Música.

pueden ir desde director musical, director coral, instrumentista, gestor cultural o administrador educacional hasta investigador del medio. Del mismo modo, se incluyó en el nuevo currículo la tecnología aplicada a la música, por medio de la utilización del programa software Finale para lo cual se emplean dos asignaturas teórico-prácticas INFORMÁTICA MUSICAL I Y II, sumadas a otra asignatura TALLER DE INSTRUMENTOS ELECTROACÚSTICOS, que propende por vincular el uso de este tipo de instrumentación a las actividades académico-prácticas.

Respecto a todo lo anterior, este proyecto propende por sumarse a la actividad sinfónica y vocal que ha tenido un crecimiento substancial durante estos últimos años. El montaje de la cantata BWV 56 “Llevaré con alegría el peso de la cruz” de Johann Sebastian Bach aspira a reunir en un solo quehacer a estudiantes de música pertenecientes a diferentes semestres y agrupaciones del programa de licenciatura, con lo cual se fortalecen los vínculos institucionales, académicos, emocionales y físicos que promueve una actividad antes que todo humana como es el arte y en el caso particular el canto en la música.

El solo hecho de participar como intérprete de uno de los compositores más significativos de la historia de la música universal debe asumirse como un honor incomparable y una oportunidad única e irrepetible -en muchísimos casos- para la vida musical de un individuo. Por otro lado, la Facultad de Bellas Artes y Humanidades debe mostrarse consecuente con el momento histórico que está viviendo y en ese orden de ideas, un montaje como el propuesto en el presente proyecto requiere del respaldo de la institución, permitiéndole a la comunidad observar y vivenciar el producto creativo, artístico y pedagógico de los estudiantes de la Escuela de Música. De la misma manera, es finalmente el público quien recibe el beneficio de contar con la posibilidad de asistir a un

concierto de música Baquiana³, claro está, siendo bien entendido lo que esto significa, tarea para la cual se elabora un programa de mano completo y claro, que explique la obra e invite a conocer y disfrutar a su autor, cumpliendo así con la tarea pedagógica que nos compete de dar a conocer siempre en nuestras actuaciones el origen e historia de la obra a interpretar, así como la importancia del autor y sus aportes a la técnica de la creación musical, información que inmediatamente pasa a ser del dominio del público asistente, consolidando y complementando nuestra tarea de pedagogos musicales. De esta forma, la región engrandece su escena cultural, lo que equivale a un crecimiento invaluable en el aspecto social y humano, con un propósito educativo muy claro que se define en contraprestación al rápido crecimiento económico y urbano que pareciera superar toda importancia sobre el bien moral e intelectual.

³ Alusivo a Bach, Johann Sebastián, compositor alemán del periodo barroco. N del A.

3. PERTINENCIA

La ESCUELA DE MÚSICA de la FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES de la UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA desde el momento mismo de la consolidación de su nueva sede como espacio abierto y activo, se ha querido posicionar como uno de los escenarios más significativos del arte y de la cultura regional. Ese deseo ha sido notorio sobretodo desde que en el año 2001 por iniciativa del maestro Carlos Fernando López -quien fuera el director de la BANDA DE MÚSICOS DE PEREIRA en aquel año- se propusiera y realizara un convenio entre el INSTITUTO DE CULTURA DE PEREIRA y la ESCUELA DE MÚSICA, con el fin de complementar el trabajo que la banda planeaba realizar sobre la obra Fantasía para piano, coros y orquesta de L. V. Beethoven con un coro muy numeroso que amalgamara voces de varios coros de la ciudad, contando entre ellos con los estudiantes que asistían a la materia Práctica Coral dictada por el maestro Julio Alberto Mejía, quien desde el principio se ha vinculado de manera activa a estos procesos liderando los grupos corales. Tras el desarrollo y cumplimiento de este proyecto se continuó alimentando una labor conjunta entre el Instituto de cultura y la Escuela de Música por intermedio del maestro López y la Banda Municipal, con el programa Banda Ciudad Pereira. Una banda numerosísima que unía a varias bandas municipales del departamento de Risaralda, la Banda de la Universidad Tecnológica y la Banda Municipal de Pereira y que ampliaba su actividad por medio de talleres, ensayos y conciertos. Para el año 2002, continuando con el convenio, los coros y solistas de la Escuela de Música participan del montaje de la Cantata Indigenista “EL OCASO DE UN PUEBLO”, de la autoría de Carlos Fernando López. Este espectacular montaje fortaleció un vínculo que continuaría dando frutos hasta que en el año 2004 la Banda Municipal fuera invitada, con algunos estudiantes de la

escuela de música a participar de una gira por varias ciudades españolas.

Con el montaje de las obras Gloria del italiano Antonio Vivaldi; Serenata Hispanoamericana del colombiano Héctor Fabio Torres y el primer movimiento de la Sinfonía N° 9 “Inconclusa” del austriaco Franz Shubert, llevado a cabo durante el segundo semestre de 2005, la Escuela de música fortaleció su propósito de encarar el reto de mejorar el nivel de sus producciones artísticas y confirmó su empresa con el posterior montaje de la Misa “Coronación” y del primer movimiento de la Pequeña Serenata Nocturna, ambas obras del austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, bajo la dirección del reconocido maestro colombo-italiano Julián Lombana en los meses de febrero y marzo de 2006, con un éxito rotundo y lleno total del teatro Santiago Londoño en dos presentaciones continuas. Durante los días 21, 22 y 23 de agosto el año 2007 se presentó la Cantata Profana Carmina Burana de Carl Orff, con solistas invitados como Camilo Mendoza, Marissa Pérez y Diego Arango. Teniendo gran éxito entre el público local y universitario. Ya en el año 2008, se presentó el Réquiem de John Rutter, Stabat Mater de Giovanni Battista Pergolesi y la obra infantil Pedro y el Lobo de Sergei Prokofiev.

Es este el momento justo en que los propios estudiantes debemos tomar la iniciativa en liderar proyectos de amplia envergadura en calidad de montaje e interpretación; en gestión cultural, curricular y administrativa, teniendo como norte el propósito de estar a la altura de nuestra academia y del desarrollo que esta ha tenido. Todo el cúmulo de experiencias pedagógicas y conocimientos adquiridos a lo largo de nuestro transcurrir por el claustro universitario nos permite ya tener un espectro amplio para el desarrollo de nuestras ideas, escapando así del estigmatizador mito de que el único perfil ocupacional para el licenciado en música es dedicarse a la

enseñanza de su arte en instituciones de educación básica sin garantías para ese propósito. Siendo este uno de los escenarios más importantes de nuestra actividad, no se puede desconocer que son muchas más las potencialidades del actual licenciado y por ende es mucho más vasto su perfil.

Sobre la base de lo anterior, se debe salvar la claridad de que es el mismo estudiante o egresado quien considera cuales son sus fortalezas y qué puede producir apoyándose en ellas para el enriquecimiento del medio. Casos positivos ya se han visto en el área de la música clásica con el trabajo realizado por el Coro de Cámara Senza Voce, que ha contado con invitaciones internacionales y reconocimiento a nivel nacional. El Cuarteto de Cuerdas de Pereira, quienes han sido invitados a USA. a participar de un festival, la Camerata Sinfónica UTP⁴ y otros grupos de cámara de nivel en desarrollo como La Camarita, el cuarteto de cornos, etc. Grupos que han surgido por la inquietud y las ganas de estudiantes y profesores por exigirse en nivel de ejecución y aumentar su bagaje artístico, además del interés de ofrecerle al medio más espectáculos de factura cultural universal⁵. Cada licenciado en música está en capacidad de ejercer de líder en distintos espacios y en la obligación social de poner en práctica con todo el empeño el saber que ha adquirido.

Es pertinente aumentar el número de montajes sinfónicos durante el año académico con el fin de cubrir la agenda artística y cultural que demanda una región en crecimiento constante como el eje cafetero. Esta capacidad de oferta no debe recaer tan solo sobre los hombros

⁴ **Camerata Sinfónica UTP.** Su primer concierto fue el 31 de Marzo de 2005 en el teatro al aire libre de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la UTP. El programa incluyó la Sinfonía N° 94 “La Sorpresa” de Joseph Haydn, bajo la dirección del Licenciado Alejandro Díaz Echeverri, siendo la primera vez que una sinfonía era interpretada en su totalidad por una orquesta sinfónica netamente pereirana. Actualmente su actividad se encuentra suspendida. N del A.

⁵ Alusivo a espectáculos que incluyan en su programa obras del repertorio universal y que son prácticamente escalones obligatorios en el desarrollo de una cultura local de orden global. N del A.

de los músicos profesionales, por el contrario, debe ser tarea de los estudiantes de música enriquecer los espacios de divulgación y montaje en esta comunidad.

En vista a todo lo anterior y teniendo como base la experiencia adquirida a lo largo de la carrera en las áreas del canto y la dirección coral, como los talleres y actividades didáctico pedagógicas recibidos con maestros como Ana María Raga, Maibel Troia, Maria Teresa Guillén, Julián Gómez Giraldo, Luis Guillermo Vicaría y Alberto Grau, entre otros, además de asesorías particulares en Canto e interpretación con los maestros William Wilson, Margot Parés Reyna, Manuel Garrido, Julio Mejía y Julián Lombana Mariño, se asume el montaje de la Cantata N° 56 “Llevaré con alegría el peso de la cruz” de Johann Sebastián Bach, como una propuesta de sustentación estudiantil de alto nivel en los campos del canto lírico y la dirección musical, con intereses socio-culturales, pedagógicos, didácticos; proyectado hacia la comunidad estudiantil, juvenil y ciudadanía en general.

4. DELIMITACIÓN

El montaje de la cantata BWV 56 “Llevaré con alegría el peso de la cruz” de Johann Sebastián Bach se ha desarrollado teniendo en cuenta lo siguiente:

4.1. Pauta de trabajo

Montaje desarrollado sobre el género Cantata, que vincula un grupo orquestal de cámara, un coro mixto de cámara, un cantante Bajo solista y un director orquestal (opcional en el caso de la música de cámara, ver página). El proceso ha constado de diferentes sesiones de ensayos parciales (por grupos instrumentales) y generales (orquestales), con miras a finalizar con la sustentación académica y pública. A esto, se agrega la síntesis video - documental historiográfica sobre los montajes sinfónicos en la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

4.2. Participantes

La dirección musical estará a cargo del Maestro Colombo – Italiano Julián Lombana Mariño.

El papel de solista Barítono será ejecutado por JUAN DAVID ZULETA MARULANDA, gestor de este proyecto.

El Cuarteto de Cuerdas de Pereira y el coro de cámara Senza Voce se vinculan al proyecto aportando la participación orquestal y coral, respectivamente. Así como músicos invitados complementan el grupo orquestal.

4.3. Documental Videográfico

Para la preproducción, rodaje y postproducción del documental videográfico se contó con la asesoría del Cine Club Borges y estudiantes de la Licenciatura en Comunicación e Informática Educativa de la Universidad Tecnológica de Pereira.

4.4. Materiales

Los materiales anexos a este informe son:

1. Una copia en CD del informe final escrito en formato PDF.
2. Una copia en DVD de la gala con la cantata BWV 56 interpretada por Juan David Zuleta y dirigida por Julián Lombana Mariño.
3. Una copia del documental video gráfico “Crónica de los Montajes Sinfónicos” en formato DVD.
4. Una copia en CD de la grabación realizada por el director Karl Richter con la Orquesta Bach de Munich y la interpretación del bajo alemán Dietrich Fischer-Dieskau.
5. Una copia impresa del score general de la cantata y una copia impresa de la reducción para piano y voz para el archivo de la escuela de música.
6. Un CD que contiene el score general de la cantata, así como la reducción para piano del mismo, en formato PDF.

5. OBJETIVO

5.1. Objetivo General

Presentar en público un montaje sobre la cantata BWV 56 “Llevaré con alegría el peso de la cruz” de Johann Sebastián Bach con la participación de Bajo solista, coro, 2 oboes, cuerdas y continuo.

5.2. Objetivos Específicos

5.2.1. Dar a conocer al público a partir de una instrucción didáctica las diferentes pautas de un montaje sinfónico de carácter vocal-instrumental a través del análisis de la obra y de los diferentes procesos que llevan al producto final: el concierto.

5.2.2. Desarrollar un papel de solista de alta exigencia como sustentación del trabajo realizado durante cinco años en la cátedra de canto.

5.2.3. Sustentar conocimientos y experiencia en las áreas de dirección coral y dirección instrumental llevando a cabo la dirección general de coro y orquesta de cámara.

5.2.4. Vincular dos Prácticas de Conjunto del programa de licenciatura con miras a un interés particular.

5.2.5. Sistematizar todo el proceso de análisis, montaje y ejecución de la obra en una síntesis documental videográfica elaborada con fines pedagógicos y prácticos.

6. MARCO REFERENCIAL

6.1. La Obra

Esta cantata religiosa fue compuesta por Bach durante su estadía en Leipzig para el decimonoveno domingo después de la trinidad según el año de la iglesia Luterana (27 de octubre de 1726). El libreto está basado en un texto de Neumeister, cuyo punto de partida es el relato de la curación de un paralítico en el Evangelio según San Mateo (9, 1-8) y que puede entenderse como subtexto de la lectura planteada por la iglesia Luterana para ese día: Efesios 4, 22-28, cuya temática es la consolidación de un nuevo modelo de hombre a través de la fe en Cristo.

Es una de las pocas cantatas de Bach que no tiene al coro como protagonista de la acción. De hecho contiene dos arias y dos recitativos para bajo solo y finaliza con un quinto movimiento coral muy breve. Además renuncia al esquema de la cantata común en el que se suele iniciar con una sinfonía y tras ella una coral explosiva.

Bach utiliza la instrumentación como una representación de lo que relata el texto alcanzando una expresión impresionante, por ejemplo en una de las arias cuando intenta describir a través del violonchelo el movimiento de las olas del mar.

6.2. El Autor

Johann Sebastián Bach (1685-1750), organista y compositor alemán del periodo barroco. Nació en Eisenach, Turingia, en el seno de una de las familias más importantes de la historia de la música. En vida fue considerado virtuoso del órgano y del clavicémbalo, más un

siglo después de su muerte su obra fue redescubierta por Félix Mendelssohn dando así inicio a su reconocimiento universal como el maestro del contrapunto y uno de los compositores más importantes de la historia. En el encuentra su máxima expresión la música barroca. Compuso numerosas obras para órgano, clave, orquesta de cuerdas, además de conciertos para instrumento solista, corales, misas, pasiones y más de doscientas cantatas para la iglesia Luterana durante su estadía en Leipzig, entre otras. Ha sido modelo a seguir para los compositores mas destacados en los siglos posteriores a su muerte.

6.3. El Montaje

El montaje es una actividad que compromete a un grupo de músicos académicos con miras a un producto final que se convierte en espectáculo público⁶. El montaje de la cantata BWV 56 es un montaje de carácter Vocal-instrumental que une a las prácticas de conjunto canto y cuerdas sinfónicas. A diferencia de la sinfonía o el concierto solista, la cantata ofrece la posibilidad de unir los diferentes énfasis que contiene el programa en una sola colectividad. Representa un reto en el contexto de nuestra escuela abordar una cantata de Bach puesto que es modelo de todo el genero cantata desde el siglo XVIII hasta la posteridad. La meta es conjugar en un montaje de esta dimensión la calidad estética que requiere una obra de carácter profesional con la actividad académica de un grupo de estudiantes, con el fin de obsequiarle a la comunidad un espectáculo digno, que construya público y a la par, que construya sociedad.⁷ Traduciéndose lo anterior en una evolución en

⁶ Nuestra música se constituye como una manifestación de arte público en la medida en que se presente de forma gratuita para el dominio y el disfrute de la ciudadanía, sin costo alguno y siempre y cuando le “confiera al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional” (Javier Maderuelo. Diplomado en Teoría y Crítica del Arte. Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Pereira Julio-Octubre de 2003).

⁷ “Hay muchísimos artistas –y no son los peores- que no están decididos bajo ninguna circunstancia a crear artes solo para ese, el pequeño circulo de los iniciados, sino que quieren crear

diversas direcciones que consolidan el papel educador y de desarrollo social que está llamada a cumplir la universidad como institución.

6.4. Los Participantes

6.4.1. Juan David Zuleta Marulanda, Bajo solista.

Nacido en Pereira, Colombia en 1984. Ingresó a la licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira en el 2001 dando así inicio a sus estudios musicales universitarios. A finales de ese año es escogido por el maestro Julio Alberto Mejía para avanzar bajo su tutela estudios de técnica vocal y canto. En 2002 y 2003 participa como solista del recital de Bel Canto y Canción Latinoamericana que el maestro Julio Mejía organiza anualmente con sus alumnos de canto. Así mismo, y durante ambos años, participa como solista de la Fantasía para piano, coros y orquesta de Ludwig Van Beethoven con la Banda Sinfónica de Pereira y coros de la U.T.P. También en 2003 es escogido en Bogotá para participar del Coro Juvenil Andino, presentando con ellos el cuarto movimiento de la 9na sinfonía de Beethoven y repertorio coral andino. En octubre de 2005 participa en un recital de Bel Canto y música coral en el Conservatorio Pedro Morales Pino de Cartago. Dirigió la Coral Santa Cecilia, del mismo establecimiento durante dos años. Ha sido invitado por el Instituto de Cultura y Turismo de Pereira a participar del programa Balcones Líricos de la Semana Mayor en 2005 y 2006, alternando allí con cantantes como Ofelia Torres, Juan Diego Laverde, Angela Gallego y Julio Alberto Mejía. En marzo de 2006 participa como solista de la Misa de “Coronación” de Wolfgang Amadeus Mozart, en la celebración de su

para todo el pueblo. No es lo bastante democrático. “Lo único democrático” es hacer que el pequeño círculo de los iniciados se convierta en un gran círculo de concededores. Pues el arte necesita conocimiento...” Bertold Brecht.

natalicio llevada a cabo por la Universidad Tecnológica de Pereira, con Orquesta sinfónica y coros de la misma institución y bajo la dirección general de Julián Lombana Mariño. Hace parte del Coro de Cámara Senza Voce dirigido por Julio Mejía, participando en diferentes escenarios de Colombia.

Ha participado como vocalista de la agrupación de Rock sinfónico ECLECTIC y como teclista de la agrupación Elliot's Happiest Days, realizando grabaciones con ambas.

Ha recibido instrucción en técnica vocal e instrucción en interpretación con los maestros Margot Parés Reyna (Scholla Cantorum de Caracas, Venezuela), William Wilson (University of Northern Colorado, U. S. A.), Julián Lombana (Conservatorio di Trento, Italia) y Manuel Garrido (Barítono Catalán).

6.4.2. La Dirección

Durante el desarrollo y la investigación de este proyecto, se propuso que la dirección musical de este montaje de cámara estuviera a cargo de Juan David Zuleta durante los ensayos. En los primeros ensayos se centró en la marcación de tempo y dinámicas. El maestro Julián Lombana ofreció su conocimiento en el área de la dirección orquestal de carácter internacional para ser “la batuta” del montaje. Durante las tres últimas semanas del montaje los ensayos fueron dirigidos por él en persona, así como la gala de sustentación.

6.4.3. Coro de Cámara Senza Voce

Conformado por los estudiantes pertenecientes a la Práctica de Conjunto Canto-Coro bajo la dirección del Profesor Julio Alberto Mejía Ospina y la participación especial del Profesor Gerardo Dussán Gómez. Ha realizado conciertos en diferentes salas de Pereira y Santa Rosa de Cabal. Ha sido invitado al Conservatorio Pedro Morales Pino de Cartago, al Festival Nacional de coros del Conservatorio de Música del Tolima en dos ocasiones y fue ganador del Festival Regional de Coros del Instituto de Cultura de Pereira en el 2005. Representó a Colombia en el V Festival Internacional de Música Sacra de Pamplona, Norte de Santander. Fue invitado al Festival Nacional de Coros Universidad Javeriana del Valle (2008). Ha recibido instrucción en interpretación coral con Julián Lombana Mariño, Julián Gómez Giraldo, Maria Teresa Guillén y Luis Guillermo Vicaría. Ha logrado buenos e importantes comentarios en escenarios nacionales.

6.4.4. Orquesta de Cámara

La orquesta de cámara para este montaje esta compuesta por el Cuarteto de Cuerdas de Pereira⁸, y complementada con la colaboración de compañeros docentes y estudiantes de la licenciatura en Música. La alineación es la siguiente:

6.4.4.1. Cuerdas Sinfónicas:

⁸ Cuarteto de Cuerdas de Pereira: Fue conformado por estudiantes de la Universidad Tecnológica de Pereira en el año 2007. Sus integrantes originales fueron: Manuel Cardona (Violín I), Juan Sebastián Benavides (violín II), María Camila Sandoval (viola), Alejandro González (Cello). Actualmente está conformado por: Manuel Cardona (Violín I), Vanessa Restrepo (violín II), Julián David Ocampo (viola), Alejandro González (Cello).

Cuarteto de Cuerdas de Pereira:

Primer violín: Manuel Cardona

Segundo Violín: Vanessa Restrepo

Viola: Julián David Ocampo

Violonchelo: Alejandro González

Alumnos de la Licenciatura en Música pertenecientes al área de cuerdas sinfónicas.

6.4.4.2. Maderas:

Oboe I: Ángela Calvo (Alumna de práctica de conjunto Banda Sinfónica)

Oboe II: Ana María Quintero (Alumna de práctica de conjunto Banda Sinfónica)

6.4.4.3. Continuo:

Contrabajo: Claudia Lorena García

Órgano: Leonardo Tamayo

Alumnos de la Licenciatura en Música pertenecientes al área de cuerdas sinfónicas.

7. MARCO CONCEPTUAL

7.1. El montaje

7.1.1. Implicaciones

El montaje es una actividad que compromete a un grupo de músicos académicos con miras a un producto final que se convierte en espectáculo público⁹. El montaje de la cantata BWV 56 es un montaje de carácter Vocal-instrumental que requiere de Orquesta de Cámara que contenga Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo; Oboe I, Oboe II y continuo, que en este caso estará conformado por Órgano y Contrabajo. Además, requiere de Coro de Cámara a cuatro voces mixtas y de una voz solista, que para esta cantata es de Bajo.

Para lograr que el montaje sea un producto excelente se debe elaborar un cronograma, que contenga la cantidad de ensayos necesarios, organizados de forma que a medida que se avance en los ensayos, se gane en todos los aspectos a mejorar.

A diferencia de la sinfonía o el concierto solista, la cantata ofrece la posibilidad de unir los diferentes énfasis que contiene el programa en una sola colectividad. Representa un reto en el contexto de nuestra escuela abordar una cantata de Bach puesto que es modelo de todo el género cantata desde el siglo XVIII hasta la posteridad. La meta es conjugar en un montaje de esta dimensión la calidad estética que requiere una obra de carácter profesional con la actividad académica de un grupo de estudiantes, con el fin de

⁹ Nuestra música se constituye como una manifestación de *arte público* en la medida en que se presente de forma gratuita para el dominio y el disfrute de la ciudadanía, sin costo alguno y siempre y cuando le “confiera al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional”.

Maderuelo, Javier. **Diplomado en Teoría y Crítica del Arte**. Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Pereira Julio-Octubre de 2003.

obsequiarle a la comunidad un espectáculo digno, que construya público y a la par, que construya sociedad.¹⁰ Traduciéndose lo anterior en una evolución en diversas direcciones que consolidan el papel educador y de desarrollo social que está llamada a cumplir la universidad como institución.

7.1.2. Público

Durante los últimos años Pereira ha visto crecer la asistencia del público a espacios en los que se representa la música sinfónica. Los montajes sinfónicos realizados durante los últimos años han enriquecido la relación músicos – público, generando un interés creciente en la población de la ciudad región. Se ha notado que gran parte del público asistente a los conciertos, por lo menos a las primeras presentaciones, está compuesto por los familiares y allegados de los estudiantes participantes activos del montaje. A su vez, estas personas han logrado vincular a otras personas cercanas, generándose así un público objetivo que podríamos llamar primario y que corresponde con la debida asistencia a los conciertos, aún cuando las boletas para ingresar a los conciertos han pasado de ser gratuitas a tener un costo moderado, con el fin de lograr una recaudación que permita continuar con la labor cultural, que requiere de elementos y personal muy costoso. Por medio del concierto pedagógico, en este caso el montaje BWV 56, se pretende instruir al público previamente al espectáculo que se alista a presenciar sobre los contenidos y estructuras del mismo, para que el disfrute sea mayor con base en el reconocimiento de elementos ya explicados antes de presenciar la interpretación vocal e instrumental.

¹⁰ “Hay muchísimos artistas –y no son los peores- que no están decididos bajo ninguna circunstancia a crear artes solo para ese, el pequeño círculo de los iniciados, sino que quieren crear para todo el pueblo. No es lo bastante democrático. ‘Lo único democrático’ es hacer que el pequeño círculo de los iniciados se convierta en un gran círculo de conocedores. Pues el arte necesita conocimiento...” **Bertold Brecht.**

7.2. La obra

7.2.1. Momento Histórico

Johann Sebastian Bach nació en el siglo XVII, cuando ya Alemania estaba surcada por la *iglesia protestante*, pero vivió su etapa como compositor ya en el siglo XVIII. En esa Alemania mayoritaria y popularmente protestante tuvo que trabajar, componer, casarse y criar hijos. A esa Alemania protestante perteneció con entrega y le entregó lo mejor de su creatividad. Fue un seguidor a todo dar del luteranismo y su música llegó a ser estandarte de este movimiento religioso. Se ha llegado a pensar que Bach revivió el decaído luteranismo a través de su música. Esta cantata fue escrita especialmente para ese ritual, por lo tanto es muy importante analizar el origen de la reforma protestante, su gestor principal y toda la religión que generó a su paso.

7.2.2. Martín Lutero y La Reforma Protestante

En la consumación del siglo XV, la humanidad conocida entonces, la europea, se halló en un “despertar” que afectó todas y cada una de sus facetas profundamente. Les surgió en ese entonces un interés por *“estimar y aprovechar los elementos de la cultura, que en todos los ramos dejó la antigüedad clásica”*.¹¹ Fue su mayor interés la valoración del hombre a través del conocimiento, sin embargo, promulgando por la admiración de la antigüedad clásica. Surge así el **Humanismo**. A esta nueva forma de afrontar el mundo y la vida se le conoció como **Renacimiento**. Este renacimiento afectó los conceptos sobre el hombre y el mundo, la educación, las artes, la política, etc. El Humanismo (interés por el conocimiento de las letras clásicas antiguas) y el protestantismo, dan inicio al siglo

¹¹ **El hombre y su huella**. Historia universal. Editorial Voluntad.

histórico que es llamado renacimiento, pero que en muchos casos fue más un decrecer en cuanto al crecimiento espiritual del hombre europeo, así como a su desarrollo económico, político y social.

La Iglesia Católica sufre su más tremenda crisis, la *Reforma*, cuyo epicentro es en Alemania, desde donde Martín Lutero y otros precursores de la misma emprenden una arriesgada labor que cambiaría el rumbo de la historia humana:

“Su profunda afición a la música [*la de Lutero*] influyó en todo lo que hizo, no solo en su liturgia alemana, sino también en su educación, y su vida fue casi tan importante para el futuro de la música como lo fue para el futuro de la religión”.¹²

Lutero, precipita la reforma protestante en 1517, clavando en la puerta de un castillo –con el propósito de hacerlas públicas- sus 95 tesis, muchas de las cuales suponían una oposición frontal a la doctrina de la Iglesia Católica Romana, que incluía una práctica abominable llamada *Compra de Indulgencias*; y que contradice las enseñanzas bíblicas, error que Lutero notó tras estudiar la Biblia por sí mismo y descubrir que lo que realmente existía era un tráfico monstruoso con la excusa del perdón de los pecados a cambio de monedas y contra el cual se esmeró en su lucha con mayor ahínco. Sin embargo existen diversas versiones sobre lo que Lutero pretendía en realidad:

“Lutero no pensaba a la sazón en separarse de la iglesia, en modo alguno, ni atacaba la doctrina de las indulgencias en sí misma, sino que pretendía simplemente provocar una discusión científica de aquel problema; creía que una vez advertida la iglesia acerca de los abusos cometidos con el tráfico de las indulgencias, aquella intervendría enérgicamente contra tantos excesos. Lutero estaba convencido de ello y por tal motivo no deseaba la supresión de las indulgencias y aún menos la ruptura con la iglesia católica, a la que ‘amaba como a una madre’”.¹³

¹² [Henry Raynor. Una historia social de la música desde la edad media hasta Beethoven. Siglo XXI editores, 1986.](#)

¹³ [Descubrimientos y reformas. Historia universal. Círculo de lectores, S. A. Ediciones Daimon. 1984](#)

De una u otra forma, el propósito de Lutero iba más allá de lo que el Papa romano podía permitir, convirtiéndose en enemigo público de la Iglesia Católica. Además de atacar el tráfico de indulgencias, Lutero proponía una enseñanza desconocida para el pueblo -que en aquella época no tenía acceso directo a la Biblia- y que por ello era novedosa. Tal enseñanza estaba basada en varios fragmentos de la Epístola a los romanos, entre los cuales se destaca especialmente el pasaje de Romanos 3, versos 20 al 28¹⁴ y proponía, que el perdón de los pecados solo se obtiene por medio de la fe en Jesucristo, y no por medio de las buenas obras, del culto al papa o, mucho menos, de la compra de indulgencias.

“Algunas palabras de San Pablo en la Epístola a los romanos constituyeron para él una autentica revelación: el hombre no podía obtener el perdón de sus pecados sino confiando en su amor a Dios y abandonándose a su misericordia; lo que no podían conseguir ayunos, maceraciones y supuestas buenas obras, la fe podría realizarlo. Aquel fue el rayo de luz en las tinieblas de su desesperación, porque Dios no era sólo el juez que condena, sino también el Padre que perdona. Así fue como el estudio de la Biblia condujo a Fray Martín paso a paso hacia esta idea que iba a constituir el principio y base de su doctrina reformada: ‘El hombre se redime a los ojos de Dios no por las buenas obras, sino por la fe y por la fe sola’”.¹⁵

Con la publicación de las 95 tesis Lutero propuso una reforma del rito católico, que incluía por supuesto la forma como la música intervenía en el mismo. No solo se reformaban los actos, las oraciones o los poderes patriarcales, sino también la participación de los creyentes en los mismos, que para Lutero constituía vital

¹⁴ [“ya que por las obras de la ley ningún ser humano será justificado delante de él; porque por medio de la ley es el conocimiento del pecado. Pero ahora, aparte de la ley, se ha manifestado la justicia de Dios, testificada por la ley y por los profetas; la justicia de Dios por medio de la fe en Jesucristo, para todos los que creen en él. Porque no hay diferencia, por cuanto todos pecaron, y están destituidos de la gloria de Dios, siendo justificados gratuitamente por su gracia, mediante la redención que es en Cristo Jesús, a quien Dios puso como propiciación por medio de la fe en su sangre, para manifestar su justicia, a causa de haber pasado por alto, en su paciencia, los pecados pasados, con la mira de manifestar en este tiempo su justicia, a fin de que él sea el justo, y el que justifica al que es de la fe de Jesús. ¿Dónde, pues, está la jactancia? Queda excluida. ¿Por cuál ley? ¿Por la de las obras? No, sino por la ley de la fe. Concluimos, pues, que el hombre es justificado por fe sin las obras de la ley.” Romanos 3, 20 – 28.](#)

¹⁵ [Descubrimientos y reformas. Historia universal. Círculo de lectores, S. A. Ediciones Daimon. 1984](#)

importancia, y la música fue el vehículo que utilizó para acercar al público a su *reforma protestante* y hacerlo parte de ella.

“Los fieles deberían tomar parte activa en la función litúrgica, cantando su fe colectivamente; no se limitarían a oír pasivamente las pomposas y complicadas misas polifónicas a muchas voces. Con tal fin, se hacía indispensable disponer de himnos en lengua alemana a base de sencillas y fáciles melodías que todos pudieran aprender sin dificultad. El mismo Lutero se ocupó intensamente de esta cuestión y, al parecer, no sólo escribió los textos para aquellos sino que incluso compuso algunas de sus melodías”.¹⁶

Lutero, convenientemente, era aficionado a la música y conocía un poco de composición musical. Además, gustaba de escribir los textos que luego serían musicalizados para usarlos en la *liturgia alemana* que él mismo planteó. Pero la tarea era ardua y requería de métodos profundos, así que él, al igual que posteriores reformistas como Juan Calvino, se abocaron hacia la educación musical como fuente del adoctrinamiento espiritual, mental y cultural del *luteranismo*, como después de su muerte se le llamó al protestantismo impulsado por Martín Lutero, y como sucediera también con el *calvinismo*.

“La propia obra de Lutero en cuanto música refleja fielmente su modo de concebir la música. Ante todo, la importancia que atribuye a la educación musical generalizada, en toda la escuela, proyecta una concepción de la música, no como materia reservada a especialistas, sino como instrumento de elevación para todos, puesto que el arte –y la música por excelencia- eleva y educa el espíritu”.¹⁷

Pudiera decirse que todo intento de reforma se enfrenta a una potencial contrarreforma. Así, la Iglesia Católica en su *Concilio de Trento* planteó las bases de la suya y propuso también a la música y el arte en general como el instrumento a utilizar para atraer a sus feligreses, o por lo menos mantener a los que le quedaban.

¹⁶ [Enrico Fubini. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Alianza editorial, 1988.](#)

¹⁷ [IBID.](#)

“A esta nueva situación [el protestantismo] se enfrentó la Iglesia católica de Roma con su Contrarreforma, cuyo hecho más destacado fue el Concilio de Trento (1545-1563), donde, entre otras cosas, se establecieron normas para que los artistas hicieran sus obras según el criterio de la Iglesia.”¹⁸

Así, la lucha se dio en el escenario de los compositores y letristas que de un lado u otro rendían reverencia a la doctrina de la que fueran partidarios. Es así como la música se ve afectada por los intereses de unos y otros.

“La crítica de los ritos, de las prácticas litúrgicas, de los dogmas y de la música sagrada provoca una crisis que afecta a toda la cristiandad y desemboca, por un lado, en la reforma protestante y, por otro, en la contrarreforma católica”.¹⁹

Los reformadores acuden a la educación musical como una herramienta importantísima para su evangelización. Su interés y direccionamiento es acondicionar la música litúrgica a las necesidades de los fieles, teniendo en cuenta la lengua en la cual se cantaría, la fidelidad a la Biblia y la fácil memorización de los textos: ***“La participación vocal activa de los fieles en el culto constituye uno de los motores principales de la Reforma.”***²⁰ Esa es la premisa del protestantismo inicial: incluir al público creyente en la alabanza por medio de cantos fáciles de entonar y de memorizar, práctica similar a la del canto góspel en los Estados Unidos del siglo XIX. Sin embargo las influencias musicales del protestantismo no logran apartarse inicialmente de las de la iglesia romana:

“La himnología que nace con la reforma, antes de hallar una estética propia, se inspiró en los modos de armonización del siglo XV y principios del siglo XVI”.²¹

¹⁸ [Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993-2006. Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.](#)

¹⁹ [Marie Beltrando Patier. Historia de la Música. Espasa. 2001.](#)

²⁰ IBID.

²¹ [Historia de la Música. Espasa. 2001.](#)

Reformadores de cada nación escogen su lengua natal como la lengua propicia para los textos y música de sus liturgias. Martín Lutero, sin embargo, decide todavía mantener partes de la liturgia en el latín dentro de su “Misa alemana y ordenación del culto”, 1526. Los reformadores protestantes, en contraposición al catolicismo, le otorgan la primacía al texto, basado en la Biblia, y como participante secundario, ornamento y acompañante queda la música:

“La prioridad la tiene la palabra, no la música. Para Lutero esta es un don de Dios, ‘la sierva de la teología’, pero el poder formativo y edificante se atribuye sobre todo a las palabras. (...) Calvino acepta la participación musical en el culto, pero establece una jerarquía: ‘en primer lugar, la letra o asunto y materia; en segundo lugar, el canto o melodía’.”²²

Para hacer que el canto protestante llegue fácil a los fieles se da una interferencia entre la música profana y la religiosa. *“El canto debe ser ante todo popular, intensamente vivido por los fieles”*.²³ Surgen, tras años de búsqueda, los corales luteranos, fusionados con las odas, salmos hugonotes y las antífonas anglicanas. Sin duda que esta búsqueda de Lutero y sus seguidores, por encontrar corrientes musicales que les valieran, generó una particular riqueza de creación que resultó en tomos enteros de música religiosa consagrada solo a la liturgia reformada:

“La gran aventura de la reforma dará al arte sagrado alemán orientaciones decididamente nuevas, de las cuales nacerá una tradición original; y se puede decir que la música religiosa, en la Alemania de la época, es la de la iglesia reformada”²⁴.

Los corales de la época han alcanzado una permanencia que llega hasta nuestra actualidad, como si hubieran sido creados con la intención de una permanencia perpetua, sin embargo, en su momento su creación se debió más a una necesidad primordial para la liturgia

²² IBID.

²³ IBID.

²⁴ IBID.

que se consolidaba en la Alemania de aquel momento. Eran para la época el mejor mecanismo. El canto colectivo fue en su momento el interés fundamental del protestantismo:

“El coral debe convertirse en algo vivo, estar presente en todas partes. Estos primeros músicos protestantes, verdaderos pioneros del género, son fundamentalmente adaptadores dedicados a arreglar melodías y textos – a título algo experimental – al servicio de una iglesia que todavía busca sus medios de expresión y su estética funcional.” ²⁵

Aún siendo un cuerpo de doctrina incipiente ya avanzado el siglo XVI, el protestantismo, al que ya no pertenecían solo los luteranos, sino que también los calvinistas, anglicanos y bautistas, constituía un nuevo andar espiritual y artístico que le daba la vuelta a Europa, es decir, al mundo. Muchos artistas invaluable nacieron en el seno de esa nueva cultura religiosa, aportando nuevos estilos, cada vez más audibles y populares a la música litúrgica. Así, la reforma constituye un punto de quiebre en la historia de la música, como lo anota Beltrando:

“Esta concepción funcional de la música – vehículo para la participación litúrgica – proporciona a la reforma una identidad musical innegable” ²⁶

Más puntualmente lo expresa Enrico Fubini:

“La ideología luterana tuvo enormes consecuencias sobre el desenvolvimiento alcanzado por la música y el pensamiento musical en los países anglosajones”. ²⁷

La música en adelante no volvería a ser la misma, y los compositores, ya nacieran sobre un suelo católico o ya sobre un suelo protestante, asumían el rol de componer para uno u otro propósito religioso. De un suelo protestante nació Bach, quien sin embargo, habiendo vivido como un luterano devoto y habiendo

²⁵ **Historia de la Música.** Espasa. 2001.

²⁶ IBID.

²⁷ [Enrico Fubini. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Alianza editorial, 1988.](#)

compuesto cantidades extraordinarias de música para esta iglesia, hacia el final de su vida se dio a la tarea de componer una de sus más grandes obras, sino la más, para una misa del ritual católico: la misa en sí menor.

Lutero significó el rompimiento de una cultura europea que veía su vida espiritual, mental, educativa y física controlada por un orden papal romano, así como el nacimiento y posterior desarrollo de una nueva cultura, que con divergencias y similitudes se enfrentó a la anterior, dejando dos corrientes religiosas y por ende artísticas que de forma paralela produjeron genios brillantes de creación musical.

“Antes que Lutero, otros combatieron este dogma, pero él fue el único capaz de atreverse a quebrantarlo con su doctrina de la justificación por la fe. Así, al romper Lutero con los dogmas de la iglesia salvadora y del orden divino del poder pontificio, quebrantó con ello la unidad de la misma iglesia, provocando un nuevo cisma casi cinco siglos después del otro gran cisma anterior entre la iglesia católica romana y la iglesia griega ortodoxa”.²⁸

²⁸ [Descubrimientos y reformas. Historia universal. Círculo de lectores, S. A. Ediciones Daimon. 1984](#)

7.2.3. Llevaré con alegría el peso de la cruz

CANTATA BWV 56 “ICH WILL DEN KREUZSTAB GERNE TRAGEN”

El origen de esta cantata se debe, como el de la gran mayoría de cantatas de Bach, a la necesidad imperante de surtir de música a las liturgias dominicales de cuatro capillas luteranas distintas, todas ubicadas en Leipzig. Para una de estas celebraciones fue compuesta la ahora conocida bajo el ‘mote’ de BWV 56, pero que el autor llamó ‘Llevaré con alegría el peso de la cruz’ o si se quiere ‘cargaré alegre con el madero de la cruz’ y que además es llamada cantata, aún cuando Bach gustaba de llamar a sus cantatas da chiesa de otra manera que le parecía quizás más apropiada:

“Para estas últimas prefiere el término motete o diálogo o bien *geistliche Konzert* (concierto espiritual) o *Kirchenmusik* (música de iglesia)”.²⁹

Para comenzar a comprender la obra, es favorable iniciar por el texto. Entendiendo el propósito del mismo, sus connotaciones religiosas, sus supuestos fundamentos bíblicos y el momento de la historia en el cual fue escrito, se da un primer paso hacia la interpretación de lo dramático que hay en él. Resta analizar todo el contenido musical que sostiene el texto, pero inicialmente era indispensable comprender el lado pictórico del mismo; entender que es lo que se debe representar con el, entender el drama implícito en la obra toda, cuya intención final siempre es – por tratarse de una cantata – la de escenificar musicalmente una acción dramática.

²⁹ Renato Caravaglia, Eduardo Rescigno. **Gran Historia de la Música. Tomo 2. Johann Sebastian Bach.** Círculo de lectores, 1985.

7.2.4. Análisis del texto

Toda lírica tiene un propósito humano cuando de un humano proviene. En este caso, estamos ante un libreto, que más bien es un poema y que proviene de la mente de un poeta luterano que usualmente componía este tipo de libretos para el atareado Bach. Ahí, ya hallamos varias implicaciones:

- a. Neumeister era un poeta que escribía por encargo y se cree que no fue de los favoritos de Bach, quien contratava además a otros poetas para la composición de los textos para sus cantatas.
- b. Aunque se conoce que el libreto está basado en un texto de Neumeister, el autor del texto usado para la cantata ha permanecido anónimo (exceptuando el autor del texto del coral final).
- c. Media en la composición del texto la interpretación religiosa que el autor (Neumeister) hace de las lecturas de las sagradas escrituras destinadas para la liturgia de ese domingo. En el texto está la elaboración casi onírica de una interpretación poética de dos textos inconexos extractados de la Biblia.

Esta cantata religiosa fue compuesta por Bach durante su estadía en Leipzig para ser interpretada durante la liturgia del decimonoveno domingo después de la trinidad según el año de la iglesia Luterana, cuya fecha exacta sería el 27 de octubre de 1726. El libreto está basado en un texto de Neumeister, cuyo punto de partida es el relato de la curación de un paralítico en el Evangelio según Mateo (9, 1-8)³⁰ y que puede entenderse como subtexto de la lectura planteada

³⁰ **Mateo 9, 1 – 8:** “Entonces, entrando Jesús en la barca, pasó al otro lado y vino a su ciudad. Y sucedió que le trajeron un paralítico, tendido sobre una cama; y al ver Jesús la fe de ellos, dijo al paralítico: Ten ánimo, hijo; tus pecados te son perdonados. Entonces algunos de los escribas decían dentro de sí: Este blasfema. Y conociendo Jesús los pensamientos de ellos, dijo: ¿Por qué pensáis mal en vuestros corazones? Porque, ¿qué es más fácil, decir: los pecados te son perdonados, o decir: Levántate y anda? Pues para que sepáis que el Hijo del hombre tiene potestad en la tierra para perdonar pecados (dice entonces al paralítico): Levántate, toma tu cama, y vete a

por la iglesia Luterana para ese día: Efesios 4, 22-28³¹, cuya temática es la consolidación de un nuevo modelo de hombre a través de la fe en Cristo.

El texto de la cantata hace constantes alusiones a un viaje marítimo, a barcos, a un viaje a través de algo, marcando así una especie de subtexto, de interpretación del evangelio antes mencionado (Mateo 9, 1-8) en el cual se relata ligeramente un viaje en barca a través del mar y de la lectura de ese día Efesios 4, 22-28, en la cual se habla de la conversión hacia un nuevo modelo de hombre (hombre renacido) a través de la fe en el Señor Jesucristo. Para el último movimiento, el autor decide incluir una coral muy corta -la única de esta cantata-, cuyo texto es de Johann Frank, la melodía es de Johann Crüger y la armonización de Bach.

Los teóricos sobre la obra de Bach suelen comparar el texto de esta cantata con la popularmente difundida metáfora de que la vida es como una travesía marítima en la que se debe viajar a través de los problemas para llegar hasta una salvación gloriosa en el paraíso. A decir verdad, la relación que hace Neumeister entre los dos fragmentos ya mencionados de la Biblia para construir el libreto no resulta muy lógica, sin embargo, de una y otra parte se extraen trozos del relato bíblico para construir una idea filosófica que, pretende el autor, se encuentra inmersa en el texto bíblico, cosa que no es así. Esta costumbre de mezclar fragmentos extractados de diferentes partes de la Biblia y unirlos en un intento por otorgarles un sentido filosófico distinto al del contexto bíblico original es muy común entre las religiones, en este caso la religión Luterana.

tu casa. Entonces él se levantó y se fue a su casa. Y la gente, al verlo, se maravilló y glorificó a Dios, que había dado tal potestad a los hombres.”

3

31

Efesios 4, 22 – 28: “En cuanto a la pasada manera de vivir, despojaos del viejo hombre, que está viciado conforme a los deseos engañosos, y renovaos en el espíritu de vuestra mente, y vestíos del nuevo hombre, creado según Dios en la justicia y santidad de la verdad. Por lo cual, desechando la mentira, hablad verdad cada uno con su prójimo; porque somos miembros los unos de los otros. Airaos, pero no pequéis; no se ponga el sol sobre vuestro enojo, ni deis lugar al diablo. El que hurtaba, no hurte más, sino trabaje, haciendo con sus manos lo que es bueno, para que tenga qué compartir con el que padece necesidad.”

El texto original de la cantata en alemán es de una bella construcción poética, sin embargo, al analizarlo con respecto a la Biblia, incluso con respecto a los versículos sobre los cuales se supone está inspirada, se hallan en él serias contradicciones, que demuestran su infidelidad a la doctrina bíblica. En él, la muerte es asociada con una idea liberadora, y se asume que es Dios quien impone los sufrimientos que sobrevienen sobre el hombre durante su vida. Además, se asocia el momento de la muerte física, con el instante en el que Dios otorga perdón de pecados. A todas luces, la Biblia ilustra todo lo contrario: Los seres humanos nacen muertos y condenados, lo cual causa en sus vidas tragedia, sufrimiento y llanto, más el perdón de Dios se manifiesta en Jesucristo, como rescate para la vida eterna y la salvación que se recibe solo estando vivo sobre el planeta por medio de la fe en Cristo. Hacia el final del único coral de la cantata, se ilustra de nuevo a la muerte como liberadora del sufrimiento –siendo según la Biblia, la verdadera causa de él- y conductora hacia los brazos del “niño Jesús”, lo cual también es falso puesto que Cristo –según la Biblia- murió de 33 años y resucitó. Por último, es de observar que el propio nombre de la cantata, “Cargaré alegre con el madero de la cruz” es de carácter falso respecto a las escrituras, pues fue Cristo quién cargó el madero para liberar a los hombres eternamente, mas no es Cristo en la cantata quien ‘canta’ esta frase.

Ese carácter representativo de olas y del movimiento de una barca sobre el mar, es puesto en notas por Bach, en una muestra de esa característica ‘simbolismo’ que algunos conocedores de su obra le atribuyen al compositor y que analizaremos mas adelante.

El texto original en alemán con su respectiva traducción al español es el siguiente:

<p>1. Arie (Baß) Ich will den Kreuzstab gerne tragen, Er kömmt von Gottes lieber Hand, Der führet mich nach meinen Plagen Zu Gott, in das gelobte Land. Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab, Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.</p> <p>2. Rezitativ (Baß) Mein Wandel auf der Welt Ist einer Schifffahrt gleich: Betrübnis, Kreuz und Not Sind Wellen, welche mich bedecken Und auf den TodMich täglich schrecken; Mein Anker aber, der mich hält, Ist die Barmherzigkeit, Womit mein Gott mich oft erfreut. Der rufet so zu mir: Ich bin bei dir, Ich will dich nicht verlassen noch versäumen! Und wenn das wüthen volle Schäumen Sein Ende hat, So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt, Die ist das Himmelreich, Wohin ich mit den Frommen Aus vielem Trübsal werde kommen.</p>	<p>1. Aria (Bajo) Cargaré alegre con el madero de la cruz, pues me la impone la dulce mano de Dios, guiándome, a mí, débil y miserable, hacia Dios, hacia la tierra prometida. Cuando descienda a la tumba libre de cargas el Redentor me enjugará las lágrimas.</p> <p>2. Recitativo. (Bajo) Mi permanencia en el mundo Es como una travesía marina: La tristeza, el sufrimiento y el dolor, Son las olas que me conducen Hacia la muerte, Que me acongojan día a día; Pero el ancla a la que me aferro, Es la misericordia Con la que Dios me hace feliz. Él me dice: “¡Estoy contigo, Nunca te volveré la espalda ni te abandonaré!” Y cuando la brava galerna del océano Se calme, Hacia la ciudad navegaré con mi nave, Hacia el Reino celestial Al que llegaré, junto con todos los justos, Desde la más profunda tristeza.</p>
---	---

**3. Arie
(Baß)**

Endlich, endlich wird mein Joch
Wieder von mir weichen müssen.
Da Krieg ich in dem Herren
Kraft,
Da hab ich Adlers Eigenschaft,
Da fahr ich auf von dieser Erden
Und laufe sonder matt zu
werden.
O gescheh es heute noch!

**4. Rezitativ und Arioso
(Baß)**

Ich stehe fertig und bereit,
Das Erbe meiner Seligkeit
Mit Sehnen und Verlangen
Von Jesus' Händen zu
empfangen.
Wie wohl wird mir geschehn,
Wenn ich den Port der Ruhe
werde sehn.
Da leg ich den Kummer auf
einmal ins Grab,
Da wischt mir die Tränen mein
Heiland selbst ab.

**5. Choral
(Sopran, Alt, Tenor, Baß)**

Komm, o Tod, du Schlafes
Bruder,
Komm und führe mich nur fort;
Löse meines Schifflin Ruder,
Bringe mich an sichern Port!
Es mag, wer da will, dich
scheuen,
Du kannst mich vielmehr
erfreuen;
Denn durch dich komm ich
herein
Zu dem schönsten Jesulein.

**3. Aria
(Bajo)**

Un día, un día llegará mi
tormento
De nuevo apartado de mí.
Entonces el Señor me dará
fuerzas,
Y como un águila,
Sobrevolaré los confines de la
Tierra
Y ascenderé sin fatigarme.
¡Ojalá fuera hoy!

**4. Recitativo. Y Aria
(Bajo)**

Estoy aquí, dispuesto,
A recibir mi herencia, la gloria,
Que espero, deseoso y anhelante,
La mano de Jesús me ha de
otorgar.
¡Qué maravilloso será el día
En que atraque en el puerto de la
paz!
En la tumba, abandonada ya toda
angustia,
El Redentor enjugará mis
lágrimas.

**5. Coro
(Soprano, Contralto, Tenor,
Bajo)**

¡Ven, oh muerte, hermana del
sueño!
¡Ven y guíame de ahora en
adelante!
Perdido el timón de mi barco
¡Llévame a un puerto seguro!
Puede que otros prefieran
evitarte,
Tú puedes deleitarme al máximo;
Pues a través de ti hallaré
Al bienaventurado niño Jesús.

7.2.5. El simbolismo musical de Bach

Es de común acuerdo entre los estudiosos de Bach, que en su obra subsiste un simbolismo que materializa imágenes a través de las melodías en unos u otros instrumentos. Este simbolismo que a veces pareciera evidente, le da a su música cierto carácter de programa, cosa que apenas vino a existir claramente en la música hacia el siglo XIX. Pilar Lago se expresa sobre el fenómeno así:

“Un aspecto interesante de ‘simbolismo musical’ aparece en la obra de J. S. Bach. Al estudiar sus corales, el Doctor Albert Schweitzer detectó la correspondencia de ciertos motivos rítmicos y melódicos con imágenes muy concretas: pasos, movimiento de las aguas, caídas, risa; o estados anímicos marcados por la alegría, el dolor, la tranquilidad, la vacilación, el terror. El sentido profundamente poético de la música, descarta el peligro del descriptivismo que empobrece tantas obras de otros autores.”³²

En la cantata BWV 56, tenemos un ejemplo de simbolismo musical con el movimiento de las olas del que ya hemos hablado. De este fenómeno nos hablan ampliamente los análisis que aparecen al final de este capítulo.

Otro ejemplo del simbolismo en Bach podría ser entonces de un carácter más bien espiritualista, en cuanto imprimía a sus cantatas ese ánimo luterano entregado a la religiosidad. En él es latente la pasión humana y la que se supone es divina, como una correlación de sentimientos, del hombre hacia Dios y de Dios hacia los hombres:

“La pasión que la música de Bach contiene es la de la humanidad. No es una música que exprese: ‘Yo siento, sufro, peno’; esa música dice: ‘Sentimos, sufrimos, penamos... y aceptamos’.”³³

³² Pilar Lago. **La música para todos**. Tomo II. Los estilos de la música. Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

³³ Yehudi Menuhin y Curtis W. Davis. **La Música del Hombre**. Bogotá. Fondo Educativo Interamericano. 1979

7.2.6 Antecedentes

Como ocurrió con toda la obra de Bach, la cantata BWV 56 fue oculta durante más de un siglo tras la muerte de su autor. Después del hallazgo de Mendelshon, los dos ciclos de cantatas de Bach que lograron ser rescatados fueron publicados.

En 1969 el director de orquesta Karl Richter realizó la grabación de la cantata 56 con la Orquesta Bach de Munich y la interpretación del bajo solista estuvo a cargo del legendario cantante alemán Dietrich Fischer-Dieskau. Su versión es la que le ha dado la vuelta al mundo, pues hace parte de toda una discografía en la que el maestro Richter le regala al mundo su versión de las cantatas de Bach.

7.2.7. Análisis musical

El análisis musical de una obra como la cantata BWV 56 se compone de varias etapas:

- 1- Reconocimiento del autor, a partir de: sus costumbres, su vida, su entorno y las motivaciones del mismo al componer la obra.
- 2- Análisis del texto, a partir de: su autor, las implicaciones sociales del texto, la utilidad del mismo.
- 3- Análisis netamente musical: Analizando las líneas melódicas, el contrapunto, la armonía empleada y el estilo característico del autor.
- 4- De los puntos 2 y 3, en Bach se desprende un cuarto factor de estudio: La simbología musical.

A continuación se relacionan dos análisis que corresponden a los cuatro factores anteriormente citados. Estos análisis son hechos por

autores conocedores de la obra de Bach y su simbología. El primero de ellos nos ilustra sobre la manera como Bach utiliza la instrumentación como una representación de lo que relata el texto alcanzando una expresión impresionante, por ejemplo en el primer recitativo cuando intenta describir con el violonchelo el movimiento de las olas del mar.

La BWV 56 es una de las pocas cantatas de Bach que no tiene al coro como protagonista de la acción. De hecho contiene dos arias y dos recitativos para bajo solista y finaliza con un quinto movimiento coral muy breve. Además renuncia al esquema de la cantata común en el que se suele iniciar con una sinfonía y tras ella una coral explosiva.

Julio Sánchez Reyes (Bogotá), conocedor de la obra de Bach expresa en su página Web www.cantatasdebach.com a propósito de la cantata BWV 56 lo siguiente:

“En sus cantatas para bajo evoca el Cantor (*apodo que recibía J. S. Bach*) una idea que le es siempre cara: la de la muerte como liberadora suprema. De ahí la belleza conmovedora de todas ellas (...)” y continúa: “Esta obra, que emplea dos oboes, fagot, cuerdas y continuo, tiene el carácter íntimo de la música de cámara. No se inicia con un coro o una sinfonía, como es lo habitual, sino con un aria da capo de amplia concepción. Mediante la combinación de ritmos diferentes Bach expresa la ardiente nostalgia de las palabras "Quiero allí sepultar mis penas y anhelos". En el arioso que sigue, inspirado en las palabras "Mi peregrinaje terrestre es como un viaje por mar", Bach pinta el movimiento de las olas con un tema oscilante del Chelo. Este acompañamiento se interrumpe bruscamente cuando el viajero fatigado llega al cielo y desciende del barco. La pesada carga del peregrino ha caído de sus hombros, y él se entrega a la alegría en el aria con obligado de oboe que constituye el siguiente movimiento. El segundo recitativo-arioso nos habla del alma dispuesta a recibir su recompensa de manos del Señor. El compositor se sirve aquí de notas sostenidas en las cuerdas, como lo hace también en los recitativos de la Pasión según San Mateo para acompañar las palabras de Cristo. En medio de este penúltimo movimiento se oye de nuevo un poético pasaje de la sección intermedia del aria inicial, creando así una sólida relación entre los "soli" del comienzo y del final de la cantata. Pero en una obra en la que ya no parecía necesaria la inclusión de un

himno, Bach se rehúsa a omitirlo y la termina con un sencillo coral a cuatro voces.”³⁴

Carol Traupman – Carr, de la página web **The Bach choir of Bethlehem**, fundamenta su análisis en la misma relación de simbología:

“El primer movimiento está marcado por numerosas corcheas que pudieran ser como lágrimas reflectivas o al menos escenificando un tono lamentable. Bach es cuidadoso de marcar los más largos melismas (y ellos son muy largos!) en la palabra ‘tragen’ (cargar), para mostrar quizás el peso de la cruz o el camino, o al menos la largura del viaje de la vida. El primer movimiento se inclina hacia el diseño de aria da capo, pero cae corto. Después de la larga sección de obertura, una corta pero nueva sección emerge en cada trecillo escrito en la parte de bajo solo. Las lamentosas corcheas están todavía presentes aquí, aunque son menos en número y efecto; nuestros oídos son fuertemente guiados por los trecillos. Siguiendo a esto, la orquesta salta cerca al comienzo, (usando un dal segno), y repite la introducción instrumental. El material vocal de apertura no regresa, y entonces el gesto da capo es entendido, aún cuando la forma no es seguida. El segundo movimiento es un recitativo acompañado para violonchelo, continuo y bajo solista. El violonchelo toca semicorcheas arpegiadas, que pudieran percibirse como el gentil aleteo de olas contra los lados de una nave. Las palabras finales son ‘wohin ich mit den frommen aus vieler trübsal werde kommen’. Bach marca de solo dos melismas en este recitativo sobre la palabra ‘vieler’ (lo más profundo); al clímax del melisma ascendente, la palabra ‘trübsal’ (tristeza) llega, resaltado por la disonancia de una tríada de A bemol menor, la cual es completamente fuera de lugar en el área de B bemol mayor, la clave de este recitativo. (Esto es también no relatado a sol menor, la relativa menor, la cual ocurre en la mitad y domina el primer movimiento). El tercer movimiento es otra aria. Esta retiene el B bemol mayor del recitativo precedente tan bien como las semicorcheas, aunque las semicorcheas ya no existen únicamente en formas arpegiadas; usualmente ellas comprenden la figura rítmica más común a través de este movimiento. Esta aria es tremendamente alegre, una respuesta directa, sin duda, al más profundo dolor que los verdaderos creyentes sienten al final del recitativo precedente. Este es también un grandioso ejemplo para estudiantes que necesitan hallar una secuencia. Diferente al primer aria, la cual hizo gestos hacia la forma da capo, esta aria actualmente es un aria da capo. El cuarto número es otro inusual recitativo. Como el segundo movimiento, este es un recitativo acompañado. Este recitativo actúa, en mi opinión, como un microcosmo de los tres movimientos precedentes, como si los contuviera:

- El motivo de lágrima y lamento
- Trecillos en el bajo solo

³⁴ Sánchez Reyes, Julio. www.cantatasdebach.com, 2006.

- Un regreso a G menor, el cual dominó el primer movimiento y apareció para un alargue en el segundo. Melismas largos limitados (Esta vez sobre ‘tranen’ (lágrimas)).”³⁵

En un interesante análisis sobre el simbolismo musical de Bach y su influencia sobre la interpretación acertada del mismo, Pilar Lago se cuestiona:

“Queda flotando una pregunta: ¿La interpretación de la música puramente instrumental de Bach debe tener en cuenta el evidente simbolismo de su obra coral?”³⁶

Simon Crouch analiza nuestra cantata, encontrando en su análisis similitudes con los ya leídos anteriormente:

“El aria que abre esta grandiosa cantata para solista es uno de aquellos maravillosos ejemplos de la música de Bach, siendo perfectamente una con el texto. Por ejemplo, en la frase inicial, la resolución de un disonante acorde de Do mayor a Re mayor (en sol menor) inmediatamente da la impresión de una enorme carga de los Cielos siendo esforzado con la ayuda de Dios. La cantata avanza, con la metáfora familiar de la vida como un viaje a través de los problemas de la tierra hasta la salvación recibida en la tierra prometida. Mientras tanto un recitativo, completa con “olas” (una alusión al viaje en bote de Jesús al comienzo de la lectura del evangelio) lideradas sobre un aria completa con una de los más maravillosos acompañamientos de oboe de los que frecuentemente decoran las cantatas. Usualmente imagino si los oboístas de Bach apreciaban lo que él estaba haciendo por ellos! Para mí ese bello oleaje, a veces reservado, los acompañamientos de oboe están mezclados con los grandiosos adornos que Bach nos ha dejado. Como flautista, hecho de menos que la flauta travesera no haya sido tan usada entonces como ha venido a serlo después. Si lo hubiera sido, podríamos haber tenido un poco más de esas maravillosas tonadas para nosotros! Otro recitativo conduce hasta el coral final (*Komm, oh tod, du schlafes bruder*) bellamente armonizado por Bach.”³⁷

³⁵ Carol Traupman – Carr. **The Bach choir of Bethlehem web site**. 2003

³⁶ Pilar Lago. **La música para todos**. Tomo II. Los estilos de la música. Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

³⁷ Simon Crouch. www.classicalnet.com. **J. S. Bach Cantata Listener’s Guide**, 1996, 1998.

7.3. El autor

7.3.1. Johann Sebastian Bach (1685 - 1750),

Genio protestante

En el año 1685 nace Johann Sebastian Bach en Eisenach, Turingia, Alemania, tras más de un siglo de tradición religiosa protestante a manos de Lutero y otros reformistas, caso que analizamos ya anteriormente.

Proveniente de una familia tradicional de músicos, se convierte en el más legendario de ellos y es actualmente considerado uno de los grandes genios de la composición y la interpretación musical de todos los tiempos. Lamentablemente este reconocimiento no le llegó en vida, por las mismas características de su personalidad, que le merecieron además de una vida prudente, un menor grado de fama del que llegaron a tener otros grandes compositores contemporáneos. Para Paul Henry Lang, Bach fue ajeno a su tiempo; una especie de ermitaño genial que existió mucho después de su época en un siglo que no le correspondía:

“Bach, aunque vivió en el mediodía del siglo, no fue el típico genio de esos tiempos que trajo cosas nuevas de regiones desconocidas. Fue un extranjero en su siglo, un hombre del pasado, la encarnación de la era heroica de la Reforma que hacía sus confesiones ante Dios.”³⁸.

De la misma forma, anota:

“Como luterano humilde y sombrío que veía su época con los ojos morales del protestante lector de la Biblia, no era un hombre de su época y la época no le preocupó de manera especial.”³⁹

³⁸ Paul Henry Lang. *Reflexiones sobre la música (Musicology and performance)*. Editorial Debate, S. A. 1998.

³⁹ IBID pág 43.

De este estilo de vida discreto hizo gala Bach, sin embargo, logró destacarse en diversas áreas públicamente, convirtiéndose en un mito entre músicos y aficionados por la calidad y técnica de su interpretación, sobre todo en instrumentos de teclado.

En vida fue considerado virtuoso del órgano y del clavicémbalo, sin embargo, tras su muerte, su nombre fue olvidado casi totalmente. Mas un siglo después de su fallecimiento su obra fue redescubierta por Félix Mendelsohn dando así inicio a su reconocimiento universal como el maestro del contrapunto y uno de los compositores más importantes de la historia.

Bach es sin duda la máxima expresión de la música barroca, aunque para muchos, toda la música del mundo encuentra su máxima expresión en él. Compuso numerosas obras para órgano, clave, orquesta de cuerdas, además de conciertos para instrumento solista, corales, misas, pasiones y más de doscientas cantatas para la iglesia Luterana durante su estadía en Leipzig, entre otras. Ha sido modelo a seguir para los compositores más destacados en los siglos posteriores a su muerte.

Como compositor, lo que lo hace distinto a sus predecesores, es el hecho de que supo concretar en su música todo lo pasado y supo adivinar con ella el futuro de la misma, o por lo menos proponerlo:

“Con Bach la música barroca llegó a su culminación. Bach resumía todo lo que había existido antes, y anticipaba mucho de lo que vendría.”⁴⁰

Para su fortuna –y la nuestra-, el joven Bach creció en una época en la que la iglesia Luterana, el gobierno y la aristocracia alemana daban aportes significativos en pro de la formación de músicos

⁴⁰ Harold C. Schonberg. **Los grandes compositores**. Javier Vergara Editor S. A. 1987

profesionales, particularmente en Turingia. Su padre era un reconocido violinista y organista, al igual que sus tíos, todos músicos profesionales de gran reconocimiento en todo el país. Tras la muerte de sus padres fue criado por su hermano mayor con quien inició desde su infancia estudios musicales profundos. En su juventud tuvo contacto con el canto coral, el órgano, el clavicémbalo y varias otras materias. Al graduarse tomó un puesto como músico en Weimar donde comenzó a hacerse famoso como organista, siendo aún muy joven. Posteriormente ocupó cargos de mayor relevancia en otras cortes como Arnstad y Mühlhausen, en donde constituyó su familia. Regresó a Weimar y allí compuso treinta de sus cantatas. Posteriormente se trasladó a Cöthen, como maestro de capilla bajo la orden del príncipe Leopoldo. Allí compuso gran parte de su ilustre obra. En 1723 es nombrado en **Leipzig** Cantor y director musical de la Thomaskirche (Iglesia Luterana de Santo Tomás). Su cargo le requería enseñar canto y latín a sus estudiantes en la Escuela de Santo Tomás, además debía proveer de música semanalmente a las dos iglesias (luteranas) de Leipzig. De esa manera tuvo que escribir -su creatividad se lo permitió- más de cinco ciclos de cantatas para cada año durante sus primeros seis años allí. Dos de esos ciclos se han perdido.

Sus cantatas eran compuestas especialmente para ser ejecutadas durante las lecturas de la Biblia cada domingo y días festivos en las liturgias que hacen parte del año eclesiástico luterano.

Bach fue un luterano cabal, entregado a la vida religiosa de su iglesia, por lo cual fue conocido como un hombre honesto y de buenas maneras (no obstante los numerosos problemas que tuvo en la mayoría de sus empleos por ser ‘difícil de llevar’). La iglesia luterana le debe a su pluma la música más bella jamás compuesta para un oficio religioso en Europa.

En el siglo XVII, cuando Bach nacía y vivía su adolescencia, Europa se hallaba surcada por las guerras y confrontaciones ideológicas entre las diferentes sectas que se desprendieron del protestantismo inicial, alegando que los reformadores ***“no habían ido tan lejos como hacía falta en la dirección de un cristianismo bíblico más sencillo”***⁴¹

Así que Bach para su tiempo vino a ser como el rescate, no a través de ideas escritas, ni de tesis, sino a través de notas musicales, del ideal luterano como había sido concebido originalmente, según lo ilustra Lang:

“Su tarea fue la de encarnar artísticamente los principios de la Iglesia reformada y se mantuvo junto al ideal luterano en un momento en el que ese ideal se rompía en muchos fragmentos debido a las numerosas facciones enfrentadas.”⁴²

En efecto, el genio componía con una profundidad y un compromiso que saltan a la vista, sin que nos conste ahora si ese compromiso era de carácter espiritual, moralista o netamente técnico, o tal vez una combinación magistral de los tres propósitos. Lo que se diga no puede ser más que una conjetura, pues la defensa de sus intereses habría que escucharla de sus propios labios y aún así, cabría dudar de la autenticidad de sus respuestas, pues más allá de la genialidad, Bach era también un ser humano, que en un momento dado pudo llegar a ser mediado por diversos motivos o intereses ideológicos, económicos, políticos o religiosos a la hora de componer. De todas formas, su música es sublime y cumple con la tarea encomendada, ya sea para la liturgia, pues los textos y la simbología con la cual los musicalizaba cumplieron –y lo hacen aún– con el propósito de conmover a la audiencia, ya sea por medio de su música coral, como de su *música pura* para orquesta e instrumentos solistas, con la cual

⁴¹ Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation.

⁴² Paul Henry Lang. **Reflexiones sobre la música (Musicology and performance)**. Editorial Debate, S. A. 1998.

logró resultados inigualables y nuevas concepciones de algo que estaba ya más que establecido.

No obstante, muchísimos autores hacen sobre Bach análisis profundísimos en cuanto a las posibles intenciones que motivaban su ingenio. Para el consumado violinista Yehudi Menuhin, Bach está más allá de una esfera típicamente humana, él lo coloca en un lugar privilegiado sobre los demás compositores:

“El camino para llegar al elevado nivel alcanzado por Bach ha sido largo y aún nos esforzamos por no perderlo ante la amenaza diaria de la violencia y la degradación, de un péndulo que puede llegar demasiado lejos en su oscilación.”⁴³

A esto añade:

“En la música de Bach hay algo más que sentimiento. Por muy apasionada que sea, siempre persisten en ella la forma, el equilibrio, una secuencia lógica, una estructura, dentro de lo cual el autor alcanzó una perfección que nunca ha sido superada. Esa es una de las enseñanzas que se desprenden de la música de Bach y de toda la música.”⁴⁴

Menuhin encuentra en Bach mucho más que pasión, un enfoque sistemático y cuidadoso a la hora de componer. Aún así, como es debido, halla en el genio una relación perfecta entre meticulosidad, diseño y nobleza de espíritu, que sean cuales fueren sus motivaciones reales, le permiten al oyente sentir una cercanía íntima con estados de alteza moral y espiritual:

“Toda mi vida he interpretado la música de Johann Sebastián Bach, compositor cuya pureza expresa nuestra ética más elevada, nuestra moralidad más vigorosa, nuestros más nobles sentimientos. Nos despoja de nuestro yo mezquino, nos habla de un hombre en paz consigo mismo y con Dios, y refleja el ritmo de una sociedad que ha consolidado su fe y su

⁴³ Davis, Curtis; Menuhin, Yehudi. **La música de hombre**. Fondo educativo Interamericano S. A. 1979.

⁴⁴ Yehudi Menuhin y Curtis W. Davis. **La Música del Hombre**. Bogotá. Fondo Educativo Interamericano. 1979

seguridad. Esta música está en la cumbre de la capacidad humana para el descubrimiento y la invención.”⁴⁵

Así mismo otros autores hallan en Bach la expresión más sublime de la música religiosa. Como cuando Lang analiza al compositor en su íntimo proceso de creación:

“En el punto decisivo, su ojo siempre se aparta del mundo externo y se fija en el interno, en sí mismo, y en ese momento de la realidad se sublima en un ideal; se convierte en una visión ensanchada hasta ser de significación universal, impeliéndonos a adivinar la sustancia oculta bajo la superficie colorista. Intuición y erudición, inspiración instintiva e intelecto consciente, forma musical y contenido ideal están mezclados inextricablemente.”⁴⁶

La estética en Bach es inherente a su ser. Tanto en sus obras corales como orquestales logra amalgamar la técnica con la inspiración y como resultado encontramos en él a un autor ricamente expresivo. Toda su música la impregnó de ese sentimiento que otros tantos autores y críticos han catalogado de espiritual.

“Bach no tenía en absoluto [*el autor aquí le hace un comparativo con Haendel*] sentido de la naturaleza, solo del alma. Lo siente todo pero ve poco; para él el absoluto es la belleza no perturbada por el mundo exterior. Hay momentos en su música de una cierta meticulosidad escolástica, característicamente medieval y alemán y que tiene su propio y peculiar encanto. Se muestra solícito con cada línea musical, cada una de las cuales debe ser una obra de arte en sí. Nadie ha superado esa concienciación, para él no hay fruslerías: el menor prelude coral de una docena de compases o la menor invención a dos partes recibe el mismo cuidado absorbente que los grandes coros y fugas.”⁴⁷

Ese cuidado absorbente al que se refiere Paul Henry Lang fue sin duda otra de las etiquetas del *gran* Bach. Cada uno de sus trabajos está construido sobre fuertes bases teóricas que a la luz de un análisis posterior dieron cuenta de una genialidad sin precedentes en la historia de la humanidad. En la memoria de los grandes compositores posteriores a su siglo, siempre brilló por su excelencia

⁴⁵ IBID pág. 47

⁴⁶ IBID pág. 43

⁴⁷ IBID.

como compositor, y su influencia fue reconocida por músicos como Mozart y Beethoven.

La obra de Johann Sebastian Bach está enmarcada en dos grandes bloques: La música vocal y la música instrumental. En cada bloque se pueden nombrar numerosos géneros a los cuales dedicó su genio. Además compuso muchísimas obras para todo tipo de instrumentos utilizados en el Barroco y siempre su obra es un peldaño obligatorio en la carrera de todo músico solista o agrupación, pues en su inventiva abarcó desde métodos técnicos para aprender a interpretar el teclado u obras sencillas de fácil interpretación ideales para los niños, hasta grandes tratados instrumentales de gran complejidad técnica. Harold C. Schonberg anota sobre esto:

“Como todos los compositores de su época se veía a sí mismo como un profesional activo, un hombre que por lo común componía para satisfacer una necesidad específica: una cantata para el domingo, un cuaderno de ejercicios para los niños, una pieza de órgano con el fin de demostrar cierto instrumento.”⁴⁸

Bach compuso también música secular de gran factura, en la cual su expresividad no se vio aplacada, por lo cual no puede ser solo encasillado dentro de un marco meramente religioso. Es claro que ***“Incluso en su obra profana mantiene una expresión elevada, llena de espiritualidad.”⁴⁹***, lo cual es una impronta en su trabajo.

Bach fue conocido en vida como un gran organista y reparador de órganos, mas pocas veces gozó de reconocimiento como compositor ilustre. Al parecer su estilo, como ya lo hemos anotado, estaba fuera de su tiempo, no era de su pasado ni de su futuro y eso causó que no hallara siempre el favor del público, como lo explica Dominique Patier:

⁴⁸ Harold C. Schonberg. **Los grandes compositores**. Javier Vergara Editor S. A. 1987

⁴⁹ Dominique Patier. **Historia de la Música**. © Espasa Calpe, S.A.2001.

“En una época caracterizada por el estilo galante, la austeridad y la espiritualidad de la música instrumental de Bach recibieron una acogida poco favorable por parte del público.”⁵⁰

No obstante esto, Bach se resiste a la frivolidad de su época y la enfrenta dándole mucho más de lo que esta podía apreciar:

“Su espíritu sistemático, su gusto por la clasificación, su afán de llegar hasta el final de las cosas parecen fuera de contexto en un momento en el que la búsqueda musical se orienta hacia la improvisación, lo sorpresivo, lo imprevisto. (...) Nos encontramos ante una obra tan rica, tan intensa, que la partitura habla por sí misma. La simple contemplación del aspecto combinatorio de sus líneas musicales proporciona ya un goce estético, independiente de la audición. (...) la noble expresión de Bach, que parece elevar todas sus creaciones hacia Dios, es el reverso de la de Haendel, que mantiene en sus obras sagradas el lenguaje de las pasiones humanas.”⁵¹

Murió en 1750. Sus hijos fueron reconocidos también como grandes músicos y compositores, mas nunca al nivel del reconocimiento que alcanzara su padre años después. Tras su muerte se perdieron muchas de sus obras. Solo sus hijos o sus alumnos mantuvieron viva su memoria como gran compositor, sin embargo años después su nombre fue olvidado casi totalmente. Fue en 1829 que Félix Mendelsohn rescató la Pasión Según San Mateo, dirigiéndola él mismo, siendo este el primer paso para su posterior reconocimiento universal.

Nadie más en el barroco está al nivel de Bach, ni siquiera Haendel, quien también merece gran reconocimiento, pudo igualar siquiera su inspiración. Después de Bach no hay mucho de lo que hablar en este periodo, y tal vez Haendel se salve del *montón* por ser su contemporáneo.

⁵⁰ Dominique Patier. **Historia de la Música**. © Espasa Calpe, S.A.2001.

⁵¹ IBID.

“La poderosa personalidad de J. S. Bach parece haber eclipsado a los músicos que le preceden y desanima las investigaciones musicológicas.”⁵²

Hoy, en pleno siglo XXI, es reconocido, en un podio que comparte tal vez con Mozart y Beethoven, como uno de los grandes e irrepetibles genios de la historia de la música. Es el apellido del siglo XX en cuanto a música se trata, pues impone -tal vez sin proponérselo muy en serio- un cambio en el panorama, una novedad que quebró la historia. Menuhin lo expresa sin vacilaciones: ***“Para mí, Bach representa el ideal que la música occidental se esforzaba por alcanzar desde hacía mil años.”***⁵³

La cantata BWV 56 es solo una de las 200 cantatas conocidas actualmente. Una de las dos cantatas para bajo solista y tal vez una de las menos recordadas. Pero aún en ella, se pueden encontrar clarísimo todas sus características, sus simbolismos y su expresividad. Al fin y al cabo, esta obra es parte de la totalidad de su obra, así que representa su obra misma, pues de Bach no se encontrará un número que diga menos de él; absolutamente toda su creación lo representa con honor.

“Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal, no sólo por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, sino también por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es la fuente de inspiración para los posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Shoenberg hasta nuestros días.”⁵⁴

⁵² IBID pág. 50

⁵³ IBID pág. 47

⁵⁴ Enciclopedia web [Wikipedia](https://es.wikipedia.org/), 2006.

7.3.2. Leipzig y Las cuatro capillas

Leipzig es una ciudad alemana que cuenta con alrededor de seiscientos mil habitantes. Fue fundada en el siglo XI como centro comercial, aprovechando su privilegiada situación geográfica, factor que la asemeja a Pereira. En ella sucedieron grandes capítulos de la historia, como la lucha de Lutero por defender sus iniciativas. De esto quedo que Leipzig se constituyera en una ciudad eminentemente protestante. Bach trabajaba como compositor y cantor para las cuatro capillas luteranas más importantes de ese momento. Entre estas cuatro capillas se dividía su labor, en la cual debía encargarse de la composición y montaje de las obras, con un personal muy poco y mal calificado bajo su batuta y con una cantidad de trabajo acumulable para años y que el debía cumplir en una semana. De allí que algunas veces retomara temas de otros compositores o suyos propios para sobre ellos establecer variaciones y componer cantatas, misas y corales completos. Para las cuatro capillas debía cumplir con un itinerario. Como en las cuatro se celebraba el domingo la celebración litúrgica semanal más importante, el inigualable Bach debía componer, arreglar, ensayar y montar toda una cantata, durante los seis días previos para el largo domingo presentar en cada capilla la cantata preparada. Por turnos se rotaba, acompañado de sus músicos, por cada una de las capillas a diferentes horas del día, para presentar su elaboradísima cantata como fondo de la liturgia. Así, durante dos años, con sus días y sus noches. Solo un verdadero y disciplinado genio podía idearlo y soportarlo.

7.4. El trabajo coral

Los propósitos del trabajo coral se pueden enmarcar dentro de dos grandes intereses: el interés académico y el interés social. En el

primero, se constituye en una tarea obligatoria para todo músico (sea instrumentista o cantante) en cuanto se fundamenta a través de él un desarrollo auditivo que corresponde al reconocimiento de líneas melódicas independientes, de los diferentes recursos armónicos implementados por los autores durante los diversos periodos y estilos de la historia de la música, además de fortalecer la entonación, tan trascendental en la labor de cualquier músico. En el segundo aspecto, el social, el trabajo en grupos corales dignifica el entorno socio-cultural, en cuanto se desarrolla a partir de la unión de grupos numerosos de personas que en muchos casos pueden ser de diferentes edades, estratos sociales, nacionalidades e incluso de diversas religiones y que comprometen su esfuerzo respecto de un resultado musical que se traduce en convivencia, respeto por el otro y amor hacia la música.

En sus principios la música coral se enmarcaba en otros intereses dentro de los cuales primaba el eclesiástico. Aunque desde siempre el hombre utilizó el canto como una forma de comunicación, fue en el siglo VI cuando por iniciativa del Papa Gregorio I, el Grande se instituyeron varias escuelas en pro del desarrollo del canto litúrgico, dando origen al Canto Gregoriano y otras vertientes. A partir de allí se dio la formación de coros de hombres y niños y posteriormente la Iglesia Católica permitió a las mujeres participar del canto coral en la liturgia. Durante los siglos posteriores, la música coral fue más allá de los límites de la liturgia católica. De la mano de Lutero y la Reforma protestante se invitó al público en particular a participar del canto religioso con salmos métricos, himnos, etc. En Francia se dieron las Chansons, canciones profanas y madrigales, interpretados a coro. Hasta que en el siglo XVIII con Johann Sebastian Bach y George Friedrich Händel surgieron con gran popularidad obras que vincularon coro y orquesta, las cantatas en el caso de Bach y los oratorios en el caso de Händel.

Con el éxito rotundo que alcanzara la Ópera en los siglos XVII y XVIII se fortaleció la idea de usar al coro como parte importante dentro de la escena, interactuando con los solistas durante los diferentes actos y exposiciones temáticas, adquiriendo un papel de protagonista de la acción dramática musicalizada que representa la ópera.

Con el transcurrir de los siglos, el canto coral traspasó fronteras y de modos similares ha venido ha desarrollarse en el resto del mundo, en algunos casos a la par que en Europa, sin embargo conservando de cada país sus raíces folklóricas, religiosas, costumbristas, como también su organología y timbres particulares.

7.5. Técnica y estética de un montaje coral

El éxito de un montaje coral suele radicar en el conocimiento y el respeto que el director del mismo se proponga cumplir para con el autor y la obra que va a interpretar; la comprensión del contexto en el cual se desarrolló la obra originalmente y el gusto estético en cada aspecto de los concernientes al montaje. Técnicamente, el uso de las voces requiere de un dominio amplio de la técnica vocal y de las posibilidades de interpretación que ofrece la obra en cuanto más profundo sea el análisis de la misma. El conocimiento de los registros de cada cuerda, incluso el conocer cada voz del coro por separado le brinda al director una amplia gama de caminos por los cuales llevar la interpretación vocal del repertorio. Cuanto más se conoce sobre las cualidades de la voz y de sus posibilidades expresivas, más se accede a estándares de calidad elevados y se logra el propósito de interpretar la obra cumpliendo los esquemas estéticos por los cuales fue propuesta en un principio. Estéticamente, el estilo o periodo de la música en el cual se enmarque la obra brinda gran parte de las pautas de dirección para

un montaje fiel en su reproducción al propósito original del compositor. Factores como el tempo, las dinámicas, los colores de voz, los fraseos y hasta elementos externos como el vestuario o el maquillaje pueden ser leídos a través de la cultura y las costumbres de la época. También la arquitectura, la literatura y las artes plásticas que predominaron en aquel periodo de la historia sobre el cual estemos trabajando pueden valer como proyecciones estéticas del contexto ideológico, físico y cultural en el que la obra tratada tuvo origen, desarrollo y éxito.

La habilidad de adaptar con éxito todos estos cimientos técnicos y estéticos al contexto en el cual uno labora como director es la que puede marcar la diferencia en cuanto a la calidad del producto artístico que se ofrece al público, quien puede percibir fácilmente la calidad estética de un montaje sin que para eso le sea necesario contar con conocimientos amplios en materia de música.

7.6. El canto

El canto surgió con la voz misma, desde el mismo momento de nuestra creación. No se puede determinar exactamente su origen ni sus formas originales. Por otro lado, la historia de la música no nos habla con exactitud sobre el tema. Son pocos los hallazgos que dan cuenta de la actividad vocal en la era antigua, por lo que la historia del canto, documentalmente hablando, se halla enmarcada desde más o menos el siglo IV de nuestra era hasta la actualidad. Fue en este siglo que surgió el estudio del canto como disciplina, primero en Italia y después en el resto de Europa. De este estudio se desprende el llamado *Bel canto italiano*, del cual brotan los cantantes que interpretaran Opera, Lied, Cantata, Oratorio y demás géneros vocales de nuestra historia.

Existen por supuesto otras manifestaciones vocales distintas al bel canto o al canto lírico, resultantes del siglo XX, que trajo consigo la tecnología del micrófono, lo que permitió la popularidad de cantantes no de escuela, que usaran tonos suaves e íntimos proyectando su voz sin inconvenientes en salones de grandes dimensiones. De allí la expansión del canto popular, Folk, todas las ramificaciones del Blues y el Jazz y otras vertientes populares de diversas culturas que en el presente siglo por la facilidad que otorgan las comunicaciones van ganando espacio y notoriedad.

Sin embargo, la disciplina del canto que nos ocupa aquí es la primera, la del canto de escuela, el bel canto.

7.6.1. Bel Canto

El inicio del *bel canto* se remonta al siglo IV, cuando san Silvestre funda la Schola Cantorum de Roma⁵⁵. Posteriormente, en las demás ciudades importantes de Italia, se fundan escuelas dedicadas a la enseñanza y práctica del ‘bel cantismo’. Así, puede decirse que surge una disciplina sistemática de estudio de la voz y sus posibilidades interpretativas, que a través de un descubrimiento de la técnica vocal apropiada, permitió enfocar las diferentes voces por los mejores caminos.

El siglo X trajo consigo el canto gregoriano o canto llano, el intento católico por establecer **“una liturgia unificada y un arte digno de la Iglesia y del imperio cristiano.”**⁵⁶

Posterior a esto, se difundió por toda Europa el *Canto litúrgico*, que sufrió transformaciones durante el siglo X a manos de muy diversos compositores.

⁵⁵ Joan S. Ferrer Serra. **Teoría y práctica del canto**. Herder Editorial, S. L. 2003. *Segunda edición*.

⁵⁶ Jean-Yves Hameline. **Historia de la música** © Espasa Calpe, S.A.

Durante el siglo XI se originan en Francia los *trovadores y troveros*, que extienden su dominio sobre la historia del canto hasta el siglo XIII, con sus canciones llamadas ‘cortesananas’, basadas en la poética de la época conocida en la historia universal como *Edad Media*.

Aunque al parecer ya en el siglo IX existieron los primeros indicios de *Polifonía*, es a los siglos XI, XII y XIII a los cuales se les atribuye su dominio. Durante estos siglos surge el organum, la escuela de Notre – Dame, el Ars Antiqua y el Ars Nova.

El siglo XIV trae consigo las escuelas polifónicas inglesa y francesa, y el desarrollo de la polifonía por medio de compositores Italianos.

Durante el siglo XV los compositores experimentaron con las distintas gamas de la voz humana, abarcando desde las voces femeninas agudas, hasta las voces masculinas agudas y graves y las voces blancas de niños. Compositores especializados en música religiosa proveen de motetes a todas las cortes. El renacimiento hace gala de la música coral. Sin embargo, el catolicismo que prohibió desde el noveno siglo el uso de voces femeninas en el canto, obligó a la conformación de grupos vocales en los que las líneas melódicas agudas estaban a cargo de hombres con registros muy agudos.

Posteriormente, en el siglo XVI y XVII se hizo muy popular el uso del Castrato como la voz solista por excelencia, alcanzando la cima de su señorío en el siglo XVIII. El bel canto, que se fortalece en el siglo XVI hace uso del Castrato solo hasta el siglo XIX cuando se propone por un lado acabar con la espantosa práctica que mantenía la existencia de los castratti y por el otro buscar el desarrollo de una técnica vocal que permitiera alcanzar una sonoridad y proyección

sin precedentes. Es permitido el uso de la voz femenina y comienzan a aparecer las grandes lumbreras del canto. Surgen entonces las diferentes clasificaciones de la voz femenina como soprano (lírica, dramática, coloratura), mezzosoprano y contralto en los escenarios de ópera, además de las ya comunes voces de tiple (niño), tenor, barítono, y bajo.

7.6.2. Clasificación de la Voz

Durante los siglos XVII y XVIII el estudio de la voz humana permitió una clasificación de la voz distinguiéndola por el margen de notas que cada tipo de voz conocida podía cantar. A ese margen de notas, desde la más grave a la más aguda se le llamó *Registro de voz*. De la medición del registro de voz provienen unos parámetros comunes, que pueden variar de cantante a cantante, pero que mantienen una relación común.

“La clasificación de las voces contempla no solamente las diferencias fisiológicas del aparato vocal; también tiene en cuenta los diversos registros que pueden cubrir y el timbre particular que determina sus posibilidades expresivas”⁵⁷

Los registros iniciales resultantes de la clasificación de la voz son:
En las voces femeninas, de la más aguda a la más grave:

Soprano, es la voz femenina más aguda, que sin embargo contiene diversas ramificaciones, que bien pueden ser por registros más amplios que la medida estándar, o por diferencias en calidades interpretativas.

Mezzo-soprano, es una voz intermedia entre la más grave y la más aguda. Goza también de distintas ramificaciones.

⁵⁷ Pilar Lago. **La música para todos**. Tomo I. Los elementos. Educar cultural recreativa S. A. Colcultura, 1993.

Contralto, es la voz considerada como la más grave de las voces femeninas. En algunos casos su nombre se reduce a Alto, sobretodo en las partituras para Coro. Es la voz femenina quizás más escasa, sobretodo en Colombia. Sin embargo países como Cuba o Venezuela, así como las demás regiones caribe de Latinoamérica, suelen dar grandes voces de contralto.

En las voces masculinas también hay tres clasificaciones generales de las cuales se desprenden otras más particulares y escasas. La generales son:

Tenor, es la voz masculina aguda por naturaleza. Sin embargo, un caso escaso es el Contratenor. Una voz de tenor tan aguda que asemeja el registro de voz de la Contralto y de la mezzo-soprano.

Barítono, la voz intermedia masculina y Bajo, la voz grave masculina, son casos especiales de los que nos ocupamos en el apartado siguiente, pues es el registro utilizado por Bach para el papel de solista de la cantata BWV 56, de la cual es objeto este trabajo de grado.

7.6.3. Registro de Bajo Barítono

La voz de Barítono es la voz intermedia entre el tenor y el bajo en las voces masculinas. Suele alcanzar notas tan altas que pertenecen al registro del tenor y tan bajas que pertenecen al del bajo. Son usados con frecuencia en las operas de Mozart para papeles protagónicos, como en el caso de Don Giovanni⁵⁸. También Georges Bizet lo usa para su Toreador en la opera Carmen.⁵⁹

Pilar Lago aborda este registro en su libro, que hemos citado ampliamente, de esta manera:

“Cuando su calidad es liviana y de fácil acceso hacia el registro alto, resulta apropiada para la Opera Cómica; cuando se adapta mejor al registro bajo y su timbre es menos brillante, más denso, se ubica mejor en la Opera Seria. Por otra parte, las calidades expresivas de las diferentes voces de barítono pueden personificar voces de tipo lírico, heroico, caballeresco, o dramático con gran propiedad.”⁶⁰

Bajo, es la voz más grave de las voces masculinas. Aún así, su registro de voz en los niveles profesionales debe alcanzar al menos la nota sol 1, que es bastante aguda, aún para un tenor. Sus notas bajas son envidiables, puesto que ningún otro registro puede alcanzarlas. En algunos países se da la rareza del bajo profundo, sobre todo en Rusia. Esta rareza se da por las características del clima normalmente. Pilar Lago lo explica así:

“El registro más grave de todas las voces, contra lo que podría pensarse, no debe asociarse necesariamente con un timbre opaco o con limitaciones en cuanto a la agilidad. El llamado ‘bajo cantante’ por ejemplo, posee una voz sonora, vibrante, con posibilidades virtuosísticas como la coloratura.

⁵⁸ **Don Giovanni**, es una de las operas más populares del austriaco **Wolfgang Amadeus Mozart**, basada en la popular obra Don Juan. Sus papeles protagónicos masculinos son interpretados por barítonos y bajos, como lo son Don Giovanni (Barítono), Leporello (Bajo), Masetto (Bajo). N del A.

⁵⁹ **Carmen** es la opera más famosa del francés **Georges Bizet**, compositor que existió durante el Romanticismo musical. El papel del Toreador al que se hace referencia es el de un torero que se enamora de Carmen, la soprano que a su vez ama al tenor, Don José. Bizet era francés, pero Carmen se desarrolla en Sevilla, España. Las melodías de Carmen son muy populares en todo el mundo. N del A.

⁶⁰ Pilar Lago. **La música para todos**. Tomo I. Los elementos. Educar cultural recreativa S. A. Colcultura, 1993.

Su repertorio abarca desde los bufos característicos de la ópera italiana hasta los más trascendentales y serios personajes de la creación contemporánea. Otra categoría, la del ‘Bajo profundo’, se destina frecuentemente a la representación de reyes, sacerdotes res ancianos (...) En Rusia, se encuentran voces extremadamente bajas, de hermoso timbre, que dan un colorido singularmente atractivo a los coros religiosos o populares como el de los boteros del Volga. De ahí su nombre: bajos de Rusia.”⁶¹

Existen voces, tal vez privilegiadas, que cuentan con los dos registros, el de bajo y el de barítono. El llamado Barítono Bajo puede interpretar papeles destinados para alguno de los dos registros.

En el caso particular de esta cantata, el papel de solista está escrito para bajo cantante, pero puede ser incluso interpretado por un barítono con un registro de notas graves amplio.

7.6.4. La Técnica Vocal

Como ya se ha mencionado, la técnica del canto se desarrolló por maestros emergentes de la misma necesidad de teorizar las técnicas que se daban en el ejercicio vocal y organizarlas en pro de una rutina con objetivos claros y específicos que apuntaran hacia la interpretación vocal correcta. A partir de ejercicios técnicos, así como del estudio del aparato vocal y de toda la anatomía humana, la técnica vocal se desarrolló a punto de que para el siglo siguiente cada país europeo gozaba de su propia técnica. Necesidad que se dio al estudiar las diferencias fonéticas existentes entre cada idioma, como por ejemplo entre el italiano y el alemán. Así, surgieron entonces la Técnica Italiana o Napolitana, La técnica Alemana, La técnica Francesa y más hacia el siglo XIX y XX, la técnica Americana. Lago ilustra la importancia de la técnica vocal en el siguiente análisis: “El dominio de la técnica vocal, permite al

⁶¹ Pilar Lago. **La música para todos**. Tomo I. Los elementos. Educar cultural recreativa S. A. Colcultura, 1993.

cantante localizar a voluntad dicha resonancia, modular el sonido de acuerdo con sus particularidades de afinación, intensidad y duración; finalmente, articular de manera absolutamente clara vocales y consonantes para una correcta apreciación del texto. El cultivo de la voz comienza a desarrollarse solamente a partir del Siglo XVII, cuando nace la ópera en Italia.”⁶²

Aparte de la técnica vocal, la calidad interpretativa del cantante depende de otros factores, internos como externos, que lo convierten en un cantante profesional.

“(…) en el centro, es el espíritu el que manda e impone a la garganta humana los sonidos que ha de dar conforme a las exigencias de las leyes de nuestro ser espiritual, mientras que en los instrumentos los sonidos están sujetos a la constitución material de los cuerpos sonoros, como por ejemplo, la longitud de las cuerdas o la distancia entre los orificios de los tubos.”⁶³

El correcto estudio de la técnica vocal, que en el ámbito profesional lírico puede abarcar alrededor de diez años, sumado a una voz dotada para tales fines, resulta en procesos de alta calidad vocal.

“No bastará poseer una voz extensa y potente. Será necesario belleza en el timbre, sensibilidad en la expresión, y arte y técnica del canto para ser intérprete de la alta música.”⁶⁴

7.7. El Barroco Musical

Así se le llama al periodo que comprende la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII. Es el período de la ornamentación, del fulgor de estrellas, del telón y de la música como espectáculo. Su nombre nos trae mucho de lo mejor que ha vivido el mundo de las artes en general, desde la poesía de Quevedo y Lope de Vega, hasta

⁶² Pilar Lago. **La música para todos**. Tomo I. Los elementos. Educar cultural recreativa S. A. Colcultura, 1993.

⁶³ Jaime Pahissa. **La música y el hombre**. Ediciones Don Bosco. Barcelona, 1980.

⁶⁴ IBID.

las estaciones de Vivaldi; es el desafío que el hombre del siglo hacía frente a los rezagos del renacimiento.

“Los últimos años del siglo XV que ven por fin la eclosión de los efectos del pensamiento humanista sobre el arte musical, abren de par en par las puertas del futuro: Música instrumental, melodía acompañada, opera y oratorio dominarán la época barroca, marcados todavía por el entusiasmo que anima a los artistas al final del Renacimiento.”⁶⁵

Fue en la iglesia Católica y en las monarquías donde la música Barroca tuvo su desarrollo. Desde allí recibió sus directrices y su reglamentación. Para ambos fue su producción.

“La música denominada culta o ilustrada (en oposición a la popular) únicamente se cultiva en el seno de los dos estamentos rectores de la vida política y espiritual: el aristocrático (las diversas cortes europeas) y el eclesiástico. Un tercer sector – el burgués – está a punto de entrar con la opera en el universo musical (...) En las figuras de Domenico Scarlatti, de Bach y Haendel, nacidos todos en el mismo año, se personalizan en cierto modo los tres escenarios apuntados.”⁶⁶

El siglo XVII se sintió igual en todas las artes. Y si bien sucede como lo dicen varios teóricos, al afirmar que Bach nunca supo que vivió en el barroco sino que fueron los hombres siglos después quienes lo situaron allí, ciertamente hubo concordancia entre las artes, la arquitectura, las letras y la música por esos años.

“El movimiento plástico y cultural conocido con el nombre de barroco alcanza en estos momentos su cenit, y el arte del sonido no ha sido ajeno al impacto de la fantasía barroca y se ha hecho sensible en un estilo caracterizado por la gran ornamentación de la frase, ornamentación que, si es particularmente patente en las obras para clavecín, puede igualmente detectarse en la música concertada para violín (Vivaldi, Bach) o en las sinuosidades vocales del oratorio y de la cantata (Caldara, Carissimi, Bach y Haendel).”⁶⁷

⁶⁵ Marie-Claire Beltrando-Patier, Dominique Patier, Jean Duron. **Historia de la música** © Espasa Calpe, S.A. 2001

⁶⁶ Manuel Valls Gorina. **Para entender la música**. Alianza editorial, 1988.

⁶⁷ IBID.

Ornamentación parece ser la palabra que define el periodo. Todo adornos fueron las composiciones. Tanto así, se logra divisar en las cúpulas de las capillas, en las formas arquitectónicas de la época, en la literatura barroca española, como en las artes plásticas. El barroco musical fue congruente con ese estilo de ornamentación para muchos exagerada, pero para ese momento, de moda.

“La ornamentación característica de esta época, afecta directamente la línea melódica. Su diseño original se enriquece con nuevos sonidos, que refuerzan la presencia de los fundamentales, suavizan o resaltan sus distancias interválicas, y marcan las cadencias.”⁶⁸

Más que la simple ornamentación, el estilo barroco tiene un carácter que lo define como tal. Ese carácter daba con muchos visos y personalidades distintas, que cabían como no en el marco de una cultura barroca que abarcó mas de un siglo y por la que desfilaron apellidos tan cercanos y lejanos, tanto en años como en características.

“El carácter conflictivo del barroco se amolda tan perfectamente a las tensiones internas características del lenguaje musical que, como dice S. Clerex, es una estética que encuentra en la música su ‘encarnación ideal’, y puede afirmarse que toda música posee, por esencia, una dimensión barroca.”⁶⁹

La expresión máxima del barroco musical es sin duda alguna la opera. En ella confluyen lo pictórico, lo dramático, lo fantástico, lo excesivamente ornamentado y lo sublime. En ella confluyen también todas las artes: Literatura, Pintura, Danza, Composición, Interpretación musical, Bel canto y todo lo que cupiera. La opera era para el barroco el barroco mismo.

“(…) La estética del barroco se aviene perfectamente con el arte de la fiesta y la apariencia, con la tramoya, hasta tal punto que el

⁶⁸ Pilar Lago. **La música para todos Tomo II.** Los estilos de la música. Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

⁶⁹ Marie-Claire Beltrando-Patier, Dominique Patier, Jean Duron. **Historia de la música** © Espasa Calpe, S.A. 2001

espectáculo en sí mismo [la opera] se convierte inmediatamente en la razón de ser del género, imponiéndose sobre el texto y la música.”⁷⁰

El barroco con todo su brillo y su impetuosidad le ofrendó a la música muchas historias que contar. Casi todos los géneros y formas musicales nacieron allí. La opera siguió su camino. Ahora es su majestad la opera. La cantata y el oratorio también sobrevivieron, tal vez y eso es entendible, con mucho menos brillo.

“Durante el siglo XVII Italia crea tres géneros musicales nuevos – la opera, el oratorio y la cantata – que renuevan el lenguaje musical de su tiempo.”⁷¹

Fue en el barroco que la música se permitió sus primeras licencias. Salió de la mojigatería religiosa y se embarcó por diversos viajes. De ahí en adelante se enriqueció. Pero el barroco fue el catalizador que permitiera a la música tal vez llenarse de adornos, para después entrar a depurar lo mejor que le quedaba.

“La revolución lingüística que se produjo en la transición del Renacimiento al Barroco configuró una perspectiva radicalmente nueva para la música: por primera vez, ésta se asume como espectáculo, como flujo de sucesos diversos, frente a un público que deviene espectador destacado.”⁷²

7.7.1. El Bajo Continuo

Fue, al lado del recitativo, uno de los elementos claves de la composición barroca. Pilar Lago explica claramente lo que significa:

“La importancia del bajo aparece reflejada en el procedimiento de escritura característico de la época: el ‘Bajo cifrado’. El compositor anotaba los sonidos fundamentales, y cifraba numéricamente los acordes a realizar. El ejecutante,

⁷⁰ IBID.

⁷¹ Marie-Claire Beltrando-Patier, Dominique Patier, Jean Duron. **Historia de la música** © Espasa Calpe, S.A. 2001

⁷² Enrico Fubini. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Alianza Editorial, 1988.

según su habilidad, podía improvisar imitaciones de motivos expuestos por las voces extremas, u ornamentar su línea melódica de acuerdo con la naturaleza de la obra. El procedimiento se denomina ‘bajo cifrado’; el concepto musical, ‘bajo continuo’. El sostén de esta voz inferior se confiaba al clave, que realizaba las armonías y llevaba el pulso rítmico. A menudo la línea melódica aparecía reforzada por el violonchelo. El papel del continuo era fundamental cuando acompañaba solamente una voz cantante. Sin embargo, no se prescindía de su intervención en el caso contrario; muchas obras lo mantenían aún cuando la armonía estuviera plenamente realizada por las diferentes voces o instrumentos, y su papel se redujera a apoyar o duplicar las diferentes líneas”⁷³

Se utilizó durante todo el barroco y sentó las bases para un porvenir en la composición, que logro evolucionarlo en elementos mas completos.

“El bajo continuo tuvo considerables repercusiones en la escritura musical: es una forma peculiar de concebir la música que, por su juego de curvas y profundidades, resulte plenamente barroca.”⁷⁴

7.7.2. El Recitativo

Es el otro elemento protagónico de la composición barroca. Surge en Italia a principios del siglo XVII, como la *“parte esencial del estilo representativo, destinado a expresar musical mente una acción.”*⁷⁵

Proviene de la corriente declamatoria que suponía un ambiente dramático y promueve a su paso el origen de la opera, la cantata y el oratorio, influyendo también sobre géneros más antiguos. Fue en su momento una novedad sin precedentes que generó un posterior movimiento, tal vez el más significativo de la música.

⁷³ Lago, Pilar. **La música para todos. Tomo II. Los Estilos de la música.** Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

⁷⁴ Beltrando-Patier, Marie-Claire; Patier, Dominique; Duron, Jean; Hameline, Jean-Yves; Pétillot Claude. **Historia de la música** © Espasa Calpe, S.A. 2001

⁷⁵ Historia de la Música. Espasa Calpe. 2006.

7.7.3. La Música de Cámara

Esta forma de concebir la música se originó durante el Renacimiento, para cumplir con las necesidades de la corte. Era música compuesta para ser tocada en espacios pequeños, como salas, cuartos o comedores, por lo cual recibió esa denominación. Los grupos musicales para interpretar obras de cámara reciben también la denominación, tal como la orquesta *de cámara*, el coro *de cámara*, etc. Siendo así, grupos de pocos músicos por cuerda. Incluso en aquella época, el nombre de cámara era asignado a la agrupación que mejor cumplía con el calificativo: el *Cuarteto de Cámara*. Por lo tanto, a menor número de músicos, menor la necesidad de director musical. Es por eso que frente a un cuarteto de cámara generalmente ***“no hay director; los músicos deben estar ubicados de manera de poder mirarse entre sí, para lograr la mejor coordinación.”***⁷⁶

7.8. La Cantata

Al lado del oratorio, la cantata es el género vocal que compite en importancia con la ópera dentro del marco de los siglos XVII y XVIII. Por supuesto es una pelea perdida, pues la ópera tras su aparición en el siglo XVII gozó de un reinado que ningún otro género le pudo arrebatarse. Aún así, la cantata y el oratorio, así como las Pasiones, de J. S. Bach, se constituyeron en géneros emblema de la creación musical de ambos siglos.

La cantata, género del cual nos ocuparemos, surgió en Italia durante el siglo XVII⁷⁷, simultáneamente con la ópera y el oratorio, que se

⁷⁶ **Wikipedia**, enciclopedia libre web site, 2006.

⁷⁷ “La cantata se origina en Italia. Inicialmente estaba destinada a una o dos voces con acompañamiento instrumental, y tenía carácter profano. Posteriormente evolucionó hacia el género religioso.” Pilar Lago. **La música para todos Tomo II. Los estilos de la música**. Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

presume por muchos es originario de Inglaterra, pero que para otros es creación de Giacomo Carissimi.

El mayor auge de la cantata se da alrededor de 1620. En una etapa inicial fue Roma el foco principal del género, de la mano de Rossi y Carissimi. Posteriormente su exploración se extiende a Venecia, Bolonia y Nápoles. De esta exploración del género a manos de distintos autores, surgieron diversas formas de cantata, que una a una fueron evolucionando, y de cada una de estas formas de construcción brillaron diferentes compositores.

7.8.1. Cantata da camera

Fue el tipo inicialmente concebido para voz solista con acompañamiento instrumental. Sus textos eran de carácter profano. Estaba compuesta usualmente de recitativos y arias contrapuestas. Los compositores italianos destacados en este tipo de cantata fueron Giulio Caccini, Claudio Monteverdi (a quien muchos le atribuyen la creación de la Opera, lo cual ha sido ampliamente discutido) y Jacopo Peri. En las cantatas profanas suelen abordarse temas bucólicos, mitológicos, satíricos, conmovedores o ingenuos.

Luego, la influencia de la iglesia dio paso a una nueva forma de cantata cuyos textos se amoldaron a las necesidades de la liturgia. En Italia esta transformación se dio al servicio de la Iglesia Católica Romana, mientras que en Alemania se da en la búsqueda por popularizar y engrandecer la liturgia luterana. De todos modos, la cantata da camera italiana era especialmente diferente a la cantata que posteriormente surgiría en Alemania, como lo manifiestan Caravaglia y Rescigno:

“La cantata de cámara italiana es en esencia una suerte de fracción de cámara de un trozo de opera, predominantemente

un recitativo seguido por un aria, confiada a una voz con acompañamiento de continuo.”⁷⁸

La forma siguiente, aunque explorada por compositores italianos, puede decirse que es virtualmente de uso Alemán, no obstante en Alemania fue que Bach compuso alrededor de trescientas.

7.8.2. Cantata da chiesa

Traducida como ‘cantata de iglesia’, surge de la transformación que hacia el final del siglo XVII sufriera la cantata da camera. Paso de ser una composición para voz solista, a utilizar dos o tres voces con acompañamiento. Los más importantes exponentes de esta forma fueron los italianos Giacomo Carissimi y Alessandro Scarlatti, de quien se dice que compuso doscientas o más de estas obras; y los alemanes Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann y Dietrich Buxtehude, en manos de quienes *“evolució hacia una forma mucho más elaborada que su modelo italiano”⁷⁹* y que a su vez allanaban el camino para que pocos años después Johann Sebastian Bach terminara por nutrir el género con cientos de cantatas da chiesa para la Iglesia Luterana en Leipzig, además de componer también algunas cantatas profanas.

Tras Bach, la cantata pasó a ser catalogada más como un genero vocal con coro y acompañamiento instrumental, que ocasionalmente usa solistas y que puede pertenecer a dos tipos de caracteres: *Sacro* o *Profano*.

⁷⁸ Renato Caravaglia y Eduardo Rescigno. **Gran Historia de la Música, Tomo II, Johann Sebastian Bach**. Círculo de lectores, 1985.

⁷⁹ **Microsoft ® Encarta ® 2006**. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

A través de las diversas experiencias de compositores, fue enriquecida con coros, interludios instrumentales, solos, arias y recitativos.

Aunque ya antes de Bach personajes como Scarlatti habían explorado el género con numerosas creaciones, fue él quien más lo cultivó, cumpliendo el mandato de su reino y de la doctrina que seguía. Ya Lutero por medio del coral había allanado el terreno para que una forma musical más compleja entrara a hacer parte de la liturgia. Pilar Lago nos lo explica: ***“Los músicos luteranos introducen el coral protestante a manera de comentario piadoso. (...)”***⁸⁰ Este uso del coral en las liturgias protestantes dio paso tiempo después a que composiciones más largas y pictóricas, como lo son las cantatas, intervinieran directamente en los ritos, recurso del que Bach hizo gala con lo mejor de su ingenio:

“En Alemania, el coral protestante se convierte en su principio generador. Las obras más logradas, con su disposición característica para solistas, coro y orquesta, pertenecen a Juan Sebastián Bach”⁸¹

Así como en Alemania e Italia surgiera la cantata, en Inglaterra se originó un género bastante parecido, al que llamaron Oratorio, por ser ese el nombre del sitio destinado en la capilla para representar la obra. Este género se dedicó hasta el siglo XIX únicamente a la música religiosa, en cambio la cantata se permitió paseos hacia la música profana. Quizás la cantata profana más popular en el mundo es la reconocida Carmina Burana del alemán Carl Orff.

“En tanto que el oratorio, a causa de sus orígenes piadosos, es un género fundamentalmente religioso, la cantata, que experimentó un desarrollo paralelo, admite cualquier tema (religioso o laico) y no es inherente a su cometido la existencia de una subintención dramática. Por otra parte, así como el oratorio, por su naturaleza dramática, precisa en general de coros y de solistas que representen (aunque no

⁸⁰ Pilar Lago. **La música para todos Tomo II. Los estilos de la música.** Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

⁸¹ IBID.

actúen) los diversos personajes, en el desarrollo argumental la cantata admite muchas variantes: solista individual, acompañado por un conjunto de cámara (caso de la denominada cantatilla) y, naturalmente, con solistas, coro y orquesta en todas las combinaciones imaginables.”⁸²

Estas características abiertas hicieron de la cantata un género muy atractivo para los compositores y más aun para los mecenas. Su montaje, a comparación del oratorio, no requiere grandes sumas ni diseños, puede hacerse en cualquier espacio de cámara o para un público más amplio.

“La cantata, a causa de su función indiferente, no demanda un montaje especial, y tanto si es religiosa como si es profana, las razones de su creación obedecen a circunstancias variables que la vinculan a determinados supuestos sociales.”⁸³

Dominique Duron analiza las implicaciones temáticas propias del género de la siguiente manera:

“En función de su temática, la cantata será descriptiva, teatral, lírica o incluso espiritual. (...) Algunos músicos la abordan como un género profano (cantata de cámara, próxima al ámbito de la ópera), mientras otros se especializan en las cantatas sacras.”⁸⁴

Aún así, Cantata y Oratorio son géneros muy cercanos y contando poquísimas diferencias, muy similares. Históricamente son diversamente abordadas, y actualmente puede pensarse que lo único que diferencia la una de la otra es el nombre que su autor decida darle.

“Con frecuencia el crítico se hallará perplejo y en un compromiso a la hora de dictaminar con precisión donde acaban las fronteras de un género y donde comienzan las del otro.”⁸⁵

⁸² Manuel Valls Gorina. **Para entender la música**. Alianza editorial, 1988.

⁸³ IBID.

⁸⁴ Marie-Claire Beltrando-Patier, Dominique Patier, Jean Duron. **Historia de la música** © Espasa Calpe, S.A. 2001

⁸⁵ Manuel Valls Gorina. **Para entender la música**. Alianza editorial, 1988.

Cantata, Oratorio, Pasiones y Opera, todos estos géneros nacidos en el campo vocal y durante el barroco aportaron a la música del mundo numerosas contribuciones. Por eso, se constituyen en géneros predecesores de grandes desarrollos en la composición musical de los grandes genios.

“Las grandes creaciones del género vocal religioso del Barroco constituyen hoy en día parte obligada del repertorio de concierto en los principales escenarios del mundo. Independientemente de su motivación original, han alcanzado la dimensión de obras imperecederas por sus méritos puramente musicales.”⁸⁶

7.9. Los Elementos

7.9.1. Solista

Es un elemento presente en la música quizás desde que existe la música misma. Históricamente el papel de solista le ha permanecido en varios casos a los instrumentos, como en el caso del concierto solista, originado durante el barroco, así como en el concierto grosso, de la misma época. Son buen ejemplo de esto los conciertos para piano solo, así como los conciertos para piano y orquesta; Violín y orquesta; guitarra y orquesta, etcétera. también en el aspecto vocal existe la modalidad, mas no como concierto propiamente dicho. Durante el renacimiento los solistas vocales surgieron tras el éxito religioso de los coros masculinos. Durante el barroco surgen la opera y el oratorio, trayendo consigo a los castratti, grandes estrellas de la época y posteriormente a las solistas femeninas. Existen también los conocidos ciclos de canciones, siendo tal vez los más recordados aquellos compuestos por Franz Shubert. Se cuentan por miles las obras para solista vocal, sobre todo las que tuvieron origen durante el siglo XVIII.

⁸⁶ Pilar Lago. **La música para todos Tomo II. Los estilos de la música.** Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

7.9.2. Coro de cámara

Surge en el renacimiento musical. Los primeros coros que existieron en realidad puede decirse que fueron coros de cámara, para espacios pequeños y cerrados, como las cortes y las capillas. Su uso es frecuente para obras de carácter litúrgico católico y protestante. En el segundo caso, Johann Sebastián Bach le dio un uso casi protagónico en sus cantatas, sin embargo, como el análisis lo ha arrojado, en la cantata BWV 56 pasa lo contrario. En este, como en muy pocos casos, Bach utiliza al coro en un papel pequeño y secundario, y deja al solista todo el peso de la situación dramática y melódica. Fue bastante utilizado hasta el barroco y mediados del clasicismo, cuando autores como Beethoven y Brahms requirieron aumentar el número de instrumentistas y así mismo el número de voces en el coro. Ya en el siglo XX fueron comunes los coros muy numerosos formados por coristas dotados de grandes voces. Ejemplo de esto son los coros Wagnerianos y los utilizados por Giuseppe Verdi⁸⁷.

7.9.3. Oboe

Este instrumento de viento, usualmente construido de madera surgió y se desarrollo en Francia durante el siglo XVII. Es uno de los instrumentos predilectos de los compositores de todas las épocas para papeles de importancia en sinfonías, operas y demás formas musicales. De su evolución se desprenden el corno inglés y el oboe d'amore y el oboe barítono.

⁸⁷ Referencia a Richard Wagner y Giuseppe Verdi, compositores del periodo Romántico. Ambos se destacaron por su contribución a la opera. Sin embargo las operas de Verdi son las más populares operas de todos los tiempos. Wagner se destacó también ampliamente por sus composiciones netamente instrumentales y de programa.

7.9.4. Cuarteto de Cuerdas

La agrupación más importante del género Música de Cámara. Está conformado por dos violines, viola y violonchelo. Se utilizó muchísimo durante el barroco para interpretar en las cortes y salas de cámara la música compuesta por los compositores de corte. Como en el caso de Lully quien, según la leyenda, andaba siempre tras el Rey Sol Luis XIV con su cuarteto de cuerdas interpretando sus ballets.

El cuarteto es la base primaria de la orquesta de cuerdas, pues sus voces no se cambian de una agrupación a otra, solo el número de instrumentistas.

Existen diversas composiciones y arreglos de obras para orquesta sinfónica adaptados al formato de cuarteto.

7.9.5. Bajo continuo

Ya hemos analizado lo que la invención del bajo continuo vino a ser para la música. Ahora mencionaremos lo que es y los instrumentos que se encargan de interpretarlo.

El bajo continuo puede definirse como la parte instrumental de sonido grave que sirve de soporte a las demás voces. Usualmente estaba a cargo de un instrumento de teclado que podía ser un órgano o un clavecín, y de las cuerdas graves como el violonchelo y el contrabajo.

El origen del bajo continuo se dio durante el barroco y vino a entrar en desuso hacia mediados del siglo XVIII, cuando se dejó de usar como tal y se comenzó a implementar un acompañamiento más sutil por parte de los instrumentos de registro grave y medio.

8. CONCLUSIONES

- 8.1. Es imprescindible elaborar una planeación de ensayos con base en una fecha establecida para el concierto, de lo contrario se tiende a divagar y a perder tiempo en ensayos infructuosos.
- 8.2. Para el montaje de una obra de Bach puede ser importante fijarse con más atención en el simbolismo encontrado a lo largo de sus composiciones. Este punto enriquece la interpretación.
- 8.3. Las cantatas de Bach pueden interpretarse fuera del contexto de la Iglesia Luterana gracias a la popularidad de las mismas que sobrepasa toda frontera religiosa.
- 8.4. Es relevante que al estudiante de canto se le asesore permanentemente en el montaje de este tipo de repertorio con miras a resultados óptimos.
- 8.5. A través del desarrollo de este proyecto se hallaron variados obstáculos contra el propósito de incluir dos prácticas de conjunto en el montaje sinfónico. Precisamente, por la cantidad de montajes sinfónicos de carácter institucional que se han venido realizando durante el último año, fue muy difícil contar con la participación de la orquesta de cámara de la universidad, puesto que la misma se encontraba comprometida con los montajes y demás conciertos sinfónicos programados durante el año. Se pudo concluir entonces que existen dificultades en la Escuela de música en el momento de solicitar la colaboración de los grupos instrumentales de la misma para el desarrollo de trabajos de grado como este. A los trabajos de grado se les presta poca atención y son muy pocos o inexistentes los espacios abiertos para esta

colaboración, dependiendo esto de dos factores, como son por un lado la negligencia de los mismos estudiantes participantes de las prácticas, que carecen de interés en la participación de estos montajes estudiantiles al no representar distinción o nota académica alguna. Por otro lado, los docentes están más enfocados a realizar conciertos en fechas especiales y cumplir con un cronograma preparado de antemano, dejando espacios pequeñísimos o nulos para la colaboración con propuestas de proyectos de grado que incluyan a los grupos que ellos dirigen o guían.

- 8.6.** La planeación de proyectos como este, que requieren de la participación de varios estudiantes de la carrera, se ve limitada o afectada por las numerosas actividades a las que los estudiantes deben cumplir. Los montajes sinfónicos, los grupos instrumentales de estudio, las prácticas de conjunto y las mismas actividades de cada materia, dificultan la disponibilidad horaria de los estudiantes para participar en proyectos como este de forma colaborativa.
- 8.7.** Existe poco interés o iniciativa en los profesores de prácticas de conjunto en cuanto a incluir los trabajos de grado y la participación colaborativa en los mismos, dentro del plan de evaluación de las materias, lo cual significaría un mayor compromiso e interés de parte de los estudiantes hacia el proyecto de grado propuesto.

9. RECOMENDACIONES

9.1. Es recomendable sentar las bases de un apoyo institucional a los trabajos de grado que no se quede en lo meramente burocrático, sino que corresponda a las necesidades del estudiante en etapa de trabajo de grado que requiere del apoyo tanto de los docentes de las áreas, como de los estudiantes de las mismas. Debe ser desde la institucionalidad de la Escuela, desde su dirección, que se determine el apoyo por parte de las prácticas corales e instrumentales a los proyectos de grado, de forma ordenada y obligatoria, ya sea inmersa en el plan de estudios y de evaluación del semestre en curso o de otra forma, que pueda garantizar el cumplimiento y compromiso de los estudiantes y docentes respecto a esta colaboración.

10. ANEXOS

- 10.1.** Score general Cantata BWV 56. 1 copia impresa y 1 copia en CD.
- 10.2.** Reducción para piano y canto. 1 copia impresa y 1 copia en CD.
- 10.3.** Preguntas de la entrevista para el documental video gráfico.
- 10.4.** Diario de campo del montaje sinfónico.
- 10.5.** CD con la versión grabada por Karl Richter y Dietrich Fischer Dieskau.
- 10.6.** DVD con las muestras didácticas de canto realizadas por Juan David Zuleta y Luz Elena Acevedo, en las instalaciones de la universidad.
- 10.7.** DVD con el Documental video gráfico.
- 10.8.** DVD con la gala de la cantata BWV 56 interpretada por Juan David Zuleta y dirigida por Julián Lombana Mariño.

11. GLOSARIO

ARIA pieza para solo vocal acompañado, generalmente perteneciente a una ópera, oratorio o cantata. Se originó en Italia en el siglo XVI como solo breve.

ARIA DA CAPO forma de aria que dominó la música vocal desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XVIII. Su nombre provenía de la estructura ABA en la cual después de la exposición de los temas A y B el autor escribía Da capo (desde el principio o desde la cabeza) para designar la repetición del tema A. Alessandro Scarlatti perfeccionó la forma, mientras que Händel la usó en sus oratorios y Bach en sus oratorios y cantatas.

BARROCO periodo o estilo de la historia de la música comprendido aproximadamente entre 1600 y 1750.

BEL CANTO locución que designa el estilo de canto propio, especialmente el de la ópera italiana del siglo XVII y que prevaleció hasta bien entrado el siglo XIX.

B.W.V. Catalogación de la música de J. S. Bach

CÁMARA para un pequeño conjunto y/o para un espacio reducido.

CANTATA composición para una o más voces solistas con acompañamiento instrumental y posiblemente coro. En sus inicios durante el siglo XVII se componía para una voz solista con acompañamiento, pero posteriormente se incluyeron partes para tres o más voces con acompañamiento. Sus mayores exponentes fueron Giacomo Carissimi, Alessandro Scarlatti, Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann, Dietrich Buxtehude y Johann Sebastian Bach.

CASTRATO cantante varón castrado durante su pubertad para preservar en él su registro de voz agudo de soprano o contralto. Se conoce de ellos a partir del siglo XVI y su popularidad fue en aumento durante el siglo XVII y dominaron la ópera hasta finales del siglo XVIII.

CHORAL himno musical al servicio de la iglesia protestante alemana.

LUTERANISMO denominación que recibe la doctrina que germinó la llamada Reforma protestante de Martín Lutero, cuyos orígenes como movimiento se remontan al siglo XVI.

ORATORIO composición musical para voces e instrumentos generalmente sobre un tema religioso. Aunque el libreto puede contener rasgos dramáticos, el oratorio, al igual que la cantata, es interpretado en concierto, sin escenarios ni vestuario especial. Al contrario de la ópera en la que las voces solistas son el centro de la atención, el oratorio centra mayor énfasis en la música coral.

12. BIBLIOGRAFÍA

Beltrando-Patier, Marie-Claire; Patier, Dominique; Duron, Jean; Hameline, Jean-Yves; Pétilot Claude. **Historia de la música** © Espasa Calpe, S.A. 2001

Biblia, La. Versión Reyna – Valera, Revisión de 1960.

Caravaglia, Renato; Rescigno, Eduardo. **Gran Historia de la Música. Tomo 2. Johann Sebastian Bach.** Círculo de lectores, 1985.

Gorina, Manuel Valls. **Para entender la música.** Alianza editorial. 1988

Davis, Curtis; Menuhin, Yehudi. **La música de hombre.** Fondo educativo Interamericano S. A. 1979.

Descubrimientos y reformas. Historia universal. Círculo de lectores S. A. Ediciones Daimon 1984.

Pahissa, Jaime. **La música y el hombre.** Ediciones Don Bosco. Barcelona, 1980.

Lago, Pilar. **La música para todos. Tomo II. Los Estilos de la música.** Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

Lago, Pilar. **La música para todos. Tomo I. Los elementos.** Educar Cultural Recreativa S. A. Colcultura, 1993.

Fubini, Enrico. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Alianza editorial, 1988.

Lang, Paul Henry. **Reflexiones sobre la música (Musicology and performance)** Editorial Debate S. A. 1998.

Shonberg, Harold C. **Los grandes compositores**. Javier Vergara Editor S. A. 1987.

Raynor, Henry. **Una historia social de la música desde la edad media hasta Beethoven**. Siglo XXI Editores, 1986.

Zuleta, Alejandro. **Dirección Coral**. Ministerio de Cultura, Colombia.

Copland, Aaron. **Cómo escuchar la música**. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1985.

Salazar, Adolfo. **Juan Sebastian Bach**. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1985.

Basso, Alberto. **Historia de la Música, la época de Bach y Haendel. Tomo 6**. Turner libros, S. A. 1999.

Kramer, Jonathan. **Invitación a la música**. Buenos Aires. Javier Vergara Editor. 1993

Peña, Joaquín; Anglés, Higinio; Querol, Miguel. **Diccionario de la música Labor**. Barcelona. Editorial Labor. 1954

Manén Planas, Juan. **Diccionario de celebridades musicales**. Barcelona. Editorial Ramón Sopena. 1973

Spence, Keith; Cole, Hugo. **Música Viva**. Barcelona. Plaza Janes editores. 1979

Hamel, Fred; Hürlimann, Martin. **Enciclopedia de la Música**. México. Grijalbo. 1987

Salvat, Juan. **Musicalia, enciclopedia y guía de la música clásica**. Pamplona. Salvat. 1986

Honolka, Kurt. **Historia de la Música**. Madrid. EDAF. 1979

Salvat, Juan. **Enciclopedia Salvat de los grandes compositores**. Pamplona. Salvat. 1984

Escudero García, María Pilar. **“Educación de la Voz 1”**. Editorial Real Musical. Madrid. 1988.

Ferrer Serra, Joan S. **Teoría y práctica del canto**. Herder Editorial, S. L. 2003. *Segunda edición*.

Mansion, Madeleine. **El estudio del canto**. Ricordi Editorial, 1947.

13. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Basso, Alberto. **Historia de la Música, la época de Bach y Haendel. Tomo 6.** Turner libros, S. A. 1999.

Copland, Aaron. **Cómo escuchar la música.** Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1985.

Escudero García, María Pilar. **“Educación de la Voz 1”.** Editorial Real Musical. Madrid. 1988.

Ferrer Serra, Joan S. **Teoría y práctica del canto.** Herder Editorial, S. L. 2003. *Segunda edición.*

Hamel, Fred; Hürlimann, Martin. **Enciclopedia de la Música.** México. Grijalbo. 1987

Honolka, Kurt. **Historia de la Música.** Madrid. EDAF. 1979

Kramer, Jonathan. **Invitación a la música.** Buenos Aires. Javier Vergara Editor. 1993

Manén Planas, Juan. **Diccionario de celebridades musicales.** Barcelona. Editorial Ramón Sopena. 1973

Mansion, Madeleine. **El estudio del canto.** Ricordi Editorial, 1947.

Peña, Joaquín; Anglés, Higinio; Querol, Miguel. **Diccionario de la música Labor.** Barcelona. Editorial Labor. 1954

Spence, Keith; Cole, Hugo. **Música Viva.** Barcelona. Plaza Janes editores. 1979

Salazar, Adolfo. **Juan Sebastian Bach**. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1985.

Salvat, Juan. **Musicalia, enciclopedia y guía de la música clásica**. Pamplona. Salvat. 1986

Salvat, Juan. **Enciclopedia Salvat de los grandes compositores**. Pamplona. Salvat. 1984

Woodrow, Ralph. **Babilonia, misterio religioso**. Evangelistic association. Riverside California. USA.

Zuleta, Alejandro. **Dirección Coral**. Ministerio de Cultura, Colombia.

14. REFERENCIAS EN LA WEB

Crouch, Simon. www.classicalnet.com. **J. S. Bach Cantata Listener's Guide**, 1996, 1998.

Traupman – Carr, Carol. Análisis de la obra. **The Bach choir of Bethlehem Web site**, 2003

Sanchez Reyes, Julio. www.cantatasdebach.com, 2006.

Microsoft ® Encarta ® 2007.

Wikipedia, enciclopedia libre web site, 2006.

15. ANEXOS

DIARIO DE CAMPO DEL MONTAJE SINFÓNICO

Desarrollo del montaje Cantata BWV 56

Originalmente estaba propuesto para realizarse uniendo las prácticas de conjunto canto y cuerdas sinfónicas. Lamentablemente, por la cantidad de compromisos que orquesta y coro tuvieron que cumplir durante el último año y medio, fue prácticamente imposible lograr unir ambas prácticas para adelantar este montaje. Después de dos ensayos con la orquesta de cámara, las actividades tuvieron que ser interrumpidas para realizar los ensayos del montaje Carmina Burana, por lo cual el montaje Cantata BWV 56 se vio afectado y aplazado durante varios meses.

Tras buscar diferentes alternativas, se decidió que lo mejor era contar con un grupo de cámara más pequeño pero ya constituido, que pudiera garantizar que el montaje se desarrolle rápidamente durante ensayos más concisos, logrando un sonido de nivel estudiantil de buena calidad. Por lo cual se hizo la invitación al Cuarteto de Cuerdas de Pereira, conformado por tres estudiantes de la licenciatura de la Universidad Tecnológica de Pereira y un estudiante de la Fundación Batuta Risaralda.

Con el Cuarteto de Cuerdas de Pereira se logró mantener un nivel de exigencia alto, pues la responsabilidad de sus integrantes permite exigir mayor atención y calidad. De esta forma, lo que parecía ser una salida al problema de la ausencia de grupo de cámara acompañante, resultó ser una ventaja en términos de tiempo y calidad.

ACTIVIDAD	FECHA	ASESOR O GRUPO INSTRUMENTAL	OBJETIVO	CONCLUSIONES
Ensayo	29 de Marzo de 2007	Profesor Fredy Muñoz, Orquesta de Cámara UTP	Lectura a primera vista aria I	
Ensayo	4 de abril de 2007	Maestro Julio Mejía, Coro de Cámara Senza Voce	Lectura solfeada a primera vista del choral	En términos generales la lectura se da fácil, falta intensidad en los bajos
Ensayo	6 de abril de 2007	Coro de Cámara Senza Voce	Lectura por voces solfeada	Se nota un poco de saturación en los agudos por exceso de volumen, se debe cantar más piano
Ensayo	11 de abril de 2007	Coro de Cámara Senza Voce	Lectura rítmica con texto alemán, aclarar pronunciación y significado	Aún es insuficiente el trabajo en pronunciación, se debe enfatizar más
Ensayo	13 de abril de 2007	Maestro Julio Mejía, Maestro Gerardo Dussán, Coro de Cámara Senza Voce	Trabajar sobre la pronunciación. Establecer los cambios de tempo y dinámicas durante las cuatro secciones del choral	Se señalaron en la partitura los cambios de dinámica, sin embargo se debe procurar en próximos ensayos por una mayor claridad a la hora de interpretarlos, más contraste entre una sección y otra.
Ensayo	19 de Abril de 2007	Orquesta de Cámara UTP	Lectura de arias I y II	
Ensayo	26 de Abril de 2007	Orquesta de Cámara UTP	Lectura de recitativo II y dinámicas de las arias	
Ensayo	6 de Mayo de 2008	Cuarteto de Cuerdas de Pereira	Reinicio del proceso de montaje. Lectura de Aria I	
Ensayo	7 de Mayo de 2008	Cuarteto de Cuerdas de Pereira	Lectura de aria II y Recitativo II	
Ensayo	8 de mayo de 2008	Cuarteto de Cuerdas de Pereira	Lectura de Choral y recitativo I	
Ensayo	13 de	Cuarteto de Cuerdas de	Establecer	

	Mayo de 2008	Pereira	tempo y dinámicas de ambas arias, señales específicas	
Ensayo	27 de Mayo	Cuarteto de Cuerdas de Pereira	Repaso general de la cantata	
Ensayos finales	5, 6 y 7 de agosto	Cuarteto de Cuerdas de Pereira Coro de Cámara Senza Voce Oboes y continuo	Ensayo general	
Ensayos finales	12, 13 y 14 de agosto	Cuarteto de Cuerdas de Pereira Coro de Cámara Senza Voce Oboes y continuo	Ensayo general con la dirección de Julian Lombana	
Ensayos finales	19, 20 y 21 de agosto	Cuarteto de Cuerdas de Pereira Coro de Cámara Senza Voce Oboes y continuo	Ensayo general con la dirección de Julian Lombana	
Ensayos finales	22, 25 y 26 de agosto	Cuarteto de Cuerdas de Pereira Coro de Cámara Senza Voce Oboes y continuo	Ensayo general con la dirección de Julian Lombana	
concierto	26 de agosto	Cuarteto de Cuerdas de Pereira Coro de Cámara Senza Voce Oboes y continuo	Preparación previa al concierto, prueba de acústica en el auditorio. Concierto.	

PREGUNTAS DE LAS ENTREVISTAS DEL DOCUMENTAL VIDEO GRÁFICO

1. ¿Que recuerda de aquella época en que la escuela estaba en una casa de familia en el barrio Alamos?
2. ¿Cual ha sido el desarrollo de los montajes sinfónicos y su aporte al mismo?
3. ¿Que le queda a Pereira de los montajes sinfónicos?
4. ¿Cuáles son las expectativas a futuro?
5. ¿Cómo se genera un público para la música clásica?
6. ¿Qué piensa del aporte del maestro Julián Lombana?
7. ¿Qué significa para usted Johann Sebastian Bach?

16. AGRADECIMIENTOS

Infinitas gracias, toda la gloria y la honra a mi Señor JESUCRISTO.

Agradezco a mis padres Luis Alberto Zuleta y Rosalba Marulanda, por fomentar en mí el gusto por la educación, la lectura y la responsabilidad.

A mi esposa Dorany Castrillón Flórez, por su infinito amor, apoyo y compañía; y a su familia que es mi familia también.

A mis hermanos Sandra y Walther Zuleta, por estar ahí cuando los he buscado, por seguir estando allí.

Al maestro Julio Alberto Mejía por su amistad irrompible, por ser mi padre en la música, mi mentor y por esa dedicación permanente a guiar la vida de quienes somos sus alumnos.

Al maestro Julián Lombana Mariño por la frase “Quieres que sea tu batuta?”; por aportar a mi carrera como cantante y como persona, por abrirme las puertas, por su cariño para conmigo y con mi esposa.

Al maestro Carlos Alberto Villada por su excelente asesoramiento desinteresado y continuo, gracias por su paciencia.

A mis amigos y compañeros Mauricio Aguirre, Leonardo Sepúlveda, Jorge Andrés Trejos, Víctor Manuel Vásquez, Gustavo Vásquez, Edwin Galeano y David Hurtado.

A Julián Lombana Mariño, Manuel Garrido, Gerardo Dussán, Cecilia Tamayo, Kathya Ximena Bonilla, Milton Andrés González, Marino Salgado, Juan Diego Laverde y Ofelia Torres, por su inmenso aporte e incondicional apoyo a mi carrera artística y académica.

Al Cuarteto de Cuerdas de Pereira: Manuel Cardona, Vanessa Restrepo, Julián Ocampo, Alejandro González, y a Leonardo Tamayo, Claudia Lorena García, Ana María Quintero y Ángela Calvo, por participar juiciosamente de este proyecto.