

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

PROPUESTA INTERPRETATIVA DEL BARROCO TARDÍO EN UNA SELECCIÓN  
DE ARIAS PARA SOPRANO DE LAS CANTATAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH  
(1685-1750) Y LOS ORATORIOS DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

Trabajo final de investigación aplicada sometido a la consideración de la Comisión del  
Programa de Estudios de Posgrado en Artes para optar al grado y título de Maestría  
Profesional en Música con énfasis en Canto.

REBECA VIALES MONTERO

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

## DEDICATORIA

Dedico la culminación de este proceso a mi madre, Marielos (China), sin cuyas enseñanzas, consejos, apoyo y dedicación, no hubiera podido llegar hasta este punto de mi carrera. Gracias por el grandioso ejemplo de lucha que has sido en mi vida.

También una especial dedicatoria a mis hijos Daniela y Alejandro, que son el motor que me impulsa a seguir mejorando, por mí y por ellos, y a ser ejemplo para sus vidas futuras. Gracias por apoyarme desde su inocencia de niños. Los frutos de este esfuerzo nos pertenecen a los tres.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la Universidad de Costa Rica y al Sistema de Estudios de Posgrado, por haberme brindado la oportunidad y los conocimientos para seguir creciendo en mi formación académica.

También quiero dar un agradecimiento a mi familia, que siempre me ha apoyado en las diferentes etapas de mi vida privada y académica y en especial a mi madre, María de los Ángeles Montero Campos, sin cuyas enseñanzas y apoyo incondicional, no hubiera podido llegar hasta aquí.

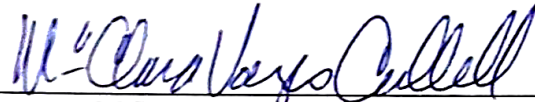
En especial, quiero extender el más grande agradecimiento a los dos docentes de la Maestría en Artes de la UCR, que mayor apoyo me brindaron para llegar a este punto. Sin duda alguna su entrega como profesores demuestra que, además de ser excelentes profesionales y pedagogos, son personas con una gran calidad humana:

A la M.M. María Marta López Pacheco, quien no solo fue mi profesora tutora en la maestría, fue mi amiga y la única persona que confió en mis capacidades cuando ni yo misma creía que tuviera la fuerza ni las condiciones para superar el reto que tenía en frente. Gracias por su dedicación e interés en mi crecimiento vocal, gracias por hacerme creer en mi voz de nuevo.

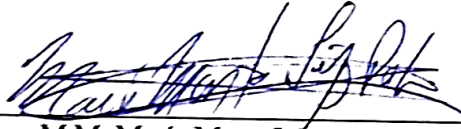
Al M.M. Leonardo Gell Fernández Cueto, por su enorme apoyo para lograr culminar este trabajo. Gracias por ofrecernos tanto de su tiempo y conocimientos de manera desinteresada y por los valiosísimos aportes y ayuda, sin los cuales no hubiera logrado finalizar este trabajo final de graduación a la altura de la UCR.

Finalmente, agradezco a Dios por bendecirme con las oportunidades que he tenido el privilegio de disfrutar en mi vida y darme fuerza para afrontar las dificultades y salir adelante.

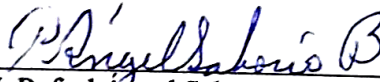
Este Trabajo Final de Investigación Aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado de Maestría Profesional en música con énfasis en canto.



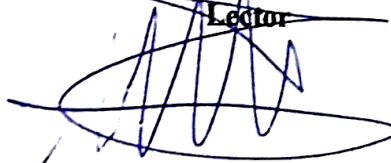
M.Sc. Maria Clara Vargas Cullell  
Representante del Decano  
Sistema de Estudios de Posgrado



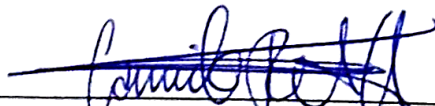
M.M. Maria Marta López Pacheco  
Profesora guía



M.M. Rafael Angel Saborio Bejarano  
Lector



Dra. Nuria Zúñiga Chaves  
Lectora



Dr. Camilo Retana Alvarado  
Director del Programa de Posgrado en Artes



Rebeca Viales Montero  
Sustentante



## TABLA DE CONTENIDOS

Portada	i
Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Hoja de aprobación	iv
Resumen	vii
Lista de tablas	viii
Lista de figuras	ix
1. Introducción	1
2. Estado de la cuestión	4
2.1. La interpretación de la música vocal del barroco tardío en Bach y Händel	4
2.2. La interpretación histórica o la libertad del intérprete	5
2.3. Sobre las cuatro arias objeto de estudio	6
3. El barroco tardío y la música vocal	8
3.1. El barroco tardío	8
3.1.1. Géneros vocales del barroco tardío	10
3.1.1.1. Ópera, influencia sobre los otros géneros vocales.	11
3.1.1.2. La Cantata	12
3.1.1.3. El Oratorio.	13
3.2. Práctica interpretativa del barroco tardío	15
3.2.1. Pautas estilísticas del barroco tardío	15
3.2.1.1. Ornamentación	19
3.2.1.2. El vibrato	24
3.3. Fidelidad al autor vs fidelidad al estilo: estilos de interpretación de la música barroca	25

4. Estudio de caso: Análisis de ediciones y registros sonoros y propuesta interpretativa de dos arias de Händel y dos arias de Bach.	30
4.1. <i>Lascia la spina</i> , del oratorio <i>Il Trionfo del Tempo e del Disinganno</i> (HWV 46a).	30
4.2. <i>Oh Lovely youth</i> , del oratorio <i>Joseph and his Brethren</i> (HWV 59).	34
4.3. <i>Die Seele ruht in Jesu Händen</i> de la cantata BWV 127	37
4.4. <i>Jauchzet Gott in allen Landen</i> [Alabado sea Dios en todas las naciones] de la cantata BWV 51.	43
5. Conclusiones	47
6. Lista de referencias bibliográficas	49
Lista de grabaciones sonoras	52
Lista de ediciones de partituras	52
Anexo 1. Bach vs Händel	53
Anexo 2. Propuesta interpretativa de <i>Lascia la spina</i> de G. F. Händel	57
Anexo 3. Propuesta interpretativa de <i>Oh lovely youth</i> de G. F. Händel	60
Anexo 4. Propuesta interpretativa de <i>Die Seele ruht in Jesu Hände</i> de J. S. Bach	66
Anexo 5. Propuesta interpretativa de <i>Jauchzet Gott in allen Landen</i> de J. S. Bach	70
Anexo 6. Lista de arias para soprano de las cantatas de Bach y los oratorios de Händel	76

## RESUMEN

La época barroca se caracterizó por el surgimiento de gran cantidad de géneros musicales. Dos de los géneros vocales más importantes fueron la cantata (sacra y secular) y el oratorio (sacro). En manos de Bach, se desarrolló especialmente la cantata luterana y en manos de Händel el oratorio inglés. La presente investigación discute diferentes perspectivas de interpretación de la música vocal del barroco tardío, a partir de un estudio de caso con las arias de Händel, *Lascia la spina* (1707) y *Oh lovely youth* (1744), así como las arias de Bach, *Die Seele ruht* (1725) y *Jauchzetz Gott in allen Landen* (1730). El objetivo general es elaborar una propuesta interpretativa de estas arias para el establecimiento de un planteamiento balanceado entre las condiciones vocales de la autora y la elección de un estilo interpretativo. Esto se hará mediante la discusión de las diferentes posturas de interpretación que han surgido y el examen de diferentes registros sonoros y ediciones de partituras de las arias objeto de estudio.

## LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Ornamentos principales del barroco tardío.	22
Tabla 2. Cuadro comparativo entre Bach y Händel.	55

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Subdivisiones del barroco	9
Figura 2. Barroco: Principales Géneros vocales para solista o solista, ensambles y coro.	11
Figura 3. Ejecución de notas con puntillo	16
Figura 4. Tipos de ornamentación del barroco tardío	21
Figura 5. Estilos de interpretación de la música antigua	28
Figura 6. Propuesta interpretativa del final del aria <i>Lascia la spina</i> .	33
Figura 7. Propuesta interpretativa del inicio del <i>da capo</i> del aria <i>Lascia la spina</i> .	34
Figura 8. Propuesta interpretativa del aria <i>Oh Lovely youth</i> .	37
Figura 9. Propuesta interpretativa del aria <i>Die Seele ruht in Jesu Händen</i>	42
Figura 10. Propuesta interpretativa del aria <i>Jauchzet Gott in allen Landen</i>	46



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

SEP Sistema de  
Estudios de Posgrado

**Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.**

Yo, Rebeca P. Viales Montero, con cédula de identidad 1-0962-0580, en mi condición de autor del TFG titulado Propuesta interpretativa del Barroco tardío en una selección de arias para soprano de las cantatas de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y los oratorios de Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI  NO \*

\*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: \_\_\_\_\_ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

**FIRMA ESTUDIANTE**

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo expone la investigación realizada como requisito de graduación de la Maestría profesional en Música. Los datos se presentan de una forma concreta, dado el límite establecido por el programa en cuanto a la extensión del trabajo. Por esto, se expone estrictamente la información más relevante extraída de toda la investigación.

El barroco fue uno de los períodos más fecundos de la música occidental. A su paso dejó gran cantidad de géneros instrumentales y vocales. Dos de sus formas vocales más importantes fueron la cantata y el oratorio, que especialmente florecieron durante el barroco tardío, en manos de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Händel (1685-1759), respectivamente. Aunque Bach compuso tanto cantata secular como religiosa, la gran mayoría de sus cantatas son sacras. Bach creó alrededor de 300 ciclos de cantatas, de las cuales se conservan cerca de 200 sacras y 30 seculares (Paxman, 2014). En cuanto a los oratorios de Händel, no hay un acuerdo sobre la cantidad exacta, pues diferentes autores las consideran pertenecientes a este género y otros no, por lo que se estiman entre 20 y 26.

El hecho de que estas obras hayan sido compuestas hace siglos, ha provocado el nacimiento de diferentes hipótesis o propuestas acerca de cómo deben ser interpretadas. Mucho debate se ha gestado alrededor de la corriente de la interpretación históricamente informada, pues hay estudiosos que se apegan a una interpretación totalmente fiel a la partitura y a los documentos históricos, mientras que otros rebaten aduciendo que el intérprete actual no vive en el pasado y, por lo tanto, hay otros aspectos de peso.

La presente investigación discute diferentes perspectivas de interpretación de la música vocal del barroco tardío, a partir de un estudio de caso con las arias de Händel, *Lascia la spina* (1707) y *Oh lovely youth* (1744), así como las arias de Bach, *Die Seele ruht* (1725) y *Jauchzeth Gott in allen Landen* (1730). Las arias de Händel fueron escogidas por ser *arias da capo*, en las cuales la ornamentación en la repetición de la sección A por parte de la cantante, es obligatoria (Bukofzer, 1947), además de que se debe ofrecer una marcada diferencia de carácter entre las secciones A y B, por lo que representan un ejemplo clásico de tareas de interpretación que tiene la vocalista al trabajar esta música. En Bach, el significado de lo religioso era más profundo y sus cantatas tienen un carácter más íntimo y

emotivo. La parte interpretativa y ornamental suele ser más sobria que en Händel y con un contraste moderado entre las secciones A y B, pues Bach no siempre estaba de acuerdo con permitir que otros modificaran su obra (Bukofzer, 1947). Se escogió el aria *Die Seele ruht* (Cantata 127) para representar elementos interpretativos en una obra lenta, en tonalidad menor y con un sentimiento más reflexivo sobre la muerte. Por su parte, la Cantata 51 es una de las únicas cuatro cantatas sacras para soprano solista y la única acompañada con trompeta (O'Neil, 1995), dándole otro sentido a la interpretación de la religiosidad que la cantante debe construir, mucho más brillante, alegre y ágil.

El problema que da pie a este estudio nace de un dilema durante los años de formación de la autora, en los que aprendió una forma de interpretar esta música, basada en indicaciones de qué era o no permitido, con poca libertad para salirse de ese esquema. Pero, la investigación saca a la luz que esta idea del barroco es solo una corriente y existen otras diferentes. Entre ellas, no se ha llegado a un total acuerdo, lo que genera incertidumbre entre los y las cantantes, tanto desde su papel de ejecutantes, como de docentes. Las preguntas principales que surgieron a partir de este problema son: ¿cuál de los estilos interpretativos se considera el más adecuado a las características vocales de la autora? y ¿qué propuesta específica de interpretación se sugiere para las arias objeto de estudio?

La razón por la cual es necesaria una propuesta bien fundamentada, es para poder defender la propia elección y porque los argumentos que se expondrán en la investigación dan forma a las propuestas pedagógicas en su rol de docente. Por otra parte, es importante que cada cantante aporte algo de sí a la música y no se limite a copiar lo que escucha o lee.

El objetivo general es elaborar una propuesta interpretativa de las arias objeto de estudio, para el establecimiento de un planteamiento balanceado entre las condiciones vocales de la autora y la elección de un estilo interpretativo. El primer objetivo específico es discutir las posturas de interpretación que han surgido en el último siglo, para la comparación de sus características y la confección de una guía general de elementos vocales del barroco tardío. El segundo objetivo es examinar diferentes registros sonoros y ediciones de partituras, a la luz de los estilos planteados, para un análisis de diferentes formas de ejecución, a partir del cual se confeccione la propuesta personal.



La importancia de un trabajo como el presente radica en que proporciona una idea de ejecución basada en el examen de diferentes corrientes, que ofrecen una base sólida para que los y las cantantes tengan argumentos fuertes y bien justificados. Así, la ejecución que se desarrolle será una mezcla equilibrada entre el factor humano que aporta la persona cantante y la investigación histórica. Esto, porque no se considera apropiado abandonar totalmente alguna de las propuestas, sino buscar el balance entre una persona ejecutante que vive en el presente, con su propia historia y contexto del que no se puede desligar, y la búsqueda de la sonoridad original para la que fue creada esta música.

Para cumplir los objetivos planteados se utilizará la metodología cualitativa. Esta se aplicará por medio de la revisión de libros, artículos académicos y tesis de posgrado; así como del análisis de registros sonoros y ediciones de partituras de las arias objeto de estudio. La revisión de textos ofrece la base teórica a partir de la cual se desarrollará el análisis. Por su parte, el estudio de registros sonoros brinda elementos para comparar las diferentes formas en que se han interpretado estas arias, tanto desde la dinámica, como de rigurosidad rítmica, articulación y expresión del texto. Para esto, se tomarán en cuenta trabajos como los de James Grier (2008) —sobre la edición crítica de música- y de Luca Chiantore (2019)— sobre la investigación artística.

Se presentará el estado de la cuestión, en el cual se comentarán fuentes que han aportado al tema de estudio. En el primer capítulo del desarrollo, se hará una contextualización del barroco tardío, enfocado en el desarrollo histórico de las dos formas vocales propuestas. En el segundo, se plantea una reflexión sobre las diferentes maneras en que se ha ejecutado esta música y algunas de las pautas interpretativas que se recomiendan. En el cuarto capítulo, se realizará el análisis de grabaciones y ediciones de partituras de las arias en cuestión y se definirá una propuesta interpretativa para las mismas. Al final, se ofrecerán las conclusiones de la investigación y los anexos que consisten en una tabla comparativa entre Bach y Händel, una tabla con las arias para soprano de las cantatas de Bach y los oratorios de Händel y las partituras con las propuestas de las arias.

Se espera que este trabajo ofrezca una guía de interpretación de la música sacra de Bach y Händel, que sea útil para otros colegas. Así mismo, que sirva de base para realizar una investigación y propuesta interpretativa en arias diferentes a las planteadas.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En esta sección se comentan algunos trabajos que se han publicado en relación con el tema de estudio, los cuales se agrupan en tres categorías que se exponen a continuación.

### 2.1. La interpretación de la música vocal del barroco tardío en Bach y Händel

El tema de la ornamentación es uno de los más ampliamente investigados, en relación con los elementos interpretativos del barroco. Algunos autores que han escrito sobre el tema, sin un énfasis especial en compositores determinados son: Robert Donington (1973) en su libro *A Performers's Guide to Baroque Music*, Frederick Neumann (1978) en el libro *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music* y Valery Lloyd y Carole Bigler (1995) en su libro *Ornamentation. A question and answer manual*. En términos generales, estos textos aportan reglas de ejecución del estilo barroco, basadas en investigación histórica. Es importante la contribución a este trabajo, ya que para elaborar la propuesta interpretativa, es necesario conocer tanto elementos estrictamente técnicos (por ejemplo la forma de ejecutar ornamentaciones como el trino o la apoyatura) e históricos (como el uso del *vibrato* y el color vocal), como visiones actuales.

En cuanto a autores que se enfocan en la ornamentación en Händel, en cuyas *arias da capo* era obligatoria esta práctica, Karen Brittain (1996), en su tesis doctoral *A performer's guide to baroque vocal ornamentation as applied to selected works of George Frideric Handel*, expone el tema de la práctica interpretativa y el uso de los afectos con un énfasis en la ornamentación de las arias de Händel. Su investigación es una referencia significativa para establecer estrategias que sirvan de base para la ornamentación de las arias propuestas en el presente trabajo. Igualmente, Jennifer Farrell (2008) realizó su tesis doctoral *Ornament and the affections in the opera arias of George Frideric Handel*, en la que relaciona las ornamentaciones con los afectos en tres arias, entre las que se encuentra *Lascia ch'io pianga (Rinaldo)*, cuya melodía es casi idéntica al *Lascia la spina* (1707). Su trabajo expresa un punto de vista enriquecedor, pues no solo habla de cómo se ornamentan las arias de Händel, sino de cómo esta práctica se debe hacer siempre con la retórica del barroco presente y no solo como un requisito vacío para lucir al cantante.

En la tesis de doctorado *Baroque Performance Practice Pedagogy and the Twenty-First Century: The Tenor Repertoire of George Frideric Handel*, Paul McMahon (2012)

describe técnicas de ejecución y enseñanza de la música vocal barroca, enfocada en la voz del tenor. Su tercer capítulo lo dedica a las ornamentaciones y el gusto de la época. A pesar de ser desarrollada para otro tipo de voz, esta tesis abarca no solo el tema de la ejecución técnica, sino del balance de la misma con la pedagogía vocal y la interpretación barroca, elementos esenciales para todo cantante-pedagogo y que sientan bases para que el actual trabajo (y el recital que lo acompaña) se enfoquen a buscar ese balance. Así mismo, en la tesis doctoral *An introduction to the art of singing italian baroque opera: A brief history and practice*, Gloria Chung-Ahn (2015) dedica el capítulo cuatro a la práctica interpretativa barroca, concentrándose en la ornamentación y en el debatido tema del *vibrato*, el cual ha sido uno de los puntos de desacuerdo entre muchos estudiosos de la música antigua. Como parte conjunta de la interpretación de la música de Händel, se debe considerar cuáles decisiones se toman, en cuanto a la ejecución del *vibrato*, y se debe fundamentar con investigación la escogencia y esta tesis ofrece elementos para construir ese argumento.

El libro *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* de John Butt (1990) estudia la interpretación de la música de Bach desde la perspectiva de las indicaciones de articulación. Este texto explica cómo la forma en que se ejecutan las articulaciones en su música, es un tema central del análisis que realiza el intérprete para tomar decisiones, pues lo que se quiere comunicar cambia, al cambiar las articulaciones musicales. Por su parte, Mary Byung-A Kim (2006) ofrece una guía de ejecución para los cantantes en su tesis doctoral *A performer's study of selected sacred solo cantatas by Johann Sebastian Bach, Alessandro Scarlatti, and Georg Philipp Telemann*. La autora estudia cantatas de diferentes compositores barrocos (entre ellos Bach) desde otros elementos, además de la ornamentación (en la que no enfatiza, a diferencia de los autores anteriores), como forma, estructura armónica, dinámica y textos, los cuales se deben tomar en cuenta como parte de una totalidad que se refleja a la hora de cantar las obras

## **2.2. La interpretación histórica o la libertad del intérprete**

Colin Lawson y Robert Stowell (1999), en el libro *The historical performance of music*, presentan generalidades de la interpretación de música histórica y también abarcan el tema del debate que existe y cómo las condiciones de cada época han moldeado los

estilos musicales. Estos autores desarrollan el concepto de interpretación históricamente informada (que se seguirá indicando con las siglas IHI). Igualmente, Amanda Beard (2010), en su tesis en educación musical *Historically Informed Performance Practice of the Baroque Era*, defiende esta corriente, indicando que se le ha atacado con el argumento de que no transmite emoción, por ser mecánica. Ella opina que es un mal entendimiento de este movimiento, pues debe ser usado como un marco que nos ayude a disfrutar de esta sonoridad especial que se ha perdido con los años.

Por otro lado, Jeanne Fischer (2005), en su tesis doctoral *Reclaiming the vocal high ground: Performing baroque repertoire in a modern world*, establece que el estudio basado en la IHI hizo surgir un estereotipo de cómo debía sonar la voz en la música antigua. La autora examina la validez de ese estereotipo para la práctica vocal actual. En la misma línea, Bruce Haynes (2007), en su libro *The end of early music*, hace un recorrido por los diferentes estilos de ejecución que han surgido en el último siglo, con características muy específicas e incluso contrastantes. Su visión está más orientada a una persona ejecutante del presente y no a regresar a la época del compositor. Así mismo, el libro *The Notation Is Not the Music* de Barthold Kuijken (2013) habla de la importancia del aporte personal del intérprete y que quienes se dedican profesionalmente a la música deberían revisar los conceptos históricos con una visión crítica y no solo seguirlos como receta. Indica que la música comunica más allá de lo escrito en la partitura. En comparación con los autores anteriores, mantiene una posición neutra, ligeramente inclinada a la libertad del ejecutante.

### **2.3. Sobre las cuatro arias objeto de estudio**

Los siguientes textos realizan un estudio de las arias planteadas en el presente trabajo. Algunos no exponen una propuesta específica de interpretación, por lo que se realizará una distinción entre unos textos y otros, teniendo en cuenta esta particularidad.

Elizabeth O'Neil (1995), en su tesis de maestría *Jauchzet Gott in allen Landen, BWV 51 by Johann Sebastian Bach: A brief performance practice overview*, realiza un estudio de toda la cantata, substancialmente enfocada en la instrumentación, ornamentación y elementos musicales, aunque no profundiza en las arias de forma individual. Sobre esta misma cantata, la tesis de maestría *A singer's guide to J.S. Bach's cantata Jauchzet Gott in alle Landen, BWV 51* de Katie Sullivan (2014), sí realiza un análisis de cada número para

solista, a la luz de la influencia del luteranismo, el pietismo, cuestiones estilísticas y de retórica. Menciona también el tema del *vibrato* y de la práctica interpretativa en Bach. Jung Baek (2012), en su tesis de doctorado *A conductor's guide to J. S. Bach's Quinquagesima cantatas*, hace un análisis de las cuatro cantatas compuestas por Bach para la Quincuagésima (último domingo antes del miércoles de ceniza), entre las que está la Cantata 127, sobre la que discute cuestiones de la orquestación, las figuras retóricas y el texto religioso del aria *Die Seele ruht*.

El artículo *The Triumph of Time in the Eighteenth Century: Handel's Il Trionfo del Tempo and Historical Conceptions of Musical Temporality* de Benedict Taylor (2014), expone el papel de la música en la conciencia del tiempo y la temporalidad, a través de este oratorio. Menciona que se nota un contraste entre la belleza pura del aria y el tema superficial que trata (la pérdida de la belleza por la vejez). A nivel musical, analiza la construcción melódica y la estructura del aria.

Otros autores que presentan en sus libros un grupo amplio de cantatas de Bach son: Hendrik Slegtenhorst (2018) con *On the cantatas of Bach. Vol 1: Trinity Trinity VIII-XVI* y Alfred Dürr (2005) con *The cantatas of J. S. Bach*. El primero incluye una presentación corta de la Cantata 51, mientras el segundo amplía el análisis sobre las arias *Die Seele ruht* y *Jauchzet Gott in allen Landen*, especialmente centrado en una contextualización histórica y un breve análisis de forma y armonía.

En el caso de los oratorios, Hower Smither (1977b) exhibe una recopilación de oratorios de diferentes compositores, incluyendo *Joseph and his Brethren*, aunque no menciona en específico el aria *Oh lovely youth*. Tampoco hace referencia al primer oratorio de Händel (*Il trionfo del tempo*).

En conjunto, las obras mencionadas anteriormente, ofrecen elementos, que permiten desarrollar un trabajo analizado desde la individualidad de cada compositor, y no únicamente como representantes del barroco tardío. Y aún más relevante, es que muestran tanto documentos basados en lo histórico, como documentos que valoran el aporte propio e individual de cada ejecutante. Este balance entre las reglas ortodoxas y la libertad del ejecutante, es central para diseñar las propuestas de las arias objeto de estudio de la presente investigación.

### 3. EL BARROCO TARDÍO Y LA MÚSICA VOCAL

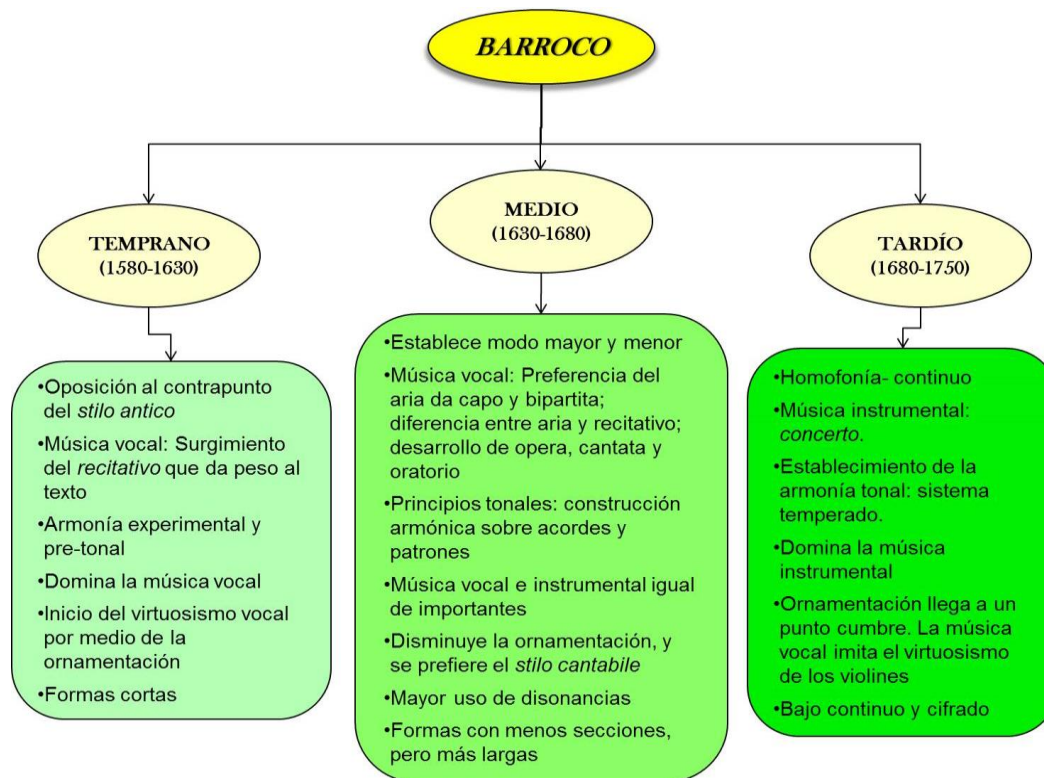
El período barroco de la música occidental se ubica de la llegada del siglo XVII hasta 1750. Su comienzo está marcado por la creación de la ópera y su final por la muerte de Bach y el estreno de *Jephta* (1750), último oratorio de Händel con música totalmente nueva (Swain, 2013).

En general, la armonía del barroco se basa en la construcción de acordes, que hicieron surgir disonancias, especialmente con la expansión del uso del bajo continuo. Es así como nace una polaridad entre las líneas de bajo y soprano, formando un marco armónico en el que la melodía de la soprano adquiere mayor libertad para improvisar (Bukofzer, 1947). En las arias de Händel esta improvisación fue muy importante.

Durante esta época se le da gran importancia a la expresión de emociones específicas por medio de la música, tendencia conocida como “Doctrina de los afectos”. Esta corriente estereotipaba figuras y tonalidades dentro de la composición musical, para representar una serie de sentimientos. Se crea un sistema de tópicos que funciona de guía. Sin embargo, este sistema no era exacto, pues una figura podía tener diferentes significados (Bukofzer, 1947). Estos afectos podían ser expresados por el modo o tonalidad, intervalos, ritmos, disonancias, ornamentos, *tempo* y carácter (Quanz, 1967, en López, 2000).

#### 3.1. El Barroco tardío

El barroco se divide en tres sub-períodos con elementos en común (como el bajo continuo y el recitativo): temprano, medio y tardío, con diferencias estilísticas distinguibles (Chung-Ahn, 2015; Bukofzer, 1947). Algunas características de cada sub-periodo se presentan en la Figura 1. Sin embargo, solo se profundizará sobre el barroco tardío, por tratarse de aquel en el cual fueron escritas las arias objeto de estudio.

**Figura 1.***Sub-periodos del barroco*

Fuente: Elaboración propia. Basada en Bukofzer (1947), Sadie, (1990), Paxman (2014) y Chung-Ahn (2015).

El barroco tardío se caracteriza por un establecimiento formal de la armonía tonal, que influye fuertemente sobre las técnicas de contrapunto. Por esta razón, las composiciones de esa época son más conocidas e interpretadas, que las de los sub-períodos anteriores. Además, la música vocal es dominada por la instrumental (Bukofzer, 1947). Tanto el *bel canto*, como el *stilo concerto* se basaron en la homofonía-continuo, donde una voz lleva la melodía principal, sobre una base del bajo continuo (Green y Jones, 2016). En el canto, esta técnica se aplica por medio de las notas sostenidas, que demuestran la sensibilidad en la voz (Bukofzer, 1947).

En lo relativo al uso de la ornamentación, la música vocal llega a un punto cumbre. Las ornamentaciones vocales estaban basadas en el virtuosismo de los conciertos para violín y eran especialmente usadas en las arias para *castrati* y soprano. En Bach, con su

estilo alemán, casi no se acostumbraba a escribir ornamentaciones adicionales, pero en Händel, con una influencia del estilo italiano, la ejecución de ornamentaciones, especialmente en las arias *da capo*, es prácticamente obligatoria (Bukofzer, 1947). En opinión de la autora, y siendo una cantante que disfruta ejecutar esta música, en la obra de Händel es necesaria la ornamentación que aporta la cantante, para desarrollar una expresión ligada a los afectos. Esta capacidad de ornamentar, se desarrolla gracias a la audición de diferentes propuestas y a la misma práctica de la cantante de ornamentar y expresarse desde su propia creatividad y no solamente desde lo escrito en la partitura.

### 3.1.1 Géneros vocales del barroco tardío

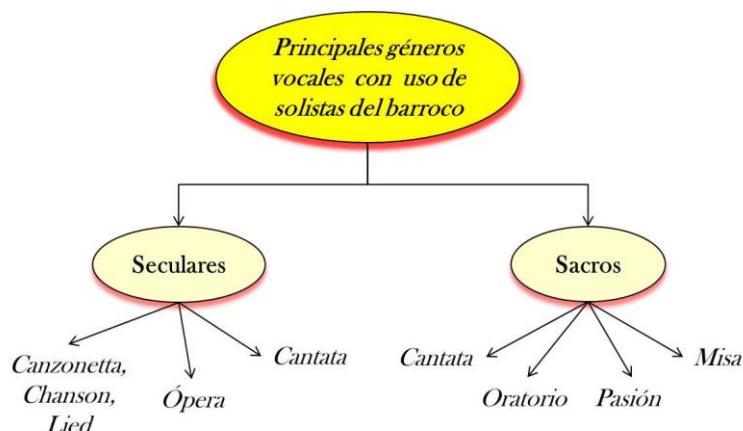
El inicio del barroco tardío coincide con el crecimiento de la ópera napolitana, cuyo principal representante fue Alessandro Scarlatti (1660-1725) y al cual se le atribuyen dos innovaciones importantes: el desarrollo de la homofonía-continuo y el traslado del *stilo concerto* al aria (Bukofzer, 1947). Los tipos de voces que más destacaron, especialmente en Italia, fue la del *castrato* y la soprano. En Francia surgió, además, un tipo de tenor conocido como *Haute-contrate*, de voz muy aguda y ligera (Fernandes y Kayama, 2008).

Entre los géneros vocales, se desarrollaron tanto formas seculares como sacras. La cantata tuvo representantes en ambos tipos, aunque la gran mayoría eran religiosas. La Figura 2 presenta un esquema general de los tipos de géneros principales para la voz. Los tres que más auge tuvieron durante el barroco tardío fueron la ópera, la cantata y el oratorio (Bukofzter, 1947). Se describen estas tres formas a continuación, dando mayor énfasis a los dos tipos de composición en que se centra la presente investigación: la cantata y el oratorio.



**Figura 2.**

*Barroco: Principales géneros vocales para solista o solista, ensamble y coro.*



Fuente: Elaboración propia. Basada en Bukofzer (1947)

### 3.1.1.1. Ópera: influencia sobre los otros géneros vocales.

La creación vocal más importante y que tuvo una decisiva influencia sobre las otras, fue la ópera. Este género nace a finales del siglo XVI y principios del XVII, gracias a la contribución de la Camerata Florentina. La característica más relevante de la ópera es la división del drama entre el aria (estática) y el *recitativo* (acción). Este mismo esquema de aria y *recitativo* se utilizó en las cantatas y los oratorios. El *recitativo* fue un tipo de composición que permitía mover la acción y su interpretación es cercana a la de las inflexiones del habla. Su principal diferencia con el aria es el tratamiento del pulso rítmico, pues el *recitativo* es más libre. Con los *recitativos* se evidencia la conexión entre música y palabra, al relacionar figuras musicales con formas retóricas del habla (Bukfozer, 1947).

En el aria, la acción se detiene para reflejar un sentimiento específico o, a veces, dos contrastantes. El tipo de aria que proliferó en el barroco tardío es conocida como aria *da capo*, cuya estructura se divide en tres secciones en forma ABA': una sección inicial (A), una segunda, generalmente contrastante y más corta (B), y un regreso (*Da capo* se traduce como "desde el principio") a la sección A, que es ornamentada por el intérprete y que durante el barroco se hacía improvisada (Swain, 2013).

### 3.1.1.2. La Cantata

Según Grout y Palisca (1984), la cantata era similar a una escena de ópera, pero la poesía y la música estaban pensadas a una escala más íntima, no usaba escenografía ni vestuario y fue dirigida a un público más pequeño. Estas obras podían ser seculares o sacras. Los textos sobre los que se construye la cantata sacra barroca derivan de las lecturas dominicales o los días festivos de la epístola y del evangelio. En el caso de Bach, además, muchas de sus cantatas fueron creadas en concordancia con el año eclesiástico luterano. Los dos compositores más prolíficos de cantata, en su forma italiana, fueron Scarlatti y Händel. En este tipo de obra, el compositor tenía más libertad de experimentar con la armonía. Por no ser una forma escénica, como la ópera, dependía más de la habilidad del compositor y del intérprete (Bukofzer, 1947).

Uno de los primeros precursores de la cantata en Alemania fue Heinrich Schütz (1585-1672). La entrada de la cantata italiana generó un debate en Alemania: muchos la recibieron con entusiasmo, pero los pietistas<sup>1</sup> la consideraban no apta para el servicio religioso. Inicialmente, aunque se basaba en la biblia, también usaba textos libremente inventados, que tomaron dos formas: el poema estrófico y el madrigal (este último más libre). Especialmente, el madrigal se adaptó muy bien a la forma de la cantata de iglesia protestante (Dürr, 2005). En la iglesia protestante (antecedente a la música de Bach) la cantata de iglesia asume el papel principal dentro de la música vocal (Bukofzer, 1947).

Erdmann Neumeister (1672-1756) fue un escritor que musicalizó poesía sacra. Muchas de sus creaciones fueron tomadas por Bach para sus cantatas. Con estas obras, la música adquiere un significado más profundo para los fieles (Grout y Palisca, 1984). Muchas de las cantatas, sacras y seculares, empiezan y terminan en la misma tonalidad y en el medio se mueven a tonalidades cercanas. El hecho de que se trate de transmitir uno o pocos afectos, hace que se maneje todo hacia una tonalidad central específica, a diferencia de la ópera, que se suele desarrollar a través de varios cambios tonales (Bukofzer, 1947).

Boyd (2000) señala cómo Bach usaba las tonalidades en sus cantatas para reflejar emociones (Doctrina de los afectos) de esta forma: para ocasiones mayores, componía

---

<sup>1</sup> Pietismo: movimiento religioso protestante que reaccionó contra el intelectualismo y el formalismo en las iglesias luterana y calvinista. Da más importancia a la experiencia espiritual personal que a los ritos del culto (Real Academia Española, s.f.).

cantatas en  $C^2$  o  $D$ , donde podía utilizar trompetas; en  $Gm$  componía cuando quería reflejar sentimientos oscuros. El sufrimiento pasivo lo evidencia con  $Bm$  y, finalmente, la ternura y el erotismo en  $A$  y  $E$ . Bukofzer (1939-40) apunta sobre el uso de alegorías musicales en Bach, como fugas o canon en pasajes bíblicos de mandamientos dogmáticos. Así mismo, solía usar sostenidos en la palabra *Kreutz* (significa tanto “cruz” como sostenido) y potentes trompetas en la melodía, para representar a un Dios majestuoso.

Adicionalmente, en Bach se aprecia una mezcla perfecta del estilo monódico que surgió a partir del ideal de la Camerata Florentina, con el contrapunto de los franco flamencos de la *prima prattica*, pero expresado de forma retórica y dramática (Harnoncourt, 2006). Escritores como Karl Geringer (1966) lo conceptualizan como una mezcla entre lo profundamente religioso y emotivo, con un alto intelectualismo, especialmente en su música más madura, donde consigue el equilibrio entre intensidad, complejidad y unidad. Jordi Savall (2001), admira cómo, a pesar de lo compleja e intelectual de su música, Bach mantiene la expresividad y la claridad de su discurso. Esta profundidad de su música, en opinión de la autora, tiene una religiosidad tan profunda, que conmueve incluso a quienes no estén involucrados con el dogma religioso. Sin duda, la música de Bach va más allá de las escrituras y de la iglesia, por su intensa expresión.

### 3.1.1.3. El oratorio.

El oratorio se desarrolló a partir de los dramas litúrgicos del siglo X-XIII, cuyo propósito era que las personas aprendieran los pasajes bíblicos. También ejercieron influencia otros oficios religiosos como la misa, la recitación musical del evangelio que se hace de la Pasión de Jesucristo durante Semana Santa y las *Historie*, género musical basado en textos de la Biblia. Luego surge el *actus musicus* o *actus oratorio* (1649), similar a las *historie*, pero con interpolaciones no bíblicas y acción dramática (Smither, 1977b). Otro antecedente fue la *masque* inglesa, composición que incluía cantos, danzas y prelude instrumentales (Paxman, 2014). Pero sin duda, su antecedente principal es el *laude*, canción espiritual basada en textos bíblicos. Para los siglos XIV y XV, estos dramas salen de las iglesias, pero mantienen los temas religiosos. En 1564 se crea la *Congregazione dell'Oratorio*, fundada por St Phillips Neri (1515-1595). Gracias a esto, el oratorio empieza

---

<sup>2</sup> Se utiliza la nomenclatura anglosajona para indicar las tonalidades.

a crecer como género. Alrededor de 1600, Cavalieri compone la primera obra oficialmente reconocida como un oratorio: *La Representazione di Anima e di Corpo* (Smither, 1977a).

Se distinguen dos tipos principales de oratorio. El oratorio *volgare* era escrito en italiano, sin restricciones en cuanto al lugar de representación, sus fuentes podían ser bíblicas o sobre las vidas de los santos y podía ser o no escénico (Bruner, 1977). El oratorio latino estaba escrito en latín, con largos textos en prosa, eran menos comunes las arias que en el *volgare* y siempre estaba basado en historias bíblicas (Smither, 1977a).

En el barroco tardío, el oratorio se desarrolla al mismo nivel de la ópera (Paxman, 2014). La mayor divergencia entre estos géneros la define el uso del coro, pues los oratorios contienen mayor cantidad de números corales. Con una masa de cantantes actuando en conjunto, la acción escénica era complicada, razón por la cual, los oratorios del barroco tardío no se solían representar escénicamente (Bukofzer, 1947). Una de las excepciones a lo anterior es *La Resurrezione* de Händel. Otro aspecto que distingue al oratorio de la ópera, es el uso del narrador (Paxman, 2014). Cabe destacar que, aunque ambas formas hacen uso de las arias *da capo*, en el oratorio tienden a haber menos cantidad de estas y se inclina por otros tipos de arias (Bukofzer, 1947).

Las fuentes principales de sus *librettos* eran: la biblia, la vida de los santos y temas alegóricos sobre las virtudes cristianas. Estos libretos eran más flexibles antes del barroco tardío, pero en este último sub-período, se vuelven más inflexibles en cuanto a la alternancia entre arias, *recitativos* y coros (Smither, 1977a). En el caso de Händel, estos se caracterizan por construirse sobre texto dramático y temas sacros, y con una mezcla entre el estilo de la ópera italiana y el coral sacro inglés. La principal diferencia con los oratorios italianos es el prominente uso del coro y su división en tres actos, en vez de dos. Las arias son similares a las de las óperas. Desde *Saul* (1739), dejó de llamar a reconocidos cantantes italianos, para darles los papeles a cantantes ingleses, lo que permitió liberarse de los caprichos de “estrellas”, logrando desarrollar sus ideas musicales, sin la intrusión de personas menos talentosas (Smither, 1977b).

Su transformación del oratorio desde la forma italiana hasta el monumental drama coral, se puede visualizar perfectamente al comparar su primer oratorio, *Trionfo del Tempo* (1707), con su versión inglesa y último oratorio, *The Triumph of Time* (1757). La primera

versión no tiene coros y la tercera y última, tiene once. Este último, además combina toda la impetuosidad y fuego de su juventud, con la experiencia de su vejez (Bukofzer, 1947).

El modo de ornamentación de Händel tiene su raíz en la escuela italiana y está influenciado por su estilo de ópera, pero con una notable presencia del estilo alemán, especialmente por la aplicación de los afectos y que se considera un estilo italiano-Germano (Brittain, 1996). Aunque no solía ornamentar sus arias, existen manuscritos donde se encuentran, de la mano del compositor, las ornamentaciones: específicamente un aria de la ópera *Amadigi* (1715) y tres de la ópera *Ottone* (1723), según Johnstone (2001).

### **3.2. PRÁCTICA INTERPRETATIVA DEL BARROCO TARDÍO**

La presente sección se divide en dos temas. El primero ofrece una guía de ejecución, basada en la investigación histórica y las pautas dadas por estudiosos del barroco. La segunda establece un análisis de discusiones sobre el debate entre la interpretación fiel a la historia y a los gustos de esa época, en pleno siglo XXI.

#### **3.2.1. Pautas estilísticas del barroco tardío**

Durante el barroco no se escribía en la partitura todo lo que se cantaba, pues muchos elementos estaban implícitos. Tanto las ornamentaciones, como la articulación y la dinámica, se consideraban de práctica común, por lo que no era necesario especificarlos. Por esto, se señalan a continuación aspectos de consideración para interpretar esta música.

El *tempo* debe escogerse en función de la expresión y las condiciones específicas del lugar y los músicos, pues sus indicaciones en el barroco tardío no tienen el mismo significado que en la actualidad (no existía el metrónomo) y en realidad estaban más relacionadas con un sentimiento, que con la velocidad. También debe adaptarse a las características acústicas del lugar donde se ejecuta (Beard, 2010; Harnoncourt, 2006). Por ejemplo, en ensambles grandes o lugares con mucha reverberación, es conveniente cantar las obras con melismas en un *tempo* más lento, para evitar que las notas se indefinan.

La lectura rítmica uniforme, con la misma duración para figuras iguales, no era lo usual. Algunas variaciones rítmicas eran comunes, especialmente cuando apoyan la

expresión de sentimientos. Quantz indica que la rigidez no tenía lugar en el barroco (citado en Beard, 2010), pues era común convertir corcheas en saltillos, especialmente cuando estaban en grados conjuntos. Las notas con puntillo tendían a ejecutarse más largas que en la actualidad, por lo tanto, la nota que completa el tiempo, tiende a ser más corta. Adicionalmente, Donington (1982) apunta que si se encuentra una figura de dos notas por unidad sobre un acompañamiento de tres notas por unidad, o viceversa, el ritmo se debe ajustar, pues en el barroco tardío no se usa este esquema mixto. Lo común es ajustar el grupo de dos notas al de tres. La Figura 3 muestra un ejemplo de lo explicado.

### Figura 3.

#### *Ejecución de notas con puntillo*



Nota: Adaptado de *The variable baroque dot* (p. 48), por R. Donington, 1982, Charles Scribner's Sons

La articulación (desde el punto de vista fono-articulatorio) es básica y se debe ajustar a la línea melódica. Se aconseja pronunciar las palabras claramente y la expresión debe estar mediada por la dicción de las consonantes. Los textos en la música vocal son sumamente importantes en esta época, por la relación que se desarrolló entre la retórica y la composición musical (Haynes, 2007). En el caso de la música de Händel, la pronunciación debe seguir las reglas del inglés británico (no las del norteamericano), específicamente el BRP (*British Received Pronunciation*), que es la usada antes de 1950 por personas de clase social alta o nivel de educación superior<sup>3</sup>. Fernandes y Kayama (2008) concluyen que, durante el barroco, la nasalidad de los fonemas franceses tuvo una influencia sobre el canto italiano, que el idioma inglés era más sibilante y que en el alemán, a pesar de la fuerza de

<sup>3</sup> Una referencia para el BRP es "An English Pronouncing Dictionary" de Daniel Jones (LaBouff, 2008)

sus consonantes, las vocales tenían un sonido muy presente. Sin embargo, especialmente en Italia, la proyección de los fonemas debía siempre estar supeditada a un sonido bello.

La articulación (musicalmente hablando) es fundamental. Las figuras rápidas, melismas o agilidades, deben marcar las notas de forma individual, cada una definida y sin variar el *tempo* (Haynes, 2007). En cuanto a la ligadura, Harnoncourt (2006) y Butt (1990) sugieren que cuando se encuentra sobre pares de notas, se acentúa y alarga ligeramente la primera de cada par. Este tipo de ejecución era muy común en la música de Bach (Butt, 1990). Bernhard (en Butt, 1990), por su parte, sugiere que estas ligaduras con acento en la primera nota sean usadas en disonancias y cromatismos, especialmente en afectos como el dolor o en palabras suaves, pero no en emociones fuertes, como la alegría y el enojo, donde su aplicación debe ser sutil. En melismas largos, se debe cuidar que su uso no interfiera con la articulación de cada nota. Se deben percibir una sola unidad, con la energía dirigida hacia un punto, pero con cada nota bien articulada (Butt, 1990; Haynes, 2007).

En lo referente al fraseo, la separación entre unidades debe ser evidente. Se recomienda preparar la llegada a la siguiente frase, atrasando levemente el tiempo, sin exagerar. Los matices crecen hacia el punto cumbre y decrecen hacia la conclusión. Al respecto, Lawson y Stowell (1999) recuerdan que aunque en las partituras de la época eran raros los *crescendo* y *decrescendo*, y comunes los *piano* y *forte*, los primeros estaban implícitos. Los estilos de cámara, más refinados, se cantaban a un volumen parecido al del habla, permitiendo la ejecución de ornamentaciones rápidas de una manera más sencilla (Sadie, 1990). Donington (1982) indica que las dinámicas a veces se pueden ejecutar de forma súbita o progresiva. Al igual que otros aspectos discutidos, el intérprete debe escoger lo que más le ayude a la expresión de los afectos. También opina que se necesita el mismo poder vocal para cantar óperas y oratorios de Händel, que para cantatas de Bach.

Las disonancias en el barroco deben ser tratadas como figuras retóricas con un significado y no solo como recursos musicales. López (2000) indica que en la actualidad este efecto ha perdido poder, porque solo se consideran parte regular de la línea melódica, pero que en el barroco producía un efecto mucho más fuerte: “Una disonancia requiere, por lo tanto, que el intérprete la ejecute de un modo particular; de un modo en que su acentuación, duración y articulación contrasten con los de los otros elementos considerados

como correctos” (p. 164). Figuras como las anticipaciones, apoyaturas, retardos, entre otras, deben ser acentuadas para darle poder al discurso musical.

Especialmente en el aria *da capo*, se debe recordar que el barroco es una época de improvisación, donde era el intérprete quien ornamentaba. El *recitativo* se debe hacer más rápido o más lento, dependiendo de su contenido emocional. La recomendación es abordar primero el texto, sus inflexiones, prosodia, contenido emocional y correcta dicción, para luego incorporarlo a la música (Chung-Ahn, 2015). También se considera oportuno marcar la diferencia entre las secciones A y B, por medio de un cambio notable en el *tempo*.

La escogencia de acompañarse por instrumentos de la época (réplicas) o modernos, cambia la sonoridad de la obra. Para la voz, no es igual el volumen que debe producir con un *cembalo*, que con un piano del siglo XVIII o con uno del XXI. Al producir más volumen, se incide en la presión de aire que sostiene el sonido, lo que afecta el poder vocal y el *vibrato*. Adicionalmente se debe recordar que las cantantes actuales desarrollan su técnica vocal con una estética diferente y que esto implica una memoria muscular y propioceptiva, que es difícil cambiar para adaptarse a un ideal sonoro de otro tiempo.

Otro aspecto importante se refiere al elemento gestual de la cantante. López (2000), al hablar sobre las etapas de la creación de la música barroca, desde el punto de vista de la retórica, indica que la etapa conocida como *Pronuntiatio* se refiere a la escenificación del discurso por medio de gestos, ademanes y otros movimientos corporales. Establece cómo los afectos deben mover primero al ejecutante para que el cuerpo exprese y mueva las pasiones de su público. Sobre este punto, la autora cree fuertemente en que la cantante no solo comunica con su voz, sino con todo su cuerpo, por lo que se deben considerar estos gestos como parte de ese discurso o retórica musical.

Cabe destacar que los escritos indican que la muda vocal (cambio de voz) de los jóvenes era más tardía en el siglo XVIII que en el presente. Actualmente sucede entre los 13 y 15 años pero, según Bacili (en Lawson y Stowell, 1999), en el barroco era entre los 15 y 20 años, por lo que mucha música estaba pensada en sus características o en las del *castrato*, diferentes a las de la soprano. Estas voces masculinas adolescentes del barroco son anatómica y fisiológicamente diferentes a las de una soprano adulta actual: sus pliegues vocales no habían terminado de formar las capas, sus cartílagos son menos firmes y el tracto vocal tiene cambios progresivos producidos por la testosterona (que es mucho menor



en una mujer adulta, que en un hombre adolescente), por lo que es difícil una reproducción similar a la sonoridad de la época. Por lo tanto, no se puede pretender un sonido 100% respetuoso del ideal sonoro de hace 250 años.

En cuanto a aspectos técnicos de la voz, los tratados de canto de esa época no son claros, algunos se contradicen y los términos para definir elementos o procesos del canto no estaban unificados (ni lo están en la actualidad), por lo que su significado puede diferir entre autores. Casi todos coinciden en la importancia del control respiratorio eficiente, pero no hay descripciones de cómo lograrlo. Fernandes y Kayama (2008) llegan a la conclusión de que la respiración que se usaba no era como la actual (predominantemente abdominal), sino que parece ser más alta (predominantemente intercostal). También se recomienda el portamento para lograr la homogeneización vocal, pero, este concepto era distinto al actual, pues se trataba de “una técnica para igualar la escala moviéndose suavemente de una nota a otra sin romper o cambiar la calidad del sonido” (p. 62). Entonces, lo que se buscaba era una unificación de los registros pero, al igual que con la respiración, no hay indicaciones específicas de cómo lograrlo. Curiosamente, no era recomendable mantener una posición baja de la laringe al cantar, contrario a como se usó en técnicas posteriores. Por ejemplo, el libro de P. F. Tosi (1723), dirigido a los castrati, aconseja no deslizar notas y que la apoyatura es la ornamentación más importante. Sugiere distinguir entre consonantes simples y dobles, así como entre forte y piano. También recomendaba cantar suave y delicadamente los agudos para unificar los registros de pecho y cabeza, pero no es clara su opinión sobre la vibración de la voz. Por su parte, Giovanni Mancini (1714-1800), hablaba de la unificación de registros vocales y favorecía la posición de sonrisa, con solo un leve redondeo en la /o/ y la /u/ (Coffin, 2002). Por lo descrito, se infiere que es probable que el sonido resultante fuera más abierto respecto del que se usa en la actualidad y que, además, podría resultar estéticamente menos atractivo para el público de hoy. Por esto, al revisar estos tratados, se debe reflexionar sobre el sonido final que nace de esas indicaciones y si este será bienvenido o no por la audiencia actual.

### **3.2.1.1. Ornamentación**

Desde el punto de vista de la retórica musical, la ornamentación se relaciona con la fase del *Decoratio*, que usa figuras retóricas para dar expresividad (López, 2000). Algunos

tratadistas, como Burmeister (1606) y Nucius (1613), explican que estos ornamentos representan una forma artística de usar las disonancias para un discurso más refinado. En la música vocal, esto podría implicar un cambio de lo explícito en el texto o una expresión mayor de los afectos (Butt, 1990). Lloyd y Bigler (1995) agregan que los ornamentos son notas auxiliares que hacen la música expresiva por la sensación de “tensión-descanso” que se crea al resolver las disonancias. De esta forma, “...la ornamentación no es un lujo en la música barroca, sino una necesidad” (Donington, 1973, p. 160).

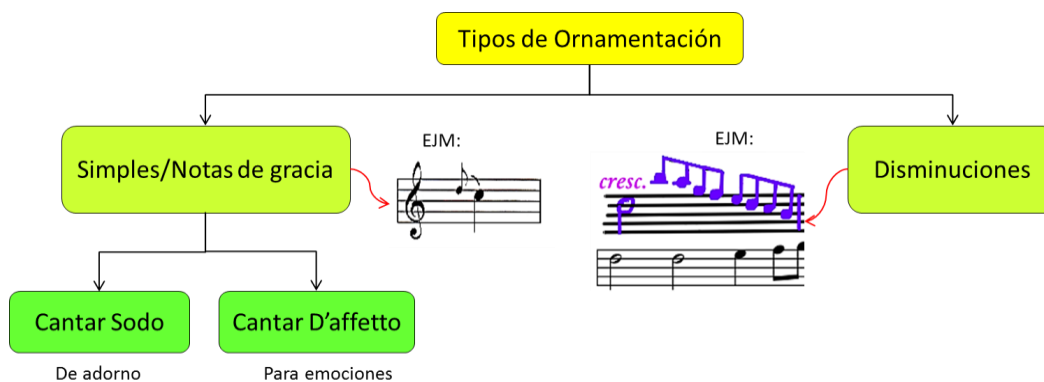
Como se ha indicado reiteradamente, la ornamentación, en la gran mayoría de compositores del barroco tardío, se cedía a los ejecutantes y era prácticamente obligatoria, pues constituía una habilidad esperada en los cantantes. De esta forma, convierte a los ejecutantes, a su vez, en compositores y les otorga dominio para comunicar lo que sienten (Haynes, 2007); aunque cabe destacar que Bach regularmente escribía sus propias ornamentaciones. Este compositor lo prefería así para prevenir que deslucieran sus obras con adiciones de ejecutantes poco hábiles (Neumann, 1978).

Existen diferentes tipos de ornamentaciones. Martha Elliot y Robert Donington las dividen en dos: notas de gracia y disminuciones (citado en Chung-Ahn, 2015). Las notas de gracia son pequeñas notas que se agregan a una principal, pero que fundamentalmente no la cambian. Las disminuciones son alteraciones de la melodía, que dividen una nota en varias de menor duración, conocidas como coloraturas (Chung-Ahn, 2015). Estas disminuciones son usadas con fines expresivos, para sumar emoción. Al analizar diferentes registros sonoros, la autora piensa que en Händel se usan ambos tipos de ornamentaciones, mientras que en Bach son menos comunes las disminuciones y más frecuentes las notas de gracia.

Por su parte, Bernhard (en Sullivan, 2014), escribió algunos tratados que, además de dividir las ornamentaciones vocales en simples (equivalentes a las notas de gracia) y disminuciones, dividen las simples en *cantar sodo* (para adornar) y *cantar d'affetto* (para mayor sentido emocional). La figura 4 muestra un esquema de la clasificación indicada.

**Figura 4**

Tipos de ornamentación del barroco tardío.



Nota: Elaboración propia a partir de Bernhard (en Sullivan, 2014).









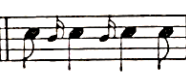



Donington (1973, 1982), por su parte, indica algunas recomendaciones generales en la escritura de ornamentaciones barrocas:


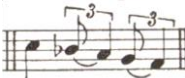








- Los ornamentos siempre deben considerar lo que dice el texto: se escriben en las sílabas más largas; no se colocan en la sílaba final de una palabra.
- En sílabas cortas (no más de dos corcheas), se pueden usar para resolver o hacer suspensiones.
- Deben tener un propósito y sumar a la expresión.
- Los pasajes escritos en *tempos* rápidos o ya cargados de *fiorituras* no deben saturarse, pues de lo contrario oscurecen el texto.
- No se debe cambiar significativamente la melodía original.
- No se ornamenta la sección A la primera vez que se ejecuta, solo la segunda.
- Una *fermata* aumenta la posibilidad de que se necesite usar una *cadenza*.
- La *cadenza* se suele preparar con un *rallentando*.
- La última nota de una *cadenza*, o sea, la resolución, no se debe ornamentar.
- La *cadenza* nunca debe ser más larga de lo que se puede cantar en una respiración, ya que su función es ornamental.
- En el barroco tardío casi no se ornamentaba el *recitativo*.
- Algunos ornamentos son opcionales, pero otros son prácticamente obligatorios, tales como el trino cadencial y la apoyatura larga.



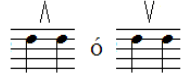
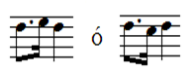
La Tabla 1 presenta una síntesis de las principales ornamentaciones barrocas, Estas pueden usarse también de manera combinada.

**Tabla 1.**

*Ornamentos principales del barroco tardío.*

<i>Ornamentos principales del barroco tardío</i>			
<b>Figura</b>	<b>Reglas de ejecución</b>	<b>Se escribe</b>	<b>Se ejecuta</b>
<b>Apoyatura Larga (podría estar escrita o no)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nota acentuada, sobre el pulso</li> <li>• Toma la mitad del tiempo de la principal o 2/3 de este en notas con puntillo</li> <li>• Algunos usos diferentes son:               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Al repetir una nota principal</li> <li>• En el medio de un intervalo de tercera</li> <li>• Apoyatura doble</li> </ul> </li> <li>• Un breve silencio antes, muy disimulado, es expresivo, pero nunca se usa después, siempre se liga a la nota estructural.</li> </ul>		
			
			
			
<b>Apoyatura corta (se usa menos en el barroco tardío)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En este caso, la nota acentuada es la estructural.</li> <li>• Sobre el pulso</li> <li>• Antes de notas cortas</li> <li>• Si forma una octava con el bajo</li> <li>• Antes de notas largas, si están sincopadas</li> <li>• Si la nota esta repetida en el siguiente pulso y la apoyatura viene en medio.</li> </ul>		
			
			

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En <i>adagio</i>, aunque sean cortas, son más expresivas que en <i>allegro</i> y ligeramente más largas.</li> </ul>		<p>adagio</p>  <p>allegro</p> 
<p><b>Tirata</b> (escalas de más de dos notas conjuntas) y <i>slide</i> (dos notas conjuntas)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puede ser ascendente o descendente, son escalas que conectan dos notas.</li> <li>• Depende del énfasis de las palabras, se puede colocar en el pulso (ornamento acentuado con efecto sobre la armonía) o antes (ornamento que llega al pulso con elegancia)</li> </ul>		
<p><b>Trino</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Usualmente inicia en la nota superior (con apoyatura) y alterna con la principal.</li> <li>• Se ataca directo (inicia en la nota principal), cuando viene ligado desde la misma nota (un Fa, ligado a Fa con Trino) o en escalas descendentes</li> <li>• El acento debe estar en la nota superior y no en la principal</li> <li>• Cae sobre el pulso</li> <li>• Podría extender la nota más allá de lo que está escrita.</li> <li>• Quantz sugiere que se haga lento en canciones melancólicas y rápido en canciones alegres</li> <li>• La terminación es obligatoria y se solía hacer con una nota de anticipación o con un <i>grupetto</i>, pero se omite en trinos cortos o medios trinos.</li> </ul>	 	
<p><b>Mordente</b> (Dos notas consecutivas alternadas rápido)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inicia en la nota principal y alterna con la inferior</li> <li>• Es corto</li> <li>• Cae en el pulso y es acentuado</li> <li>• No se sale del ritmo escrito</li> <li>• C.P.E. Bach los sugiere en pasajes ascendentes o en los puntos más altos de una frase.</li> </ul>		

<b>Grupetto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sobre el pulso, para propósitos armónicos o fuera del pulso para adornar la melodía (más común).</li> <li>• El regular empieza con la nota superior y el invertido con la inferior</li> </ul>		
<b>Springer</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nota auxiliar superior entre notas de igual altura que sube y regresa rápidamente antes de repetir la nota principal</li> <li>• No acentuado</li> <li>• Entre pulsos</li> </ul>		

Fuente: Elaboración propia, a partir de una síntesis de lo establecido por Chung-Ahn (2015), Beard (2010), Lloyd y Bigler (1995), Neumann (1978), Donington (1973).

### 3.2.1.2. El *Vibrato*

El tema del *vibrato* ha sido cuna de debate por años, enfrentando a historiadores, musicólogos y otros estudiosos. Tanto Chung-Ahn (2015), como Neumann (1978) y Donington (1982), opinan que es un efecto natural de una voz bien colocada, por lo que no es adecuado suprimirlo. Es obvio que existe una diferencia entre la forma en que se producía en el barroco, respecto de otras épocas. Incluso, Fernandes y Kayama (2008) acotan que fue mucho más aceptado en el barroco tardío, que en los sub-períodos anteriores. Siendo así, consideramos que el debate no debería centrarse en la existencia o no del *vibrato* en la interpretación de la música barroca, sino en cuánto y cómo producirlo. De hecho, existen varios tratados de instrumento y voz que describen al *vibrato* como un adorno común. Bach, por ejemplo, usa el símbolo de una línea ondulada, para representarlo y en él expresa miedo, pena, victoria en Dios o imploración de piedad (Neumann, 1978).

Probablemente, el uso del *vibrato* empezó a incrementarse, conforme el cantante solista se hizo más popular y con la inclusión de mujeres que, con sus voces, producían efectos emocionales más dramáticos (Sadie, 1990). Por lo tanto, se deduce que el *vibrato* se usaba también para producir una reacción emocional (en consonancia con la doctrina de los afectos) y no solo como un ornamento. Adicionalmente, puede usarse como elemento expresivo, pero con mesura en notas largas. Además, se debe considerar la acústica de la sala y que los instrumentos tenían otra sonoridad y menos intensidad, por lo que el cantante

no estaba obligado a producir la cantidad de sonido que se pide en la actualidad, que con un mayor volumen y armónicos más presentes, hace al *vibrato* más amplio, lento y notable (Chung-Ahn, 2015). Eso indica que no es necesario omitirlo, pero que debe ser moderado.

Con base en la experiencia de la autora de esta investigación, el *vibrato* es un efecto deseable en los cantantes, que otorga belleza a la voz. Por lo tanto, no considera que se deba omitir en el canto solista, especialmente considerando que quienes cantan, usualmente, han llevado una instrucción vocal del canto clásico y ópera, en la que es prácticamente obligatorio. Por esto, suprimirlo no solo implica una dificultad para quien lo tiene automatizado en la memoria muscular y propioceptiva, sino que especialmente en las notas agudas, podría inducir a un aumento excesivo en la rigidez del pliegue vocal, lo que adicionalmente podría representar un riesgo para la salud vocal de las cantantes.

### **3.3. Fidelidad al autor vs fidelidad histórica: estilos de interpretación de la música barroca**

Desde hace décadas, existe un debate alrededor de la interpretación de la música barroca, el cual ha hecho germinar dos grupos de opinión. El primero, defiende la fidelidad a la partitura, la historia y las intenciones del compositor, mientras que el segundo considera que se le debe dar mayor importancia al aporte y creatividad del intérprete, y no limitar su propuesta personal. Conocer ambas posiciones, permite al cantante formarse un criterio sobre sus propias decisiones interpretativas y defenderlo con argumentos sólidos.

En torno a la década de 1960, se difundió la idea que exponía a los intérpretes como vehículos para recuperar obras antiguas, tanto desde la práctica musical, como de la técnica y el uso de instrumentos. Este movimiento, conocido como *Aufführung Praxis* (como se mencionó, se definirá con las siglas IHI), desarrolla una concepción en la cual los ejecutantes deben basar su interpretación en un análisis histórico y ejecutarla lo más fielmente posible a los deseos del compositor o a los ideales de la época, es decir, que traslada al músico al pasado (Harnoncourt, 2006). Por su parte, Haynes (2007) plantea que la información necesaria para una interpretación auténtica está documentada y "...propone la ejecución de una pieza en el estilo de su tiempo original" (p. 75).

Por otro lado, quienes apoyan la interpretación como un proceso individual de cada músico, replican que una ejecución llena de reglas, tratando de emular un tiempo diferente

al nuestro, dificulta la transmisión de emociones. Esta hipótesis expone que las condiciones actuales son diferentes a las del momento en que estas obras fueron compuestas, pues han cambiado tanto los instrumentos, como la forma de tocarlos, sus características sonoras, la acústica de las salas, la función de la música y el gusto del público (Harnoncourt, 2006). Es decir, apoya la noción de que la música está ligada al momento en que se ejecuta. En esta idea se traslada la música al tiempo presente de la ejecutante, en vez de llevarla al pasado.

Haynes (2007) extiende la división anterior, al explicar cómo han existido diferentes formas de interpretar este repertorio, según la información que se tenga en el momento que se ejecuta. De esta forma, establece que la música barroca se ha interpretado según tres estilos diferentes: romántico, moderno y del periodo<sup>4</sup>.

El estilo romántico (desde finales del siglo XIX hasta los 30's o 40's del siglo XX), impuso sus características y gustos de forma anacrónica sobre las demás épocas: uso de grandes *portamentos*, *rubatos* y cambios de *tempo* frecuentes; un intenso sentimentalismo, voces potentes, instrumentos modernos, *legato* extremo, el bajo es simplemente un acompañante y no le da importancia a las disonancias (Haynes, 2007). El individualismo y la libertad del intérprete son tan importantes, que se le debe ser fiel a estos, más que a la historia (Bazzana en Golomb, 2004). Al surgir los estudios sobre la IHI, se descarta este estilo por considerarlo contrario a lo que los documentos históricos indican.

El estilo moderno (inicia ca. 1940) nace del romántico y se vuelve estricto y literal a lo escrito en la partitura. Inicia con Wanda Landowska y Arnold Dolmetsch, quienes reaccionaron al estilo romántico con una concepción de la interpretación fiel a su época de creación. Con ellos, se siembra la semilla para que este movimiento tomara fuerza a partir de los años 60's. Se crearon investigaciones históricas, se toca en afinación barroca y se inicia una preferencia por tocar con réplicas de instrumentos de la época (Haynes, 2007). En el caso de los cantantes, una imitación de la técnica y el color vocal del barroco exigía voces ligeras, menos oscuras y con mínimo o nulo *vibrato* (muy diferente a la técnica del *bel canto* operático, que tuvo su auge en el romanticismo).

Haynes (2007) define al estilo moderno como el talón de Aquiles de la expresión, pues entre los ejecutantes había tanto miedo de sonar “románticos”, que la ejecución se

---

<sup>4</sup> Jackson (2008) acota que Haynes (2007) habla también en su libro del estilo retórico, aunque no lo enlista explícitamente.



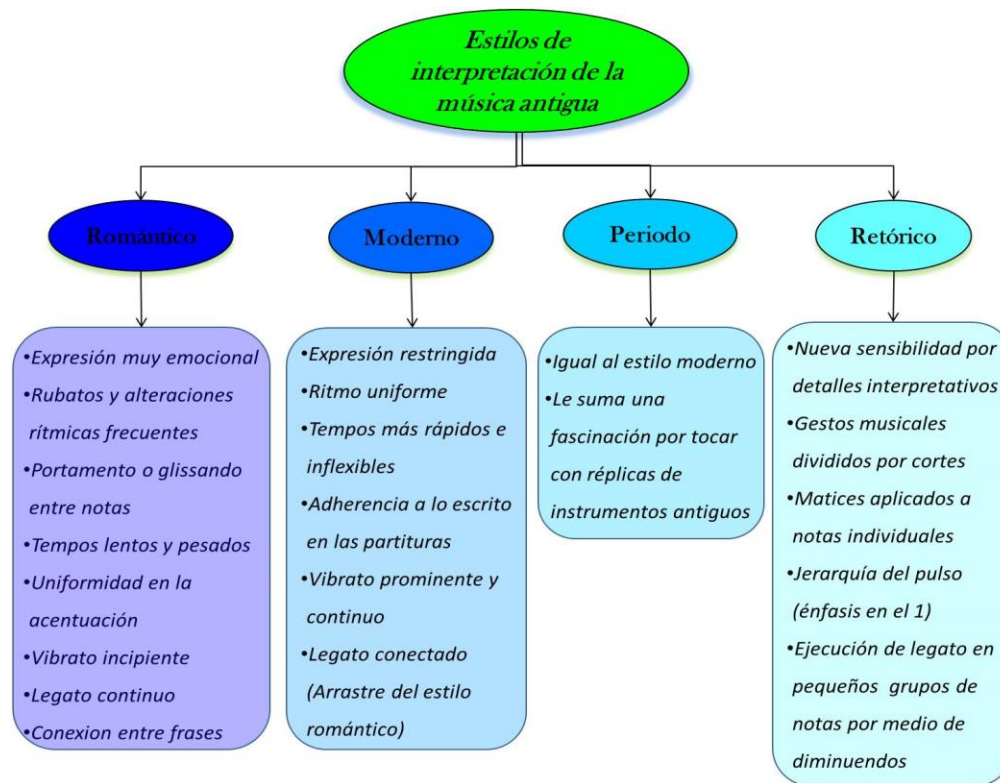
volvió mecánica. El énfasis en la lectura literal de partituras hizo desaparecer elementos que no estaban en las mismas, como los pequeños cambios en agrupaciones rítmicas, los acentos en figuras ligadas o la adición de notas de gracia. Algunos defendían esta “interpretación correcta” por su transparencia y precisión. Haynes (2007) opina que el modernismo eliminó la expresión de la música, como reacción al excesivo sentimentalismo del romanticismo. Sin embargo, agrega que la música barroca no era inexpresiva, sino que su forma de mostrar sentimientos era diferente, no inexistente. La Doctrina de los afectos es la prueba de su noción de la música como expresión de los sentimientos. Es decir, la retórica musical del barroco se centra en evocar los afectos en el oyente. Sin embargo, se basa en afectos que sean reconocibles y entendidos por la mayoría de la audiencia, no de experiencias netamente personales, como era en el romanticismo (Haynes, 2007).

El estilo del periodo (desde ca. 1960) es muy similar al moderno, pero además se extiende con fuerza el uso de réplicas de instrumentos barrocos (Jackson, 2008). Sus defensores argumentan que los instrumentos de la época podrían acercarse a la sonoridad fiel y ofrecer posibilidades de ejecutarse más fácilmente. Esos instrumentos exigían un cambio en la técnica que los músicos aprendieron en su formación en conservatorio. Se plantea que estas obras fueron creadas por los compositores pensando en una sonoridad específica, que solo los instrumentos originales podían ofrecer. Sin embargo, es importante recordar que utilizarlos no es garantía de una interpretación fiel. Es el ejecutante y sus decisiones interpretativas las que marcarán la diferencia. Así, se desarrolla una forma canónica y casi ritual de interpretar el repertorio. Cook (en Haynes, 2007) lo compara con el fundamentalismo religioso, que limita las acciones y escogencias personales y decide que solo lo escrito se ejecuta y no lo que nazca de la persona.

Es así como surge el estilo retórico (a partir de ca. 1970) como una reacción al moderno y de periodo, al defender una nueva sensibilidad en la ejecución de la música antigua. Esta forma se centra en un estudio de la retórica de la música barroca, pero siempre tomando en cuenta las condiciones actuales del ejecutante, quien imprime y trasmite esta sensibilidad a las obras. La figura 5 muestra un resumen de estos estilos.

**Figura 5.**

*Estilos de interpretación de la música antigua.*



Fuente: Elaboración propia. Basada en Jackson (2008)

Sobre este último, Golomb (2004) desmenuza aún más el estilo retórico, al establecer tres ideologías a su alrededor. La primera es la retórica como discurso, donde enfatiza en que la articulación, ritmo, dinámicas y sonoridad deben reflejar la oratoria de los grandes filósofos, con clara puntuación (en vez de largos *sostenuto* y frases sin fin) y el manierismo normal del habla, que tiene flexibilidad y un movimiento en forma de olas. De esa misma forma, las dinámicas, deben seguir las inflexiones del habla.

La segunda idea, es la retórica como semántica (centrada en las fases de *Inventio* y *Decoratio*), que se refiere al sistema de la doctrina de los afectos, o sea, el uso de ciertas figuras en la ornamentación, con un significado extra musical. Las ornamentaciones representaban también un simbolismo dentro de los afectos y no eran simplemente un adorno (Harnoncourt es de los grandes defensores de esta idea). Sin embargo, Golomb (2004) indica que algunos autores están en desacuerdo respecto al uso extendido de figuras retóricas con un significado (como pecado o amor), pues no hay un consenso general de la

época, sino ideas que usaban algunos compositores y otros no.

La tercera y última idea, es la retórica como estructura (más sentada en la fase de *Dispositio* y la forma de movimientos completos), donde el análisis de las piezas musicales se basa en los tratados de composición musical. Adicionalmente, se debe hablar del surgimiento de un movimiento “neo-romántico”, por algunos intérpretes que están abusando de sus libertades (Golomb, 2004). Sobre este, el autor advierte que es sumamente importante encontrar balance entre las libertades del ejecutante y el apego a la historia.

De los cuatro estilos mencionados, la autora de este trabajo se identifica más con el último, pues considera que el uso de los elementos musicales (articulación, dinámicas, *tempo*, ritmo, entre otros) en el barroco, no solo debe ser guiado por reglas al pie de la letra, sino por el contenido y la expresión de lo que se quiere comunicar (retórica) y por una adaptación al contexto espacial y temporal en el que vive la cantante. Estos mismos argumentos reflejan las ideologías de la retórica expresadas por Golomb (2004), incluyendo el hecho de que las ornamentaciones no solo deben servir para lucimiento del intérprete. Estos conceptos deben estar contruidos sobre una estructura que le otorgue un marco de acción dentro del cual será libre para expresarse por medio de la música.

#### **4. ESTUDIO DE CASO: ANÁLISIS DE EDICIONES, REGISTROS SONOROS Y PROPUESTA INTERPRETATIVA DE DOS ARIAS DE HÄNDEL Y DOS ARIAS DE BACH**

En lo referente a las ediciones de partituras y los registros sonoros, cabe recordar que el hecho de que los intérpretes decidan usar el manuscrito, ediciones críticas e interpretativas —estas últimas basadas en la versión de un cantante famoso, incluyendo sus ornamentaciones—, puede tener un impacto directo en el resultado final. El uso de las ediciones *Urtext* ha sido debatido, pues no indica información sobre costumbres musicales de la época y, en algunos casos, se encuentra más de una fuente manuscrita. Las ediciones críticas e interpretativas, por su parte, han sido intervenidas por la casa que las comercializa. La ventaja es que esas ediciones están basadas en investigaciones, mientras que la desventaja radica en que, cuando existe más de un manuscrito, es difícil saber cuál se debe tomar de base. Lawson y Stowell (1999) opinan que las ediciones no son un asunto finito, pues conforme el conocimiento del repertorio y sus fuentes se profundice y la evaluación crítica continúe, nuevas ediciones y aproximaciones son necesarias para mantenerse al paso, mientras se preserva un trabajo que también refleje el pasado.

Otro elemento de peso sobre la idea de una cantante acerca de cómo debe sonar una obra, son las grabaciones sonoras o audiovisuales que se utilicen como referencia. Cabe recordar que, vinculada al momento en que se realizan los registros sonoros, va a existir variabilidad en cómo se interpreta la música. Por otra parte, en versiones más antiguas, las condiciones tecnológicas no permitían un sonido con una calidad tan alta como la actual. Otro factor básico a considerar es que no siempre las decisiones del intérprete afloran en la grabación, pues hay un trabajo de edición, que implica toma de decisiones de las casas disqueras y se pueden alterar parámetros musicales propuestos. En el caso de registros de audio o video en vivo, la calidad de los equipos de grabación influye, pues podrían usar filtros de sonido que eviten la captura de detalles de articulación o dinámicas.

##### **4.1. *Lascia la spina [Deja la espina], del oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (HWV 46a).***

*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707) fue el primer oratorio compuesto por Händel. Petrarca y su poesía *Troinfi*, sirven como fuente de inspiración para que Benedetto

Pamphili (1653-1730) diera vida al libreto (Parker, 2003). Existen tres versiones de esta obra (1707, 1737 y 1757), la última es casualmente el último oratorio de Händel (Días, 2013). Cabe destacar que más que religioso, el tema de este oratorio es moral y se centra en la conversión del ser humano desde lo superficial (la apariencia física), a los valores que embellecen el alma y perduran en el tiempo.

La historia se desarrolla alrededor de *Bellezza* (belleza), quien es seducida por *Piacere* (placer) para permanecer a su lado, prometiendo que con él siempre será bella. *Tempo* (tiempo) y *Disinganno* (desengaño), le advierten que la belleza y el placer son fugaces y que ella debe confiar en los valores espirituales.

El aria más conocida de este oratorio, *Lascia la spina*, la reutilizó el compositor en su ópera *Rinaldo* (1711) con el nombre *Lascia ch'io pianga*. A su vez, el aria está inspirada en la *Sarabanda* de su ópera *Armina* (Días, 2013). Es importante analizar el uso casi idéntico de la melodía y armonía para temas diferentes. *Lascia la spina* se refiere a la pérdida de la belleza física y en *Lascia ch'io pianga* se sufre la repentina pérdida de la libertad y la separación del ser amado. Por esto, hay aspectos de la interpretación que deben reflejar la diferencia, como el drama interno o la intensidad de las ornamentaciones.

En cuanto a la edición de partituras, se revisó la versión de la Deutsche Händelgesellschaft (DH) (1865), considerada una edición crítica. Como es tradicional en este tipo de ediciones, hay escasas indicaciones de matices: *piano* al entrar la voz (C.9), *mezzoforte* al terminar de cantar la voz y entrar la parte instrumental entre el final de la sección A y la B (C.31 ) y *forte* en el interludio instrumental al final de la sección B (C.63). También las articulaciones son pocas: algunas ligaduras en pares de notas. Igualmente, a nivel de ornamentaciones, solo se encontró un trino (C.45) y dos notas de paso en la palabra “*crede*” (C.49 y C.61).

Por su parte, la edición de Breitkopf und Härtel (B&H) de 1902, no presenta variaciones en comparación con la de Deutsche Händelgesellschaft. Los matices, articulaciones y ornamentaciones son iguales. En este sentido, al menos en estas dos versiones, la escogencia de la edición no va a significar una diferencia importante.

Los registros sonoros escogidos para su análisis son dos. El primero, en *F*<sup>5</sup>, y en la

---

<sup>5</sup> Para referirse a las tonalidades de las obras, se usará el sistema de notación musical anglosajón. Para claridad del lector, se resaltarán las tonalidades con negrita e itálica.

voz de la mezzosoprano Cecilia Bartoli, desde el Teatro Olímpico, Vicenza, en junio de 1998, por ser una de las versiones más conocidas de esta aria. En términos generales, Bartoli usa tanto los *pianissimos*, como los efectos de voz airoso, para darle más intimidad y dolor al aria. Saca provecho de las consonantes para transmitir emoción, pues tiende a enfatizar algunas, especialmente en la sección B. También usa bastante *legato* y, algunas veces, incluso sobrios *portamenti*. Las semicorcheas en la palabra “*cercando*” [buscando] las hace alargando la nota con puntillo y cantando más cortas las que completan el tiempo. La sección B tiene un cambio de *tempo* evidente y el uso de dinámicas más grandes, mayor velocidad y mayor énfasis en las consonantes le da un carácter dramático. Vuelve de nuevo a una forma íntima en la repetición de la sección A, con la inclusión de algunas ornamentaciones. Esta versión se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=VhNRWduBPmY> .

El contratenor Phillipe Jarousky presenta su versión en *D*, en su reciente disco *La Vanità del Mondo* (Warner Classics, 2020). En comparación con Bartoli, este cantante utiliza un sonido más claro y menos airoso. El uso de las consonantes es menos enfático y el *vibrato* más moderado. Además, es menos notable la representación del llanto en los silencios entre las palabras “*lascia*” [deja] y “*la spina*” [la espina]. La interpretación es menos dramática y más íntima. Cabe destacar que Jarousky articula las notas de forma individual en algunos pasajes, en los que Bartoli hace *legato*. En este caso, el cantante incluye algunas ornamentaciones sencillas (trinos cortos y apoyaturas) desde la primera vez que se presenta la sección A, rompiendo la tradición de cantarla tal y como la escribe el compositor y ornamentar hasta la repetición. El cambio de *tempo* a la sección B es casi imperceptible y la vuelta a la sección A está mucho más ornamentada que la propuesta de Bartoli. El *ritardando* del final de la repetición de A es más evidente en esta versión. Se puede escuchar la propuesta de este contratenor en: <https://www.youtube.com/watch?v=0ui6dtITSGc> .

### **Propuesta interpretativa**

Inicialmente, se debe poner atención al contenido del texto y las palabras importantes, para poder darle dirección a la interpretación. Por ejemplo, palabras como “*spina*” y “*dolor*”, deberían tener un énfasis, sin embargo, en otras palabras se escoge un

uso más moderado, como el de Jarousky, para no impregnarla de un dramatismo que la autora no siente apropiado para esta aria. Adicionalmente, al ligar esto con la estructura armónica, se puede apreciar que “*spina*” se construye sobre un *ii7* y “*dolor*” dos veces llega a *I* (resolución o descanso) y una a *V* (tensión). Estos factores hacen que la forma en que se habla del dolor, según la armonía, tenga que ser considerada, es decir, que no siempre se represente de la misma manera. En general, hay una sensación de dirección, usualmente acompañada con un *crescendo*, cuando se mueve hacia la dominante y de disminuir la intensidad cuando llega a la resolución.

También, se propone hacer uso del silencio entre “*lascia*” y “*la spina*”, que representa un sollozo. Se prefiere hacer evidente el cambio de *tempo* entre las secciones A y B, tanto para seguir la tradición del aria *da capo* barroca, como para dar un mayor efecto dramático a la sección B, con lo que se amplifica la sensación de tristeza de la vuelta a A (por medio del contraste). Adicionalmente, se escoge una ornamentación más elaborada en la repetición, con la intención de exagerar el sentido de esta parte, en la que trata de llamar la atención de *Bellezza*, para que se quede con él. A continuación, las figuras 6 y 7 presentan fragmentos de la propuesta. En el anexo 2 se adjunta la propuesta de la partitura completa.

### Figura 6.

*Propuesta interpretativa del final del aria Lascia la spina (cc. 26-30).*

tu vai cer - can - do il tuo do - lor.

**Figura 7.**

*Propuesta interpretativa del inicio del da capo del aria Lascia la spina (cc.9-16).*

The image shows a musical score for the aria 'Lascia la spina' in G minor, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 6 and ends at measure 11. The second system starts at measure 12 and ends at measure 16. The lyrics are: 'La - scia la spi - na co - glie la ro - sa tu vai cer - can - do il tu - o do - lor,'. The score includes several interpretive annotations: a pink bracket above measures 9-11 with 'pp' above it; a pink bracket above measures 10-11 with '>' above it; a pink 'p' above measure 11; a pink bracket above measures 12-13 with 'cresc.' above it; a pink bracket above measures 13-14 with 'mf' above it; a pink bracket above measures 15-16 with 'p dim.' above it; a red bracket below measures 13-14 with a red arrow pointing right below it; a green '>' above measure 12; and a green '+tr' above measure 12.

#### **4.2. Oh Lovely youth [Oh encantadora juventud], del oratorio *Joseph and his Brethren* (HWV 59).**

*Joseph and his Brethren* (José y sus hermanos) está basado en la historia bíblica de José, ubicada en Génesis 38-45. Fue compuesta en 1743 y estrenada el 2 de marzo de 1744, en el Covent Garden con el libreto del Reverendo James Miller (Lamott, 2017). No es tan representado como otras obras de este compositor, probablemente por la cercanía de su estreno con el de otros grandes trabajos de Händel que la opacaron (*Messias* en 1742, *Samson* en 1743 y *Semele* en 1744). Lamott (2017) indica que la compleja mezcla de factores que presenta su historia (celos, violencia, ataque sexual, prisión, identidades falsas, decepción, exotismo), influyó en su baja aceptación. Esto, sumado a que el libreto omite partes importantes de la historia original e incluye hechos que no estaban en la misma (Risinger, 2004), ha producido que este oratorio no haya sido tan exitoso como otros.

La historia original explica cómo los hermanos de José, celosos del amor de su padre, lo venden como esclavo. El oratorio inicia cuando José está en prisión lamentando su destino (omite cómo llega ahí). Él empieza a interpretar los sueños del Faraón y se gana un lugar de confianza con él. Sus hermanos vuelven en época de hambruna para recibir comida (el oratorio omite que el reino pasó por una época de abundancia a otra de hambruna), él los pone a prueba y se revela ante ellos y los perdona.

Asanath, hija del sumo sacerdote y prometida como recompensa a José, se enamora de él a primera vista. Cabe destacar que se le da una importancia mucho mayor a este personaje en el oratorio, de la que realmente tiene en la historia bíblica. En el aria *Oh*



*Lovely youth*, ella refleja lo impresionada que está por la irresistible belleza y sabiduría de José, quien conquistó su corazón. Es interesante destacar que la obra tiene pasajes muy parecidos al aria *V'adoro pupille* de la ópera *Giulio Cesare* (HWV 17) de 1724. Ya se había señalado el hábito de Händel de repetir material propio (o tomar el de otros) para sus nuevas obras. En opinión de la autora, esta aria refleja más emociones y es más elaborada musicalmente que *V'adoro pupille*. Sin embargo, el hecho de que el presente oratorio haya sido poco montado y *Giulio Cesare* sea la ópera más representada de Händel, ha marcado una diferencia en cuanto al reconocimiento que ha tenido cada aria.

Con referencia a las ediciones de partitura, se determinó que hay diferencias muy marcadas entre las pocas que existen. Para este trabajo se analizan las ediciones de T. Trautwein (1837) y de Deutsche Händelgesellschaft (DH) de 1883, considerada esta última una edición crítica. Mientras que en la primera edición se elimina del todo la sección B y la mitad de la repetición de la A, la segunda presenta dos alternativas de la sección B: una más corta que termina en **Gm** y una larga que termina en **Ab** (que corresponde al manuscrito). Adicionalmente, la edición de Trautwein está en tonalidad de **E** y en idioma alemán, mientras que la de DH se presenta en **Eb** y en inglés. Por último, la Trautwein propone más indicaciones de articulación y dinámica en el acompañamiento, aunque en ninguna de las dos están escritas para la línea vocal. Tanto la longitud (Trautwein tiene 77 compases y en DH, la versión A tiene 115 y la B 103), como la concepción interpretativa del aria es muy diferente, si se decide usar una u otra edición.

El tema de los registros sonoros es complicado, pues es una obra poco montada. Las únicas grabaciones que localizó la autora con el oratorio completo (grabadas en CD), son las de la casa Hyperion (1996), dirigida por Robert King con la soprano Yvonne Kenny; y la interpretada por Philharmonia Baroque Productions (2019), bajo la dirección de Nicholas McGegan y en la voz de Sherezade Panthaki. Cabe destacar que las versiones registradas en audio también presentan concepciones musicales bastante diferentes entre sí. La de Kenny se hace con la versión 2 del DH, es más rápida (alrededor de negra = 85) y no marca diferencias de *tempo* entre las secciones A y B. Las figuras con puntillo son más largas y las semicorcheas que completan el tiempo, más cortas. En general, los melismas están muy bien articulados y se escucha el énfasis en ciertas palabras como parte de la expresión. Al regresar a la sección A, incluye pocas ornamentaciones y el *ritardando* del final de aria es

apenas perceptible.

Por otra parte, la de Panthaki es muy diferente, pues aunque también se basa en DH, lo hace con la versión 1. Es más lenta y sí marca la diferencia de *tempo* entre las secciones A y B (la A esta la negra = 60 y la B alrededor de 70). Las figuras con puntillo las canta como se leen en la actualidad (sin alargar la nota con puntillo y reducir las que siguen) y los melismas no están articulados, más bien esta versión es muy *legato*. No hace un uso tan expresivo de las palabras, pero ornamenta mucho más la repetición de la sección A y marca bastante el *ritardando* del final del aria. Además del disco en físico, la versión cantada por Yvonne Kenny se puede comprar en formato mp3 en *Apple Store* y la cantada por Sherezade Panthaki, en *Amazon* y *Spotify*.


### **Propuesta interpretativa**


En este caso, se propone la interpretación de la versión 1 de la DH con un *tempo* de negra = 60 en la sección A y un cambio para la sección B de aproximadamente negra = 75.

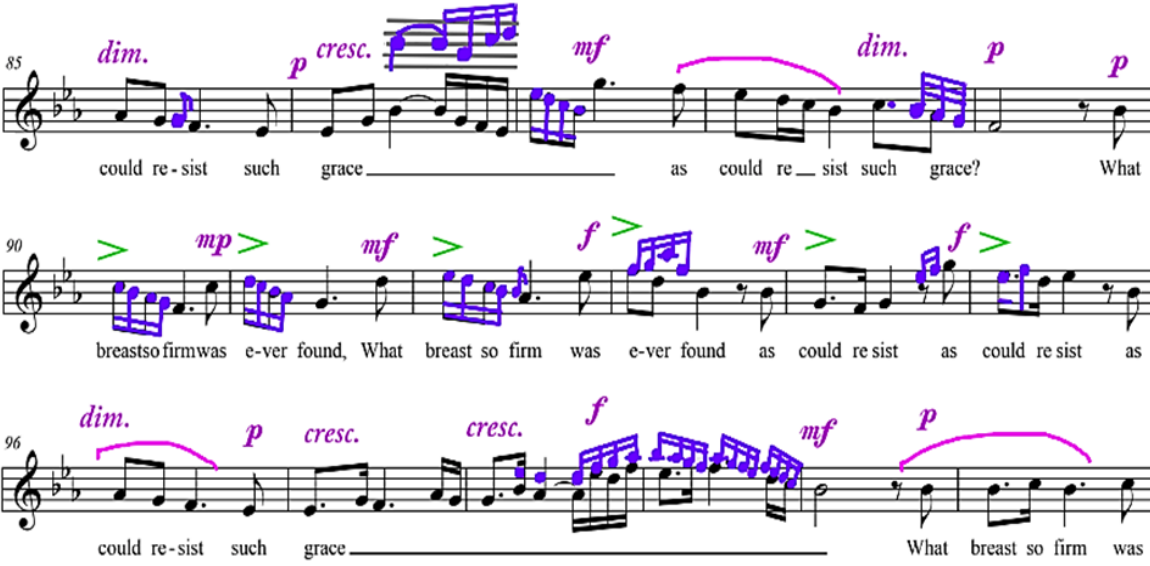
En general, se propone una interpretación más articulada en los melismas y con un *legato* moderado en finales de frase, que resuelven a la tónica. Los pasajes que presenten secuencias, como las de cc. 33-35 y cc. 90-93, se inician en *piano* y se va haciendo cada grupo con un grado mayor de intensidad, hasta llegar al *forte*. Las palabras que sean importantes dentro del texto se pronunciarán de forma enfática, considerando la tensión armónica, cuando se repitan estas palabras varias veces (si cae en tensión, se enfatiza, pero si cae en resolución se hará más *legato*). Se propone una ornamentación cadencial al final de la sección B y al final de la repetición de la sección A, ambas con un *ritardando* evidente, y una vuelta al *a tempo* más marcada. La repetición de la sección A se ornamenta, no solo por una costumbre estilística, sino también para darle un carácter más brillante a la descripción de Asanath sobre la belleza de José que la enamoró. A continuación se presentan en la figura 8 algunos extractos de la partitura con las indicaciones interpretativas y ornamentaciones. La partitura completa se presenta en el anexo 3.

### Figura 8.

Propuesta interpretativa del aria *Oh Lovely youth*.

A.  thy own im part.  
*cresc. f rit. dim. p*

B.  as could re-sist such grace  
*cresc. f rit.*

C.  85 *dim. p cresc. mf dim. p p*  
could re-sist such grace as could re-sist such grace? What  
90 *mp > mf > f > mf > f >*  
breast so firm was e-ver found, What breast so firm was e-ver found as could re-sist as could re-sist as  
96 *dim. p cresc. cresc. f mf p*  
could re-sist such grace What breast so firm was

Nota: A. Final de la sección B. B. Final de la repetición de la sección A. C. cc.85-101.

#### 4.3. *Die Seele ruht in Jesu Händen* [El alma descansa en las manos de Jesús] de la cantata BWV 127, de Bach

La cantata 127 fue estrenada el 11 de febrero de 1725, para la quincuagésima (Estomihl), o domingo antes de cuaresma. Está compuesta por cinco movimientos y se considera una cantata coral. Se basa en un himno funerario de ocho versos, escrito por Paul Eber (1511-1569) en 1562 y con libretista anónimo, pero se asume que posiblemente fue Picander, quien colaboraba con Bach en esa época. En síntesis, esta cantata se centra en el

tema de la muerte y resurrección de Jesús. El texto hace solo una referencia al evangelio de ese domingo, Lucas 18: 31-43, en el coro inicial (Dürr, 2005).

El tercer movimiento (aria *Die Seele ruht*) es una adaptación del texto sobre el verso número 4. A nivel musical, cabe destacar que no hay ninguna otra aria en la música vocal de Bach con el tipo de instrumentación de esta pieza: un *obligato* de oboe contra una base de acordes en *stacatto* (Dürr, 2005). En cuanto al texto, expresa que el alma descansa en las manos de Jesús y por eso no le tiene miedo a la muerte, pues él estará ahí cuando la tierra cubra su cuerpo. Sin embargo, es interesante acotar que, aunque pareciera un sentimiento calmado, de quien no teme a la muerte, la música en muchos pasajes parece contrarrestar esta emoción.

Es importante indicar que, a pesar de estar escrita en armadura de **Bb** (o **Gm**), la estructura melódica está claramente en **Cm**. No se encontró información sobre por qué Bach no usó la armadura de **Cm**, sino la de su  $v$  grado menor. Chafe (2000) explica que el movimiento anterior al aria, que está en **F**, termina en su V7 (**C**), hablando del reposo que le dará Jesús y que al entrar el aria, usa la paralela menor, expresando un mensaje más oscuro, pero especialmente marcando la yuxtaposición con el aria del bajo en **C**, lo que refleja una dualidad entre la muerte (**Cm**) y la resurrección (**C**). Por otro lado, también se puede especular, que Bach quería evidenciar ese sentimiento oscuro al usar la armadura de **Gm**, pues como se indicó anteriormente, esta tonalidad era usada como una alegoría retórica por el compositor, para representar este afecto (Boyd, 2000).

Para esta propuesta se analizan dos versiones publicadas en épocas distintas. La primera es de la casa B&H (ca. 1890) y la segunda, es un arreglo del pianista Greg Anderson de *Anderson & Roe piano duo*, que aunque no indica fecha exacta de publicación, la autora supone que fue publicada después de 2002, fecha en que se fundó este dúo. La edición de B&H, es una reducción para piano y voz que indica un *larghetto*, específicamente con un *tempo* de negra = 46. Tiene pocas indicaciones dinámicas: un *piano* al inicio, un *mezzoforte* en el piano antes de entrar a la sección B y otro *piano* al entrar la voz en la sección B. En lo referente a la articulación, marca *stacatti* y *poco marcato* en el piano, algunos *legatos* en grupos de tres notas y casi ninguno en grupos de dos en la sección A. En la sección B se aprecian más *legatos* en pares de notas. Solamente hay una *fermata* antes de iniciar la sección B.

En el caso de la edición de Anderson, se aprecian muchos detalles diferentes. Lo que más resalta es que se trata de un arreglo para dos pianos y voz, lo cual, en términos generales, hace que la armonía sea más llena y la melodía del acompañamiento más elaborada. También indica un *larghetto*, pero con un *tempo* ligeramente más lento, de negra = 35. Utiliza leyendas de expresión explícitas, como *cantabile espressivo*, *very still and calm*, *withheld*. Las articulaciones son similares a la edición anterior, aunque sí marca los *legatos* en pares de notas desde la sección A. Pero tiene más sugerencias de dinámica (*sotto voce*, *cresc*, *dim*, *pianos* y *fortes*) y de variaciones del pulso (*molto rit.*). Al regresar a la sección A, no lo hace como repetición de la primera vez (como es la tradición y como indica la partitura anterior), sino que el segundo piano empieza un pasaje más elaborado y, al entrar la voz, toca la melodía original del oboe en una octava arriba, lo que sin duda cambia la sonoridad de la obra. Termina la sección A con un gran *Arpeggio* “free” (se asume como un *Ad libitum* de notación tradicional) sobre **Cm** (tónica), con pedal, y que cubre 6 octavas, recurso que suena más romántico, que barroco. En resumen, tanto por las indicaciones expresivas, de dinámica y *tempo*, como por las variaciones en el piano, el uso de esta segunda versión va a dar un resultado expresivo muy diferente a la primera.

Para el estudio de registros sonoros, se eligió una versión de 1980 en la voz de la soprano Dagmar Schellenberger, bajo la dirección de Dietrich Knothecon, y otra de 2017 con la soprano Julia Doyle, bajo la dirección de Rudolf Lutz. La primera grabación podría enmarcarse dentro del estilo descrito por Haynes (2007) como moderno o del periodo. Se destacan los siguientes elementos: el *tempo* es más rápido y totalmente uniforme, ni siquiera para respirar entre frases se varía levemente el pulso (la cesura es una necesidad no solo retórica e interpretativa, sino física para el cantante), no articula, todo se escucha igual, no se perciben matices, tiene un *vibrato* sutil, no acentúa palabras importantes como “*ruht*” [descansa], “*Jesu*” [Jesús], “*Sterben*” [muerte] o “*unershrocken*” [sin temor], que por los momentos en que aparece, se podría considerar parte de los recursos retóricos. Para terminar, no hace *ritardando* al final de la sección B. Se puede escuchar esta versión en el siguiente enlace, entre los minutos 3:38 y 9:56: [https://www.youtube.com/watch?v=nnO1lgqPvbk&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=nnO1lgqPvbk&feature=emb_title).

La segunda grabación se acerca más a las características de la interpretación retórica. De esta versión destaca que está en afinación barroca, se realiza con instrumentos

de época, el oboísta se toma más libertades en su parte que la soprano, marcando los *crescendos* y *diminuendos*, pero especialmente haciendo ligeros cambios en el valor de las notas con puntillo. Casi al final de la sección B, tiene una escala ascendente que la ejecuta con un *rubato* apenas perceptible. En el caso de la soprano se notan más, que en la versión anterior, los acentos entre algunos pares de notas ligadas. Su *vibrato* inicia plano y luego entra poco a poco en medio de las notas largas. Le da importancia a las palabras, por ejemplo, al enfatizar en la /r/ de “*ruht*”, que incluso le otorga cierto movimiento al *tempo*. En la sección B utiliza más las consonantes para darle énfasis al discurso escrito que acompaña a la música, especialmente a la palabra “*unerschrocken*”. La sección B la finaliza con un *ritardando* bien marcado. Esta versión se puede apreciar en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=c9FLYKfV51U&feature=emb\\_err\\_woyt](https://www.youtube.com/watch?v=c9FLYKfV51U&feature=emb_err_woyt).

### **Propuesta interpretativa**

En el caso de las arias de Bach, cada una, representó para la autora un reto. En *Die Seele ruht*, las constantes escalas y arpeggios ascendentes hacia la zona aguda, que debían ser interpretados de forma delicada, buscando el balance entre el *legato* y la articulación del barroco, implicaron un trabajo arduo para lograr darle forma a las frases dentro del estilo sin abandonar la concepción personal de como deseaba que sonara esta obra.

La siguiente propuesta se construye sobre la edición de B&H, ya que, para los fines específicos de esta investigación, las arias discutidas se presentarán en un recital final. Con el propósito de mantener una unidad entre el repertorio ejecutado, se mantendrá la edición más apegada a la tradición. Se escoge un *tempo* de entre 35-40 la negra y no se hará un cambio notable de *tempo* entre las secciones A y B. La autora no incluirá ornamentaciones en la repetición de la sección A, por dos razones: primera, como se indicó anteriormente, no era lo usual en Bach; y segunda, porque al ser una obra de profunda religiosidad, no se considera apropiado ornamentarla, sino que se prefiere una ejecución más sobria. En lugar de las ornamentaciones, se basará la interpretación en el énfasis sobre recursos retóricos. En general, se propone una ejecución con las notas bien articuladas, acentuando la primera en los grupos de dos o tres notas. También se debe considerar que el aria pasa por varios momentos tonales, que reflejan pasajes brillantes u oscuros a lo largo de su ejecución y esto se debe reflejar en la voz.

Definitivamente, la dualidad entre la muerte y la resurrección debe expresarse. La cantante debe reflejar en su interpretación las diferentes emociones que se derivan de esta música. Es por ello que, a pesar de que se supone que el aria habla del descanso en las manos de Jesús, por momentos la música se siente oscura y triste. Adicionalmente, los *stacatti* del acompañamiento pueden interpretarse de dos formas: en una, refleja el sollozo (recurso muy utilizado en el canto en otros contextos), lo que apoyaría el afecto triste del aria; mientras que en el otro, refleja las pulsaciones de un reloj que no se detiene hasta que llega la muerte.

Dentro del análisis retórico, se identifican varios momentos que deben resaltarse en la interpretación. La palabra “*ruht*” solamente aparece a mitad de la frase y en blancas, que reflejan la estabilidad de ese momento de paz. En general, estas notas se propone atacarlas *piano* o *mezzopiano* y crecerlas moderadamente. El aumento del volumen va a ir evidenciando un *vibrato* más notable hacia el final de la nota. Pero el “*ruht*” del c.21, sobre una redonda, debe ejecutarse con una *messa di voce*, para preparar la palabra “*Jesu*” en escala descendente, que no resuelve inmediatamente como los anteriores.

Otro momento en que la armonía expresa una emoción diferente, es la primera vez que dice “*wenn Erde diesen Leib bedeckt*” [cuando la tierra cubra este cuerpo]. Como se indicó, parece celebrar el ver a Jesús, pero en momentos como este, en medio de la palabra “*Erde*”, usa un acorde de *Ebm*, en una frase que termina en *Eb*. Hay un juego entre lo brillante y lo oscuro. Adicionalmente se debe considerar que la llegada a la palabra “*Händen*” [manos], expresa generalmente un descanso, por lo que se propone el acento en la primera sílaba y luego un *decrescendo*. Para finalizar la sección A, la mayoría de los “*bedeckt*” [cubierto] vienen de escalas descendentes o caen en un registro medio bajo o grave para la soprano, dibujando la vida que ha sido cubierta o enterrada. Estos momentos también deben marcarse con *decrescendo* y enfatizar en las consonantes finales para darle un cierre más contundente, especialmente la última vez que aparece esta palabra en la sección A. En la repetición de esta sección, el *ritardando* del final debe ser evidente.

En el caso de la sección B, además de la propuesta en la articulación, se plantea aprovechar la dicción de la palabra “*Sterben*”, con su inicio en /ʃt/, y enfatizarlo, pues es una palabra con gran contenido emocional, especialmente la del c.32, con una nota no armónica (*Gb*) y en el registro agudo. Substancialmente emocional es la palabra

“*Sterbeglocken*” [campanas de muerte] que aparece entre los c.30-31, primero, porque esta imagen de las campanas aparece frecuentemente acompañada de momentos relacionados con la muerte en Bach (Sullivan, 2014) y segundo, porque todas las frases o palabras del texto aparecen varias veces en el aria, excepto por esta palabra en particular, que se articula una sola vez y no la vuelve a nombrar, al menos no en el texto, pues por momentos parece que está haciendo una alegoría a las campanas en la parte del acompañamiento. La palabra “*unerschrocken*”, en general cae sobre acordes estables, excepto la última vez que aparece en c.35, que está construida sobre un acorde de  $f\#^{\circ}$  (función dominante del V de *Cm*, anticipando el regreso a la sección A) que no refleja esa falta de miedo, se propone hacerlo más enfático en la dicción, pero *mezzopiano* o *piano* y con un pequeño *ritardando* antes de la entrada de la escala ascendente del acompañamiento, pues marca un contraste entre lo que dice el texto y el miedo o tristeza que refleja la música. Parecieran momentos de duda del creyente, ante la dicotomía entre el miedo a la muerte y la alegría de ser recibido por las manos de Jesús. Al finalizar la sección B, el *ritardando* debe ser muy marcado. La figura 9 muestra un ejemplo de la interpretación propuesta. El aria completa está en el anexo 4.

### Figura 9.

Propuesta interpretativa del aria *Die Seele ruht in Jesu Händen* (cc.9.14).

The image shows a musical score for Soprano in G minor, 3/4 time. The lyrics are: "Die Seele ruht in Jesu Händen, die Seele ruht in Jesu Händen, wenn Er - de... die...". The score is annotated with interpretive markings in purple and green. Purple markings include dynamic markings 'p' (piano) and hairpins indicating a crescendo and decrescendo. Green markings include accents (>) placed over specific notes. The word 'Jesu' is highlighted in yellow in the original image. The score is divided into three systems of staves.



#### 4.4. *Jauchzet Gott in allen Landen* [Alabado sea Dios en todas las naciones] de la cantata BWV 51 de Bach.

La cantata 51 fue estrenada el 17 de setiembre de 1730. Está dividida en cinco movimientos y es una de las únicas cuatro cantatas sacras para soprano solista compuestas por Bach (de entre sus casi 300 cantatas). Al igual que el caso estudiado en el apartado anterior, su orquestación es única entre las cantatas de dicho compositor. De hecho, es la única cantata para soprano solista y trompeta de todo su catálogo. Su libretista es desconocido, aunque se especula que pudo ser escrita por el mismo Bach (Sullivan, 2014).

Con respecto a la ocasión para la que fue compuesta, la partitura indica el quincuagésimo domingo después de la trinidad o *In ogni tempo* [en cualquier tiempo]. Dürr (2005) indica que esta obra pudo haber sido adaptada de una composición anterior y justifica su afirmación con tres elementos. En primer lugar, al estar indicada para *ogni tempo*, la convierte en una obra para cualquier ocasión general y no una específica. En segundo lugar, el texto de la cantata no tiene relación con el evangelio del domingo para el que fue asignada. En tercer lugar, no era lo usual que Bach compusiera una obra tan cargada de largas líneas llenas de *fiorituras* para su interpretación en la iglesia, sino que era más usual de sus obras seculares. Por ello, se piensa que fue compuesta para una ocasión festiva anterior y solamente la retomó para este domingo.

El primer movimiento (aria *Jauchzet Gott in allen Landen*) está compuesto en *C* y es reconocido por su dificultad, tanto para la cantante como para el trompetista. Esta aria en particular, recuerda la estructura del concierto barroco, con un pequeño ensamble de solistas (*ripieno*) que dialoga contra el resto de los instrumentos (*tutti*) (Sullivan, 2014).

Las ediciones que se consideraron para este análisis, son las reducciones para voz e instrumento de teclado de B&H de 1932, y la Warner Bros. Publications Inc (WB), de 1985 (actualmente comercializada por Kalmus). La edición de B&H, está escrita para clavicordio y no para piano. Marca un *tempo Allegro* de negra = 100 y no hay indicaciones de dinámicas escritas. Cabe destacar que, al ser pensada para clave, presenta algunos elementos particulares, como que se escribe una armonía menos densa, pero incluye un cifrado, para que el tecladista lo desarrolle. Sin embargo, se debe hacer notar que la mano derecha no está tocando la melodía de la trompeta, excepto en ciertos pasajes muy cortos y en otros la traslada a la mano izquierda. Es decir, el bajo produce una sonoridad muy

distinta. Esto causa que la melodía de la trompeta se pierda. También, incluye extensas ligaduras que abarcan en ocasiones hasta 25 o 30 semicorcheas y no marca acentos. Varias veces incluye trinos en palabras importantes como en “*Landen*” [naciones] de final de frase o en “*erhöhen*” [exaltar]. Pero indica un trino en un lugar donde no hay énfasis afectivo del texto, como lo es en el artículo *der*, del c.39.

La edición de WB está escrita para piano. Por esto, no indica cifrado, sino que vienen todas las notas escritas, incluyendo la línea melódica de la trompeta. Sin embargo, de esta edición se debe acotar que, más que una reducción de orquesta, es una versión literal de toda la orquesta y la trompeta, por lo que representa mayor dificultad para el pianista que acompaña. Además, indica un *tempo* de *Allegro*, con negra = 80. Tiene algunas indicaciones de dinámica pero, contraria a la anterior, no indica ni un solo trino en la voz, solo unos cuantos en las notas largas del piano. En este caso, las ligaduras escritas no abarcan más de cuatro notas.

La primera versión que se discute es la de la soprano Maria Keohane, realizada con European Union Baroque Orchestra, con instrumentos de época (2011). El tempo es mucho más rápido de lo usual, con negra = 105, lo cual no solo marca el carácter energético que ya tiene el aria, sino que prácticamente lo convierte en una obra explosiva. A pesar de su velocidad, están muy bien articuladas las notas y los trinos se escuchan con claridad (lo cual no es fácil en notas de tan corta duración). Keohane hace énfasis en palabras importantes como “*Landen*”, “*erhöhen*” y “*bringen*”. Sin embargo, no marca una de las palabras más alegóricas en Bach, que es “*Kreuz*” (significa tanto cruz, como el sostenido en la música) y no se aprecian matices, ya que el aria mantiene una continua exposición de energía y de intensidad. Al ejecutar la sección B no cambia el *tempo*. Es importante acotar que en esta versión se identifican tanto elementos del estilo retórico, como del estilo del periodo, establecidos por Haynes (2007). Se puede apreciar esta versión en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=mM9lpVIC\\_JQ](https://www.youtube.com/watch?v=mM9lpVIC_JQ) .

La segunda versión es de Diana Damrau, en Der Frauenkirche (Dresden), en 2017. En esta ocasión se ejecuta dentro de un *tempo* tradicional, con la negra = entre 85 y 90. Sin embargo, los melismas de Damrau suenan pesados, lo que afecta la fluidez de las largas secuencias melismáticas y no se escuchan los trinos. Damrau sí hace claras las diferencias de matices, lo cual le permite usar el *crescendo* para representar claramente la subida al

cielo de la escala ascendente hacia la nota  $C^6$ . Cabe destacar que en la sección B baja el *tempo*, lo cual no es usual en esta aria, que normalmente se ejecuta en un solo *tempo*. Este cambio hace que dicha sección suene más lírica, tal vez demasiado para lo que se desea comunicar con esta obra, pues pierde el carácter enérgico y triunfal. Adicionalmente, es importante destacar que Damrau sí enfatiza la palabra “*Kreuz*”. En la repetición de la sección A, disminuye ligeramente el *tempo* en la escala que sube a  $C^6$ , lo que le da una sutil sensación de *rubato*. En resumen, la versión de Damrau tiene una mezcla entre elementos del romanticismo y algunos retóricos. Se puede apreciar esta versión en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=9UfaLRBjr5w> .

### **Propuesta interpretativa**

Esta aria implicó un reto por la dificultad de ejecución de las agilidades a gran velocidad, manteniendo una articulación limpia y definida. Adicionalmente, posee frases extensas, con muy poco tiempo para respirar entre ellas, razón por la que se tuvo que realizar un mayor entrenamiento en el manejo del aire. Una de estas frases es la que prepara la llegada a la nota más aguda, el  $C^6$ , por lo que es básico este entrenamiento, para emitirla con un flujo de aire adecuado y no forzado por la urgencia respiratoria.

Para esta obra, se propone usar la edición de WB y mantener el *tempo* entre 85 y 90 la negra. En términos generales, esta aria es muy enérgica y así debe ser interpretada. Sin embargo, no se debe confundir la expresión “enérgica” con “todo *forte*”. Las largas secuencias melismáticas, que aparecen frecuentemente en el aria, deben ser muy articuladas y transmitir la sensación de que la música corre hacia adelante, usualmente buscando la penúltima nota de la frase, que comúnmente es la que lleva el acento. Las escalas ascendentes, también deben hacerse con un *crescendo*, para reforzar la alegoría, común en Bach, de la ascensión al cielo o la llegada al altísimo, especialmente considerando la escala que llega a un  $C^6$ , nota más aguda del aria. La palabra “*Landen*” en final de frase debe tener acento, tanto desde la articulación musical, como desde la dicción. En *In allen Landen* del c.25, se propone iniciar con un *piano* o *mezzopiano* en el  $G^5$  e ir incrementando el volumen, para destacar el  $C^6$  del c.28, pero la energía no debe detenerse en el agudo, sino que continúa hasta el “*Landen*” del final de la sección A.

En la sección B no se hará cambio de *tempo*, sin embargo, se propone mayor uso de matices y con el énfasis en figuras retóricas. Aunque tiene pasajes que van a ser sutilmente más *legato*. Esta sección es más lírica que la A, pero no se debe exagerar, para no anular el efecto festivo del aria. Por ejemplo, la palabra “*erhöhen*” (anacrusa a cc.42-44), tiene el melisma más largo de esta sección (exceptuando al de cc.59- 61, en la palabra “*allen*”, que en realidad es una transición para regresar a la sección A) y tiene escrita una secuencia de síncopas, que solamente en este lugar aparecen y marcan un contratiempo con la melodía del piano. En opinión de la autora, las síncopas deberían estar acentuadas y cada una un grado mayor de intensidad que la anterior, para dibujar más claramente esta palabra. La palabra “*Kreuz*”, como se indicó, tiene un significado muy especial en Bach (Sullivan, 2014). Cabe recordar que la cruz a la que hace referencia es aquella en la que murió Jesús, por lo cual el contenido emocional de esta palabra es alto en la música religiosa. Bach usualmente colocaba un sostenido cuando aparecía esta palabra. Algunas veces está explícito en la línea de la soprano y otras se encuentran en la línea de la trompeta. Por esto, merece un énfasis importante y expresivo.

El regreso a la sección A, no necesita ornamentación, pues ya está suficientemente cargado de notas. Solamente se propone el uso de trinos cortos en palabras como “*Landen*”, para darle más énfasis que la primera vez. La figura 10 muestra un extracto de la propuesta final de esta aria, la cual se encuentra completa en el anexo 5.

**Figura 10.**

Propuesta interpretativa del aria *Jauchzet Gott in allen Landen* (cc.18-24).

The image shows a musical score for the aria "Jauchzet Gott in allen Landen" with three staves of music. The first staff starts at measure 18 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a green accent (>) and a red slur with a red triangle pointing to the end. The lyrics are "Jauchzet, jauch - zet, jauch.zet, jauch - - -". The second staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a red slur with a red triangle. The lyrics are "- - - - - zet, jauch -". The third staff includes a trill (*tr*) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic, with a red slur and a red triangle. The lyrics are "- - - - - zet Gott in al - len Lan - den,". The word "Landen" is highlighted in yellow.

## 5. CONCLUSIONES

Como primer punto, se logra cumplir con el objetivo general de realizar una propuesta interpretativa de las cuatro arias indicadas, basada tanto en datos históricos, como en la tradición interpretativa, a partir de los cuales se llegan a decisiones propias de la intérprete. De este trabajo se deriva que el cantante que quiera cantar música barroca debe hacer una investigación consciente sobre los aspectos principales de la misma. Dado que existen desacuerdos sobre algunos aspectos de su ejecución, es necesario tomar una posición informada para defender, con argumentos válidos, la postura que se tome en cuanto a cómo cantar (o enseñar a cantar) las obras de estos compositores.

Es segundo lugar, es importante considerar las diferentes corrientes que han surgido con respecto a la música antigua. Especialmente cabe notar las grandes diferencias que se presentan entre las cuatro expuestas en el Capítulo 3.3. El ideal sonoro es otro, los instrumentos han cambiado físicamente y, con ellos, los intérpretes han desarrollado otras técnicas, la acústica de los espacios es otra, incluso, la forma en que se lee la notación musical es distinta. A nivel vocal, el desarrollo del bel canto en los siglos XIX y XX, creó otra forma de cantar y otro gusto en el público. Este cambio en el concepto estético, sin duda alguna, ha impregnado a lo que se considera una voz bella y bien timbrada. Obviamente, el conocimiento de las normas de interpretación da unidad a la obra y acerca al ideal de cómo se tocaba en la época. Sin embargo, es peligroso que la música se interprete solamente desde documentos históricos. El o la cantante con sensibilidad le imprimirá a la obra un sello propio influenciado por su vida, su historia, su espiritualidad y su entorno. De esta forma, se convierte la obra en algo vivo. Por esto es importante usar estas reglas y documentación histórica, como un marco guía que sí permita moverse, considerando que la música viva debe surgir desde el ser humano que la ejecuta y que esta persona responde a un tiempo presente. El mejor ejemplo de la conclusión anterior, se aprecia en la diferencia de interpretación entre las obras analizadas.

En tercer lugar, las ediciones de partituras y las grabaciones sonoras tienen un peso considerable en las decisiones interpretativas de la cantante. El omitir partes, incluir indicaciones de articulación, dinámica, agógica o *tempo*, pueden transformar lo que comunica cada aria. Por otro lado, las versiones que se escuchan también están presentes en la propia interpretación, sea de forma consciente o inconsciente. Este punto se pudo

apreciar al analizar las versiones de las cuatro arias objeto de estudio y comprobar cómo la emoción que transmiten puede ser muy diferente, dependiendo de las decisiones interpretativas.

También se debe tomar en cuenta que, aunque tanto Bach como Händel, son compositores destacados de la misma época, existen diferencias marcadas en cuanto a la expresión, profundidad y ornamentación de su música, y estas deben ser tomadas en cuenta por el cantante. Las arias de Händel tienen una expresión más externa, explícita y con mayor exigencia sobre la creatividad del ejecutante. En cambio, la música de Bach es profundamente religiosa e interna y su expresión musical es más simbólica y con mayor uso de alegorías musicales. Esto se refleja en las propuestas interpretativas planteadas.

Por último, si bien ya hace más de 250 años que el barroco llegó a su fin, todavía los estudiosos no se ponen del todo de acuerdo sobre cuál es la forma correcta de interpretar esta música y es probable que nuevos datos que surjan en un futuro, incluso, cambien los conceptos presentes. O sea, que al contrario de lo que algunos creen cuando piensan en música antigua, el tema no se ha agotado. Mientras más se profundice, más preguntas surgirán y a partir de ellas más elementos serán descubiertos, los cuales transformarán lo que se conoce hoy sobre la interpretación de esta música y nacerán nuevos temas a debatir y formas completamente nuevas de interpretarla.

## LISTA DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baek, J. J. (2012). *A conductor's guide to J. S. bach's quinquagesima cantatas* [Tesis Doctoral]. University of Cincinnati. <https://n9.cl/ygo5>
- Beard, A. (2010). *Historically Informed Performance Practice of the Baroque Era* [Tesis in Music Education]. Columbus State University, Georgia.
- Boyd, M. (2000). *Bach*. Oxford University Press.
- Brittain, K. A. G. (1996). *A performer's guide to baroque vocal ornamentation as applied to selected works of George Frideric Handel* [Tesis doctoral]. University of North Carolina
- Bruner, L. T. (1977). *Pedagogy in Performance* [Tesis Master of Music]. Kansas State University.
- Bukofzer, M. (1939-40). Allegory in Baroque Music. *Journal of the Warburg institute*. 3(1-2), pp.1-21. <https://doi.org/10.2307/750188>
- Bukofzer, M. (1947). *Music In The Baroque Era - From Monteverdi To Bach*. W. W. Norton & Company.
- Butt, J. (1990). *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge University Press.
- Carmona, J. (2006). *Criteria de interpretación musical*. Ediciones Maestro.
- Chafe, E. (2000). *Analyzing Bach Cantatas*. Oxford University Press
- Chiantore, L. (2001). Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur - Technik. Alianza.
- Chiantore, L. (2019). Música en rebeldía: Investigación artística y activismo historiográfico. *Kompartitu Magazine*. 6. <https://n9.cl/dpf4j>
- Chung-Ahn, G. (2015). *An introduction to the art of singing italian baroque opera: A brief history and practice* [Tesis Doctoral]. <https://n9.cl/u05c7>
- Días, L. (2013). Voglio tempo. Reflejos emblemáticos en Il trionfo del Tempo e del Disinganno de Benedetto Pamphilij y Georg Friedrich Handel. *Imago*. 5, 35-45.
- Donington, R. (1973). *A Performers's Guide to Baroque Music*. Charles Scribner's Sons. <https://archive.org/details/performersguidet00doni/page/n1/mode/2up>
- Donington, R. (1982). *Baroque Music Style and Performance A Handbook*. W.W Norton & Company, Inc.
- Dürr, A. (2005). *The cantatas of j. s. bach : With their librettos in german-english parallel text*. Oxford University Press. <https://ebookcentral.proquest.com>

- Farrell, J. H. (2008). *Ornament and the affections in the opera arias of George Frideric Handel* [Tesis Doctoral]. University of British Columbia. <https://n9.cl/kv8b2>
- Fernandes, A.; Kayama, A. (2008). A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco: subsídios para a performance barroca nos dias atuais. *Per Musi*. (18), 59-68. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992008000200008>
- Fischer, J. E. (2005). *Reclaiming the vocal high ground: Performing baroque repertoire in a modern world* [Tesis Doctoral]. University of Maryland. <https://n9.cl/6vo49>
- Geiringer, K. (1966). *Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era*. George Allen and Unwin. <https://archive.org/details/johannsebastianb0000geir>
- Golomb, U. (2004). *Expression and Meaning in Bach Performance and Reception: An Examination of the B Minor Mass on Record*. [Tesis Doctoral]. Cambridge University.
- Green, D.; Jones, E. (2016). *The Principles and Practice of Tonal Counterpoint*. Routledge.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música*. Akal Música.
- Grout, D.; Palisca, C. (1984). *Historia de la música occidental Vol 1*. Alianza Editorial.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Acantilado. <https://n9.cl/5map2>
- Haynes, B. (2007). *The end of early music*. Oxford University Press.
- Johnstone, H. D. (2001). A flourish for Handel. *Early Music*. 29(4), 619-625. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXIX.4.619>
- Kim, M. B. (2006). *A performer's study of selected sacred solo cantatas by Johann Sebastian Bach, Alessandro Scarlatti, and Georg Philipp Telemann* [Tesis Doctoral]. Southwestern Baptist theological Seminary. <https://n9.cl/ru8ld>
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance*. Indiana University Press.
- LaBouff, K. (2008). *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*. Oxford University Press.
- Lamott, B. (2017). *HANDEL'S Joseph and his Brethren* [Internet]. *Philharmonia Baroque Orchestra & Chorale*. California. <https://bit.ly/2NIPupE>
- Lawson, C., Stowell, R. (1999). *The historical performance of music: An introduction*. Cambridge. <http://ebookcentral.proquest.com/una/remotexs.co/lib/sidunalibro-ebooks/reader.action?docID=201875&query=The+historical+performance+of+music%3A+An+introduction>
- Lloyd, V.; Bigler, C. (1995). *Ornamentation. A question and answer manual*. Alfred Publishing Co.



- López, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. UNAM.
- McMahon, P. G. (2012). *Baroque Performance Practice Pedagogy and the Twenty-First Century Practitioner: The Tenor Repertoire of George Frideric Handel* [Tesis Doctorado]. Griffith University. <https://doi.org/10.25904/1912/138>
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music*. Princeton University Press.
- O'Neil, E. H. (1995). *Jauchzet Gott in allen Landen, BWV 51 by Johann Sebastian Bach: A brief performance practice overview* [Tesis de Maestría]. Universidad de Nebraska. <https://n9.cl/8jo9g>
- Paxman, J. (2014). *A Chronology Of Western Classical Music 1600-2000*. Omnibus Press.
- Risinger, M (2004). On the Libretto of Joseph and His Brethren. The Boston Cecilia. <https://n9.cl/f7q2v>
- Sadie, J (1990). *Companion to Baroque Music*. University of California Press. <https://n9.cl/agykx>
- Savall, J. (2001). Notas al Disco. En: *Bach's Testament: Musical Offering & Art of Fugue* [Panfleto del CD]. Alia Vox Spain.
- Shifres, F. (2001). El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. Primera Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Avellaneda.
- Slegtenhorst, H. (2018). On the cantatas of Bach. Vol 1: Trinity Trinity VIII-XVI. Enlora Press
- Smither, H. E. (1977a). *A History of the Oratorio : Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*. The University of North Carolina Press. <https://n9.cl/iq7md>
- Smither, H.E. (1977b). *A history of the oratorio: Vol 2: The oratorio on the baroque era: Protestant Germany and England*. The University of North Carolina Press.
- Sullivan, K. (2014). A singer's guide to J.S. Bach's cantata *Jauchzet Gott in allen Landen, BWV 51* [Tesis Maestría]. California State University. <https://n9.cl/z70c>
- Swain, J. (2013). *Historical Dictionary of Baroque Music*. Scarecrow Press Inc. <https://n9.cl/x0zp1>
- Taylor, B. (2014). The Triumph of Time in the Eighteenth Century: Handel's *Il Trionfo del Tempo* and Historical Conceptions of Musical Temporality. *Eighteenth-Century Music*, 11(2), 257-281. doi: <http://dx.doi.org/10.1017/S1478570614000074>

### LISTA DE GRABACIONES SONORAS

- Bartoli, C. [Kabir]. (junio 1998). Handel - Lascia la Spina (Cecilia Bartoli) HD [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=VhNRWduBPmY>
- Damrau, D. [meinhardo]. (4 diciembre 2017). Advents-Konzert 2017 - J. S. Bach Kantate BWV 51 "Jauchzet Gott in allen Landen" Sopran Arie Satz 1 [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=9UfaLRBjr5w>
- Doyle, J. [Bachstiftung]. (9 marzo 2019). J.S. Bach - Cantata BWV 127 - Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 3 Aria (J. S. Bach Foundation) [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=c9FLYKfV51U>
- Jarousky, P. [Warner Classics]. (noviembre 2020). Philippe Jaroussky – Handel: Il trionfo del Tempo e del Disinganno: "Lascia la spina, cogli la rosa" [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=0ui6dtITSGc>
- Keohane, M. [erpmusic]. (23 setiembre 2014). Bach BWV51 EUBO ERP [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=mM9lpVIC\\_JQ](https://www.youtube.com/watch?v=mM9lpVIC_JQ)
- Händel, G.F. (2019). *Oh Lovely youth* [Yvonne Kenny]. En *Joseph and his Brethren*. [CD]. Inglaterra: Hyperion.
- Händel, G.F. (1996). *Oh Lovely youth* [Sherezade Panthaki]. En *Joseph and his Brethren*. [CD]. California: Philharmonia Baroque Productions.
- Schellenberger, D [Rainer Harald]. (Aprox 2020). Bach Kantate BWV 127 Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott, D Knothe [Archivo de video]. <https://n9.cl/6b6oz>

### LISTA DE EDICIONES DE PARTITURAS

- Bach, J. S. (s.f.). *Die Seele ruht in Jesu Händen*. Anderson.
- Bach, J.S. (1890). *Cantata 127*. Editorial Breitkopf und Härtel.
- Bach, J.S. (1932). *Cantata 51*. Editorial Breitkopf und Härtel.
- Bach, J.S. (1935). *Cantata 51*. Warner Bros. Publications Inc
- Händel, G.F. (1865). *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Editorial Deutsche Händelgesellschaft.
- Händel, G.F. (1902). *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Editorial Breitkopf and Härtel
- Händel G.F. (1837). *Joseph and his Brethren*. Editorial T. Trautwein.
- Händel G.F. (1883). *Joseph and his Brethren*. Editorial Deutsche Händelgesellschaft.

## ANEXO 1

**Bach vs Händel**

Entre estos dos grandes maestros se pueden señalar similitudes y diferencias importantes. Las similitudes principales son que ambos eran alemanes, nacidos en el mismo año y región de Alemania, lograron desarrollarse principalmente entre cantores y organistas, fueron famosos por sus improvisaciones, ambos preferían tocar el órgano por encima de otro instrumento (Bukofzer, 1947), fueron operados por el mismo oculista y ambos resultaron con daño ocular (Boyd, 2000). Pero más interesante es analizar algunas de sus diferencias. A continuación se enumeran las más destacables:

1. Händel realizó una coordinación de estilos nacionales y logró dominar cada uno de forma individual. Bach, en cambio, consiguió una fusión de ellos con su propio estilo personal y los convirtió en una nueva unidad inseparable (Bukofzer, 1947).
2. En cuanto a géneros vocales, Händel, con un carácter más extrovertido, se dedicó a la composición de óperas para el público internacional y oratorios humanísticos monumentales. Bach se centró en sus cantatas estrictamente litúrgicas para iglesias locales (Bukofzer, 1947).
3. La música secular fue central en Händel y la música de iglesia en Bach (Boyd, 2000)
4. Händel destacó en ópera, oratorio italiano e inglés y los conciertos tipo Corelli, géneros en lo que Bach nunca incursionó. Bach brilló en la cantata de iglesia, oratorio pasión, misa y el tipo de concierto al estilo de Vivaldi, no cultivados por Händel (Boyd, 2000).
5. Para Händel, más cercano a la práctica de la improvisación, era más importante el flujo de las ideas que su elaboración. En Bach es al revés, concentrándose en la elaboración de ideas (Bukofzer, 1947). Esto incluso, como se indicó antes, se refleja en el hecho de que Bach prefería escribir las ornamentaciones y en Händel es generalmente el ejecutante quien las improvisa.

6. “La música de Händel, de forma general, es empírica en estructura, vocal en idioma, dominada por la melodía y esencialmente italianizada; la de Bach es cuidadosamente construida, instrumental en idioma, contrapuntualmente orientada e inequívocamente alemana” (Boyd, 2000, p.239)
7. Para Händel, el contrapunto es un medio dramático y lo elabora mejor en el idioma vocal, mientras que para Bach es un fin y es mejor elaborado en las líneas instrumentales (Bukofzer, 1947).
8. Ambos tomaron material compuesto para otras obras y lo repitieron. Sin embargo, en Bach era raro que tomara música de otros compositores, de hecho, solo lo hizo en su período temprano y para eventos privados. Händel por otro lado, se apropiaba de cualquier cosa que le fuera útil y lo hacía muy frecuentemente. Algunas veces mejoraba la obra, pero otras la copiaba exacta. (Boyd, 2000; Harnoncourt, 2006).
9. También se distingue por la dificultad de ejecución de sus obras, siendo más compleja en la música de Bach que en ningún otro compositor del siglo XVIII (Boyd, 2000). Algunas de sus cantatas, están escritas como si les pidiera a los solistas que ejecutaran con sus gargantas e instrumentos lo que él podía tocar en el Clavier (Scheibe citado en Boyd, 2000), además indica que otro tipo de dificultad es que la música de Bach es más “cerebral” que la de Händel. Necesita un análisis profundo para poder interpretarse y comunicar el mensaje.
10. Para finalizar, mientras que la música de Bach, fue olvidada por muchos años, hasta su redescubrimiento en el romanticismo, la de Händel se mantuvo viva, gracias también al conservadurismo inglés y los diversos contactos en los países donde trabajó como músico y compositor (Boyd, 2000).

La información anterior se presenta de forma puntual en la tabla 2.

**Tabla 2.***Cuadro comparativo entre Bach y Händel.*

	<b>Händel</b>	<b>Bach</b>
<b>Tratamiento de los estilos nacionales</b>	Domina cada uno de forma individual.	Los fusiona con su estilo personal
<b>Géneros en que destacó</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ópera</li> <li>• Oratorio italiano e ingles</li> <li>• Conciertos al estilo de Corelli</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cantata de iglesia</li> <li>• Oratorio pasión</li> <li>• Conciertos al estilo de Vivaldi</li> </ul>
<b>Público al que se dirigió</b>	Internacional	Local
<b>Secular vs Sacra</b>	Secular	Sacra
<b>Improvisación vs elaboración de ideas</b>	Es más importante la improvisación y como fluye en el escenario, que la elaboración de ideas musicales	Se concentra en la elaboración de ideas musicales complejas y da menos cabida a la improvisación
<b>Ornamentaciones</b>	Casi no las escribe, prefiere que el ejecutante improvise	Prefiere escribir las ornamentaciones el mismo.
<b>Construcción de la estructura</b>	Empírica	Pensada con cuidado
<b>Idioma</b>	Vocal, melódico e italianizado	Instrumental, contrapuntístico y alemán
<b>Contrapunto</b>	Es un medio dramático, que elabora mejor en el idioma vocal.	Es un fin y lo elabora mejor en el idioma instrumental.

<b>Uso de material tomado de otros o reuso del propio</b>	Muy frecuente	Muy raro
<b>Complejidad en la ejecución y en el análisis interpretativo</b>	Menos compleja que la de Bach	Más compleja que la de Händel
<b>Continuidad histórica</b>	Su música se mantuvo viva desde que se creó	Su música fue conocida en su tiempo, luego olvidada y finalmente resucitada por Mendelssohn décadas más tarde.

## ANEXO 2

Propuesta interpretativa del aria *Lascia la spina* de G. F. Händel

oprano

Piano

6

La - scia la spi - na co - glie la

6

12

ro - sa tu vai cer - can - do il tu - o do - lor,

12

17

tu vai cer - can - do, tu vai cer - can - do il

17

21 *f* tu - o do - lor. *dim. p* La - scia la spi - na co - glie la *pp* *p*

26 *cresc.* ro - sa tu vai cer - can - do il tuo do - lor. *dim. > p* *f*

31

37 *Fine mf* Ca - nu - ta bri - na per ma - noas co - sa *cresc.* *>*

37 *Fine*



43

giun - ge - ra - quan - do nol cre - de il cor, giun - ge - ra —

*f* *tr*

43

48

quan - do nol cre - de il cor, ca - nu - ta bri - na — per ma - no as - co - sa

*dim.* *mp* *p* *cresc.* *mf*

48

55

giun - ge - ra — quan - do nol cre - de il cor, giun - ge - ra —

*mf* *dim.* *f*

55

60

quan - do nol cre - de il cor.

*dim.* *tr* *p* *D.C. al Fine*

60

*D.C. al Fine*

## ANEXO 3

Propuesta interpretativa del aria *Oh lovely youth* de G. F. Händel

*mf* O lo vely youth, with

7  
 wis domcrown'd, where ev' ry charm has place! What breast so firm was e-ver found, as

7  
 could re-sist such grace — as could re-sist — such grace? What

12  
 breast so firm was e-ver found, as could re-sist — such grace, — as could

12  
 could re-sist such grace — as could re-sist — such grace? What

17  
 breast so firm was e-ver found, as could re-sist — such grace, — as could

17  
 breast so firm was e-ver found, as could re-sist — such grace, — as could

Interpretative markings in the score include: *mf*, *dim.*, *mp*, *p*, *cresc.*, and *mf*. A red arrow points to the end of the first phrase, and a red line underlines the second phrase.

22

re — sist such grace? — O lo - vely youth with wis - dom crown'd, O

*dim.* *p* *mf*

27

lo vely youth, with wis - dom crown'd, where ev - ry charm has place! what breast so firm was

*dim.* *p* *mp*

32

ev - er found, what breast so firm was ev - er found as cold re - sist as could re - sist, as

*mf* *f* *mf* *f*

37

could re - sist such grace - - - - - what

*dim.* *p* *cresc.* *cresc.* *f* *dim.* *mp* *p*

42 *cresc. mf cresc. f cresc. mp*

breast so firm was e - ver found, as could re - sist, as could re - sist such grace?

48 *mf*

Since thou hast stol'n my

53 *mp cresc.*

vir - gin's heart to me in change thy own im - part to me in change

57 *cresc. f dim. p*

to me in change thy own im -

61

part, since thou hast stol'n my vir-gin's heart, to me in change

*cresc.* *f* *mf* *p* *cresc.* *mp* *cresc.*

66

to me in change thy own im - part

*f* *dim.* *p*

70

to me in change thy own im - part.

*cresc.* *mf* *cresc.* *f rit.* *dim.* *p*

75

O lo - vely youth with

*mf*



80

wis dom crown'd where ev'-ry charm has place! What breast so firm was e-ver found as

80

*dim.* *mp* *mf*

85

*dim.* *p cresc.* *mf* *dim.* *p* *p*

could re-sist such grace \_\_\_\_\_ as could re-sist such grace? What

85

90

*mp* *mf* *f* *mf* *f*

breastso firmwas e-ver found, What breast so firm was e-ver found as could re sist as could re sist as

90

96

*dim.* *p cresc.* *cresc.* *f* *mf* *p*

could re-sist such grace \_\_\_\_\_ What breast so firm was

96

102

e - ver found as could re sist, as could re - sist such grace.

*mf* *cresc.* *f* *rit.*

108

112

ANEXO 4

Propuesta interpretativa del aria *Die Seele ruht in Jesu Händen* de J. S. Bach

(Larghetto ♩ = 58.)

*Mel. poco marcato.*

*p*

Soprano.

*p* >

Die See-le

*p* >

ruht in Je-su Händen, die See-le ruht



in Je - su Hän - den, wenn Er - de die -

- sen Leib be - deckt, die See - le -

ruht in Je - su Hän - den, die See - le ruht

in Je - su Hän - den, die See - le ruht

in Je - su Hän - den, wenn Er *mf* die - sen Leib be - deckt, wenn Er - de

die - sen Leib be - deckt, *p* die See - le ruht in Je - su

Hän - den, wenn Er - de *mf* die - sen Leib be - deckt.

Ach, ruft mich, *mp* ruft mich bald, *mf*



ach, ruft mich bald, ihr Ster-be - glok - ken, ich *mp* bin zum

*mf* Ster - ben, zum *mf* Ster - ben *mf* un - er - schrocken, *mp* ich bin zum

*mf* Sterben, zum *f* Sterben *mp* un - er - schrocken, *p* un - er - schrocken,

*mf* weil mich mein Je - sus wie - der weckt, weil mich mein *f* Je - sus wie - der weckt. *rit.* *p*

Da Capo.

## ANEXO 5

Propuesta interpretativa del aria *Jauchzet Gott in allen Landen* de J. S. Bach

**Aria.**  
(Allegro  $\text{♩} = 80$ .)

Pianoforte.

Soprano.

9 *mf*

Jauch - - - - - zet, jauch - zet Gott in  
Praise - - - - - ye, praise - ye God through

al - len Landen, jauch - - - - - zet Gott in al - len Landen, in al - - -  
out - cre - a - tion. praise - - - - - ye God throughout cre - a - tion, throughout

*crese.*



15

len... Lan - den! *mp*  
 - cre - a *tr.* tion!

18 *mp* *mf*

Jauchzet, jauch - zet, jauch - zet, jauch  
 Praise ye, praise - ye, praise ye, praise

*mf*

- zet, jauch  
 ye, praise

L.H. L.H. *mf*

*tr.* 24 *mp*

- zet Gott in al - len Lan - den,  
 ye - God throughout cre - a - tion,

*mp* in al - len Lan  
throughout cre - a

den, jauch - - zet. Gott in - al - - - - - len Landen, in al - len Lan -  
tion, praise - - - - - ye God through-out - - - - - cre - a - tion, throughout cre-a

*f* *tr*

31

den!  
tion!

*tr*

38



*mp* Was der Him-mel und die Welt an Geschöp-fen in sich hält, müs-se  
 Earth and heav-en, far-and near, His om-ni-po-tence re-vere, all pro-

42

*p* des-sen Ruhm er-hö  
 claim His might ex-al

*p* *mp* *mf* *f*

*mf* hen, müs-se des-sen Ruhm er-hö hen, er-hö  
 ted, all pro-claim His might ex-al ted, ex-al

*tr*

47

hen,  
 ted,

50

*mf* und wir wol-len un-serm Gott gleichfalls  
like-wise we must all-give heed, to His

*mp* *mp*

jetzt ein Op-fer brin-gen, dass er uns in Kreuz und Noth, in Kreuz und  
wor-ship well ap-ply us, thank Him that in time of need, in time of

*p* *pp* **56** *p*

Noth, in Kreuz und Noth al-le-  
need, in time of need ev-er-

*mp*

zeit hat bei-ge-stan-den, al-le-zeit hat bei-ge-stan-  
He is stand-ing-by us, ev-er-He is stand-ing-by



den, al -  
us, ev -

*mf*

le - zeit hat bei - ge - stan - den. Jauch - zet  
er - He is stand - ing by us. Praise - ye

*f* *mf*

63

Gott in al - len Lan - den, jauch  
God through - out cre - a - tion, praise

zet!  
ye!

Jauch  
Praise

Dal Segno.

## ANEXO 6

## Lista de arias para soprano de las cantatas de Bach y los oratorios de Händel

BWV	Núm	Nombre del aria	Publicacion	Ocasión
1	3	Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen	1725	Anunciación
10	2	Herr, der du stark und mächtig bist	1724	Visitación
11	8	Jesu, deine Gnadenblicke	1735	Ascensión
14	2	Unsre Stärke heißt zu schwach	1735	Epifania IV
15	5	Auf, freue dich, Seele, du bist nun getröst		
17	3	Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist		
18	4	Mein Seelenschatz ist Gottes Wort	1726	Trinidad XIV
19	3	Gott schickt uns seine Heere zu	1713?	Sexagesimae (2 domingo antes cuaresma)
21	3	Seufzer, Tränen, Kummer, Not	1726	Festividad de San Miguel Arcangel
25	5	Öffne meinen schlechten Liedern	1713 o 1714?	Trinidad III/ogni tempo
28	1	Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende	1723	Trinidad XIV
29	5	Gedenk an uns mit deiner Liebe	1725	Navidad I
30	10	Eilt, ihr Stunden, kommt herbei	1731	Elección Consejo del pueblo
30a	10	Eilt, ihr Stunden, kommt herbei	1737	Festividad de San Juan Bautista
31	8	Letzte Stunde brich herein	1737	Homenaje a Johann Christian von Henricke
32	1	Liebster Jesu, mein Verlangen	1715	Pascua
36	7	Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen	1726	Epifania I
36b	7	Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen (Mit zarten und vergnügten)	1731	Adviento I
36c	7	Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen (Mit zarten und vergnügten)	1735	Inaguración Johann Florens Rivinus como rector
39	5	Höchster, was ich habe ist nur deine Gabe	1725	Cumpleaños Rector Johann Matthias Gesner
41	2	Lass uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen	1726	Trinidad I
43	5	Mein Jesus hat nunmehr das Heilandswerk vollendet	1725	Año Nuevo
44	6	Es ist und bleibt der Christen Trost	1726	Ascensión
47	2	Wer ein wahrer Christ will heißen	1724	1 despues ascensión
49	4	Ich bin herrlich, ich bin schön	1724	Trinidad XVII
51	1	Jauchzet Gott in allen Landen!	1726	Trinidad XX
	3	Höchster, mache deine Güte	1730	Trinidad XV/ogni tempo
	1	Alleluja!		
52	3	Immerhin, wenn ich gleich verstossen bin	1726	Trinidad XXIII
	5	Ich halt es mit dem lieben Gott		
57	3	Ich wünschte mir den Tod, den Tod		
57	7	Ich ende behände mein irdisches Leben	1723	Navidad II
58	3	Ich bin vergnügt in meinem Leiden	1727	Año Nuevo I

61	5	Öffne dich, mein ganzes Herze	1714	Advento I
64	5	Was die Welt in sich hält	1723	Navidad 3
68	2	Mein gläubiges Herze frohlokke, sing, scherze	1725	Pentecostes Lunes
70	5	Lasst der Spötter Zungen schmähen	1723	Trinidad XXVI
72	5	Mein Jesus will es tun, er will dein Kreuz versüßen	1726	Epifania III
74	2	Komm, komm, mein Herze steht dir offen	1725	domingo Pentecostés
75	5	Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich	1723	Trinidad I
76	3	Hört, ihr Völker, Gottes Stimme	1723	Trinidad II
77	3	Mein Gott, ich liebe dich von Herzen	1723	Trinidad XIII
80	4	Komm in mein Herzenshaus	1728-1731?	Reformación
80a	3	Komm in mein Herzenshaus	1715-1716	3 en Cuaresma
84	1	Ich bin vergnügt mit meinem Glücke	1727	Septuagesimae (3 antes cuaresma)
	3	Ich esse mit Freuden mein weniges Brot		
89	5	Gerechter Gott, ach, rechnest du?	1723	Trinidad XXII
92	8	Meinem Hirten bleib ich treu	1725	Septuagesimae (3 antes cuaresma)
93	6	Ich will auf den Herren schauen	1724	Trinidad V
94	7	Er halt es mit der blinden Welt	1724	Trinidad IX
97	8	Ich hab mich ihm ergeben	1734	N/S... Matrimonio?
98	3	Hört, ihr Augen, auf zu weinen!	1726	Trinidad XXI
100	3	Was Gott tut, das ist wohlgetan	1732	N/S... Matrimonio?
105	3	Wie zittern und wanken	1723	Trinidad IX
107	5	Es richt's zu seinen Ehren	1724	Trinidad VII
115	4	Bete aber auch dabei	1724	Trinidad XXII
120	4	Heil und Segen	1729	Elección Consejo del pueblo
120a	3	Leit, o Gott, durch deine Liebe	1729	Matrimonio
127	3	Die Seele ruht in Jesu Händen	1725	Quincuagésima (Domingo antes cuaresma)
129	3	Gelobet sei der Herr	1726	Trinidad
132	1	Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!	1715	Advento IV
133	4	Wie lieblich klingt es in den Ohren	1724	Navidad 3
144	5	Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben	1724	Septuagesimae (3 antes cuaresma)
146	5	Ich säe meine Zähren	1726?	Pascua 3
147	5	Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn	1723	Visitación
147a	5	Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn	1716?	Advento IV
149	4	Gottes Engel weichen nie	1729	Festividad de San Miguel Arcangel



150	3	Doch bin und bleibe ich vergnügt	1707?	N/S
151	1	Süßer Trost, mein Jesus kömmt	1725	Navidad III
152	4	Stein, der über alle Schätze	1714	Navidad I
155	4	Wirf, mein Herze, wirf dich noch	1726	Epifania II
162	3	Jesu, Brunnquell aller Gnaden	1716	Trinidad XX
165	1	O heiliges Geist- und Wasserbad	1715	Trinidad
171	4	Jesus soll mein erstes Wort	1729	Año Nuevo
173a	2	Göldner Sonnen frohe Stunden	1722?	Cumpleaños
	6	So schau dies holden Tages Licht		
176	3	Dein sonst hell beliebter Schein	1725	Trinidad
177	3	Verleih, dass ich aus Herzensgrund	1732	Trinidad IV
179	5	Liebster Gott, erbarme dich	1723	Trinidad XI
180	5	Lebens Sonne, Licht der Sinnen	1724	Trinidad XX
183	4	Höchster Tröster, Heiliger Geist	1725	1 domingo despues ascención
186	8	Die Armen will der Herr umarmen	1723	Trinidad VII
187	5	Gott versorget alles Leben	1726	Trinidad VII
193	3	Gott, wir danken deiner Güte	1727	Elección Consejo del pueblo
194	5	Hilf, Gott, dass es uns gelingt	1723	Consagracion órgano de Störmthal y Trinidad 1724
196	3	Er segnet, die den Herrn fürchten	1708	Matrimonio?
197	8	Vergnügen und Lust	1736-37	Matrimonio
198	3	Verstummt, verstummt, ihr holden Saiten	1727	Funeral consorte de Augusto el Fuerte
199	2	Stumme Seufzer, stille Klagen	1713	Trinidad XI
	4	Tief gebückt und voller Reue		
	8	Wie freudig ist mein Herz		
201	3	Patron, das macht der Wind	1729	N/S
202	1	Weichet nur, betrübte Schatten	1714-15?	Matrimonio
	3	Phoebus eilt mit schnellen Pferden		
	5	Wenn die Frühlingslüfte streichen		
	7	Sich üben im Lieben		
	9	Gavotte: Sehet in Zufriedenheit tausend helle Wohlfahrstage		
204	2	Ruhig und in sich zufrieden	1727 o 1728?	N/S
	4	Die Schätzbarkeit der weiten Erden		
	6	Meine Seele sei vergnügt		
	8	Himmliche Vergnügsamkeit		

205	9	Angenehmer Zephyrus	1725	Celebracion del dia del profesor A.F. Müller
206	9	Hört doch! der sanften Flöten Chor	1734	Cumpleaños Augusto III
208	2	Jagen ist die Lust der Götter	1713	
	9	Schafe können sicher weiden		
	13	Weil die wollenreichen Herden		
209	3	Parti pur e con dolore		N/S
	5	Ricetti gramezza e pavento	1729	
210	2	Spiet, ihr beseelten Lieder	1738-41?	Matrimonio
	4	Ruhet hie, matte Töne		
	6	Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne		
	8	Großer Gönner, dein Vergnügen		
	10	Seid beglückt, edle beide		
210a	2	Spiet, ihr beseelten Lieder	1729	Homenaje duke de Saxe-Weissenfels y a otros
	4	Ruhet hie, matte Töne		
	6	Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne		
	8	Großer Gönner, dein Vergnügen+C93		
	10	Seid beglückt, edle beide		
211	4	Eil wie schmeckt der Coffee süße	1734?	
	8	Heute noch		
212	4	Ach, es schmeckt doch gar zu gut	1742	Homenaje A Carl Heinrich von Dieskau
	8	Unser trefflicher lieber Kammerherr		
	10	Das ist galant		
	14	Klein-Zschocher müsse so Zart un Süsse		
	18	Gib, Schöne viel Söhne		
	22	Und dass ihr's alle wisst es ist nunmehr die Frist		
213	3	Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh	1733	Cumpleaños Principe Friedrich Christian
214	3	Blast die wohlgegriffnen Flöten	1733	Cumpleaños Reina de Polonia
215	7	Durch die von Eifer entflammeten Waffen+C105	1734	Aniversario eleccion rey Polonia
216	3	Angenehme Hempelin	1729	Matrimonio Johann Heinrich Wolff
218	4	Ihr Christen, wollt ihr selig sein		
249a	4	Hunderttausend Schmeicheleien (Cantata pastoral?)	1725	Cumpleaños
		Blanco		Sacras
		Verde		Seculares
		Amarillo		Seculares/Drama per musica

HWV	Oratorio	Aria	Publicacion	mes	tipo
46a	<b>Il trionfo del Tempo e del Disinganno</b>	Fido Specchio	1707	junio	
		Fosco genio e nero dolo			
		Una schiera di piaceri			
		Un pensiero nemico di pace			
		Un leggiadro giovinetto			
		Venga il tempo			
		Chiudi i vaghi rai			
		Io sperai trovar nel vero			
		Tu giurasti di mai non lasciarmi			
		Lascia la spina cogli la rosa			
		Voglio cangiar desio			
		Ricco pino nel cammino			
		Come nemo che fugge col vento			
		Tu del ciel ministro eletto			
46b	<b>Il trionfo del Tempo e la verita</b>	<b>MISMAS ARIAS DEL HWV 46a</b>	1737		
47	<b>La resurrezione</b>	Disserratevi o porte d'averno	1708	8 abril	
		D'amor fu consiglio			
		Ferma l'ali e su miei lumi			
		Ho un non so che nel cor			
		Risorga il mondo lieto e giocondo			
		Per me gia di morire			
		Se per colpa di donna infelice			
		Del cielo dolente l'oncosa procella			
		Se impassibile immortale			
50	<b>Esther</b>	<b>No incontro libretto italiano.</b>	1718		
50b	<b>Esther</b>	Praise the Lord with Cheerful noise	1732		
		Tears assist me			
		Flattering tongue, no more I hear thee			
51	<b>Deborah</b>	Choirs of Angels, all around thee	17 marzo	1733	drama coral
		To joy he brightens my despair			
		In Jehova's awful sight			
		No more disconsolate I'll mourn			
		On the pleasure my soul is possessing			

		Now sweetly smiling peace descends			
		Our fears are now for ever fled			
		Tyrants now no more shall dread			
		The glorious sun shall cease to shed			
52	<b>Athalia</b>	Softest sounds no more can ease me	10 julio	1733	drama coral
		Faithful cares in vain extended			
		Through the land so lovely blooming			
		Will God, whose mercies ever flow			
		My vengeance awakes me			
		Soothing tyrant, falsely smiling			
		To darkness eternal			
53	<b>Saul</b>	An infant rais'd by thy Command	16 enero	1739	drama coral
		O Godlike youth			
		What abject Thoughts a Prince can have			
		My soul rejects the Thought with Scorn			
		See, see with what a scornful Air			
		Ah! Lovely Youth			
		Fell Rage and black Despair possess			
		Capricious man			
		No, no let the Guilty tremble			
		Author of Peace			
54	<b>Israel in Egypt</b>	Thou didst blow with the Wind	4 abril	1739	drama coral
56	<b>Messiah</b>	Rejoice greatly	13 abril	1742	
		He shall feed his flock			
		How beautiful are th feet			
		I know that my redeemer liveth			
		If God be for us			
57	<b>Samson</b>	Ye men of Gaza	18 febrero	1743	drama coral
		Then free from sorrow			
		With Plaitive notes			
		My faith and thruth			
		To fleeting pleasure make your court			
		Let the bright Seraphim			
58	<b>Semele</b>	O Jove, in pity teach me which to choose	16 febrero	1744	Opera coral

				The morning lark to mine accords his notes				
				Endless pleasure				
				There, from mortal cares retiring				
				Oh sleep				
				With fond desiring, with bliss expiring				
				My racking thoughts				
				Myself I shall adore				
				Thus let my thanks be pay'd				
				I ever am granting, you always complain				
				No, no I'll take no less				
59	<b>Joseph and his Brethren</b>		2 marzo	O lovely youth, with wisdom crown'd	1744		Opera coral	
				I feel a spreading flame within my veins				
				Together, lovely innocents, grow up				
				The silver stream, that all its way				
				Ah jealously, thou pelican				
				Prophetic raptures swell my breast				
				What's sweeter than the new blown rose				
61	<b>Belshazzar</b>		27 marzo	Thou, God most high	1745		drama coral	
				The leafy honours of the field				
				Regard oh son my flowing tears				
				Alternate Hopes and fears distract my mind				
62	<b>Ocassional oratorio</b>		14 febrero	Oh who shall pour into my swollen eyes	1746		cantata coral	
				Fly from the threatening Vengeance				
				Be wise at length ye kings averse				
				Oh liberty thou choices treasure				
				Prophetic visions strike my eye				
				How great and many perils do enfold the righteous man				
				Thou shalt bring them in and plant them				
				When warlike ensigns wave on high				
				When Israel like the bounteous Nile				
				May balmy peace and wreath'd renown				
63	<b>Judas Maccabbaeus</b>		14 abril	Pious orgies, pious airs	1747		drama coral	
				Oh liberty thou choices treasure				
				Come, ever smiling liberty				





		Thy sentence, great king			
		Can I see my infant gor'd?			
		Beneath the vine or fig tree's shade			
		Ev'ry sight these eyes behold			
		Will the sun forget to streak			
68	<b>Theodora</b>	Fond flatt'ring world, adieu!	16 marzo	1950	Opera coral
		Angels ever bright and fair			
		With darkness deep as is my woe			
		Oh that I on wings could rise			
		The pilgrim's home			
		When sunk in anguish and despair			
70	<b>Jephtha</b>	Take the heart you fondly gave	26 febrero	1752	drama coral
		The smiling dawn of happy days			
		Tune the soft melodious lute			
		Welcome, as the cheerful light			
		Happy they! This vital breath with content			
		Farewel, ye limpid spring and floods			
		Freely I to heaven resign			
71	<b>The Triumph of time and truth</b>	Faithful mirror	11 marzo	1757	cantata coral
		Sorrow darkens every feature			
		Ever flowing tides of pleasure			
		Happy beauty			
		No more complaining			
		Pleasure's gentle zephyrs playing			
		Come, oh time			
		Melancholy is a folly			
		Fain would I, two hearts enjoying			
		Charming Beauty			
		Sharp thorns despising			
		Pleasure! My former ways resigning			
		Guardian angels			

NOTA: No hay acuerdo total en cuanto a que obras son reconocidas como oratorios o cuales no. Por esto, se consideran cinco fuentes, si al menos tres reconocen a la obra como oratorio, esta se incluye en esta lista.