

interpretada como estaba escrita, podemos tener la sospecha que no siempre tenía confianza en sus intérpretes. Surge una pregunta interesante, o sea, hasta qué punto Bach hubiese consentido el embellecimiento melódico improvisado por el oboísta solista de la introducción a la Cantata. Sería difícil dar una respuesta a esta pregunta. Para nuestros oídos del siglo XX, con seguridad, el profundo sentimiento que está depositado en la pieza podría ser logrado muy bien con una interpretación expresiva de la melodía carente de adornos. Y en cuanto al pianista que toca el movimiento lento del Concierto en fa menor, sin la realización plena de la emoción y del sentimiento que vibran en la pieza, adornada o no adornada, no podrá elevarse al promedio de una legítima capacidad musical y con seguridad no podrá apoyarse en la demanda de ser un legítimo intérprete de Bach.

Nueva York, Diciembre de 1949

OTTO KINKELDEY

(Traducción de Francisco Curt Lange)

¿UNA NUEVA "CANTATA" DE J. S. BACH? *)

MICHAEL WINESANKER

FORT WORTH, TEXAS

SE ha reconocido generalmente, sin alabanza o condenación, que el empleo de música ajena o propia en una nueva obra fué una práctica bien establecida entre los compositores de los siglos XVII y XVIII. Johann Sebastian Bach no constituyó una excepción a esta regla general. Ha quedado constancia en innumerables ejemplos de que Bach, por razones muy diversas, adoptó y adaptó sus propias composiciones, previamente construídas, para satisfacer un nuevo período y una nueva ocasión. Durante nuestra reunión de la *American Musicological Society*, un año atrás, en Denton (Texas), el Dr. Otto Kinkeldey nos ofreció una interesante conferencia sobre la manera en que Bach —dando al oboe el papel principal de instrumento solista— remodeló una Introducción, o Sinfonía de Cantata, para un movimiento lento de un concierto para clave (de la Cantata N° 156, *Ich steh mit einem Fuss im Grabe* al Concierto N° 5, en fa menor) (1). Ejemplos de estos préstamos, tomados de las propias obras no sólo abundan en las composiciones instrumentales, sino también en sus obras corales y muy especialmente en la factura de sus cantatas, donde una cantata religiosa se basa frecuentemente en otra secular previamente preparada, ya sea en un todo o en parte. Un ejemplo de esta naturaleza es la Cantata del día de San Juan, *Freue dich, erlöste Schaar*. Esta obra, aparte de los recitativos, que fueron ampliados, es una copia casi exacta de una pieza ocasional, *Angenehmes Wiederau*, una cantata secular escrita en 1737. También encontramos una relación precisa, pero cronológicamente indefinida, entre la Cantata de Onomástico, *Die Wahl des Hercules* y el Oratorio de Navidad, dividido en seis "secciones". Algunos investigadores encuentran material original del Oratorio de 1734 en la Cantata de 1733 y sólo C. S. Terry, por lo contrario, clama seriamente por una relación a la in-

*) Trabajo leído en la reunión de primavera de la Sección Texas de la *American Musicological Society*, el 22 de Abril de 1950. (Nota de la Dirección).

(1) El trabajo del Dr. Otto Kinkeldey ha sido incluido en el presente número de la Revista. (Nota de la Dirección).

versa ⁽²⁾.

Para responder a sus obligaciones agotadoras, Bach tenía que producir copiosamente y procedimientos como los descritos fueron para él de una clara conveniencia. No lo pondremos en duda, porque esto ha sido práctica predominante de la época. En muchos momentos, Bach fué capaz de adaptar la música existente a las palabras sagradas de una manera simpática y acertada. Además, para citar a Terry, "la línea de demarcación entre las obras sacras y seculares [de Bach] no siempre es decisiva. Los ánimos que se manifiestan por sí mismos en estas últimas, en su mayor parte no están del todo fuera de contornos sacros y la excelstitud de la norma de estilo hacen que todas las fases se asemejen" ⁽³⁾.

Es una tarea fascinante, por cierto, y muchas veces también recompensadora, trazar el uso diverso de materiales similares en obras de Bach, en apariencia carentes de relación, y seguir los medios con los que llevó a cabo transiciones y obtuvo transformaciones. Siendo indubitablemente un trabajo concienzudo, no deja de ser un asunto relativamente simple determinar tales relaciones cuando las obras en discusión existen en forma publicada, porque así pueden ser puestas lado a lado para ser comparadas y poder establecerse sus contrastes. Pero ¿qué decir de las tantas composiciones de arquetipo que no han podido sobrevivir? Es más que meramente posible y hasta muy probable que entre el considerable monto de piezas, de las cuales sabemos que se han perdido, figuraran muchos originales de composiciones posteriores, que aparecieron en una forma remendada o remodelada. Establecer tales relaciones, donde falta el original de cuya existencia se sospecha, tiene que ser necesariamente difícil y hasta concluyentemente imposible.

No obstante, recientemente ha sido hecho un intento en este sentido por el Dr. Friedrich Smend, Profesor de Teología del Seminario Teológico de Berlín-Zehlendorf, en el sector estadounidense de Berlín. El primer derecho a la fama del Dr. Smend consiste en ser hijo de uno de los fundadores de la *Bach Gesellschaft*. Sin embargo, lo que a él propiamente concierne, es que a principios de 1930 fué director de una de las secciones de la Biblioteca Nacional de Berlín y más tarde se hizo cargo del Departamento de Música Sacra en la sede del Obispado protestante de Berlín, de la que era titular el Dr. Dibelius. Hace pocos años publicó un pequeño librito, que obra en mis

(2) TERRY, C. S., *Bach*, London, 1949, págs. 217-18.

(3) PARRY, C. HUBERT H., *Johann Sebastian Bach*, London, 1934, pág. 563.

manos y que versa sobre las Cantatas religiosas de Bach, escritas por éste para las festividades de Semana Santa hasta el Domingo de Pentecostés. Además tengo en mi poder una partitura editada por el Profesor Smend y publicada en 1943 por el *Bärenreiter Verlag*, de una *Cantata Pastoral* de Bach, que es ostensiblemente, según arguye, el modelo reconstruido de lo que más tarde se transformó en el famoso y tan discutido *Oratorio de Pascua*. El Dr. Smend publicó la partitura completa de la llamada *Cantata Pastoral* con la esperanza de hacer revivir lo que él consideró una obra perdida, enriqueciendo así el repertorio de las composiciones seculares de Bach. El ejemplar que estoy empleando nos fué prestado por una amiga del Dr. Smend, la Dra. Susana Engelmann, que ha sido antes profesora de alemán en la *Texas Christian University*. Creo que sea el único ejemplar del que pueda disponerse presentemente en los Estados Unidos de Norte América.

En vez de la explícita exposición sobre los factores que llevaron a Smend a buscar un modelo para el *Oratorio de Pascua* y un original más satisfactorio de esta obra, yo preferiría exponer diversas suposiciones breves que pueden ayudar a esclarecer algunas de sus observaciones, que no siempre son de por sí evidentes. Debemos suponer que Smend, al igual que otros investigadores de la obra de Bach, fué impresionado por el texto del *Oratorio*, que es de una concepción poco feliz; que tenía a su disposición varias y diferentes versiones de la obra, siendo sorprendido por ellas y que, adicionalmente, habiendo quedado perplejo por el infeliz libreto del *Oratorio de Pascua*, tropezó con un texto que le pareció peculiarmente similar en metro y ritmo a las palabras del *Oratorio*, pero a su juicio, infinitamente mejor acomodado a la música de esta composición de Bach.

En un post scriptum a la partitura, más bien extenso, el editor desarrolla su teoría de considerar favorablemente a ese opus, tanto tiempo perdido, como una obra genuina de Bach, y fuera de duda el prototipo de lo que ahora se conoce por *Oratorio de Pascua*. Voy a tratar sumariamente las constataciones del Dr. Smend, siguiendo sus argumentaciones lo más cerca posible, a excepción de los momentos en que en algunas observaciones enigmáticas y súbitas conclusiones, falla en proveernos de bien contruídos puentes que permitan a nuestro pensamiento seguirle.

SMEND destaca primero que de los tres oratorios que compuso Bach, el de Pascua fué el último en ser estrenado, siendo a la vez la obra con la cual están menos familiarizados hasta los in-

vestigadores más serios de la música de Bach. La razón, dice Smend, no está tanto en la música en sí como en la falta de estrecha integración del asunto, tratado con el relato bíblico. Es decir, el texto en sí conserva pocos rasgos de la historia de Semana Santa del Nuevo Testamento y está lleno de contradicciones. No sólo la figura principal, Jesús resucitado, falla en aparecer en la obra. También los dos discípulos, Pedro y Juan, incurrían en contradicciones. Al principio se apresuran en llegar "con risas y burlas" al sepulcro del Señor y se disponen a decir en la sentencia muy próxima que "un triste anhelo y un ansioso corazón en penas" los ha conducido a este resultado. Los mismos hombres que en el camino hacia el sepulcro parecían saber que "nuestro Salvador ha resucitado", tienen que ser reconfortados mucho más adelante, al correr del drama, por el mensaje de la resurrección de Cristo. Quedó comprobado que Bach estaba insatisfecho con la primera versión, porque reconoció las flaquezas inherentes al texto. Realizó un esfuerzo por eliminarlas y modificó el texto entero dos veces, pero el provecho fué poco, porque el resultado estuvo lejos de ser satisfactorio y fracasó en darnos un drama genuino de Semana Santa.

A su vez, el carácter fundamental de la música de manera alguna ayuda a impulsar la fuerza de lo serio y dramático, porque es festivo y se halla repleto de características encantadoras y deliciosamente idílicas. Tampoco aparece el coral de Semana Santa, faltando por completo el tono eclesiástico, asociado habitualmente a la festividad de Pascua, que Bach logró en otras cantatas, como en *Christ lag in Todesbanden*. Hans Joachim Moser acertó por tanto en pleno, con su juicio sobre la obra, cuando dijo que "en este *Oratorio de Pascua*, la parte más afín al espíritu de la semana es la Sinfonía con trompeta, que sirve de introducción".

A la luz de la práctica de Bach, adaptando otras composiciones de carácter profano al uso de la iglesia, parece razonable suponer que su *Oratorio de Pascua*, algo carente de inspiración, puede haber sido una parodia de una obra secular de más valor. Es suficientemente claro que la creación de una parodia ha sido la intención principal del libretista. No sólo tiene que ser adaptado el nuevo texto a la música ya existente; también tiene que ser amoldado en todos sus detalles de sonido y metro a la poesía original. Bach siguió habitualmente este procedimiento en las arias, dúos y coros cuando se trataba de cantatas reformadas. En cambio, cuando era asunto concerniente al conjunto, prefirió escribir nuevos recitativos, que no tenían que ser necesari-

riamente los mismos o similares al modelo original.

Si consideramos el *Oratorio de Pascua* como la transformación de una obra anterior, debemos encontrar un texto que corresponda a él en su estructura formal, con excepción, quizás, de los recitativos. El Dr. Smend sostiene el haber descubierto un tal poema entre los *Ernst, scherzhaft und satyrische Gedichte* (Vol. I, 1727, pág. 4 y siguientes), de Picander. Una comparación del texto de este poema idílico con aquél de la primera versión del *Oratorio de Pascua* demuestra que corresponde en cada detalle a la estructura de la pieza sacra, como lo comprueban los textos que incluimos a manera de Apéndice. En realidad, aparte de los recitativos, los dos son casi exactamente iguales. La división de los papeles, en los dos textos, señala un paralelo evidente. Son cuatro los caracteres que según Smend, despojándose de sus vestidos cristianos que tan mal les quedan, representan en realidad, en forma más apropiada, a dos pastores y dos pastoras, trajeadas con los atavíos que se impusieron en el siglo XVIII, figuras típicas que van al encuentro de la época y se hallan además en la poesía pastoral de ese período. El texto secular, compacto y lleno de significado, encuentra su interpretación completa en la partitura. En el dúo que sirve de comienzo, por ejemplo, el movimiento rápido de las semicorcheas para tenor y bajo se halla en una armonía perfecta con la idea de las palabras, "entfliehet, verschwindet (huíd, desapareced)", como lo muestran las páginas del ejemplo musical 1. Y el aria de tenor, como lo ha demostrado Spitta⁽⁴⁾, es una canción de cuna suave y confortante, un lírico arrullo, especialmente cuando se asocia a las palabras, "Wieget euch, ihr satten Schafe" (Meceos, ovejas satisfechas), como puede verse en las páginas del ejemplo 2. El final festivo, con su imponente sección de apertura y la sección segunda fugada, también representan una simpática lectura del texto: "¡Que la felicidad y el bienestar forme parte permanente de tí! ¡Gran Duque, tu alegría debe ser firme como las palmas que jamás se inclinan y que sólo se dirigen a las nubes!" (Véase ejemplo musical 3). En suma, las palabras y la música están soldadas armoniosamente entre sí, del comienzo al fin.

HASTA este punto, el Dr. Smend se ha ocupado principalmente de la concordancia entre palabras y música. De aquí en adelante llega a lo que quizás viene a ser su argumento más notable,

(4) SPITTA, PHILIPP, *Johann Sebastian Bach*, traducción de Clara Bell y J. A. Fuller Maitland, London, 1899, 3 vols., T. II, pág. 592.

o sea, al examen crítico de la música de que se dispone. El propósito total de su exposición de este punto consiste en seguir la huella de los pasos que Bach debe haber dado para desarrollar el *Oratorio de Pascua* partiendo de la *Cantata Pastoral*, escrita con anterioridad. Se comprende que deben haberse producido cambios musicales de alguna especie, porque la mera colocación de las notas disponibles sobre las nuevas palabras no hubiese sido satisfactoria para un compositor melindroso como Bach, interesado como estaba en la expresión más apropiada del texto. El Dr. Smend examinó cuidadosamente la versión original del *Oratorio de Pascua*, consistente en las partes vocales que en forma de manuscrito fueron encontradas por él en la Biblioteca Nacional de Berlín. Todas ellas proceden de la mano de un copista, pero muestran con considerable evidencia una revisión completa llevada a cabo por el propio Bach. La parte de contralto, por ejemplo, consiste en una página doble manuscrita, en la que debe haber quedado originalmente en blanco la cuarta o última página. Es decir, el aria de contralto en la mayor comienza en el extremo inferior de la página primera y llena completamente la página dos, siendo todo ello obra del copista, quien meramente ajustó la música pre-existente al nuevo texto, sílaba por sílaba. La segunda página muestra que ha sido completamente tachada por Bach, quien volvió a escribir con su propia caligrafía esta sección, modificada, en la que fué originalmente la cuarta página, dejada en blanco. Las otras partes vocales han sido tratadas por Bach de una manera similar, aunque la alteración del trabajo del copista por el autor no es siempre tan manifiesta como en la parte de contralto. Si bien Smend no lo dice en realidad con tantas palabras, parece que el examen de la primera versión del *Oratorio de Pascua* le proporcionó pruebas de un modelo aun anterior para la obra, como por ejemplo, en las dos versiones de un trecho de esta aria para contralto en la mayor, que existe casi lado a lado en el único manuscrito. De esta suerte resulta claro que la música, tal como fué escrita por el copista —así sigue Smend— no fué creada para el texto de Semana Santa, y debe haber sido sacada de la partitura de lo que él llama la *Cantata Pastoral*, que el copista habrá tenido frente a él a manera de fuente. Bach debe haber encomendado a aquél la tarea de adaptar las nuevas partes, esto es, de la composición sacra, de manera que éstas tomaran, palabra por palabra, la estructura de los versos, y nota por nota de la estructura musical del original. Si nosotros damos, pues, un paso adelante y acomodamos los textos de arias del poema de Picander, es decir, de la

Cantata Pastoral a la música del copista, reconstruimos automáticamente la partitura sobre la cual se basó con toda seguridad el *Oratorio de Pascua*. Por otra parte, los recitativos no pueden ser tan fácilmente alineados, porque los textos de las dos obras divergen muchísimo en extensión, metro, sentido y sonido. Por esta razón, aquéllos de la *Cantata Pastoral* tendrán que ser puestos nuevamente en música, concordante con el estilo de Bach, con el fin de completar la partitura para los propósitos de ejecución de hoy día. Consiguientemente hemos recuperado, con excepción de los recitativos, una pieza pastoral que es una de las cantatas seculares más artísticas de Bach.

El Profesor Smend procede ahora a reconstruir las circunstancias que dieron origen a la creación de esta cantata profana. Su argumento le conduce a lo que podría aparecer como una conjetura bastante lógica para establecer el sitio y la fecha del estreno. Bach comenzó a vincularse a la Corte de Weissenfels en Febrero de 1716, cuando la visitó por primera vez, hallándose en el séquito de su patrón de Weimar, el Príncipe Guillermo Ernesto. La ocasión fué el onomástico del Duque Christian, el 23 de Febrero, a quien agradaba, según parece, una serie elaborada de festividades para celebrar tan memorable día de su vida. La contribución de Bach a esa auspiciosa ocasión fué su hermosa *Cantata Was mir behagt*, de la cual gustó el duque con toda evidencia muchísimo, porque en 1723, como lo informa Johann Gottfried Walter en su *Musikalisches Lexikon* (1732), confirió a Bach el título de Director de Música "von Haus aus" (de nuestra casa). [Aunque no existe una documentación sobre esta designación, Terry se vió forzado a admitir que ha sido definitivamente establecido el hecho de que Bach la aceptó]. Como es lógico, era costumbre de un compositor responder con "un gesto de homenaje, en respuesta a un honor recientemente conferido" (5). El no ser conocida esa obra hasta en fecha muy reciente, condujo a algunas conjeturas como que Bach jamás hubiese recibido el cargo titular conectado con la Corte de Weissenfels.

Pruebas posteriores demuestran que Bach gustaba escapar del "estrecho círculo de Leipzig y de sus condiciones artísticas" (6). De hecho, Bach tuvo en 1725 un conflicto con las autoridades de Leipzig, quienes le acusaron, entre otras cosas, de haberse ausentado en varias ocasiones de la ciudad sin el permiso expreso que debía otorgar-

(5) TERRY C. S., *op. cit.*, págs. 195-96, nota 2.

(6) SCHWEITZER, ALBERT, *J. S. Bach*, traducción de Ernest Newman, 2 vols., London, 1938, T. I, pág. 174.

le el Concejo. Bach respondió a estas acusaciones con su famosa declaración del 31 de Diciembre de 1725, un documento oficial que reza en parte como sigue: "De todos modos, mi ausencia no se produjo más que una o dos veces, y en tales casos, por cierto, *ob impedimenta legitima*, porque he estado viajando por asuntos necesarios, particularmente una vez, cuando fuí a Dresden" (7). Smend arguye ahora que si en uno de los viajes recién mencionados Bach visitó Dresden, en el otro tiene que haberse dirigido supuestamente a Weissenfels, ciudad que él visitó con frecuencia después de 1723, según Spitta (8). Este investigador también concuerda en que Bach tuvo que irse a Dresden en una de esas ocasiones y supone que en la otra se fué a Weissenfels, donde había sido nombrado últimamente "Hochfürstlich... wirklicher Capellmeister" (Legítimo Director de Música de la Corte). En el conjunto musical de ese tiempo se encontraban bajo su dirección su suegro, Johann Caspar Wülcken y el padrino de su hijo Karl Philipp Emanuel, Adam Emanuel Weltig (9). Ambos viajes fueron de carácter oficial, de acuerdo con la declaración de Bach. Por esto parece razonable creer que estuvo en Weissenfels en Febrero de 1725 en su calidad de Director de Música de la Corte y que escribió allí una obra en honor al Duque Christian, cuyo cumpleaños, el 23 de ese mes, fué habitualmente celebrado con mucha pompa, como ya se ha dicho. Smend sostiene categóricamente que esta obra no fué otra que la *Cantata Pastoral*, "Entfliehet, entschwindet", el prototipo del *Oratorio de Pascua*.

La obra que estamos considerando aquí parece haber sido sometida a otra transformación secular antes de que ocurriera su metamorfosis final en obra sacra. Evidentemente, el Dr. Smend lo ha tratado en el *Archiv für Musikforschung*, Vol. VII, 1942, pág. 1 y siguientes, declarando que otra poesía más de los *Ernst, chertzhafte und satyrische Gedichte* de Picander, "El festival del genio" (Tomo I, pág. 42), fué adaptada a la misma música. Comienza con idéntico espíritu que la *Cantata Pastoral*, con palabras sugiriendo el rápido movimiento del dúo inicial: "Verzagt, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne", y también fué escrita para honrar el onomástico de un alto protector de la música. Esta vez dió la ocasión el Gobernador de Leipzig, Conde Joachim Friedrich von Fleming, el 25 de Agosto de 1726.

(7) SPITTA, PHILIPP, *op. cit.*, T. II, pág. 220.

(8) *IBID.*, T. II, pág. 703.

(9) *IBID.*, T. III, págs. 223-24.

No he visto ese artículo, pero de todas maneras, la obra descrita en él fué una parodia, al igual que el *Oratorio de Pascua*, aunque de carácter secular en ese tiempo. La obra de significación que dirige nuestra atención es por tanto la *Cantata Pastoral*, que según parece compartió la suerte de otra de las piezas ocasionales de Bach, de las cuales muchas asumieron varias adaptaciones antes de ser colocadas en un molde sacro.

Una comparación de las dos partituras, esto es, de la *Cantata Pastoral* con su contraparte religiosa, ofrecen una indiscutible evidencia —nos dice el editor— de la superioridad de la obra profana sobre la versión parodística, posterior en más de una década. Nosotros hemos desenterrado así una cantata que no sólo es el único ejemplo de una música completamente idílica de Bach, sino que en adición podrá ser incluida entre las más hermosas de sus composiciones profanas.

MÁS de una de las afirmaciones categóricas del Dr. Smend podrán ser ciertamente recusadas. La fecha biográfica, por ejemplo, concerniente a la visita que Bach hizo a Weissenfels en 1725, por ser una interpretación interesante y plausible de los hechos, es un tanto inconcluyente, pues permanece todavía en el terreno de la especulación. Infortunadamente, como lo ha dicho Terry, sólo una visita hecha a Weissenfels, entre 1723 y 1736, fué realmente registrada en las actas de la capilla musical de esa corte y esto fué en 1729 (10).

Con respecto a la reconstrucción de la partitura —para nuestros propósitos— sigue siendo difícil sin disponer de la primerísima versión del *Oratorio de Pascua*, —estableciendo por vía comparativa las relaciones entre las dos obras— seguir en detalle cada una de las últimas conclusiones del editor. [La edición del *Oratorio de Pascua* por la *Bach Gesellschaft*, de la que disponemos, no es por cierto más que una variante de compromiso —como lo explica Wilhelm Rust— de las versiones segunda y tercera de Bach].

Fuera de duda queda claro que el texto del *Oratorio de Pascua* es endeble y no convence. Pero la suposición de que la parte del texto de la pieza carece de inspiración, no prueba que la porción musical sea necesariamente inadaptable a las palabras que Bach tuvo a su disposición. Después de todo, la frase, "Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße" (o, como fué modificada para la versión definiti-

(10) TERRY, C. S., *op. cit.*, pág. 196.

va y final, "Kommt, eilet und lauffet"), es de idéntico espíritu que el "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen", de la *Cantata Pastoral*. Las mismas semicorcheas impetuosas se adaptan al primero como al segundo de los textos. También, en una comparación de las palabras de Sylvia, "Komm doch, Flora, komm geschwinde, Hauche mit dem Westenwinde", con aquéllas del Aria de María Magdalena, "Saget, saget mir geschwinde, Saget wo ich Jesum finde", el metro y el sentido están aparentemente tan bien satisfechos por la música en el último como en el primero de los casos.

Nuevamente, el hecho, tan extraño para ser relatado, de que coral alguno suene en el decurso de toda la música del *Oratorio de Pascua* —como lo esgrime Smend a manera de argumento en favor de su origen profano— probablemente se debe, por lo menos en parte, a la versión libre y festiva de la historia de Semana Santa. Es posible que Bach haya sentido en este caso que el coral no era "esencial para su estructura". En última instancia hay otros ejemplos disponibles de cantatas de Bach, que accionan como fuerza pujante e inspiradora, sin el inevitable coral.

Otras sugerencias hechas por el editor han quedado expuestas a alguna objeción. No obstante, con respecto a la tesis nuevamente propuesta y a sus posibles oponentes debe decirse, con toda justicia, que el Dr. Smend ha realizado una labor loable, que su argumento parece ser substancialmente sano y que por cierto es bastante probable que la *Cantata Pastoral* sirvió de modelo al *Oratorio de Pascua*.

Texas Christian University, Abril de 1950.

MICHAEL M. WINESANKER

(Traducción de Francisco Curt Lange)

A P E N D I C E S

al trabajo del Dr. Michael Winesanker

EJEMPLO I

18

20

piano

piano

piano

piano

Ent - flie -

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5 6 5 3 piano

30

Ent - flie - - het, ver - schwin - - det, ent -

- het, ver - schwin - - det, ent - flie - - het, ver -

3 8 4 8

19

40

piano

piano

flie - het, ver - schwin - det, ent -

schwin - det, ent - flie - het, ver - schwindet, ent -

5 5 5 5 5 5

50

forte

forte

forte

forte

wei - chet, ihr Sor - gen, ver - wir - ret die lu - sti - gen Re - gun - gen nicht.

wei - chet, ihr Sor - gen, ver - wir - ret die lu - sti - gen Re - gun - gen nicht.

7 8 6 6 8 6 3 forte 2 1 5 8 4

20

1
piano
forte
piano
Ent - flie - - het, ver -
Ent - flie -

60
piano
pianissimo
schwin - det, ent - wei - chet, ihr Sor - gen!
- het, ver - schwindet, ent - wei - chet, ihr Sor - gen!

21

70
pianissimo
Ent - flie - het, ver - schwin -
Ent - flie - het, ver - schwin -

80
piano
- det, ent - flie - het, ver - schwindet, ent - wei - chet, ihr Sor - gen, ver - wir - ret die lu - sti - gen
det, ent - wei - chet, ihr Sor - gen, ver - wir - ret die lu - sti - gen

EJEMPLO II

40

Wie - get - euch, ihr - sat - ten Scha - fe, in - dem Schla -

- fe un - ter - des - sen sel - ber ein,

wie - get - euch, ihr - sat - ten Scha - fe, in - dem Schla -

41

- fe, in dem Schla - fe - un - ter - des - sen sel - ber ein, in dem Schla -

- fe, Wie - get - euch, ihr - sat - ten Scha - fe, in - dem Schla -

- fe - un - ter - des - sen sel - ber ein.

EJEMPLO III

54

10. ARIA À QUARTETTO

Tromba I in D
 Tromba II in D
 Tromba III in D
 Timpani
 Oboe I
 Oboe II
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Fagotto e Continuo

55

Glück und
 Glück und
 Glück und
 Glück und Heil, Glück und

56

Heil blei - be - dein be - stän - dig Teil, blei - be dein
 Heil blei - be - dein be - stän - dig Teil, blei - be, blei - be
 Heil blei - be dein bestän - dig Teil, blei - be
 Heil, Glück und Heil blei be

57

be - stän - dig Teil
 dein be - stän - dig Teil!
 dein be - stän - dig Teil!
 dein be - stän - dig Teil

58

Glück und

59

Glück und Heil blei-be dein be-stän-dig Teil, blei-

Glück und Heil blei-be dein bestän-dig Teil, blei-

Heil, Glück und Heil blei-be dein bestän-dig Teil, blei-

Glück und Heil blei-be dein be-stän-dig Teil, Glück und Heil

60

- be dein be - stän - dig Teil! Gro - ßer Her - zog, dein Ver - gnü - gen mü - ße
 • be dein be - stän - dig Teil! Gro - ßer Her - zog, dein Ver - gnü - gen mü - ße
 • be, blei - be dein be - stän - dig Teil! Gro - ßer Her - zog, dein Ver - gnü - gen mü - ße
 blei - be dein be - stän - dig Teil! Gro - ßer Her - zog, dein Ver - gnü - gen,

61

wie die Pal - men stehn, die sich nie - mals nie - der bie - gen, son - dern bis zu Wol - ken
 wie die Pal - men stehn, die sich nie - mals nie - der bie - gen, son - dern bis zu Wol - ken
 wie die Pal - men stehn, die sich nie - mals nie - der bie - gen, son - dern bis zu Wol - ken
 gro - ßer Her - zog, dein Ver - gnü - gen mü - ße wie die Pal - men

gehn, gro ßer Her-zog, dein Ver - gnü-gen müs se - wie die Pal - men - stehn, die sich
 gehn, gro ßer Her-zog, dein Ver - gnü-gen müs se - wie die Pal - men - stehn, die sich -
 gehn, gro ßer Her-zog, dein Ver - gnü-gen müs se - wie die Pal - men - stehn, die sich -
 stehn, gro ßer Her-zog, dein Ver - gnü-gen müs se - wie die Pal - men - stehn, die sich -

nie - mals nie - der - bie - gen, son - dern bis zu Wol - ken gehn, zu Wol - - - ken
 nie - mals nie - der - bie - gen, son - dern bis zu Wol - ken gehn, zu Wol - - - ken
 nie - mals nie - der - bie - gen, son - dern bis zu Wol - ken gehn, zu Wol - - - ken
 nie - mals nie - der - bie - gen, son - dern bis zu Wol - - - - - ken

66

20

hen die Dei-nen mit La-chen und Scherzen er - freu - en, die
 dei-hen die Dei-nen mit La-chen und Scherzen er - freu-en, mit La -
 dei-hen die Dei-nen mit La-chen und Scherzen er - freu-en, mit La -
 hen die Dei-nen mit La-chen und Scherzen er -

50

Dei-nen mit La-chen und Scherzen er - freu-en, die Dei-nen mit La-chen und Scherzen er - freu-en.
 - chen, die Dei-nen mit La-chen und Scherzen er freu-en.
 - chen, die Dei-nen mit La-chen und Scherzen er - freu-en.
 freu - en, mit La-chen und Scherzen er - freu-en.

T E X T O

Schäferkantate
(Cantata pastoral)*Aria à Duetto*DAMOETAS &
MENALCAS

Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen,
Verwirret die lustigen Regungen nicht.
Lachen und Scherzen
Erfüllet die Herzen,
Die Freude malet das Gesicht.

DORIS &
SYLVIA

Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen,
Verwirret die lustigen Regungen nicht.

*Recitativo*DAMOETAS
MENALCAS
DAMOETAS
SYLVIA

Was hör ich da?
Wer unterbricht uns hier?
Wie? Doris und die Sylvia?
So glaubet ihr,
Dass eure Brust allein
Voll Jauchzen und voll Freude?
Und dass wir beide
Jetzt ohne Wonne sollen sein?

DORIS

Aria

DORIS

Hunderttausend Schmeicheleien
Wallen jetzt in meiner Brust;
Und die Lust,
So die Zärtlichkeiten zeigen,
Kann die Zunge nicht verschweigen. *Da capo*

Recitativo

DAMOETAS

Wie aber, schönste Schäferin,
Was habt ihr vor, wo wollt ihr hin?

DORIS

Bei Buchen,
Eichen oder Linden
Die Blumengöttin aufzusuchen,
Um einen Kranz
Vor unsern teuren Christian
Zu winden.

Der ungemaine Glanz
Von seiner hohen Feier,
So meiner Seele wert und teuer,
Bricht jetzund an.

MENALCAS
SYLVIA

Ihr geht mit uns auf gleichen Wegen.
Wer aber wird die Schafe pflegen?

Aria

MENALCAS

Wieget euch, ihr satten Schafe,
In dem Schlafe

T E X T O

Oster-Oratorium
(Oratorio de Pascua)*Aria à Duetto*JOHANNES &
PETRUS

Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße,
Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt.
Lachen und Scherzen
Begleitet die Herzen,
Denn unser Heil ist auferweckt.
Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße,
Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt.

Recitativo

MARIA MAGD.

O kalter Männer Sinn!
Wo ist die Liebe hin,
Die ihr dem Heiland schuldig seid?
Ein schwaches Weib muss euch beschämen!
Ach, ein betrübtes Grämen
Und banges Herzeleid
Hat mir gesalzenen Tränen
Und wehmutsvollem Sehnen
Ihm eine Salbung zugedacht
Die ihr wie wir umsonst gemacht.

MARIA JACOBI
PETRUS
JOHANNES
BEIDE MÄNNER
(Ambos Hombres)BEIDE FRAUEN
(Ambas Mujeres)

MARIA JACOBI

Aria
Seele, deine Spezereien
Sollen nicht mehr Myrrhen sein.
Denn allein
Sich mit Lorbeerkränzen schmücken,
Schicket sich für dein Entzücken. *Da capo*

*Recitativo*PETRUS
JOHANNES

Hier ist die Gruft,
Und hier der Stein,
Der solche zugedeckt.
Wo aber mag der Heiland sein?
Er ist vom Tode auferweckt!
Wir trafen einen Engel an,
Der hat uns solches kundgetan.
Hier seh ich mit Vergnügen
Das Schweisstuch abgewickelt liegen.

MARIA MAGD.

PETRUS

PETRUS

Aria

Sanfte soll mein Todeskummer
Nur ein Schlummer,

Unterdessen selber ein.
Dort in jenen tiefen Gründen,
Wo schon junge Rasen sein,
Wollen wir euch wiederfinden. *Da Capo*

Recitativo

DAMOETAS

Wohlan!
Geliebte Schäferinnen,
Ihr sollt mit uns nach Hofe gehn
Und unserm freudigen Beginnen
Zur Seite stehn:
Allein

Wo werden Rosen und Narzissen,
Jesminen, Lilien und Melissen
Zu unsern Kränzen sein?

SYLVIA

Wahr ist es, ich kann nichts erblicken,
Um unsre Stirnen auszuschnücken;
Doch wünsch ich mir durch mein Bemühen
Die Blumen annoch vor der Zeit
Aus ihrer kalten Gruft zu ziehen.

Aria

SYLVIA

Komm doch, Flora, komm geschwinde,
Hanche mit dem Westenwinde
Unsre Felder lieblich an,
Dass ein treuer Untertan
Seinem milden Christian
Pflicht und Schuld bezahlen kann. *Da Capo.*

Recitativo

DAMOETAS

Was sorgt ihr viel,
Die Flora zu beschweren?
Was wird sich unser grosser Fürst
Besonders an die Blumen kehren?
Ein Wunsch, den Treu und Liebe zeigt,
Und der, als ein beständig Ziel,
Durch Luft und Wolken steigt,
Wird seinen Ohren wohlgefallen.
Drum auf! Lasst euren Lobgesang
Mit untermischtem Paukenklang
Ertönen und erschallen.

Aria

Glück und Heil
Bleibe dein beständig Teil!
Grosser Herzog, dein Vergnügen
Müsse wie die Palmen stehn,
Die sich niemals niederbiegen,
Sondern bis zu Wolken gehn!
So werden sich künftig bei stetem Gedeihen
Die Deinen mit Lachen und Scherzen erfreuen.

Jesu, durch dein Schweisstuch sein.
Ja, das wird mich dort erfrischen
Und die Zähnen meiner Pein
Von den Wangen tröstlich wischen. *Da Capo*

*Recitativo*BEIDE FRAUEN
(Ambas Mujeres)

Indessen seufzen wir
Mit brennender Begier:

Arioso

Ach, könnt es doch nur bald geschehn,
Den Heiland selbst zu sehn.

Aria

MARIA MAGD.

Saget, saget mir geschwinde,
Saget, wo ich Jesum finde,
Welchen meine Seele liebt.
Komm doch, komm, umfasse mich;
Denn mein Herz ist ohne dich
Ganz verwaiset und betrübt. *Da Capo.*

Recitativo

JOHANNES

Wir sind erfreut,
Dass unser Jesus wieder lebt.
Und unser Herz,
So erst in Traurigkeit zerflossen und geschwebt,
Vergisst den Schmerz
Und sinnt auf Freudenlieder;
Denn unser Heiland lebet wieder.

Aria

Preis und Dank
Bleibe, Herr, dein Lobgesang.
Höll und Teufel sind bezwungen,
Ihre Pforten sind zerstört.
Jauchzet, ihr erlösten Zungen,
Dass man es im Himmel hört.
Eröffnet, ihr Himmel die prächtigen Bogen,
Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen.