



AL TAR MUSI CAL

OCT. **28**
11:30
CONCIERTO
DIDÁCTICO
UNIVERSITARIO
TLAQNÁ, CENTRO CULTURAL
WWW.ORQUESTASINFONICADEXALAPA.COM

OSX
Orquesta Sinfónica de Xalapa
Universidad Veracruzana

2021
TEMPORADA DOS



Universidad Veracruzana
Secretaría de Desarrollo Institucional
Dirección General de Difusión Cultural

Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Dra. Elena Rustrián Portilla
SECRETARIA ACADÉMICA

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Dra. Rebeca Hernández Arámburo
SECRETARÍA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dr. Alfonso Colorado Hernández
DIRECTOR GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

Mtro. Rey Alejandro Conde Valdivia
DIRECTOR DE GRUPOS ARTÍSTICOS

Mtro. Martin Lebel
DIRECTOR TITULAR OSX

JOHANN SEBASTIAN **BACH**

CANTATA BWV 27, N° 1 (4'30)

¿Quién sabe cuán cerca está mi fin?

-Coral y recitativo

CANTATA BWV 102, N° 1 (7')

Señor, tus ojos miran la fe

-Coro, con moto

CANTATA BWV 150 (17')

De ti, Señor, estoy ansioso.

-Sinfonía, adagio.

-Coro

-Aria

-Coro, andante.

-Aria

-Coro

-Chacona

Zyzly Arellano, Soprano

Harumi castro, mezzosoprano

Samuel Alamilla, Tenor

Jafet Maldonado, Bajo

VIOLÍN I: MELANIE RIVERA · VIOLÍN II: JASCHA GONZÁLEZ ·

VIOLA: YURII INTI BULLÓN · VIOLONCHELO: YAHIEL FELIPE JIMÉNEZ ·

CONTRABAJO: ENRIQUE LARA PARRAZAL · OBOES: BRUNO HERNÁNDEZ,

ITZEL MÉNDEZ · FAGOT: JESÚS ARMENDÁRIZ · ÓRGANO: JAN BRATOZ.

Martin Lebel, Director Titular



NOTAS AL PROGRAMA

La fe y la esperanza en la franqueza, en la sinceridad, han estado presentes en algunos artistas, grandes espíritus libres y críticos. **Johann Sebastian Bach (1685-1750)** fue uno de ellos, tenía profundas filiaciones hacia lo sincero, a la ayuda al prójimo y un hondo repelús a lo hipócrita. Se sabe de todo ello no sólo gracias a los biógrafos o exégetas musicales de cada época sino también por lo que nos dice su música, con o sin palabras. El director de orquesta británico, especialista en el periodo barroco y en Bach, John Eliot Gardiner, nos revela en su monumental biografía de Bach que:

Estamos ante las notas de alguien en sintonía con los ciclos de la naturaleza y los cambios de las estaciones, sensible al puro carácter físico de la vida, pero fortalecido por la perspectiva de una vida mejor después de la muerte, vivida en compañía de ángeles y de músicos angélicos. [...] La música nos ofrece destellos que alumbran las terribles experiencias al quedarse huérfano, en su solitaria adolescencia, y al llorar la muerte de sus seres queridos como marido y padre. Nos muestra cuán intensamente le desagradaba la hipocresía y su impaciencia ante el falseamiento de cualquier tipo; pero revela también la profunda simpatía que sentía por quienes sufren o se sienten tristes de un modo u otro, o luchan con sus conciencias o sus creencias. Su música ejemplifica esto y es en parte lo que le brinda su autenticidad y su fuerza colosal.¹

¹ GARDINER, John Eliot (2015): *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*, Luis Gago (trad.), Barcelona, Acantilado, p. 17.



J.S. Bach. Modelado digital en 3D a partir de fotografías. Obra de Hadi Karimi

Johann Sebastian Bach fue el miembro más destacado de una numerosa familia de músicos que vivieron y trabajaron en Alemania central desde principios del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Más de setenta miembros de esta familia se desempeñaron como músicos profesionales, conformando así el conjunto más sobresaliente de talento musical que se haya registrado nunca en una sola familia. Bach fue hijo de un instrumentista de cuerda de la ciudad alemana de Eisenach, quedó huérfano desde niño y su hermano mayor, Johann Christoph (1671-1721), se hizo cargo de él y fue quien probablemente le dio sus primeras lecciones de teclado. Con 18 años, Johann Sebastian ya era un notable intérprete de instrumentos de tecla lo que le permitió conseguir su primer empleo como organista de iglesia, en la ciudad vecina de Arnstadt. El genio temprano de Bach le granjeó varias enemistades e incomprendiones. Su carácter, más bien rebelde y subversivo en muchos sentidos, se contrapone a la constante idealización que se ha hecho de su figura. No sólo en su vida cotidiana, en su música podemos encontrar pistas de su inconformismo con las normas de su época y de sus constantes intentos por cambiarlas. En su primer empleo duró cuatro años, sin embargo no logró una buena relación con las autoridades de Arnstadt. Una de las primeras irregularidades, registradas de aquella época, nos la recuerda Jan Swafford:

Pidió un mes de permiso para oír al celebrado organista y compositor Dietrich Buxtehude en Lübeck, lo que suponía hacer un viaje de 300 kilómetros, y

se quedó allí cuatro meses escuchando a su héroe. Cuando volvió le dijeron cuatro cosas. En el trabajo, sus superiores se quejaban de que sus acompañamientos para himnos eran demasiado complicados y de no escribir suficiente música. Luego tuvo una reyerta callejera con un músico de orquesta a quien llamó “cabrito fagotista”. Parece que Bach era en general un hombre afable, sociable y algo líder, bien valorado por sus colegas de profesión y buen padre de sus hijos, pero en lo que tocaba a su música era muy puntilloso y orgulloso, especialmente si sentía que sus patronos no lo valoraban como merecía.²

Historias como esta nos hablan de una personalidad apasionada, ávida de novedades, inconformista e implacable en lo que se refiere a la creación musical. Bach, heredero de una gran tradición musical familiar, debió representar para sus contemporáneos un compositor fuera de serie aunque esto no se dimensionaría hasta muchos años después, con el redescubrimiento de su obra. Su pasión religiosa, la búsqueda de la disciplina sin descanso, la total entrega a la interpretación y composición lo condujeron a una forma de hacer música sin precedentes, sofisticada y persuasiva. Sus detractores seguramente envidiaban las capacidades e innovaciones técnicas de las que hacía gala; su carácter irreductible en cuanto a música se refiere habría que buscarlo en sus piezas, a la luz de las maneras de hacer música en la época y en la forma de relacionarse con los patronos o instituciones que subvencionaban los encargos musicales. El músico, crítico e historiador Ted Gioia señala que:

² SWAFFORD, Jan (2018): *Por amor a la música. Una introducción a los principales compositores clásicos*, Ana Herrera (trad.), Barcelona, Antoni Bosch.

No es necesario estudiar estos incidentes de la vida de Bach para tomar conciencia de sus tendencias subversivas. Basta con escuchar su música, que debió de perturbar a muchos austeros luteranos, e incluso a otros compositores, con su ostentoso despliegue de técnica y sus audaces estructuras arquitectónicas. No han sobrevivido muchas críticas de sus interpretaciones, pero las escasas reacciones de sus contemporáneos que conocemos no dejan ninguna duda sobre el desdén que sentía Bach por las reglas con que se manejaban los demás. Hay quien se queja porque improvisaba durante demasiado tiempo durante los oficios religiosos. El compositor Johann Adolph Scheibe escribe una airada denuncia contra su “grandilocuente” y “confusa” forma de hacer música. En 1730 Bach se vio obligado a presentar un memorándum al Ayuntamiento en el que explicaba por qué era necesario aceptar “el gusto musical del presente” y “dominar las nuevas clases de música”. En este documento insiste en que “el estilo antiguo ya no parece complacer nuestros oídos” y pide libertad para seguir las tendencias más avanzadas de su tiempo. Pero el comentario más revelador quizá proceda de la diatriba de Scheibe, en la que se queja de que la música de Bach quedaba “oscurecida por un exceso de arte” y lastrada por una “cantidad interminable de metáforas y figuras”. En otras palabras, lo que para las generaciones siguientes sería la marca de la grandeza de Bach, eran los elementos que lo convirtieron en sospechoso en su momento.³

³ GIOIA, Ted (2020): *La música. Una historia subversiva*, Mariano Peyrou (trad.), Madrid, Turner, pp. 286-287.

La enorme curiosidad musical de Bach aunada a su gran capacidad de asimilar el canon musical y los estilos que estaban de moda, lo llevaron a sintetizar buena parte del conocimiento musical acumulado hasta su época y plasmarlo en su obra, hasta sus últimas consecuencias. Bach llegó a representar una especie de transición entre el luteranismo y el pensamiento racional, alejado del academicismo y la formación musical cerrada de ese ámbito. Por ello sufrió algunas burlas de parte de intelectuales en Leipzig, concretamente entre 1730 y 1740. Esa mediación entre racionalidad y espiritualidad, entre una fantástica sensualidad y alegría de vida la podemos apreciar en sus cantatas, un equilibrio aparentemente irreconciliable que él supo franquear como nadie lo ha hecho hasta ahora. Su alta exigencia es posible que lo haya relegado a una especie de aislamiento respecto a sus colegas y a sus propios hijos, que también eran músicos. El músico e historiador español Javier María López Rodríguez explica que:

A pesar de su relativo aislamiento, lo que hace es asimilar toda la herencia musical de su época a la que estuvo receptivo con un espíritu atento: la homofonía del continuo, la cantata luterana, el concierto italiano, la suite orquestal, la armonía tonal con su contrapunto, el policoralismo veneciano o la escritura para órgano, siendo él, asimismo, un notable intérprete y organero, además de un consumado poli-instrumentista. Bach fusiona todos estos estilos sometiéndolos a una revisión constante, ‘cerrando’ una época y llevándolos a unas co-

tas de creación tan únicas y extraordinarias como personales.⁴

El aprendizaje y asimilación musical que Bach experimentó fue posible, en buena parte, por el uso de las bibliotecas y de sus partituras. Una situación que antes de los tiempos de Bach no hubiera sido nada fácil. Según el mítico violonchelista Pau Casals, Bach, ávido aprendiz en sus años formativos, «copiaba de su puño y letra obras de músicos italianos y franceses, no rechazaba las enseñanzas ni las influencias, se convertía, pudiéramos decir, en el alumno paciente y aplicado de todos los grandes maestros⁵». En esto coincide el crítico musical Jan Swafford, cuando recuerda que «Bach estudió cuidadosamente a Vivaldi, y aprendió muchísimo de él: intención, franqueza y energía rítmica».

Bach llegó a tener una biblioteca notable, entre sus volúmenes sobresalía un conjunto al que llamaba *apparatus*, una especie de repositorio personal de partituras que consistía en manuscritos e impresos no solamente propios sino pertenecientes a otros compositores. Entre este repositorio musical bachiano seguramente había algunas obras de Vivaldi. Ramón Andrés aclara que «aunque se afirma que el encuentro de Bach con la obra de Vivaldi tuvo lugar en Weimar entre 1713 y 1714, para entonces ya estaba familiarizado con el método de composición del norte de Italia e incluso no hay que descartar que conociera algunas obras de Vivaldi, que iban de mano en mano sin haber pasado

⁴ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Javier María (2011): *Breve historia de la música*, Madrid, Nowtilus, pp. 148-149.

⁵ CORREDOR, Josep M. (1985): *Casals*, Barcelona, Salvat Editores, p. 99.

por la imprenta⁶». Así, no es de extrañarse que el modelo a seguir de Bach para la composición de muchos de sus Conciertos haya sido Antonio Vivaldi (1678-1741).

El Concierto fue una de las formas musicales más apasionantes del Barroco. La idea de colocar uno o más instrumentos solistas frente a la orquesta, explorando diversas posibilidades técnico-interpretativas, pareciera algo que apelaba a la pasión del siglo XVIII por el máximo contraste estético. Un melómano visitante de la Italia barroca señaló cómo «el oído se sorprende por los contrastes entre el *solo* y el *tutti*, entre el *forte* y el *piano* de la orquesta y el pequeño grupo de solistas, así como el ojo se sorprende por los contrastes de luz y sombra». El Concierto también fue algo muy útil para los compositores barrocos al proporcionarles una manera de crear una gran estructura musical con pocos recursos. Su unidad básica, el *ritornello* (pequeño retorno) orquestal, es básicamente un párrafo sonoro de tres elementos: una llamativa apertura, una secuencia que la continúa y una estrategia musical de salida. Los instrumentos solistas pueden reflejar este mismo material sonoro o bien explorar sus propias ideas desde el virtuosismo. La orquesta proporciona una especie de puntuación musical mediante la reiteración de partes del *ritornello* en pos de una conversación continua que bien podría ser algo así como un diálogo, una discusión o un monólogo con comentarios.

⁶ ANDRÉS, Ramón (2005): *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*, Barcelona, Acanalado, p. 308.

En 1729, Bach asumió el cargo de director del renombrado *Collegium Musicum* de Leipzig, una sociedad musical formada por una mezcla de músicos profesionales y universitarios que ofrecían conciertos semanales en dos cafeterías de la ciudad. Esta posición le brindó a Bach la oportunidad de expandir su producción musical secular, y es probable que muchos de sus conciertos se hayan producido en este periodo. El que tal vez sea su concierto más conocido y apreciado por el público, el **Concierto para dos violines en Re menor, BWV 1043 (ca. 1730)** pudo haber sido escrito para ser interpretado en uno de estos eventos del *Collegium Musicum*, aunque algunos especialistas creen que fue adaptado de una obra anterior para su debut en Leipzig. Tomando los conciertos italianos de Vivaldi como modelo, Bach utilizó la estructura de tres movimientos y el uso de la forma *ritornello* que se puede apreciar claramente en los movimientos primero y tercero.

La cantata es una obra para una o más voces con acompañamiento musical. Significa, literalmente, pieza para ser cantada, a diferencia de la “sonata” que es una pieza instrumental para ser tocada⁷. La cantata fue la forma más importante de música vocal durante el periodo barroco, fuera de la ópera y del oratorio, y por mucho la más omnipresente. En sus inicios, en la década de 1620 en Italia, era una forma musical más bien modesta. A finales del siglo XVII adquirió su forma más típica: una sucesión de secciones contrastantes –

⁷ ARNOLD, Denis y Basil SMALLMAN (2009): «cantata», *Diccionario enciclopédico de la música*, Alison Latham (ed.), México, FCE, p. 280.

que a lo largo del siglo XVIII se convirtieron en movimientos independientes— normalmente dos arias, cada una precedida de un *recitativo*. Hasta finales del siglo XVII, la cantata era predominantemente una forma secular, pero la cantata de iglesia —que incluía movimientos corales que iban desde armonizaciones simples hasta estructuras complejas y extendidas— se fue convirtiendo en un elemento importante de la música luterana en la Alemania de principios del siglo XVIII⁸. La cantata secular en Alemania, a diferencia de la cantata de iglesia, siguió de cerca el modelo italiano. Se sabe que muchos compositores alemanes escribieron cantatas a textos italianos; el propio Bach llegó a componer dos cantatas italianas seculares (BWV 203 y 209). Bach absorbió la tradición de la cantata desde su infancia, formando parte de un coro infantil y en sus inicios como organista y violinista. Abrevó de la cantata en las composiciones de sus familiares —de un archivo que el mismo reunió, el *Alt-Bachisches Archiv* (archivo de los antiguos Bach)— y también de sus viajes a Hamburgo y Lübeck⁹. La maestría con la que el joven Bach absorbió y asimiló los logros de sus predecesores y contemporáneos queda de manifiesto en sus primeras cantatas.

La llamada de la muerte es un tema que aparece en algunas cantatas de Bach, tratado de una manera muy especial, como un recurso para aliviar al corazón afligido¹⁰, como en el encantador coro inicial de la

⁸ TIMMS, Colin (2001): «Cantata», *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Nueva York, Grove's Dictionaries.

⁹ DÜRR, Alfred (2005): *The cantatas of J.S. Bach. With their librettos in German-English parallel text*, Nueva York, Oxford University Press, p. 10.

¹⁰ Para abundar en el tema de Bach y la muerte, recomiendo la lectura de SOLER, Josep (2004): *J.S. Bach. Una estructura del dolor*, Madrid, Antonio Machado Libros.

Cantata BWV 27 (1726). El director de orquesta británico John Eliot Gardiner, quien ha realizado excelentes grabaciones de las cantatas de Bach, se refiere a este mágico coro inicial como:

Un lamento elegíaco en el que Bach ha entret Tejido la melodía modal asociada al himno de Neumark “Wer nur den lieben Gott lässt walten”. El paso del tiempo está sugerido por los lentos golpes del péndulo en el bajo de la orquesta. Frente a esto, la figura descendente en la cuerda aguda y un conmovedor tema partido en los oboes proporcionan el telón de fondo para la evocadora melodía del coral, entrelazada con un recitativo de carácter contemplativo. Incluso el clave obligato y la línea del continuo del aria para contralto parecen estar imbuidos de la noción de un tiempo medido, lo cual se ve resaltado por la articulación perceptiva de las teclas del clave, un elemento recurrente en estas cantatas que incorporan el toque de difuntos.¹¹

Se ha dicho que la música de Bach brinda consuelo ante la muerte. Esto cobra sentido ante el sufrimiento que padeció por la muerte de diez de sus hijos, fallecidos antes de los tres años. Es el caso de su octavo hijo, el primero que tuvo con Anna Magdalena, que murió el 29 de junio de 1726, unos meses antes que se sentara a escribir la cantata número 27, «una cantata imbuida de ese espíritu de simplicidad e inocencia, y que se abre con las palabras “¿Quién sabe cuán cerca está mi final? El tiempo pasa, la muerte se acerca¹²».

¹¹ GARDINER, *op.cit.*, p. 684.

¹² GARDINER, *op.cit.*, p. 688.

Otras cantatas que expresan el anhelo de muerte y la liberación del cuerpo de las penas, luchas y amarguras mundanas son las BWV 8, 95 y 161. La cantata 27 fue compuesta para el decimosexto domingo después del Domingo de Trinidad, y estrenada el 6 de octubre de 1726.

La **Cantata BWV 102** fue escrita para la misa del domingo 25 de agosto de **1726**, el décimo domingo después de Trinidad. Para esa ocasión se realizaron lecturas de la Primera epístola a los corintios y del Evangelio de Lucas. El texto de la cantata se relaciona de manera general con las lecturas, pidiéndole al alma que regrese inmediatamente a los caminos de Dios. Dos movimientos están basados en palabras de la Biblia: el coro inicial en Jeremías 5:3 y el cuarto movimiento en Romanos 2:4-5.¹³

La **Cantata BWV 150 (ca. 1707)** es probablemente la primera cantata sacra de Bach. Existen debates musicológicos acerca del lugar de composición, aunque fue encargada por el alcalde de la ciudad alemana de Mühlhausen, pudo haber sido compuesta cuando Bach se encontraba trabajando en Arnstadt. Esta ciudad fue el lugar de nacimiento de Johann Christoph Bach (1642-1703), tío de Johann Sebastian, cuya música influyó en su educación de manera decisiva «le proporcionó modelos de cómo equilibrar polifonía y armonía, cómo estructurar párrafos musicales y cómo conseguir un compromiso sensato entre palabras y música¹⁴». Esta cantata bien podría ser un homenaje

¹³ DÜRR, *op.cit.*, p. 488.

¹⁴ GARDINER, *op.cit.*, p. 133.

velado a su tío y su invaluable educación. En esta cantata hay tres movimientos con partes independientes para el fagot, donde Bach introduce una parte bastante difícil de ejecutar. Algunos especialistas creen que fue una pequeña trampa para hacer quedar mal a un estudiante mediocre de fagot llamado Geyersbach, con quien Bach tuvo algunas discusiones respecto a la calidad de las interpretaciones. Bach se oponía tajantemente a las ejecuciones mal hechas, que al parecer en Geyersbach eran frecuentes¹⁵.

El conjunto instrumental de esta cantata consiste solo de dos violines y continuo junto con un fagot, que refuerza la parte del continuo y es en parte independiente. De las cuatro voces que aparecen sólo la soprano es empleada como solista. Es posible que las capacidades de los cantantes que Bach tenía disponibles para estas partes fueran limitadas. El texto está compuesto por partes de la Biblia y versos libres. Las palabras bíblicas están extraídas del Salmo 25: el segundo movimiento se basa en los versículos 1 y 2, el cuarto en el versículo 5 y el sexto en el versículo 15. Los demás movimientos contienen versos que riman con una estructura variable. El texto muestra al hombre en peligro pero armado por la confianza en Dios, quien traerá liberación. El final alude a Cristo como la base de una esperanza de salvación.¹⁶

La **Cantata BWV 32** fue interpretada por primera vez el 13 de enero de **1726**. Bach utilizó uno de los

¹⁵ *Ibid.*, p. 279-280, y WURSTEN, Dick (2001): «BWV 150 – Zippel Fagottist», *Cantata BWV 150 Discussions - Part 1*, disponible en:

<https://www.bach-cantatas.com/BWV150-D.htm>

¹⁶ DÜRR, *op.cit.*, pp. 774-775.

textos de Georg Christian Lehms, poeta de la Corte de Darmstadt. En el texto, Lehms reviste las palabras en forma de diálogo entre el Alma y Jesús. Se trata de una cantata delicada y tierna, donde el texto del evangelio refiere a Jesús, de doce años, que se escapa de sus padres y es encontrado varios días después en el templo, en una profunda conversación con los sabios. El movimiento más significativo es el Aria inicial donde «sobre breves acordes de la cuerda el oboe extiende amplios arcos melódicos profusamente embellecidos, retomados posteriormente por la soprano, dando una impresión general del movimiento lento de un concierto¹⁷». Así, el oboe y la soprano se abrazan en un lamento intenso y doloroso. El ansioso cuestionamiento del Alma es respondido por Jesús en el segundo movimiento con las palabras bíblicas de Lucas 2:49. Estas palabras, de acuerdo con el carácter alegórico del diálogo, son asignadas a la voz Bajo; las respuestas no provienen de un niño sino de un adulto. Textualmente, en el tercer movimiento, las palabras confirman a las dichas anteriormente; musicalmente, un Aria de Bajo con violín *obligatto* envuelve a la voz con una figuración llena de vida, casi virtuosa.

Durante el periodo que Bach pasó en Leipzig (1723-1750), compuso sus cantatas bajo una enorme presión de tiempo. La mayoría están escritas para ser escuchadas en la iglesia, justo antes del sermón. Son efímeras por naturaleza dado que fueron compuestas para domingos litúrgicos concretos, fuera de eso no se volvieron a escuchar. Cantatas que duran unos

¹⁷ *Ibid*, p. 190.

treinta minutos cada una, pero que juntas conforman un ciclo increíble donde se muestra lo más profundo de la personalidad bachiana. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que representan la obra central de Bach. Una obra que resuena en el pasado, en la vocación musical de Lutero (1483-1546) quien tocaba con habilidad el laúd, cantaba con soltura y tocaba la flauta con talento, y para quien la Reforma y la música eran algo indisociable. Para san Agustín (354-430) existía una música divina que conmueve, portadora de la virtud y que lo hacía llorar mientras la cantaba, eran los himnos y cánticos de “dulce melodía” que resonaban en la iglesia, decía que con ella la verdad del cielo se derretía en el corazón. Y si así era «se debía al fervor y al esfuerzo de cantar bien para los oídos más perfectos, que son los divinos.»¹⁸ Como san Agustín y Lutero, Bach tenía la convicción de que cantar era rezar dos veces.

Axel Juárez

¹⁸ ANDRÉS, Ramón (2020): *Filosofía y consuelo de la música*, Barcelona, Acantilado, p. 457.

¿QUIÉN SABE SI MI FIN ESTÁ CERCANO?

CANTATA BWV 27 (1726)

Música de Juan Sebastián Bach (1685 - 1750)

Texto de Äilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, Erdmann Neumeister, Johann Georg Albinus

1. Sopran:

Ach weiß, wie nahe mir mein Ende?
Das weiß der liebe Gott allein,
Ob meine Wallfahrt auf der Erden
Kurz oder länger möge sein.
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod,

Alt:

Und endlich kommt es doch so weit,
Daß sie zusammentreffen werden.
Ach, wie geschwinde und behende
Kann kommen meine Todesnot!

Tenor:

Wer weiß, ob heute nicht
Mein Mund die letzten Worte spricht.
Drum bet ich alle Zeit:
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,
Mach's nur mit meinem Ende gut!

2. Rezitativ

Mein Leben hat kein ander Ziel,
Als daß ich möge selig sterben
Und meines Glaubens Anteil erben;
Drum leb ich allezeit
Zum Grabe fertig und bereit,
Und was das Werk der Hände tut,
Ist gleichsam, ob ich sicher wüßte,
Daß ich noch heute sterben müßte:
Denn Ende gut, macht alles gut!

3. Arie

Willkommen! will ich sagen,
Wenn der Tod ans Bette tritt.
Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft,
In die Gruft,
Alle meine Plagen
Nehm ich mit.

4. Rezitativ

Ach, wer doch schon im Himmel wär!
Ich habe Lust zu scheiden

Soprano:

¿Quién sabe si mi fin está cercano?
Mi Dios amado es el único que sabe
si mi transcurrir por esta tierra
será corto o largo.
El tiempo camina por una senda, la muerte por otra,

Alto:

y, finalmente, ocurre que por distanciados que estén,
acabarán por encontrarse.
¡Ay qué rápido y fugaz
llegará mi fin!

Tenor:

Quién sabe si hoy mi boca
hablará por última vez.
Por eso continuamente digo:
¡Dios mío, te ruego que la sangre de Cristo
pueda ampararme en mi final!

2. Recitativo (Tenor)

El objetivo de mi vida
es morir en paz
y gozar de los beneficios de mi fe.
Así, durante toda mi existencia,
estoy preparado para bajar a la tumba.
Precisamente gasto mi tiempo
en aquello que haría si supiera con seguridad
que hoy debería morir:
¡Para alcanzar un buen final, obrad del todo bien!

3. Aria (Alto)

¡Bienvenida! Quisiera decir cuando la muerte
se presente ante mi lecho.
Alegre la seguiré
cuando me llame a la tumba,
llevándome todos mis tormentos
con ella.

4. Recitativo (Soprano)

¡Ay, quién habitara en el Cielo!
Deseo partir

Und mit dem Lamm,
Das aller Frommen Bräutigam,
Mich in der Seligkeit zu weiden.
Flügel her!
Ach, wer doch schon im Himmel wär!

5. Arie

Gute Nacht, du Weltgetümmel!
Itzt mach ich mit dir Beschluß;
Ich steh schon mit einem Fuß
Bei dem lieben Gott im Himmel

6. Choral

Welt, ade! ich bin dein müde,
Ich will nach dem Himmel zu,
Da wird sein der rechte Friede
Und die ewge, stolze Ruh.
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
Nichts denn lauter Eitelkeit,
In dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit

y con el Cordero,
el amadísimo Esposo,
solazarme en la gloria.

¡Alas, venid!
¡Ay, quién habitara en el Cielo!

5. Aria (Bajo)

¡Buenas noches, mundo convulso!
Ya termino,
ya tengo un pie en el Cielo,
junto a Dios amado.

6. Coral

¡Adiós mundo! Te aborrezco.
Deseo caminar hacia el Cielo,
pues allí encontraré la paz auténtica
y el eterno y dulce reposo.
Mundo, en ti habitan la guerra y los combates,
todo es vanidad.
En el Cielo, por toda la eternidad,
la paz, la alegría y la felicidad.

SEÑOR, TUS OJOS MIRAN A LA FE

Cantata BWV 102

Ocasión: 10º Domingo después de la Trinidad

1. Choral

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!
Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht; du plagest sie,
aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter
Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.

2. Rezitativ

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepreget,
Wenn der verkehrte Will sich ihm zuwiderleget?
Wo ist die Kraft von seinem Wort,
Wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?
Der Höchste suchet uns durch Sanftmut zwar zu zähmen,
Ob der verirrte Geist sich wollte noch bequemem;
Doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,
So gibt er ihn in's Herzens Dünkel hin.

1. Coro

Señor, Tus ojos miran a la fe.
Los azotaste, pero no lo sintieron;
hiciste caer plagas sobre ellos, pero no se hicieron mejores.
Su semblante es más duro que una roca y no se convertirán.

2. Recitativo (Bajo)

¿Dónde está la imagen que Dios creó en nosotros
si nuestra perversa voluntad se vuelve contra Él?
¿Dónde está el poder de su palabra,
si todo deseo de mejorar escapa de nuestro corazón?
Dios intentará contenernos con ternura
si el alma errante aún quiere obedecer,
mas si persiste en su terca rebeldía,
la abandonará en la oscuridad del corazón.

3. Arie

Weh der Seele, die den Schaden Nicht mehr kennt
Und, die Straf auf sich zu laden, Störrig rennt,
Ja von ihres Gottes Gnaden
Selbst sich trennt.

4. Arioso

Verachtest du den Reichtum seiner Gnade,
Geduld und Langmütigkeit? Weißest du nicht,
dass dich Gottes Güte zur Buße locket?
Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen
Herzen häufest dir selbst den Zorn auf den Tag des
Zorns und der Offenbarung des gerechten
Gerichts Gottes.

5. Arie

Erschrecke doch,
Du allzu sichre Seele!
Denk, was dich würdig zähle
Der Sünden Joch.
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,
Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

6. Rezitativ

Beim Warten ist Gefahr;
Willst du die Zeit verlieren?
Der Gott, der ehemals gnädig war,
Kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.
Wo bleibt sodann die Buße? Es ist ein Augenblick,
Der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet;
Verblendter Sinn, ach kehre doch zurück,
Dass dich dieselbe Stund nicht ende unbereitet!

7. Rezitativ

Heut lebst du, heut bekehre dich,
Eh morgen kommt, kann's ändern sich;
Wer heut ist frisch, gesund und rot,
Ist morgen krank, ja wohl gar tot.
So du nun stirbest ohne Buß,
Dein Leib und Seel dort brennen muss.
Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir,
Dass ich noch heute komm zu dir
Und Buße tu den Augenblick,
Eh mich der schnelle Tod hinrück,
Auf dass ich heut und jederzeit
Zu meiner Heimfahrt sei bereit.

3. Aria (Contralto)

Ay del alma que no reconozca su culpa
y, pidiendo para sí el castigo,
siga obstinadamente, sí,
separándose hasta de la gracia de Dios.

4. Arioso (Bajo)

Desprecias las riquezas de su bondad,
paciencia y longanimidad ? 1
Acaso no sabes que la bondad de Dios
te guía hacia el arrepentimiento?
Mas tu terquedad y tu corazón impenitente
te acarrearán ira el día de la ira
y de la revelación del justo juicio de Dios.

5. Aria

¡Temed, almas confiadas en exceso!
Pensad en el alto precio
del yugo del pecado.
La paciencia de Dios camina con paso lento
para que después Su ira
caiga sobre vosotras con más fuerza.

6. Recitativo (Contralto)

La espera es peligrosa;
¿queréis desperdiciar vuestro tiempo?
Dios, una vez misericordioso,
puede llevaros fácilmente ante el trono de Su juicio.
Luego, ¿dónde está vuestro arrepentimiento?
Sólo un instante separa el tiempo de la eternidad,
alma y cuerpo; oh, mente ciega, cambia
para que esa hora no te encuentre sin estar preparada.

7. Recitativo

Hoy vives, arrepíentete,
antes de que llegue mañana y todo pueda cambiar;
lo que hoy es fresco, saludable y hermoso
mañana puede estar enfermo, incluso ya muerto.
Si ahora mueres sin arrepentirte,
tu cuerpo y tu alma podrían arder después en el infierno.
Ayúdame, Señor Jesús, ayúdame
para que pueda llegar a Ti hoy
y para que me arrepienta ahora mismo
de modo que hoy y en todo momento
esté preparado para mi viaje al cielo.

HACIA TI, SEÑOR, YO ME ELEVO

Cantata BWV. 150 (1708)

Textos del Salmo 24 (1, 2, 5, 15)

1. Sinfonie

2. Chor

Nach dir, Herr, verlanget mich.
Mein Gott, ich hoffe auf dich.
Laß mich nicht zuschanden werden,
daß sich meine Feinde
nicht freuen über mich.

3. Arie (Sopran)

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
Obgleich hier zeitlich toben:
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt
den treuen Knecht,
Recht ist und bleibet ewig Recht.

4. Chor

Leite mich in deiner Wahrheit
und lehre mich;
denn du bist der Gott der mir hilft,
täglich harre ich dein.

5. Terzett (Alt, Tenor, Baß)

Zedern müssen von den Winden
Oft viel Ungemach empfinden,
Oftmals werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellet,
Achtet nicht, was widerbellet,
Denn sein Wort ganz anders lehrt.

6. Chor

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn;
denn er wird meinen Fuß
aus dem Netze ziehen.

7. Chor

Meine Tage in dem Leide
Endet Gott dennoch zur Freude;
Christen auf den Dornenwegen
Führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schutz,
Achte ich nicht Menschentrutz,
Christus, der uns steht zur Seiten,
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

1. Sinfonía

2. Coro

Hacia Ti, Señor, yo me elevo.
Mi Dios, confío en Ti.
Que no sea confundido,
para que mis enemigos
no exulten sobre mí.

3. Aria (Soprano)

Pero estoy y estaré contento,
aunque aquí, a veces, me enfurezca.
Cruz, tormenta y otras pruebas,
muerte, infierno y lo que sea.
Aunque la desgracia golpee
a tu leal siervo,
justo es y siempre será justo.

4. Coro

Guíame en la verdad
y enséñame,
pues Tú eres el Dios que me ayuda,
todo el día te espero.

5. Trío (Contralto, Tenor, Bajo)

Los cedros deben, a causa del viento,
sufrir a menudo muchos vaivenes
y frecuentemente son abatidos.
A Dios confío mis pensamiento y obras,
sin preocupación, aunque me increpen,
pues su palabra señala el camino.

6. Coro

Mis ojos miran siempre al Señor,
pues Él liberará mis pies
de la red.

7. Coro

Mis días de sufrimiento
los transforma Dios, al final, en alegría.
Los cristianos, en los caminos espinosos,
se amparan bajo el poder y la bendición del cielo.
Sea Dios mi leal protector,
no me fije yo en el rencor de los demás.
Cristo, que está de nuestro lado,
me ayuda a diario a vencer la batalla.



ZYZLY ARELLANO SOPRANO

Nació en la ciudad de México e inició sus estudios musicales a la edad de 17 años en la Ciudad de Xalapa Veracruz, en la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana.

En el año 2018 egresó de la Licenciatura en Canto bajo la tutela del barítono Benito Navarro, y en el 2021 egresó de la maestría en Dirección Coral de la misma Universidad.

Ha formado parte de grupos como la Camerata Coral de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, Voces de la Tierra, Vera-canto, de la Capella Novohispana, del Coro Altus y del Coro de Cámara del Estado de Veracruz.

Sus intervenciones tanto de solista como de coreuta la han llevado a recintos importantes como la Sala Nezahualcóyotl, el Palacio de Minería, el Palacio de Bellas Artes y la Catedral Metropolitana de la CDMX. Actualmente se desempeña como cantante en el Coro de la UV.

A close-up portrait of Harumi Castro, a young woman with dark hair and red lipstick, resting her chin on her hand. She is wearing a dark top and a ring. The background is a deep red color.

HARUMI CASTRO MEZZOSOPRANO

Originaria de la ciudad de Orizaba, Ver. Egresada de la carrera de Canto con especialidad en Lied y Oratorio por la Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, Austria. Inicia sus estudios de Maestría en interpretación de Lied y Oratorio en la misma universidad. Ha cantado como solista en diferentes producciones y recintos nacionales e internacionales, entre ellos se encuentran; Musikverein Stefaniensaal Graz, Austria; Kasematen, Austria; Grazer Opera House, Austria; Palacio de Bellas Artes, México; Teatro del Edo. Xalapa, México; Foro Boca, México, entre otros. Semifinalista en el concurso internacional de canto “Meister singer competition” en la ciudad de Graz, Austria y ganadora del premio a la mejor interpretación en el XXXVI Concurso Nacional de Canto “Carlo Morelli”. Ha tomado clases Magistrales de interpretación con: Brigitte Fassbaender, Javier Camarena, Gabrielle Lechner, Linda Watson, entre otros. Actualmente es integrante del Coro de la Universidad Veracruzana.



SAMUEL ALAMILLA TENOR

Es originario de Tampico , Tamaulipas y egresado de la Facultad de Música con la carrera de Profesor de Música Escolar y de la Licenciatura en Educación Artística con Perfiles Diferenciados por la UV.

Es integrante del Coro de la Universidad Veracruzana y forma parte de la Academia de Canto de la Facultad de Música de la UV.

Ha participado en numerosos conciertos y recitales como solista, con un variado repertorio que va desde la música antigua, ópera, canción de concierto, etc..

Entre los grupos con los que se ha presentado se encuentran: El Ensamble de Música de Música Antigua de Xalapa, la Orquesta Universitaria de Música Popular de la UV, La Orquesta Juvenil del ISMEV, La Orquesta Sinfónica de Xalapa, entre otras.

Además imparte talleres y cursos enfocados a la técnica vocal y la pedagogía del canto en diferentes partes de la República.



JAFET MALDONADO B A J O

Oriundo de Las Choapas, Veracruz. Comenzó sus estudios en la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, bajo la tutela del Mtro. Víctor Manuel Filobello Aguilar, egresando en 2019; y en 2021 concluye su posgrado con la Maestría en Producción artística y Marketing Cultural en REALIA Instituto universitario para la Cultura y las Artes.

Ha sido solista con la Academia Barroca de la Orquesta Sinfónica de Xalapa en la Pasión según San Juan de Bach en el 2016; también con la Orquesta Universitaria de Música Popular de Xalapa dirigido por el Mtro. Rubén Flores; con la Camerata Coral de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, dirigido por el Mtro. Noel Josafat García Melo.

Ganador del premio Nápoli 2015 del Festival música urbana siendo cantante y director musical del grupo “Ópera urbana-Veracruz” dirigido por el Dr. Mauro de Rosa, en la Ciudad de Nápoles, Italia, representando a México-Veracruz. Actualmente es miembro activo del Coro de la Universidad Veracruzana.



MÚSICOS OSX

VIOLINES PRIMEROS

Mikhail Medvid (Concertino) · Joaquín Chávez Quijano (Asistente) · Tonatiuh Bazán Piña · Luis Rodrigo García Gama · José Homero Melgar · Andrzej Zaremba · Luis Sosa Huerta · Alain Fonseca Rangel · Alexis Fonseca Rangel · Antonio Méndez Escobar · Eduardo Carlos Juárez · Anayely Olivares Romero · Melanie Asenet Rivera Gracia · Pamela Castro Ortigoza · Ilya Ivanov Gotchev · Alejandro Kantaria

VIOLINES SEGUNDOS

Juan Manuel Jiménez (Principal) · Félix Alanís Barradas (Asistente) · Estela Cuervo Vera · Adelfo Sánchez Morales · Elizabeth Gutiérrez Torres · Marcelo Dufrane McDonald · Borislav Ivanov Gotchev · Lázaro Jascha González · Ryszard Zerynger · Emilia Chtereva · Mireille López Guzmán · Joanna Lemiszka Bachor · David de Jesús Torres · Carlos Quijano · Valeria Roa (Interino)

VIOLAS

Yurii Inti Bullón Bobadilla (Principal) · Ana Catalina Ruelas Valdivia (Asistente) · Marco Antonio Rodríguez · Ernesto Quistian Navarrete · Eduardo Eric Martínez Toy · Andrei Katsarava Ritsk · Tonatiuh García Jiménez · Marco Antonio Díaz Landa · Jorge López Gutiérrez · Gilberto Rocha Martínez · Anamar García Salas

VIOLONCELLOS

Yahel Felipe Jiménez López (Principal) · Teresa Aguirre Martínez · Rolando Dufrane McDonald · Alfredo Escobar Moreno · Ana Aguirre Martínez ·

Daniela Derbez Roque · Maurilio Castillo Sáenz · Inna Nassidze · Daniel Aponte Trujillo (Interino)

CONTRABAJOS

Andrzej Dechnik (Principal) · Hugo G. Adriano Rodríguez (Asistente) · Ramón Ramírez Saucedo · Carlos Barquín Viveros · Enrique Lara Parrazal · Jorge Vázquez de Anda · Carlos Villarreal Elizondo · Benjamín Harris Ladrón de Guevara · Ari Samuel Guillermo Betancourt Fuentes (Interino) · Elliott Torres González.

FLAUTAS

Lenka Smolcakova (Principal) · Othoniel Mejía Rodríguez (Asistente) · David Alfonso Rivera (Flauta/Piccolo) · Erick Flores García (Interino)

OBOES

Bruno Hernández Romero (Principal) · Vladimir Antonio Escala Sandoval (Asistente Interino) · Laura Baker Bacon (Corno Inglés) · Itzel Méndez Martínez

CLARINETES

Oswaldo Flores Sánchez (Principal) · Juan Manuel Solís · David John Musheff (Requinto) · José Alberto Contreras Sosa

FAGOTES

Rex Gulson Miller (Principal) · Armando Salgado Garza (Asistente) · Elihu Ricardo Ortiz León · Jesús Armendáriz

CORNOS

Eduardo Daniel Flores (Principal) · David Keith Eitzen · Tadeo Suriel Valencia · Larry Umipeg Lyon · Francisco Jiménez (Interino)

TROMPETAS

Jeffrey Bernard Smith (Principal) · Bernardo Medel Díaz (Asistente) · Jalil Jorge Eufracio · Víctor Miguel López Morales (Interino)

TROMBONES

David Pozos Gómez (Principal) · John Stringer (Asistente) · Jakub Dedina. TROMBÓN BAJO: John Day Bosworth

TUBA

Eric Fritz

TIMBALES

Rodrigo Álvarez Rangel (Principal)

PERCUSIONES

Jesús Reyes López (Principal) · Sergio Rodríguez Olivares · Gerardo Croda Borges

ARPA

Eugenia Espinales Correa

PIANO

Jan Bratoz

PERSONAL OSX

Secretario Técnico Jorge López Gutiérrez

Jefe del Dpto. de Administración Cyntia Aelyn Cruz Ochoa

Jefe del Dpto. de Mercadotecnia Elsileny Olivares Riaño

Jefe de Personal Tadeo Suriel Valencia

Encargado de Operaciones Artísticas José Roberto Nava

Bibliotecario José Luis Carmona Aguilar

Secretaria de Mercadotecnia Marissa Sánchez Cortez

Jefe de Foro Alfredo Gómez

Diseño Gráfico Sinsuni Eleonoren Velasco Gutiérrez

Productor Audiovisual Andrés Alafita Cabrera

Promoción y Redes Sociales Alejandro Arcos Barreda

Relaciones Públicas Enrique Hagmaier Espinoza

Analista de control y seguimiento Rita Isabel Fomperosa Guerrero

Asistente de Secretaría Técnica Ilse Jacqueline Renteria Landa

Auxiliares Administrativos María del Rocío Herrera ·

Karina Ponce · Ana Medrano

Auxiliares Técnicos Martín Ceballos · Luis Humberto Oliva ·

Raúl Cambambia · Alejandro Ceballos

Auxiliares de Oficina José Guadalupe Treviño · Martín Sotelo

Auxiliar de Biblioteca Macedonia Ocaña Hernández

Intendente Julia Janet Ortiz Trujillo

Servicio Social Laura Julieta Rivera Muñiz · Vincenza Alvarado

Vignola · Yael Harim Cervantes Uscanga ·

Frank Edison Hernández Lemus · Mariana

Ramírez Rodríguez

Prácticas Profesionales María Fernanda Enríquez Rangel · Penelope

Yuliana González Zavala · Soraya Mendoza

Mendoza · Pahola Exzacarías Lavin · Julieta

De La Barrera Parra

LA GRABACIÓN Y TRANSMISIÓN DE LOS CONCIERTOS DE LA
OSX SON UNA PRODUCCIÓN DE LA DIRECCIÓN GENERAL
DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA A TRAVÉS DE



RadioUV **TeleUV**

EN COPRODUCCIÓN CON



Francisco Aragón Pale
Conducción

Benjamín Castro Carreta
Microfonía, Grabación, Mezcla y Mastering

Antonio Narvaez H. · Erasmo Hernández Demeneghi
Producción

Gregorio Olmedo · Rafael Peredo · Andrés Álvarez
Responsables Técnicos

Rafael Peredo
Video

Gregorio Olmedo
Audio

Giovanni Pacheco · Bismarck Andrade · Enrique Fonseca
José Montaña · Aurelio Hernández · Horacio Sánchez
Camarógrafos

AMIGOS CORPORATIVOS OSX

DIAMANTE

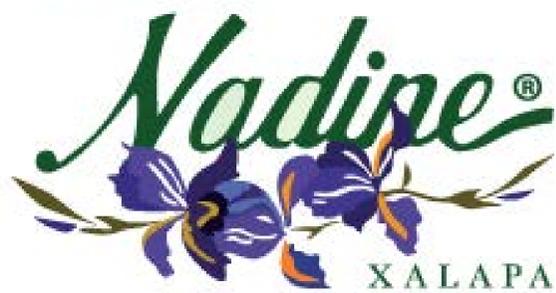


PLATA



BRONCE

FLOTERIA



tempera
I M P R E S O S

DIGITAL CENTER
4PRINT

Treviño[®]
C O M P U T A C I O N



UN HOTEL IHG™



Universidad Veracruzana
Secretaría de Desarrollo Institucional
Dirección General de Difusión Cultural