

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO

FABIO LAHASS

ENTRE A TEOLOGIA, A DRAMATURGIA E A PRÁTICA:
Um Estudo sobre a Cantata BWV 82 “Ich habe genug” de J. S. Bach

SÃO PAULO

2025

FABIO LAHASS

ENTRE A TEOLOGIA, A DRAMATURGIA E A PRÁTICA:

Um Estudo sobre a Cantata BWV 82 “Ich habe genug” de J. S. Bach

Trabalho de Conclusão do Curso, apresentado para obtenção do grau de Bacharel no Curso de Música com Habilitação em Regência da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP.

Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha

SÃO PAULO

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L183e Lahass, Fabio, 1997-

Entre a teologia, a dramaturgia e a prática : um estudo sobre a cantata BWV 82 ich habe genug de J. S. Bach / Fabio Lahass. -- São Paulo, 2025. 38 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música - Séc. XVIII. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 4. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. I. Rocha, Abel Luís Bernardo da (Abel Rocha). II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 780.9032

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

FABIO LAHASS

ENTRE A TEOLOGIA, A DRAMATURGIA E A PRÁTICA:

Um Estudo sobre a Cantata BWV 82 “Ich habe genug” de J. S. Bach

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Bacharel no Curso de Música com Habilitação em Regência da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP.

Monografia aprovada em: 04/08/2025

Banca Examinadora

Prof. Dr. Abel Rocha
IA - UNESP | Orientador

Prof. Dr. Luciano de Freitas Camargo
IA - UNESP | Membro da Banca

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à força do Sagrado, essencial nos desafios e nas alegrias da minha trajetória.

Ao Prof. Dr. Abel Rocha, pela paciência e dedicação ao longo de toda a orientação deste trabalho.

Ao Prof. Stephan Gottfried, por toda a aprendizagem teórica e prática durante a disciplina de Música Historicamente Informada na Universidade de Música e Artes Performáticas de Viena.

Ao diácono e mestre Vanderlei Boldt, pela revisão teológica.

À orquestra barroca da MDW, pela possibilidade de fazermos música em conjunto.

Aos meus pais, que me permitiram voar e optar pela música, apesar dos pesares...

Ao meu companheiro Andreas Scheuringer, por todo o apoio e compreensão durante o tempo de escrita.

A todas e todos quantos, de forma direta ou indireta, colaboraram para tornar possível este trabalho.

<i>Wie sich ein Vater erbarmet</i>	<i>Como um pai se compadece</i>
<i>Über seine junge Kindlein klein,</i>	<i>de seus filhinhos pequenos,</i>
<i>So tut der Herr uns Armen,</i>	<i>assim o Senhor se compadece de nós, pobres,</i>
<i>So wir ihn kindlich fürchten rein,</i>	<i>se com fé inocente e pura o tememos.</i>
<i>Er kennt das arme Gemächte,</i>	<i>Ele conhece nossa pobre estrutura,</i>
<i>Gott weiß, wir sind nur Staub,</i>	<i>Deus sabe: somos apenas pó,</i>
<i>Gleich wie das Gras vom Rechen,</i>	<i>Como a grama cortada,</i>
<i>Ein Blum und fallendes Laub,</i>	<i>uma flor e folha que cai,</i>
<i>Der Wind nur drüber wehet,</i>	<i>o vento apenas sopra sobre ela,</i>
<i>So ist es nimmer da,</i>	<i>e ela já não está mais lá.</i>
<i>Also der Mensch vergehet,</i>	<i>Assim também o ser humano passa,</i>
<i>Sein End, das ist ihm nah.</i>	<i>seu fim próximo dele está.</i>

(Tradução nossa)

Coral final da Cantata BWV 17

Wer Dank opfert, der preiset mich
de Johann Sebastian Bach.

RESUMO

Este trabalho analisa a cantata *Ich habe genug* (BWV 82) de Johann Sebastian Bach a partir de uma perspectiva que articula conteúdo teológico, retórica musical barroca e experiência interpretativa. A pesquisa foi desenvolvida por meio de estudo histórico-analítico aliado a uma prática performática realizada na Universidade de Música e Artes Performativas de Viena (MDW). A análise de cada movimento da obra considerou elementos formais, harmônicos, textuais e expressivos, orientados pelo conceito de dramaturgia musical, entendido como eixo de construção de sentido entre partitura e performance. Como resultado, o trabalho propõe um modelo de leitura dramatúrgica aplicada à prática interpretativa, evidenciando que a articulação entre análise técnica, simbologia teológica e decisões de montagem contribui para uma abordagem mais coerente, expressiva e comunicativa da obra. Conclui-se que essa metodologia pode ser estendida a outras cantatas do repertório barroco.

Palavras-chave: cantata BWV 82; dramaturgia musical; Johann Sebastian Bach; retórica barroca; teologia luterana.

ABSTRACT

This study examines the cantata *Ich habe genug* (BWV 82) by Johann Sebastian Bach from a perspective that brings together theological content, Baroque musical rhetoric, and interpretative practice. The research was developed through a historical-analytical study combined with a performative experience carried out at the University of Music and Performing Arts Vienna (MDW). The analysis of each movement of the cantata considered formal, harmonic, textual, and expressive elements, guided by the concept of musical dramaturgy, understood here as the construction of meaning between score and performance. As a result, the study proposes a model of dramaturgical reading applied to interpretative practice, showing that the integration of technical analysis, theological symbolism, and performance decisions contributes to a more coherent, expressive, and communicative approach to the work. It is concluded that this methodology can be extended to other cantatas within the Baroque repertoire.

Keywords: cantata BWV 82; musical dramaturgy; Johann Sebastian Bach; baroque rhetoric; lutheran theology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Características das tonalidades segundo Mattheson e Schubart.	16
Figura 1 – <i>Ich habe genug</i> compasso 33 ao 37	22
Figura 2 – <i>Aria Schlummert ein</i> , compasso 1 ao 4	25
Figura 3 – Cadência final do recitativo <i>Mein Gott</i>	26
Figura 4 – Cadência final do recitativo <i>Nun ist der Herr zur Ruh gebracht</i>	26
Figura 5 – Exemplo dos extremos melódicos do recitativo <i>Mein Gott</i>	27
Figura 6 – Trecho do Coro Final <i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i>	29
Figura 7 – Trecho do Coral Final <i>Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine.</i>	30
Figura 8 – Trecho da Ária <i>Ich freue mich</i> com destaque nas dinâmicas inseridas para a representação do eco	31
Quadro 2 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos da Ária <i>Ich habe genug</i>	31
Quadro 3 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos do Recitativo de <i>Ich habe genug</i>	32
Quadro 4 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos da Ária de <i>Schlummert ein</i>	32
Quadro 5 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos do Recitativo <i>Mein Gott</i>	32
Quadro 6 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos da Ária <i>Ich freue mich auf meinen Tod</i>	33
Figura 9 – Início da Ária <i>Ich habe genug</i>	34

SUMÁRIO

1	Introdução	9
1.1	Justificativa e escolha da obra	9
1.2	Objetivos central e específico	9
1.3	Relevância do trabalho	10
1.4	Problema de pesquisa e delimitação metodológica	10
1.5	Referencial teórico	10
1.6	Organização do trabalho	11
2	Fundamentos históricos, teológicos e retóricos da Cantata	12
2.1	Contexto histórico e versões da obra	12
2.2	Fundamentos litúrgicos e teológicos	12
2.3	O libreto e sua poética religiosa	13
2.4	A retórica musical barroca: fundamentos e aplicabilidade	15
3	A prática de música barroca na MDW e o Projeto de Performance	18
3.1	Estrutura curricular e disciplina de prática de música barroca	18
3.2	Formação orquestral dos movimentos	18
3.3	Temperamento e afinação	19
4	Análise musical integrada à performance – Dramaturgia musical (Musikdramaturgie)	21
4.1	Dramaturgia musical	21
4.2	Ária: Ich habe genug	21
4.3	Recitativo: Ich habe genug	23
4.4	Ária: Schlummert ein	23
4.5	Recitativo: Mein Gott	25
4.6	Ária: Ich freue mich auf meinen Tod	27
4.7	Quadro síntese	31
5	Reflexões pós-concerto	34
6	Conclusão	36

1 INTRODUÇÃO

1.1 Justificativa e escolha da obra

No processo de preparação de uma obra para performance, o estudo detalhado da partitura e a compreensão dos diversos elementos que envolvem a composição são etapas essenciais. No entanto, a leitura do texto musical, por mais cuidadosa que seja, não é suficiente por si só. Para uma interpretação mais aprofundada, é preciso ir além da notação e considerar os contextos histórico, cultural e estilístico em que a obra foi concebida.

Compreender o contexto histórico de uma obra e o papel que o compositor ocupava em sua época é essencial para fundamentar escolhas interpretativas. Esse conhecimento oferece ao intérprete maior clareza ao tomar decisões relacionadas à estética e ao estilo. Tais escolhas, porém, não são feitas de forma livre ou aleatória: são guiadas por diretrizes da prática historicamente informada, que estabelece parâmetros para assegurar uma interpretação condizente com os estilos e convenções do período em que a obra foi concebida.

Ao tratar da obra de Johann Sebastian Bach, torna-se praticamente inevitável considerar o significado teológico que permeia sua produção musical, assim como os diversos simbolismos característicos da estética barroca. Dentre esses aspectos simbólicos, destaca-se a retórica musical, que dentre outros elementos, compreende a atribuição de significados específicos a intervalos, contornos melódicos, estruturas rítmicas e tonalidades.

A cantata *Ich habe genug* (BWV 82), de Johann Sebastian Bach, é uma de suas obras mais conhecidas, não apenas pela frequência com que é executada atualmente, mas também pelo fato de o próprio Bach ter escrito diferentes versões da peça e tê-la apresentado em diversas ocasiões durante seu período como *Kantor* em Leipzig. Este trabalho também traz a perspectiva da execução dessa cantata com a orquestra barroca da Universidade de Música e Artes Performáticas de Viena, na Áustria. Essa experiência proporcionou uma conexão profunda com a obra, tanto do ponto de vista analítico quanto prático, especialmente no contexto dos ensaios e da apresentação pública. A vivência direta com a partitura e com os instrumentistas permitiu uma compreensão mais sensível e informada dos aspectos estilísticos e expressivos da cantata.

1.2 Objetivos central e específico

Partindo dessa perspectiva, o objetivo central deste trabalho é desenvolver uma análise da cantata *Ich habe genug* (BWV 82), de Johann Sebastian Bach, e refletir sobre os desafios envolvidos em sua execução. Como objetivos específicos, propõe-se: (1) compreender o contexto histórico e composicional em que a obra foi escrita; e (2) identificar os elementos analíticos relevantes para o processo de preparação interpretativa, com especial atenção à construção da dramaturgia musical.

1.3 Relevância do trabalho

A relevância deste trabalho reside, em primeiro lugar, na possibilidade de oferecer um modelo de abordagem interpretativa aplicável a outras obras do mesmo período ou do mesmo compositor. Além disso, a pesquisa dialoga com referenciais teóricos frequentemente não disponíveis em língua portuguesa e, por isso, nem sempre acessíveis ao público brasileiro. A aproximação a esses referenciais pode ampliar de maneira significativa as possibilidades interpretativas no repertório barroco. Finalmente, este estudo também se constitui como um relato de experiência prática, fruto da realização de uma cantata barroca com instrumentos de época, em contexto historicamente informado, sob a supervisão de Stephan Gottfried — atual maestro do *Concentus Musicus Wien* e ex-assistente de Nikolaus Harnoncourt — na Universidade de Música e Artes Performáticas de Viena. Essa vivência acrescenta uma dimensão fundamental à pesquisa, pois permite colocar em prática e confrontar, em situação real de ensaio e concerto, os conhecimentos adquiridos por meio dos tratados e referenciais teóricos da prática interpretativa barroca.

1.4 Problema de pesquisa e delimitação metodológica

A abordagem metodológica adotada neste trabalho é qualitativa, com ênfase na modalidade de relato de experiência. A investigação parte da seguinte pergunta norteadora: Quais elementos da retórica barroca e da teologia luterana podem ser identificados na cantata *Ich habe genug* (BWV 82), de Johann Sebastian Bach, e como podem orientar uma interpretação musical fundamentada nesses critérios?

A metodologia adotada neste trabalho combina investigação teórica, análise musical e prática interpretativa. O ponto de partida consistiu no levantamento de fontes históricas e teológicas relacionadas ao repertório e ao contexto da cantata BWV 82, com especial atenção aos tratados barrocos sobre retórica musical e aos escritos luteranos sobre a morte. Com base nesse referencial, foram definidas categorias analíticas — forma, harmonia, melodia, ritmo e texto — aplicadas sistematicamente a cada um dos movimentos da obra.

As análises foram conduzidas à luz do conceito de dramaturgia musical, aqui compreendido como a articulação entre intenção composicional, estrutura musical e decisão interpretativa. A partir desse olhar analítico, foram definidas diversas decisões ao longo dos ensaios, dentro de um contexto de performance historicamente informada. Essa abordagem permitiu compreender a cantata não apenas como um objeto de análise formal, mas como uma construção dramática que adquire pleno sentido na experiência da performance.

1.5 Referencial teórico

Para discutir a questão da retórica no período barroco e o significado das tonalidades, são utilizados dois tratados de grande importância para este período, um escrito no contexto da composição da cantata em questão e outro redigido posteriormente. O primeiro referencial teórico é constituído por duas das principais obras de Johann Matheson: *Das Neu-eröffnete*

Orchester, publicado em 1713, e *Der vollkommene Capellmeister*, lançado em 1739. No entanto, é também relevante recorrer a um tratado contemporâneo a Johann Sebastian Bach, uma vez que os tratados não se limitam à formulação de regras para a composição de obras, mas também têm a função de elaborar normas com base nas composições já realizadas até aquele momento. Nesse sentido, um segundo autor de importância para este estudo é Ludwig Schubart, com sua obra *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, publicada em 1784 e 1785 em Viena.

No que tange especificamente a Johann Sebastian Bach e suas cantatas, o principal referencial teórico utilizado neste trabalho é o livro *As Cantatas de J. S. Bach*, de Alfred Dürr. A versão original dessa obra foi escrita em 1971, mas optamos por utilizar a tradução para o português realizada por Claudia Dornbusch e Stéfano Paschoal, publicada em 2014. Como segundo autor, recorremos a Albert Schweitzer, com seu extenso e detalhado estudo sobre as obras de Bach, intitulado *Johann Sebastian Bach*.

1.6 Organização do trabalho

No primeiro capítulo, são apresentados os fundamentos históricos, teológicos e retóricos da cantata, acompanhados da tradução do libreto. O segundo capítulo trata da disciplina de Música Barroca na Universidade de Música e Artes Performáticas de Viena (MDW), além de abordar o processo de ensaios e apresentação da cantata, incluindo as escolhas do temperamento e os critérios de montagem. O terceiro capítulo dedica-se a uma análise musical integrada à performance, desmembrando cada movimento da cantata e destacando os elementos analíticos que influenciaram as escolhas interpretativas. No quarto capítulo, é discutida a relação entre análise e apresentação, com foco no conceito de dramaturgia musical. Por fim, o último capítulo apresenta as reflexões pós-concerto, abordando fatores externos e seu impacto sonoro, além das dificuldades técnicas e de regência enfrentadas ao longo do processo.

2 FUNDAMENTOS HISTÓRICOS, TEOLÓGICOS E RETÓRICOS DA CANTATA

2.1 Contexto histórico e versões da obra

A primeira versão da cantata BWV 82 *Ich habe genug* (Já tenho o bastante) foi composta para o dia 2 de fevereiro de 1727 em Leipzig, Alemanha (Dürr, 2014, p. 968). Trata-se de uma versão para baixo solo em dó menor, com solo de oboé, orquestra de cordas e baixo contínuo. Uma segunda versão foi composta em 1731 para soprano solo, desta vez em mi menor, com a substituição do oboé por uma flauta transversa. Em 1735, a cantata foi apresentada em duas versões: uma vez com mezzo-soprano em dó menor e outra em mi menor. Em 1747/1748, uma última versão foi composta em dó menor, acrescentando um oboé da caccia no terceiro movimento da cantata (Wolff, 2001, p. 15). Partes do terceiro movimento também foram transcritas no *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach* (Dürr, 2014, p. 968).

2.2 Fundamentos litúrgicos e teológicos

2.2.1 A cantata no Culto Luterano

Diferentemente das missas cantadas nos cultos católicos, o culto cristão luterano se caracteriza pela execução das cantatas. Durante o período em que Johann Sebastian Bach atuou em Leipzig, as cantatas eram geralmente executadas após o Credo e antes da pregação. A pregação era o elemento central do culto luterano, podendo durar mais de uma hora (Schweitzer; Widor, 2016, p. 110). Para Lutero, a Palavra precisava ser explicada de forma que a comunidade compreendesse seu significado, o que ocorria principalmente por meio da pregação.

Entretanto, a música também desempenhava um papel crucial nesse processo. Segundo Dürr, “a convicção de que a palavra de Deus, depositada na Bíblia, seja palavra morta e sem efeito, na medida em que não ‘anunciada’, sendo necessário ‘fazer vibrar’ a palavra de Deus, teve também como consequência uma crescente reorientação da música sacra” (Dürr, 2014, p. 31). Lutero, apud Schalk, afirmava que “a música é uma extraordinária dádiva de Deus e muito próxima à teologia” (Schalk, 2006, p. 43). Dessa forma, a música assumia uma função de extrema importância no culto luterano, e é nesse contexto que a cantata está inserida.

2.2.2 Contexto teológico e litúrgico da cantata BWV 81

A cantata *Ich habe genug* foi composta para a festa da Purificação de Maria, celebração para a qual o texto de Lucas 2.22–32 é o evangelho (Bíblia, 2009). O evangelho narra a história de Simeão, homem ao qual o Espírito Santo teria prometido que veria o Messias antes de sua morte. Quando Jesus foi apresentado no templo por Maria, Simeão tomou o menino em seus braços e pronunciou as palavras que formam a base do *Nunc Dimitis*, um texto utilizado em diversas composições sacras: “Agora, Senhor, cumpriste a promessa que fizeste e já podes deixar este teu servo partir em paz. Pois já vi com os meus próprios olhos a tua salvação, que preparaste na presença de todos os povos: uma luz para mostrar o teu caminho a todos os que não são judeus e para dar glória ao teu povo de Israel” (Bíblia, 2009, Lucas, 2, 29–32).

2.2.3 O significado da morte na teologia luterana

Ao buscar compreender o significado da morte na teologia luterana, recorre-se a um importante documento de Martinho Lutero intitulado *Vom Sterben: Sermon von der Bereitung zum Sterben* (Sermão sobre a preparação para a morte). Para Lutero, a morte não é um fim, mas uma passagem para a vida eterna. Ele a vê como o retorno da alma a Deus, onde quem crê encontra descanso e paz, libertando-se das dificuldades do mundo. Segundo Lutero,

Quanto se der tal despedida para todos na terra, deve-se então se dirigir somente a Deus. Pois para lá se dirige e nos conduz o caminho da morte. E precisamente aqui começa a porta estreita, o estreito caminho para a vida; o qual cada um deve se aventurar alegremente. Pois talvez ele seja muito estreito, mas não é longo; acontece aqui, como quando se dá a luz a uma criança saindo do pequeno quarto no corpo de sua mãe com perigo e medo para este grande espaço de céu e terra, ou seja, deste mundo: da mesma forma passam as pessoas através da estreita porta da morte deixando esta vida, e apesar de que o céu e o mundo, para onde nós viemos viver agora, parecem grandes e largos, são todos no entanto tão estreitos e pequenos em comparação com o futuro céu como é o corpo da mãe em comparação com este céu (Lutero, 1998, p. 385).

Na cantata *Ich habe genug* (BWV 82), o eu lírico expressa um desejo profundo de descanso e paz, o que se alinha com a visão luterana de que a morte é um alívio, uma libertação das dores terrenas e um “descanso eterno” ao lado de Deus. O texto da ária *Schlummert ein* se aproxima dessa ideia ao invocar o descanso definitivo dos “olhos cansados” e a “doce paz” após a morte.

Uma última conotação importante é o que acontece após a morte segundo a teologia luterana. Para Lutero, a morte do cristão é compreendida não como o fim definitivo, mas como um sono tranquilo, uma espera pela ressurreição no Dia do Juízo Final. Em seus escritos posteriores, ele descreve a morte como uma transição temporária, onde o corpo descansa até o momento do despertar final, simbolizando a expectativa da vida eterna. Em suas *Tischreden* (Conversas de Mesa), Lutero expressa essa ideia dizendo:

Por isso a Escritura compara a morte em toda parte a um sono, como também Cristo diz: ‘Nosso amigo Lázaro dorme’. [...] E assim também nós devemos considerar a morte apenas como um sono, e o caixão não como outra coisa senão como uma cama ou um berço dos cristãos, até o Dia do Juízo (Lutero, 1912–1921, p. 141).

2.3 O libreto e sua poética religiosa

O libreto da cantata BWV 82 é de autoria do teólogo e aluno de Bach, Christoph Birkmann (Blanken, 2018, p. 49). A compreensão do conceito de morte segundo a teologia luterana altera significativamente o caráter de toda a cantata. A expressão *Ich habe genug* (já tenho o bastante), à primeira vista, pode parecer uma simples exclamação de cansaço ou renúncia - algo próximo de um “basta”. No entanto, dentro do contexto teológico e narrativo da cantata, essa expressão adquire uma conotação muito mais profunda. Trata-se de uma afirmação de plenitude e contentamento, proferida no momento em que Simeão toma o menino Jesus nos braços.

O livro *As Cantatas de Bach*, de Alfred Dürr, traduzido por Claudia Dornbusch e Stéfano Paschoal, apresenta uma tradução desse libreto, a qual pode ser de grande importância para a compreensão musical desta obra.

ÁRIA:

Já tenho o bastante.
 Eu tenho o Redentor, esperança dos piedosos,
 em meus braços ávidos.
 Eu tenho o bastante!
 Eu o vi!
 Minha fé trouxe Jesus para o meu coração,
 por isso eu gostaria, ainda hoje, de despedir-me com alegria deste lugar.
 Eu tenho o bastante!

RECITATIVO:

Já tenho o bastante!
 Meu único consolo é que Jesus será meu e eu serei Dele.
 Eu o mantenho na minha fé,
 quando vejo, com Simeão,
 a alegria da vida no outro lado.
 Deixa-me ir com este homem!
 Ah, pudesse o Senhor me salvar
 dos grilhões de meu corpo!
 Ah seria então a minha despedida aqui.
 Com alegria, eu poderia dizer, mundo, a ti:
 eu tenho o bastante.

ÁRIA:

Descansai, olhos cansados,
 fechados com a paz e a graça!
 Mundo, eu não ficarei mais aqui.
 Não tenho em ti nenhuma parte mais que pudesse trazer benefícios para
 minha alma.
 Aqui eu devo construir minha miséria,
 Mas lá, lá eu encontrarei a doce paz, o descanso que conforta.

RECITATIVO:

Meu Deus! Quando virá aquela beleza? Agora!
 Quando partirei em paz,
 e na areia da terra fresca,
 e em teu seio descansarei?
 A despedida já está preparada.
 Mundo, boa noite!

ÁRIA:

Eu meu alegre por minha morte.
 Ah, como queria que ela já tivesse acontecido.
 Então eu escaparia de todas as aflições
 que ainda me ligam a este mundo.
 (Dürr, 2014, p. 966)

Uma questão importante que emerge da análise é a identificação do eu-lírico presente na cantata. Nas árias, parece claro que se trata de Simeão, especialmente em passagens como “tenho o redentor em meus braços”. No entanto, nos recitativos, percebe-se um distanciamento, sugerindo que o eu-lírico se refere a Simeão de maneira externa, como em “eu o mantenho na minha fé, quando vejo, com Simeão, a alegria da vida no outro lado”. Assim, os recitativos

assumem um caráter de comentário ou meditação sobre a história de Simeão, diferenciando-se da expressão mais pessoal de Simeão das árias.

Por fim, merece atenção a expressão “e em teu seio descansarei”, cuja compreensão simbólica é enriquecida por duas fontes teológicas. A primeira é a passagem de Lucas 16, 22, na qual se narra que “o pobre morreu e foi levado pelos anjos ao seio de Abraão” – *Abrahams Schoß* na tradução de Lutero. A segunda fonte é o texto do último coral da Paixão segundo São João de Bach, no qual se pede: “Ah Senhor, deixa teu amado anjo no fim levar minha alma ao seio de Abraão, e o corpo, em seu leito de repouso, descansar suavemente, sem sofrimento nem dor, até o Dia do Juízo” (Bach, 2021a, p. 216).

Ambas as referências reforçam a concepção luterana de que a morte é entendida como um ‘dormir’ e que o ‘seio’ de Abraão representa um local de acolhimento e descanso, onde todas as aflições do mundo chegam ao fim. Essa perspectiva teológica ilumina o encerramento do recitativo, que diz: “Mundo, boa noite”. Conforme já discutido na seção 2.2.3, trata-se de uma despedida não definitiva, mas de um “boa noite” de alguém que se prepara para dormir, aguardando ser despertado para a vida eterna.

2.4 A retórica musical barroca: fundamentos e aplicabilidade

2.4.1 A teoria dos afetos

A teoria dos afetos constitui um dos principais conceitos da música barroca. Trata-se de uma abordagem que parte da premissa de que a música possui a capacidade de expressar e evocar emoções específicas — os chamados afetos — nos ouvintes. Influenciada pela filosofia antiga, especialmente pelas ideias de Aristóteles e Platão, essa teoria sustenta que a música deve refletir os diversos estados emocionais humanos, como alegria, tristeza, ira, medo e amor, por meio do uso intencional de elementos musicais como tonalidade, ritmo, melodia e harmonia (Kaiser, 2010, p. 14).

Johann Mattheson, ao tratar da música instrumental em seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* (O mestre de capela completo), defende que “uma vez que a música instrumental não é nada mais do que linguagem de sons ou uma fala sonora, ela deve sempre orientar sua intenção fundamental para a evocação de um determinado movimento do ânimo” (Mattheson; Ramm, 1999, p. 153)¹. Nesse contexto, entende-se ‘ânimo’ como a evocação de uma emoção ou estado afetivo.

Há diversas formas de representar afetos por meio da escrita musical. Este trabalho apoia-se especialmente no conceito das características atribuídas às tonalidades (*Tonartencharakteristik*), nos significados expressivos de determinados intervalos e tipos de acordes, bem como em aspectos formais que contribuem para a compreensão afetiva da obra.

¹Tradução Nossa.

2.4.2 A característica das tonalidades

No que se refere à função expressiva das tonalidades, Mattheson afirma, em seu livro *Das Neu-eröffnete Orchester*, que “cada tonalidade tem algo especial em si, e que os efeitos delas, quando comparadas entre si, são muito diferentes” (Mattheson; Ramm, 1999, p. 232)². Ludwig Schubart, posteriormente, complementa essa visão ao reconhecer que, embora existam críticas e limitações a essa teoria, é essencial que todo compositor se ocupe dessa temática e saiba escolher a tonalidade adequada para representar cada emoção. Segundo Schubart,

Se alguém quisesse argumentar contra essa característica dos tons [...] dizendo que, devido às diversas variações, nenhum tom poderia ter um caráter determinado, deve-se considerar que é dever de todo compositor estudar precisamente o caráter de seus tons e apenas incorporar as tonalidades simpáticas [adequadas ao caráter da peça] em seu círculo de luz. [...] Assim que ele escolhe um tom que corresponde à emoção dominante, nunca deve transitar para tons que contradigam essa emoção. [...] Em resumo, a expressão musical por meio de todos os tons é tão precisamente determinada que, embora críticos filosóficos talvez ainda não a tenham destacado o suficiente, ela é muito superior à expressão poética e pictórica em termos de precisão. (Schubart; Schubart, 1806, p. 380)³

Na Tabela 1, apresenta-se os significados atribuídos às principais tonalidades presentes na cantata *Ich habe genug*, conforme os tratados de Johann Mattheson (Mattheson; Keiser, 1713) e Christian Friedrich Daniel Schubart (Schubart; Schubart, 1806):

Quadro 1 – Características das tonalidades segundo Mattheson e Schubart.

Tonalidade	Mattheson (1713)	Schubart (1784/1785)
Dó menor	Tristeza, sono, doçura	Declaração de amor, anseio, suspiros
Sol menor	Lamentações moderadas e alegria abafada	Insatisfação, desgosto, mau humor
Lá maior	—	A tonalidade do túmulo: morte, sepultura, condenação, eternidade
Mib maior	Patético, sério, lamentoso	Amor, conversa íntima com Deus; os três bemóis como símbolo da Trindade
Dó maior	Rude, áspero; não inadequado para a felicidade e a alegria	Ingênuo, infantil, inocente

Fonte: Autor.

2.4.3 Os limites da *Tonartencharacteristik*

No tópico anterior vimos a defesa de Schubart em relação à característica das tonalidades. Todavia, é notório observar que ele também abre espaço para a crítica quanto aos limites dessa teoria. Sua afirmação: “Se alguém quisesse argumentar contra essa característica dos tons [...] dizendo que, devido às diversas variações, nenhum tom poderia ter um caráter determinado...”

²Tradução Nossa.

³Tradução Nossa.

(Schubart; Schubart, 1806, p. 380) evidencia essa possibilidade de questionamento, uma vez que a mesma tonalidade pode representar coisas completamente diferentes, dependendo do teórico ou da época em questão.

Além disso, é legítimo perguntar se o público realmente percebe ou compreende essas nuances ao ouvir uma obra. Outro fator relevante é a afinação: uma mesma tonalidade pode soar de maneira bastante distinta, dependendo do tipo de afinação e do sistema de temperamento utilizados.

Ainda assim, não se deve ignorar o fato de que esses teóricos se dedicaram a esse tema e buscaram sistematizá-lo. Tampouco podemos afirmar com certeza se Johann Sebastian Bach conhecia essas teorias específicas ou utilizava alguma tabela de características de tonalidades. No entanto, conhecer o que os teóricos de sua época pensavam e discutiam oferece, no mínimo, uma fonte de inspiração para uma prática musical historicamente informada.

3 A PRÁTICA DE MÚSICA BARROCA NA MDW E O PROJETO DE PERFORMANCE

3.1 Estrutura curricular e disciplina de prática de música barroca

O curso de regência coral da Universidade de Música e artes performáticas de Viena (MDW) é dividido em duas grandes etapas. Nos primeiros três anos têm-se as matérias que são consideradas a base da formação musical. Nessa etapa incluem-se matérias como percepção musical, contraponto, harmonia, história da música, regência coral e orquestral, piano, correpetição, leitura de partitura, etc. Após esses três anos vem a segunda etapa, que no novo currículo austríaco é o mestrado⁴. Essa fase da formação é mais específica e os alunos tem a opção de escolher áreas em que gostariam de se especializar. Uma dessas áreas é a música antiga, mais especificamente música barroca.

O professor responsável pelo módulo de música barroca na MDW é Stephan Gottfried. Stephan Gottfried é, atualmente, o regente titular da orquestra barroca *Concentus Musicus Wien*, orquestra fundada pelo renomado maestro Nikolaus Harnoncourt, um dos principais nomes da música historicamente informada. Stephan Gottfried, antes de assumir o posto de maestro após a morte de Harnoncourt, já era o assistente e cravista da orquestra.

Além de matérias como Fundamentos da Música Historicamente Informada e Ainações Históricas, uma das disciplinas oferecidas é a prática de música antiga. Nessa disciplina, os alunos têm a possibilidade de realizar um projeto com a orquestra barroca da MDW. A proposta do projeto é que os alunos de regência preparem todo o material da orquestra, realizem os ensaios e regem o concerto sob a orientação do professor Stephan Gottfried, que, nesta edição da disciplina, também foi o cravista da orquestra.

As reflexões práticas deste trabalho têm como base a execução da cantata *Ich habe genug* com a orquestra barroca da MDW nesta disciplina de prática de música antiga. Nessa noite, também foi apresentado o Concerto para Cravo em Ré menor de Johann Sebastian Bach, além de obras de outros compositores, como Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann e Henry Purcell.

3.2 Formação orquestral dos movimentos

Para a execução da cantata *Ich habe genug* no contexto da disciplina de prática de música antiga, esteve disponível a seguinte formação orquestral: quatro violinos I, três violinos II, três violas, um violoncelo, um violone (contrabaixo barroco), um cravo, um órgão portátil, dois oboés e duas flautas transversas.

A formação orquestral da cantata BWV 82 é, em grande parte, explicitada pelo próprio compositor. Nesse sentido, manteve-se a estrutura de cordas mencionada nas fontes, com

⁴No caso da MDW, em 2025 aconteceu o primeiro processo seletivo para os cursos com novo currículo. Nesse currículo, a primeira etapa do curso é denominada Bacharelado e os dois anos de especialização Mestrado. No currículo antigo, o curso todo demora 5 anos, o que confere ao aluno o título de *Magister*, uma espécie de bacharelado mais o Mestrado.

o solo realizado por um oboé e a parte vocal executada por um baixo solista. A principal decisão interpretativa recaiu sobre a constituição do grupo de baixo contínuo, elemento que, no repertório barroco, exige constante reflexão e adequação às condições disponíveis e ao caráter dos movimentos.

Na primeira ária, optou-se por empregar violoncelo e violone como instrumentos de baixo, conforme indicado por Bach, utilizando-se apenas o órgão como instrumento harmônico. Segundo orientação do professor Stephan Gottfried, embora tenha prevalecido por muito tempo a ideia de que o órgão seria reservado a obras sacras e o cravo a repertórios profanos, pesquisas recentes têm relativizado essa separação. Considerando o caráter calmo e introspectivo da ária inicial, optou-se por utilizar exclusivamente o órgão.

No recitativo número 2, decidiu-se pelo uso exclusivo do cravo como instrumento harmônico, acompanhado apenas pelo violoncelo na linha de baixo. Para a terceira ária, manteve-se a mesma configuração da primeira, com órgão como instrumento harmônico, violoncelo e violone como instrumentos de baixo. Nas passagens mais recitativas desse movimento, preferiu-se utilizar apenas o violoncelo, reforçando a clareza da articulação textual. A última versão da cantata traz a indicação de um oboé da caccia para essa ária; no entanto, devido à indisponibilidade do instrumento, tal recurso não foi empregado.

No recitativo número 4, retornou-se ao uso do órgão como instrumento harmônico, combinando-se, desta vez, violoncelo e violone na realização do baixo. A decisão partiu de uma leitura interpretativa na qual o recitativo é entendido como uma representação simbólica da morte do eu lírico. A cadência final, que repousa num acorde de dó menor, foi concebida como momento de particular densidade sonora, e o violone contribuiu de maneira significativa para essa ênfase grave e solene.

Por fim, no último movimento, foi utilizada toda a orquestra disponível. No grupo de contínuo, optou-se por empregar tanto o cravo quanto o órgão. A inclusão do cravo relaciona-se com a natureza dançante do movimento, característica que remete a uma leveza e vivacidade contrastantes com os momentos anteriores. A decisão reflete a compreensão de que este movimento propõe uma dramaturgia mais extrovertida, encerrando a cantata com brilho e leveza.

3.3 Temperamento e afinação

Embora nem todas as composições barrocas tenham sido originalmente concebidas para uma afinação em $A4 = 415$ Hz ($C4 =$ dó central), sabe-se que, em Leipzig, a afinação do órgão correspondia a $A4 = 465$ Hz, enquanto instrumentos de cordas e sopros eram afinados em $A4 = 415$ Hz. A diferença entre essas afinações era, portanto, de um tom inteiro. A análise das partituras orquestrais de Bach em Leipzig revela que as partes destinadas ao órgão frequentemente estavam notadas um tom abaixo em relação às partes destinadas a cordas e sopros (Kaiser, 2010, p. 34).

Em Viena, é comum interpretar música barroca com afinação em $A4 = 415$ Hz. A principal variação reside na escolha do temperamento. Como o programa do concerto incluiu obras em

diferentes tonalidades, optou-se pela afinação de Valotti. Esse sistema temperado apresenta seis quintas justas, permitindo maior flexibilidade tonal, embora não forneça terças maiores puramente afinadas (Kaiser, 2010, p. 32).

4 ANÁLISE MUSICAL INTEGRADA À PERFORMANCE – DRAMATURGIA MUSICAL (*MUSIKDRAMATURGIE*)

4.1 Dramaturgia musical

A proposta de uma análise retórica da cantata em questão tem como finalidade fornecer subsídios para a construção de sua dramaturgia e orientação interpretativa. Nesse contexto, faz-se necessária a consideração do conceito de dramaturgia musical.

Segundo Abel Rocha (Rocha, 2008), um conceito abrangente de dramaturgia musical deve contemplar distintos aspectos, entre eles: a postura e as decisões do compositor, a análise técnico-estética da obra cênico-musical e a interpretação dessa obra. Rocha detalha esses aspectos da seguinte forma:

- a) a atitude do compositor, responsável por organizar elementos musicais em uma sequência de "ações dramáticas", que visam provocar afetos contrastantes no público;
- b) a análise técnico-estética da obra, correspondente ao trabalho do dramaturgo, que possibilita ao intérprete a decodificação dos aspectos poéticos do texto musical, à luz dos elementos composicionais;
- c) a interpretação musical, que envolve as decisões dos intérpretes quanto à realização pública da obra, fundamentadas na análise mencionada (Rocha, 2008).

A partir desses princípios, buscou-se compreender, por meio da análise das tonalidades, de certos intervalos, da forma e do contexto do libreto, os possíveis fundamentos das decisões composicionais. Com base nesse entendimento, foram feitas escolhas interpretativas que procuraram evidenciar os elementos poéticos identificados na análise.

4.2 Ária: *Ich habe genug*

4.2.1 Aspectos harmônicos

A tonalidade central da cantata como um todo, bem como da primeira ária, é dó menor. Como discutido na seção anterior (cf. 2.4.2), Mattheson, ao se referir ao Dó menor, afirma que é uma tonalidade que transmite tristeza, a qual precisa ser ativada por meio de bastante movimento para evitar um efeito excessivamente doce, a não ser que se queira transmitir a sensação de sono (Mattheson; Ramm, 1999, p. 244). Haveria tonalidade mais adequada do que essa para uma ária cujo texto é: “Eu já possuo o suficiente, eu já segurei o Senhor nos meus braços”? Ele continua a descrição, afirmando: “Se for uma peça que quer trazer a sensação de sono, pode-se ignorar essa informação e naturalmente atingir o seu objetivo” (Matheson, p. 244)⁵. Na parte central da ária, há uma modulação para o acorde de Sol menor. O texto dessa seção é: “Eu o vi. Minha fé trouxe Jesus para o meu coração, por isso eu gostaria, ainda hoje, de despedir-me com alegria deste lugar” (Dürr, 2014, p. 966). Mattheson afirma que a tonalidade de Sol menor: “Traz consigo um desejo de futura felicidade” (Mattheson; Keiser, 1713, p. 237). É ao menos interessante que, justamente na parte que fala sobre felicidade, Bach tenha optado pela tonalidade de Sol menor.

⁵Tradução Nossa

Um último elemento harmônico que merece destaque é o uso do acorde napolitano. Embora os tratados barrocos não o mencionem de forma explícita como tal, é possível compreender seu efeito expressivo à luz dos princípios da retórica musical da época. A alteração cromática do segundo grau rebaixado (bII), especialmente em contextos de tonalidade menor, está tradicionalmente associada a afetos como dor, sofrimento e intensidade dramática. Na cantata *Ich habe genug*, esse acorde aparece de maneira pontual e significativa na palavra *Heiland* (“Salvador”), o que reforça o peso emocional desse momento no texto.

4.2.2 Aspectos melódicos

Há elementos melódicos que também chamam bastante atenção nessa ária. Primeiramente, grande parte do acompanhamento é construído em cima de segundas descendentes, um motivo conhecido no barroco como o “motivo do lamento”. Johann Mattheson discute, em *Der vollkommene Capellmeister* (1739), o papel dos intervalos na expressão dos afetos musicais. Segundo o autor, certos intervalos são especialmente adequados para sugerir sentimentos de dor, melancolia ou lamento — entre eles, a segunda menor, que, nas palavras de Mattheson, é particularmente apta para insinuar afetos queixosos ou saudosos (Mattheson; Ramm, 1999, p. 153). Além disso, o intervalo inicial da frase “Eu já possuo o suficiente” é sempre uma sexta menor ascendente, que lembra muito a famosa ária *Erbarme dich, mein Gott* da Paixão segundo São Mateus. Johann Gottfried Walther, em seu léxico musical de 1732, chama esse intervalo de *Exclamatio* (Walther, 1732, p. 233).

Figura 1 – *Ich habe genug* compasso 33 ao 37.

114

33

Ich ha - be ge - nung

Fonte: (Bach, 1994, p. 114).

4.2.3 Decisões interpretativas

Em coerência com a dramaturgia musical, optou-se por enfatizar a passagem com o acorde napolitano por meio de um crescendo até o momento de sua realização e de uma articulação mais sustentada na nota correspondente, contrastando com os acordes anteriores, tratados de forma mais leve e breve. No caso do motivo de lamento — representado pelo intervalo de segunda descendente —, adotou-se uma interpretação que alonga ligeiramente a primeira nota e encurta a segunda, numa imitação gestual do suspiro ou do choro, conforme sugerido pela tradição retórica. Já no intervalo de sexta menor, compreendido como expressão de exaltação ou clamor, buscou-se uma forte conexão entre as notas por meio de uma anacruse executada com energia e intenção direcional, reforçando o caráter expressivo desse gesto melódico.

4.3 Recitativo: *Ich habe genug*

O recitativo que segue começa com um acorde de lá bemol maior. Essa tonalidade não é citada diretamente por Matheson, mas é mencionada por Schubart, um contemporâneo de Bach, em seu livro *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784). Segundo Schubart, essa é a tonalidade do tûmulo, do julgamento e da morte (Schubart; Schubart, 1806, p. 378).

No trecho em que Bach escreve o primeiro arioso, com o texto “Deixa-me ir com este homem”, há uma interessante relação de terças seguidas entre o baixo do baixo contínuo e o cantor. Esse intervalo de terças e sextas também é citado nos estudos da retórica musical como símbolo de união, amor e alegria (Mattheson; Ramm, 1999, p. 67). Como elemento expressivo relevante na execução musical, buscou-se aqui uma unificação de articulação e direção de frase entre a voz e o baixo contínuo, de modo a reforçar o sentido de coesão e unidade sugerido pelo uso de terças paralelas nesse trecho.

4.4 Ária: *Schlummert ein*

4.4.1 Análise harmônica

Essa ária ocupa exatamente o centro da cantata e tem uma longa duração quando comparada a todo o restante da obra. Parece também ter sido de algum modo especial para Bach, pois aparece em outras composições suas, como no pequeno livro de Anna Magdalena Bach.

A ária está escrita em Mi bemol maior, que, segundo Schubart, é “a tonalidade do amor, da meditação, da conversa confiável com Deus” (Schubart; Schubart, 1806, p. 377)⁶. Nessa ária, o eu lírico praticamente pede pela sua morte: “Descansai, olhos cansados, fechados com a paz e a graça”.

Antes de retornar para a seção *Da Capo*, há uma modulação para a tonalidade de lá bemol maior. Essa tonalidade já aparece no recitativo anterior e, mais uma vez, acentua o significado de tûmulo e morte. O texto dessa seção é: “Mas lá, lá eu encontrarei a doce paz, o descanso

⁶Tradução Nossa

que conforta”.

4.4.2 Análise da forma

Um elemento que chama a atenção nessa ária é a sua forma rondó. O texto que Bach utiliza para retornar sempre à parte A é: “Descansai, olhos cansados, fechados com a paz e a graça”. Esse retorno não ocorre por acaso, mas está relacionado ao significado da morte como um “retorno para casa” na teologia luterana (2.2.3). A forma rondó possui essa característica especial de retorno a um lugar já conhecido, o que está simbolicamente relacionado ao significado teológico da morte.

4.4.3 Análise rítmica

Um último elemento bastante presente nessa obra é a figuração rítmica, especialmente a síncope. Após discussões com o professor Stephan Gottfried, chegou-se à conclusão de que, no período barroco, a síncope é sempre acentuada, pois com ela busca-se gerar um efeito especial, como se fosse um chamado de atenção.

No caso dessa ária, não é apenas a síncope que chama a atenção, mas também o seu movimento, onde a nota da bordadura atingida por meio do intervalo de uma segunda ascendente é sempre a síncope. A figuração rítmica, gerada por esse efeito, pode ser associada à ideia de balanço, o que parece ideal para uma ária cujo tema é o “dormir” — Um dos termos que a teologia luterana usa para se referir à morte.

A decisão interpretativa foi acentuar mais a síncope no início da ária (conforme Figura 2), e, a cada repetição da seção A, fazê-la progressivamente mais fraca, simbolizando uma diminuição da atividade, como se o eu lírico estivesse realmente entrando no processo de dormir. Além disso, esse efeito também foi realizado na dinâmica, iniciando a ária com mezzo-forte e terminando-a praticamente em pianíssimo.

Figura 2 – *Aria Schlummert ein*, compasso 1 ao 4.

131

3. Aria

Oboe da caccia (ad libitum)*

Violino I

Violino II

Viola

Basso o Mezzosoprano (Sopr. m.)

Continuo (2x)

Organo (bez.)

Fonte: (Bach, 1994, p. 131)

4.5 Recitativo: Mein Gott

4.5.1 Análise harmônica

O próximo recitativo apresenta uma característica harmônica bem especial, pois inicia com uma série de acordes diminutos (dominantes) que não se resolvem, trazendo uma sensação de ansiedade. O texto inspira esse elemento ao citar: “Meu Deus! Quando virá aquela beleza?” Após três acordes diminutos seguidos, a tonalidade transita para Fá menor na palavra terra (ou areia fresca). Segundo Matheson, Fá menor é uma tonalidade que transmite paz, mas também está permeada de medo e morte (Mattheson; Ramm, 1999, p. 248).

Após essa cadência, a harmonia segue até o fim do recitativo em Dó menor. No texto, o eu lírico se despede do mundo: “Mundo, boa noite.” É interessante notar que a cadência (conforme Figura 3) final se assemelha bastante com o último recitativo antes do coral final da Paixão segundo São Mateus (cf. Figura 4), onde também o coro se despede de Jesus no túmulo com as palavras: “Meu Jesus, boa noite.” Na interpretação proposta, é nesse ponto que o eu lírico se despede do mundo e morre. Decidiu-se incluir aqui o violone com o Dó grave e fazer o acorde soar por bastante tempo, utilizando uma longa fermata, para ressaltar esse momento de despedida.

Figura 3 – Cadência final do recitativo *Mein Gott*.

adagio

macht: Welt, gu - te Nacht!

arioso

6 7 7 6 5 Org. Cont.

Detailed description: This musical score shows the final cadence of the recitative 'Mein Gott'. It consists of two staves. The top staff is marked 'adagio' and contains the vocal line with the lyrics 'macht: Welt, gu - te Nacht!'. The bottom staff is marked 'arioso' and contains the instrumental accompaniment, featuring a series of descending sixteenth notes. The instrumental part is numbered 6, 7, 7, 6, 5, and includes a 'Cont.' (continuation) mark at the end.

Fonte: (Bach, 1994, p. 142)

Figura 4 – Cadência final do recitativo *Nun ist der Herr zur Ruh gebracht*.

15

- acht'.
- teem.

Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!
Lord Je - sus, Lord Je - sus, fare Thee well!

Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!
Lord Je - sus, Lord Je - sus, fare Thee well!

Mein Je - - - - - su, gu - te Nacht!
Lord Je - - - - - sus, fare Thee well!

Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!
Lord Je - sus, Lord Je - sus, fare Thee well!

tr

Detailed description: This musical score shows the final cadence of the recitative 'Nun ist der Herr zur Ruh gebracht'. It consists of five staves. The first staff is marked '15' and contains the lyrics '- acht'. - teem.'. The second staff contains the lyrics 'Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht! Lord Je - sus, Lord Je - sus, fare Thee well!'. The third staff contains the lyrics 'Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht! Lord Je - sus, Lord Je - sus, fare Thee well!'. The fourth staff contains the lyrics 'Mein Je - - - - - su, gu - te Nacht! Lord Je - - - - - sus, fare Thee well!'. The fifth staff contains the lyrics 'Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht! Lord Je - sus, Lord Je - sus, fare Thee well!'. The instrumental part is marked 'tr' (trill) and features a series of descending sixteenth notes. The instrumental part is numbered 6, 7, 7, 6, 5, and includes a 'Cont.' (continuation) mark at the end.

Fonte: (Bach, 2021b, p. 292).

4.5.2 Análise melódica

A linha melódica desse recitativo também se destaca. Ao chamar por Deus, com as palavras “Meu Deus”, Bach utiliza um intervalo de trítono ascendente, que por si só é um intervalo de inquietação. Em seguida, com as palavras “Quando virá aquela beleza? Agora!”, a melodia alcança um Mib, ultrapassando o limite de uma oitava, na primeira linha suplementar superior, simbolizando a despedida deste mundo e possivelmente a passagem para um outro plano espiritual. Quando o recitativo chega à palavra “terra e areia fresca”, alcança a nota mais grave da peça, que é Lá bemol.

Esses extremos melódicos — o agudo nas palavras ligadas ao céu e o grave associado à terra — ilustram, de forma coerente com a dramaturgia musical da peça, a oposição entre o mundo terreno e o anseio pelo além.

Figura 5 – Exemplo dos extremos melódicos do recitativo *Mein Gott*.

4. Recitativo

Basso o Mezzosoprano
Sopr. m.
Continuo (2x)
Organo (bez.)
1 Cont. Org.

Mein Gott, wenn kömmt das schö-ne: Nun!, da ich im Frie - de fah - ren
wer - de und in dem San - de küh - ler Er - de und dort bei dir im Scho - ße

Fonte: (Bach, 1994, p. 142)

4.6 Ária: Ich freue mich auf meinen Tod

4.6.1 A morte e a dança

O último movimento da cantata apresenta-se como uma dança, o que sugere, à primeira vista, um caráter celebrativo. Tal aspecto leva à interpretação de que o final do recitativo anterior, com a frase “Mundo, boa noite”, marca simbolicamente a morte do eu lírico. Na ária que se segue, o eu lírico expressa alegria diante da morte, reforçando essa leitura. No entanto, o texto da ária – “Ah, como queria que ela já tivesse acontecido” – revela um desejo pela morte que ainda não se concretizou. A escolha do termo alemão “auf” em vez de “über” reforça a ideia de uma alegria direcionada ao futuro, e não à realização de um fato já consumado. Ainda assim, essa formulação não invalida a interpretação do recitativo anterior como a morte simbólica do eu lírico. Cabe observar que a posição ocupada por essa ária final corresponde, em muitas cantatas com coral, ao

lugar tradicionalmente reservado ao coral luterano — entendido como uma resposta ou reflexão conclusiva à narrativa apresentada. No repertório operístico e oratorial do barroco, é comum que árias não introduzam novos elementos narrativos, mas sirvam como comentários afetivos ou reflexivos sobre os acontecimentos precedentes. Com base nisso, o último movimento pode ser interpretado menos como um avanço da ação e mais como um comentário teológico e afetivo sobre o tema central da cantata.

É de alguma forma bem especial que Bach decida terminar essa cantata com uma dança. Dança e morte estão de alguma forma associadas na literatura musical, mas é possível acreditar que aqui também existe um significado teológico. Uma frase atribuída a Heinrich Möller, um teólogo luterano alemão, conta que “quando se tem fé, caminha-se para a morte como para uma dança”⁷. Dessa forma, o uso da dança por Bach pode ser compreendido não apenas como um gesto estilístico, mas como uma expressão profunda da esperança cristã diante da morte — uma morte que, na perspectiva da fé, não representa o fim, mas a entrada jubilosa na vida eterna.

4.6.2 Análise das tonalidades

A tonalidade em que essa ária começa não é nenhuma novidade, já que a peça toda foi escrita em Dó menor. Também não é nenhuma surpresa que a peça termine com a picardia, ou seja, o acorde de dó maior. Todavia, vale a pena citar e observar o que os teóricos do período barroco falam sobre essa tonalidade pois é possível criar uma relação também com a teologia. Para Mattheson, é uma tonalidade ideal para a dança Rejoissance, também ideal para a alegria e a felicidade. (Mattheson; Ramm, 1999, p. 240). Já para Schubart, pelo fato de não ter nenhum acidente, é a tonalidade mais “pura” de todas, adequada para representar a inocência (Schubart; Schubart, 1806, p. 377). Se considerarmos o tema da Graça e da Salvação, tema central da teologia luterana, pode-se criar uma relação entre o significado dessa tonalidade para Schubart e o final dessa cantata. Por fim, não citado ainda nesse trabalho, mas igualmente inspirador para o final dessa cantata é o significado que Rameau dá para Dó maior em seu tratado *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Tratado da harmonia reduzida aos seus princípios naturais) em 1722 (Rameau, 1722). Segundo Rameau, “é uma tonalidade ideal para cantos de alegria e entretenimento”. Quem sabe, não seja ideal para a grande festa da ressurreição, na qual os protestantes luteranos também acreditam.

4.6.3 Análise rítmica e a figura do eco

Ainda há dois fatores nesse movimento que chamam a atenção. O primeiro é o ritmo, em compasso ternário simples, mas com uma quantidade enorme de hemíolas, que acentuam com veemência o caráter de dança dessa ária. Um segundo elemento é a repetição de alguns trechos musicais, quase que provocando o efeito de eco. Bach utiliza esse recurso em outras obras suas,

⁷Infelizmente não encontramos onde essa frase foi publicada. Ela é citada por Rudolf Lutz no seu workshop sobre essa cantata. É possível encontrar o vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdHzShAKv6U> (LUTZ, 2023).

Figura 7 – Trecho do Coral Final *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine..*

25

zur Ruh, ruht wohl, und bringt auch
sleep well, sleep well, and let me,

zur Ruh, ruht wohl, ruht wohl, ruht wohl und
sleep well, sleep well, sleep well, sleep well and

, auch mich zur Ruh, ruht wohl, ruht wohl, ruht wohl und
, me, too, sleep well, sleep well, sleep well, sleep well and

mich zur Ruh, ruht wohl, ruht wohl, ruht wohl und
too, sleep well, sleep well, sleep well, sleep well and

tr

Fonte: (Bach, 2021a, p. 206)

A decisão interpretativa adotada para o trecho em questão foi motivada por uma imagem que se apresentou após a comparação com essas outras obras de Bach que tratam do tema da morte: a de uma voz que, ao ser pronunciada na entrada de um túmulo, retorna como um eco. Essa imagem simbólica influenciou diretamente as escolhas dinâmicas, em coerência com a dramaturgia musical da ária. O trecho ocorre duas vezes — uma na exposição inicial e outra na seção de Da capo. Na primeira ocorrência, a ênfase recaiu sobre a harmonia: o acorde de dominante foi executado com maior intensidade dinâmica (forte), seguido por um relaxamento na tônica (piano), a fim de evidenciar a resolução harmônica. Na repetição, optou-se por um tratamento dinâmico em forma de eco, alternando compassos fortes e suaves. Na Figura 8, na linha do cantor, indica-se a sugestão dinâmica correspondente.

Figura 8 – Trecho da Ária *Ich freue mich* com destaque nas dinâmicas inseridas para a representação do eco.

Fonte: (Bach, 1994, p. 149)

4.7 Quadro síntese

Um possível quadro que sintetiza as informações obtidas pela análise harmônica, melódica e estrutural com as escolhas interpretativas, baseada nos conceitos da dramaturgia musical, poderia ser organizada da seguinte forma

Quadro 2 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos da Ária *Ich habe genug*.

Elemento musical	Efeito desejado	Recurso de interpretação
Dó menor	Tristeza e serenidade	Dinâmica geral: <i>mezzo forte</i>
Sol menor	Alegria contida	Sonoridade mais brilhante
Acorde napolitano	Dramaticidade	<i>Crescendo</i> até o acorde, nota mais longa com articulação
Intervalo de segunda descendente	Lamento	Segunda nota mais curta e leve
Intervalo de sexta menor	Exclamação	Anacruse com bastante energia entre as notas

Fonte: Autor.

Quadro 3 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos do Recitativo de *Ich habe genug*.

Elemento musical	Efeito desejado	Recurso de interpretação
Lá bemol maior	Tonalidade do tûmulo	Primeiro acorde bem decisivo
Terças paralelas	União	Mesma articulação e direção

Fonte: Autor.

Quadro 4 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos da Ária de *Schlummert ein*.

Elemento musical	Efeito desejado	Recurso de interpretação
Mib maior	Tonalidade do amor	<i>Dolce</i> e leve
Láb maior	Tonalidade do tûmulo	Um pouco mais forte
Forma Rondó	Retorno para casa	Um leve <i>ritardando</i> antes da seção A
Síncope	Balanço, suavização gradual	Acentuação progressivamente mais suave a cada retorno da parte A

Fonte: Autor.

Quadro 5 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos do Recitativo *Mein Gott*.

Elemento musical	Efeito desejado	Recurso de interpretação
Acordes diminutos	Ansiedade	<i>Molto espressivo e agitato</i>
Intervalo de trítono	Inquietação	<i>Legato</i> expressivo e <i>lamentoso</i>
Agudos: palavra <i>NUN</i> , grave: palavra <i>ERDE</i>	Céus e terra	Agudo leve e <i>dolce</i> , grave mais forte
Cadência em dó menor	Morte do eu lírico	Acréscimo do violone, última nota com grande <i>fermata</i>

Fonte: Autor.

Quadro 6 – Associação entre elementos musicais, efeitos e recursos interpretativos da Ária *Ich freue mich auf meinen Tod*.

Elemento musical	Efeito desejado	Recurso de interpretação
Dança	Alegre, solto	Tempo 2 e 3 leves, acréscimo do Cravo
Hemíolas	Soltura, brincadeira	Articulação direcionada para o terceiro tempo da hemíola
Figuras musicais que se repetem em curto espaço de tempo	Eco	Forte e piano
Dó maior	Alegria, vida, absolvição	Forte, com bastante substância

Fonte: Autor.

Os quadros 2, 3, 4, 5 e 6 oferecem uma visão geral de como os aspectos musicais são interpretados em relação à dramaturgia musical, levando em conta as escolhas feitas na performance e a conexão com o conteúdo teológico e dramático da obra.

5 REFLEXÕES PÓS-CONCERTO

O objetivo da análise da cantata foi contribuir para a construção da sua dramaturgia musical, oferecendo subsídios para uma interpretação própria e coerente com os elementos históricos, teológicos e estilísticos da obra. As reflexões pós-concerto visam avaliar criticamente o processo interpretativo, destacando aspectos que funcionaram bem e aqueles que poderiam ser aprimorados.

Em primeiro lugar, há fatores naturais com os quais nem sempre é possível lidar de maneira ideal. Dois deles se destacaram neste caso: o clima e um problema de saúde. Inicialmente, a expectativa era de um público menor, o que nos levou a escolher uma sala não tão grande. No entanto, a sala ficou lotada, com muitas pessoas em pé, o que resultou em um espaço apertado. Esse não foi o maior dos problemas; o verdadeiro desafio foi o aquecimento da sala, que afetou negativamente a afinação da orquestra. Instrumentos barrocos, por sua natureza, são mais sensíveis às variações de afinação, e a mudança de temperatura acentuou esse problema.

Outro fator relevante foi que o cantor baixo solista passou mal na noite anterior ao concerto, o que resultou em uma voz bastante debilitada. Isso o obrigou a reduzir significativamente a dramaticidade, especialmente no que diz respeito à dinâmica.

Além desses dois fatores, outras dificuldades merecem ser mencionadas. No primeiro movimento, a figuração rítmica da colcheia prolongada foi especialmente difícil de controlar. Em muitos momentos, a segunda colcheia do compasso foi tocada fora do tempo ou acentuada de forma excessiva. Manter a tranquilidade da ária (cf. Figura 9), ao mesmo tempo em que se preservava a fluidez e precisão rítmica, foi um grande desafio.

Figura 9 – Início da Ária *Ich habe genug*.

I. Aria

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Basso o Mezzosoprano*

Sopr. m.

Continuo (2x)

I Cont.

Organo (bez.)

Fonte: (Bach, 1994, p. 111)

O maior desafio na execução da segunda ária (número 3) foi manter o tempo constante. A tendência natural da orquestra era diminuir progressivamente o andamento, o que se tornou ainda mais difícil considerando que a ária já era lenta por natureza. Além disso, a duração dessa peça contribuiu para o cansaço da orquestra, o que afetou a atenção dedicada à expressividade e à musicalidade da obra.

Na última ária, o risco estava em tornar a execução excessivamente forte. O tempo de ensaio disponível não foi suficiente, e essa ária contém passagens rápidas que exigiram grande esforço da orquestra para acertar todas as notas. No entanto, foi justamente nesse momento que se perdeu a leveza e o "gingado" do compasso ternário. As hemíolas apresentaram uma dificuldade adicional, já que manter o tempo nessas passagens não é simples; o ideal seria direcionar a frase para o último tempo da hemíola.

Um desafio específico na regência desse último movimento foi o fato de o tempo ser rápido demais para ser regido em 3, mas muito lento para ser regido em 1. Optou-se por reger em 1, mas, devido à complexidade das notas, foi difícil controlar o tempo, pois a orquestra tendia a diminuir o andamento progressivamente.

Por fim, a questão do equilíbrio sonoro foi outro ponto crítico. Os violinos barrocos, por sua natureza, tendem a não produzir um som forte nos registros agudos, o que fez com que, em alguns momentos, as linhas melódicas ficassem subexpostas, enquanto os graves, com maior projeção, acabaram cobrindo a melodia.

Apesar desses desafios, o concerto foi muito especial. Embora a cantata tenha sido a última peça da noite, a orquestra manteve sua atenção e executou a obra da melhor forma possível. A concentração durante o concerto foi crucial para que a orquestra reagisse de forma eficaz à regência, tornando a apresentação uma troca musical muito rica.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho propôs uma abordagem integrada da cantata *Ich habe genug* (BWV 82), de Johann Sebastian Bach, considerando o contexto teológico da obra, os elementos retóricos e estilísticos da linguagem barroca, bem como aspectos práticos envolvidos em sua preparação e execução. A partir do conceito de dramaturgia musical, a análise buscou estabelecer conexões entre forma, texto e interpretação.

A aproximação entre os tratados musicais do período barroco e a prática de ensaio mostrou como certas escolhas feitas na composição podem influenciar diretamente as decisões interpretativas. O conceito do “sono da morte”, recorrente tanto na teologia luterana quanto no libreto e na estrutura formal da cantata, orientou toda a leitura analítica. A análise de cada número, com atenção especial aos elementos retóricos e simbólicos, buscou tornar visíveis essas conexões entre texto, música e sentido.

Além da análise teórica, este estudo apresentou uma experiência prática de preparação e execução da cantata em um contexto de interpretação historicamente informada, ressaltando os critérios técnicos e estéticos adotados. Ainda que centrada em uma obra específica, a abordagem adotada demonstra potencial para ser aplicada a outras cantatas ou repertórios semelhantes, ampliando o diálogo entre análise musical e prática interpretativa.

REFERÊNCIAS

BACH, J. S. **Ich habe genug**. Kassel: Bärenreiter, 1994. Partitura musical.

BACH, J. S. **Johannespassion**. 2. ed. Kassel: Bärenreiter, 2021. Partitura musical.

BACH, J. S. **Matthäus Passion**. 3. ed. Kassel: Bärenreiter, 2021. Partitura musical.

BÍBLIA. **A Bíblia Na Linguagem De Hoje**. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BLANKEN, C. Christoph Birkmanns Kantatenzyklus “Gott-geheiligte Sabbaths-Zehnden” von 1728 Und Die Leipziger Kirchenmusik Unter J. S. Bach in Den Jahren 1724-1727.

Bach-Jahrbuch, v. 101, p. 13–74, 22 out. 2018. ISSN 0084-7682. DOI:

10.13141/bjb.v20152370. Disponível em:

<https://journals.qucosa.de/bjb/article/view/2370>. Acesso em: 2 jul. 2025.

DÜRR, A. **Johann Sebastian Bach Die Kantaten**. [S. l.]: Edusc - Editora Universidade Do Sagrado Coração, 12 nov. 2014. (Plural). ISBN 978-85-7460-403-9.

KAISER, K. **Zur Instrumentalmusik des Hoch - und Spätbarock**. Regensburg: ConBrio Verlags-Gesellschaft, 2010. 148 p. (Basiswissen Barockmusik, 1). ISBN 978-3-940768-12-4.

LUTERO, M. **Os Primórdios: Escritos De 1517 a 1519...** [S. l.]: Sinodal, 23 jul. 1998. ISBN 978-85-233-0517-8.

LUTERO, M. **Tischreden**. [S. l.]: H. Böhlau, Weimar, 1912–1921. suppl. 02 pt. 01. (Weimar Ausgabe). Nr. 5526, p. 141. Disponível em:

<https://archive.org/details/werketischreden10201luthuoft>.

LUTZ, R. **Workshop zur Kantate BWV 82 “Ich habe genug” (J.S. Bach-Stiftung)**.

[S. l.: s. n.], mar. 2023. Vídeo online. Disponível em: YouTube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cdHzShAKv6U>. Acesso em: 24 abr. 2025.

MATTHESON, J.; KEISER, R. **Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung ...** Hamburg: B. Schillers Witwe, 1713. 338 + [11]. Mit Anmerkungen von Kapellmeister Keiser. Disponível em:

https://archive.org/details/bub_gb_kCJDAAAACAAJ.

MATTHESON, J.; RAMM, F. **Der Vollkommene Capellmeister**. Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten. Kassel ; New York: Bärenreiter, 1999. 676 p. (Bärenreiter Studienausgabe). ISBN 978-3-7618-1413-0.

RAMEAU, J.-P. **Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels**: Divisé en quatre livres. Paris: De l'imprimerie de J.-B.-C. Ballard, 1722.

ROCHA, A. L. B. D. **Estudo da dramaturgia musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor**: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramaturgico. 2008. Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2008.437199. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482078>. Acesso em: 3 jul. 2025.

SCHALK, C. F. **Lutero e a Música**: Paradigmas De Louvor. [S. l.]: Sinodal, 24 maio 2006. ISBN 978-85-233-0823-0.

SCHUBART, C. F. D.; SCHUBART, L. A. **Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst**. Edição: Ludwig Albrecht Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. p. viii, 382.

SCHWEITZER, A.; WIDOR, C.-M. **Johann Sebastian Bach**. 13. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2016. 791 p. ISBN 978-3-7651-0034-5.

WALTHER, J. G. **Musicalisches Lexicon**. [S. l.: s. n.], 1732. Online; accessed 2025-07-03. Digital version available at IMSLP. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_\(Walther,_Johann_Gottfried\)](http://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_(Walther,_Johann_Gottfried)).

WOLFF, C. **Zum Dritten Leipziger Kantaten-Jahrgang Bachs (1725–1727) – I**. [S. l.]: Bach Cantatas Website, 2001. <https://www.bach-cantatas.com/Lib/Wolff-Bach-Leipzig-Kantaten-Jahrgang-3.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.