Bach y Handel: En torno al Coral

UN CONCIERTO CON NOTAS PEDAGÓGICAS

MADRID • 15 DE JUNIO DE 2013

INSTITUT FRANÇAIS

Sociedad Handel & Haydn

Programa

PRIMERA PARTE

1. Motete *Ecce quomodo moritur iustus*
   Jacob Handl (1550-1591)

2. Motete BWV 230 - *Lobet den Herrn, alle Heiden*
   Johann Sebastian Bach (1685-1750)

3. Coral Christ lag in Todes Banden
   - I. SEQUENTIA *VICTIMAE PASCHALI LAUDES*
     Wipo de Burgundia (s. XI)
   - II. *FANTASIA SUPRA CHIST LAG IN TODES BANDEN* - BWV 695
     J.S. Bach
   - III. CANTATA BWV 4 - *CHRIST LAG IN TODES BANDEN*, VERSUS VII (Choral)
     J.S. Bach

4. Cantata BWV 113 - *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (selección)
   J.S. Bach
   - I. CHOR
   - II. ARIA ALTO
   - III. ARIA BASSO
   - IV. RECITATIVO BASSO
   - V. ARIA (DUO) SOPRANO, ALTO
   - VI. CHORAL

5. Cantata BWV 116 - *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (selección)
   J.S. Bach
   - I. CHOR
   - II. ARIA ALTO
   - III. RECITATIVO ALTO
   - IV. CHORAL

SEGUNDA PARTE

Anthem for the Funeral of Queen Caroline - HWV 264
G.F. Handel (1685-1759)

1. SYMPHONY
2. THE WAYS OF ZION DO MOURN (Chorus)
3. HOW ARE THE MIGHTY FALLEN (Chorus)
4. SHE PUT ON RIGHTEOUSNESS (Chorus)
5. WHEN THE EAR HEARD HER (Chorus)
6. HOW ARE THE MIGHTY FALLEN (Chorus)
7. SHE DELIVER'D THE POOR THAT CRIED (Chorus)
8. HOW ARE THE MIGHTY FALLEN (Chorus)
9. THE RIGHTEOUS SHALL BE HAD (Chorus)
10. THEIR BODIES ARE BURIED IN PEACE (Chorus)
11. THE PEOPLE WILL TELL OF THEIR WISDOM (Chorus)
12. THEY SHALL RECEIVE A GLORIOUS KINGDOM (Quartet)
13. THE MERCIFUL GOODNESS OF THE LORD (Chorus)

SOPRANO
Marta de Andrés

ALTO
Clara Corral

TENOR
José Antonio Martínez

BAJO
Jason Willis-Lee

Consort Barroco
y
Coro de la Sociedad Handel y Haydn

CONCERTINO
Íñigo Aranzasti

ÓRGANO
Rupert Damerell

DIRECTOR
Rabindranath Banerjee Fernández-Bordas

Notas al programa

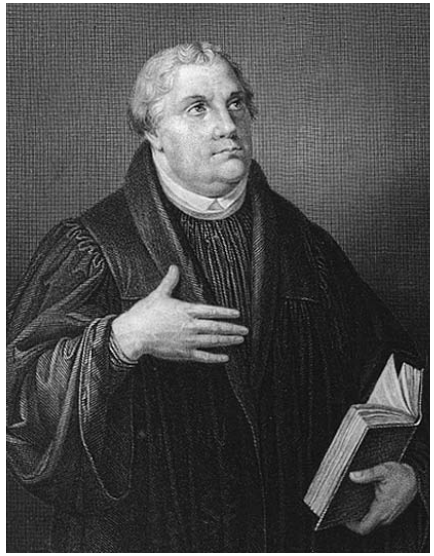
"La música gobierna al mundo, endulza las costumbres, consuela al hombre en la aflicción. Es hija del cielo. Es el más bello y el más glorioso don de Dios..."
- Martín Lutero

Los orígenes

Lo que hoy denominamos *la Reforma Protestante* consistió en realidad en una serie de revueltas, cuyo origen se remonta al siglo XIV, en contra de la Iglesia Católica Apostólica y Romana, en concreto, contra la ortodoxia y contra la autoridad jerarquizada. Aunque alcanzaron un punto álgido más o menos simultáneamente, éstas tomaron formas diversas en diferentes lugares, lo cual -desde nuestra perspectiva- puede inducir a pensar, contrariamente a la realidad, que fueron coordinadas. Lo que sí compartieron fue una exaltación de un individualismo antijerárquico, contrario al feudalismo imperante, que se tradujo en un rechazo de los rituales litúrgicos y de las Escrituras con comentarios de índole escolástica, rechazando la profesionalización del clero católico y su connivencia con los poderes supranacionales del Imperio Romano Germánico. Quizá uno de los factores que contribuyó al estallido y éxito de estas revueltas fue el crecimiento continuado del mercantilismo, que desde un punto de vista práctico hizo que en esa época el capitalismo, el nacionalismo y el protestantismo creciesen simultáneamente y de forma retroalimentada. Un efecto importante de este estado de cosas fue el crecimiento de la industria de la impresión, en particular de la musical. Esto no sólo facilitó la difusión del humanismo, de las ideas protestantes y de la música, principalmente profana, sino que también la Reforma propició a su vez un nuevo mercado para los impresores, por la necesidad de difundir las nuevas músicas que ésta reclamaba.

En general, la música no ocupó un lugar muy prominente en la Reforma, aunque sus efectos se hicieron notar intensamente en el ámbito musical. En ningún otro aspecto, las distintas concepciones reformadoras se diferenciaron tanto entre sí como en su actitud hacia la música, aunque sí coincidieron en una postura de rechazo hacia *la música del Papa*: rica, profesionalizada y desconectada de la vida real; como la jerarquía del clero, podríamos decir. Es decir, odiaban el *ars perfecta* de Palestrina y Josquin de Prez, y todo lo que esa escuela representaba. Sin embargo, diferían profundamente en cuanto al papel que ésta debía de jugar en el culto. Así, para Calvino, con su énfasis en la austeridad y total rechazo de los sacramentos, quedaba poco sitio para la música en sus "servicios" y ninguno para la música profesionalizada, siendo el *Psalterio de Ginebra* (1543), un libro de salmos versificados y adaptados a canciones populares por Claude Goudimel, el único vehículo de transmisión musical admitido en su liturgia. Para los calvinistas, la música como arte no tenía cabida en la Iglesia. Lo mismo puede decirse de la Iglesia Germano-Helvética Reformada de Ulrich Zwingli, la más hostil a la música de las iglesias protestantes, que apoyó la quema pública de órganos y libros de música litúrgica.

Afortunadamente para el futuro de la música, la gran excepción a este estado de cosas fue la más exitosa de las versiones reformadoras: la Luterana. En alguna medida, Lutero fue el más conservador de los reformistas y mantuvo una liturgia mucho más ordenada y conectada con la tradición que el resto, manteniendo de hecho el sacramento de la Eucaristía, en la nueva denominación de *La Cena del Señor*. Además, él era un ferviente amante de la música, que tocaba varios instrumentos, buen cantante, y con algunas destrezas compositivas, y al contrario que Calvino y Zwingli, no temía los *poderes seductores* de la melodía, sino que los usó para sus propios propósitos. En este sentido es famosa, aunque de autenticidad dudosa, la cita: *"¿Por qué debería de quedarse el Diablo con las mejores melodías?"*. Más aún, y en contra de sus camaradas suizos, Lutero propugnaba el cultivo del estilo polifónico en las iglesias, los colegios y hasta en los hogares. Pero la polifonía que él preconizaba era distinta de la que hasta entonces se había conocido. Sin separarse del todo del *ars perfecta*, pues era un ferviente admirador de Josquin, Lutero se oponía a la profesionalización y a la jerarquía, y concebía su iglesia como un sacerdocio universal de todos los creyentes. Así, la música que deseaba para aquélla no era la que requería de un coro profesional, sino la que una congregación comunitaria (*Gemeinschaft*) podía ejecutar. La siguiente cita del prefacio del libro escolar de Lutero *Symphoniae jucundae* (1538) resume elocuentemente su visión:



▲ Martín Lutero (1483-1546), grabado de W. Holl a partir de una pintura de Lucas Cranach

"Los hombres son musicales por naturaleza. Pero lo que es natural debe ser desarrollado hacia lo que es artístico. Añadiendo aprendizaje y arte, que corrigen, desarrollan y refinan lo que es música natural, entonces es al fin posible degustar con admiración (y sin embargo sin llegar a comprender) la perfecta y absoluta sabiduría de Dios en su admirable trabajo musical. Es sorprendente que una voz sola que canta el tenor, mientras muchas otras deambulan deseosas a

su alrededor, ensalzándola y adornándola en guirnaldas exuberantes, la conduzcan en una danza divina, de tal forma que aún aquellos que son mínimamente conmovidos no conocen nada más sorprendente en el mundo. Pero aquéllos que permanecen impasibles son de hecho patanes que sólo sirven para escuchar las palabras de poetas de estercolero y la música de los cerdos"

Este texto, además de mostrarnos sin tapujos un Lutero cuando menos apasionado, también nos indica en qué tipo de música pensaba: el *Tenorlied* (o *Kernweise*), género de canción polifónica, versión alemana de la *frottola* italiana y que bebe en las fuentes de los *Minnensinger* del siglo XIII (el famoso *Palästinalied* es un ejemplo de *Minnenlied* y *der Tanhäuser* un afamado exponente de este arte de su época; y también famoso actualmente gracias a Wagner). Uno de los mayores exponentes de este género quizá sea Ludwig Sennfl, a quien Lutero particularmente admiraba, y quien es bien conocido a su vez por su *Ave Maria … Virgo serena*, homenaje a Josquin y en la que parodia la famosísima obra homónima de este último. Sennfl luchó por llevar este género tan alemán a la esfera internacional, integrándolo en el estilo dominante del *ars perfecta* de Josquin. En muchos casos toma como estructura general la forma balada AAB de los *Minnensingers*, denominada *Bar*, con sus dos *Stollen* (formando el *Aufgesang*) o estrofas iniciales y su *Abgesang* (canto final), forma a su vez heredada por el famoso gremio de maestros cantores del siglo XIV al XVII (*Meistersinger*), que inspiró la conocidísima ópera de Wagner. El *Tenorlied* no sólo era un género distintivamente alemán, lo cual era conveniente en un tiempo en el que una iglesia puramente alemana intentaba afianzarse frente a la autoridad supranacional de la todopoderosa Iglesia Romana, sino porque también se prestaba de forma ideal a ser adaptada a las necesidades de la emergente Iglesia Luterana. Inicialmente ésta abogó por el canto de toda la congregación frente a la tradicional música concebida expresamente para la liturgia e interpretada por profesionales, como canto llano, motetes, etc., y que por tanto implicaba una jerarquía. Así, el pueblo llano podía convertirse en su propio coro y la congregación en pleno constituía el *sacerdocio*, no aquél designado por la autoridad competente. Así, un *servicio* en el que la prédica de un *ministro* fuese respondida por un canto congregacional constituiría más que un ritual, en cuanto que se convertiría en un acto *evangélico*, un acto de proclamación del Nuevo Testamento y de la hermandad cristiana.

Por tanto, el género distintivo de la comunidad Luterana era un himno estrófico, en la antigua forma *Bar*, en lengua vernácula y al unísono, denominado Coral (*Chorale*), un término que originariamente significaba *canto*, como por ejemplo *Gregorianischer Choral* y cuya función era sustituir a éste, especialmente en el *Gradual* y en el *Sanctus* y *Agnus Dei* de la liturgia. Muchos de los primeros corales eran adaptaciones de cantos bien conocidos, especialmente himnos. Algunos fueron traducidos directamente del latín (por ejemplo, *Veni redemptor gentium* se transformó en *Nun komm, der Heiden Heiland*), otros eran adaptaciones más libres, como es el caso de *Christ lag in Todes Banden*, basado en la sequentia *Victimae paschali laudes*, del que se toma el íncipit. Otra fuente fecunda de melodías para corales era la canción popular. Un ejemplo paradigmático es la adaptación, sólo del texto, de uno de los *éxitos* de aquellos tiempos: *Innsbruck, ich muss dich lassen*, obra de Heinrich Isaac y que da lugar al coral *O Welt ich muss dich lassen*. Finalmente, también se compusieron corales nuevos, pero intentando remedar las antiguas melodías. Muchos de los más famosos se atribuyen a Lutero, aunque en muchos casos dicha atribución puede que sea honorífica y más bien se deban a su colaborador, amigo y conocido organista Johann Walter, a la sazón autor del famoso compendio *Geystliches gesangk Buchleyn*, una colección de *Tenorlied* destinada a los internados religiosos, que fue reeditado numerosas veces y formó parte del curriculum estándar durante muchos años. Uno de los corales cuya

▲ Lutero quema la bula pontificia y la ley canónica

▲ El 31 de octubre de 1517, Lutero hace públicas sus 95 tesis, clavándolas, de acuerdo con la tradición, en las puertas de la Iglesia del Palacio de Wittenberg. Comenzaría así un debate teológico que desembocaría en la Reforma

autoría sí puede atribuirse sin duda a Lutero es el famoso *Ein' feste Burg ist unser Gott*, para cuyo texto adapta su propia traducción del Salmo 46 (*Dios es nuestro refugio*) y toma la melodía probablemente de una de las múltiples canciones de los *Meistersinger* que le eran conocidas.

Es interesante notar que la respuesta de la Iglesia Católica a la Reforma, la denominada *Contrarreforma*, tomó inesperados derroteros, abrazando ideas místicas y antirracionalistas que tendrían una importante influencia sobre su música establecida: el *ars perfecta*. Y como su nombre indica, ésta era algo esencialmente racional y, por tanto, no concordaba bien con los nuevos anhelos. A medida que las celebraciones religiosas se envolvían de pompa y una fuerte dosis de espectáculo, sobre todo en Italia, y que la prédica católica se desplazaba hacia la oratoria emocional, la música para la iglesia comenzó a transformarse hacia una opulencia sensual, buscando una cierta sublimación de la *experiencia religiosa*. Esta tendencia se manifestó en dos aspectos importantes: una, la transferencia a la música religiosa de elementos propios del *madrigal*, como la descripción *pictórica* de los textos y la descripción sonora de los *afectos*, y otra, el considerable aumento de los efectivos para crear un sonido epatante, grandioso y casi palpable. Estos elementos encuentran su traducción en la mastodóntica obra de Jacob Handl (Jacobus Gallus), *Opus musicum* (1587), colección de 374 motetes para todo el año litúrgico. Entre todos ellos hay innumerables obras maestras como *Ecce quomodo moritur iustus*, motete para la Semana Santa y cuyo texto recoge versículos del Libro de Isaías y coincide parcialmente con su homónimo de Tomás Luis de Victoria. Muy destacable es también su *Pasión según San Juan*, grandioso motete policoral, en tres partes, en el que su paso por Venecia queda patente, y en el que las intenciones de inspirar un temor reverencial, superar la razón e impulsar la fe se ven claramente alcanzados.

A lo largo del siglo XVII se fueron desarrollando los corales para ser cantados o bien a varias voces *a capella*, o bien con el añadido de acompañamiento instrumental, generalmente de órgano. Los corales monódicos se editaron en colecciones a las que los autores de música litúrgica recurrían para buscar las melodías adecuadas a los poemas sacros a los que pretendían poner música. De este modo, J.S. Bach, el armonizador paradigmático de corales, tomó muy frecuentemente estas melodías para sus cantatas, pasiones, etc., y a pesar de que no compuso apenas nuevas melodías de coral, las realizaciones armónicas de las del repertorio ya establecido crearon modelos que hoy en día siguen considerándose ejemplares y muy útiles para el estudio de la armonía y del contrapunto. Las mismas melodías de coral se emplean también como motor compositivo en las cantatas, así como en otras composiciones, como el *preludio coral* y la *fantasía*. Éstas son piezas instrumentales, generalmente para órgano, que sirven para presentar a la congregación la línea melódica que se va a cantar a continuación.

La obra religiosa de Bach es el fruto madurado en una confluencia de estilos y tradiciones que se funden y transforman, siempre al servicio del culto, defendiendo con fervor el credo luterano y reflejando con precisión, a veces *microscópica*, la hermenéutica luterana, no habiendo página en su producción que contradiga, en modo alguno, la experiencia religiosa. Su necrológica, escrita por su hijo Carl Philipp Emanuel Bach y por Johann Friedrich Agricola, nos informa de que Johann Sebastian, durante sus últimos años, había ordenado las cantatas en cinco ciclos anuales completos, lo que hace un total de, al menos, 300 cantatas. En ellas, el coral aparece como fructífero germen de creación artística y vehículo portador de la voz espiritual tradicional del pueblo alemán.

Los frutos

El coral *Christ lag in Todes Banden* es uno de los más famosos de la tradición luterana, basado en una melodía anterior, *Christ ist erstanden*, que a su vez se basa en *Victimae Paschali Laudes, sequentia* de Wipo de Burgundia (S. XI), y que es una de las cinco que pervivieron a la eliminación de éstas del rito romano durante el Concilio de Trento. Bach utiliza este coral repetidas veces en su producción como motivo compositivo: así, la encontramos en dos composiciones breves para órgano (BWV 625 y BWV 718) e incluso en una de las composiciones del ciclo *Orgelbüchlein*: el número 27 (BWV 625). También usa este himno como célula primordial para la composición de su cantata BWV 4, del mismo nombre, en la que hace gala de su genialidad construyendo variaciones corales *per omnes*

versus, en la tradición del siglo XVII, y todas en la misma tonalidad, mi menor; es decir, utiliza cada estrofa del himno (con la melodía del coral) como base de los ocho movimientos de la cantata, pero realizando en cada uno de ellos distintas variaciones. Esta obra, quizá temprana, pues se piensa que fue compuesta originalmente para la Pascua, entre 1707 y 1713, y revisada posteriormente en el periodo 1724-1725, tiene una instrumentación bastante arcaizante, sin reforzar la sonoridad de las cuerdas con oboes ni flautas, pero sí recurriendo, en su versión de 1725, al tradicional cuarteto de viento del Renacimiento, *cornetto* y sacabuches, para doblar al coro. El coral final de la cantata es un ejemplo paradigmático de la pericia e inspiración de Bach como armonizador de corales, que aún en la tradición de Walter, le insufla su especial capacidad para destacar los *afetti* del texto, dando lugar en 16 compases a una pequeña obra maestra.

La cantata *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (BWV 113) fue escrita para el 20 de agosto de 1724, el undécimo domingo después de la Trinidad y está basada en un himno luterano de penitencia escrito por Bartholomäus Ringwaldt en 1588 y cuya melodía, aunque no está atribuida, bien podría deberse al propio Ringwald. Existen, sin embargo, antecedentes en el libro de Himnos de Görlitz (1587) y, en concreto, Samuel Scheidt lo utiliza ya en su *tabulatur* de 1650. Las ocho estrofas del himno corresponden a los ocho movimientos de la partitura; las estrofas primera, segunda, cuarta y octava son empleadas literalmente, mientras que las restantes son paráfrasis del texto original. El himno se inspira en la parábola del fariseo y el publicano, y en la parte de la Epístola de San Pablo a los Corintios que contiene el versículo *"Pero por la gracia de Dios soy lo que soy; y su gracia para conmigo no ha sido en vano..."*. El coro inicial corresponde al diseño habitual que Bach utiliza para sus coros basados en un coral: la melodía, cantada por el soprano, es acompañada por el resto de las voces de manera sencillamente homofónica. Simultáneamente, el conjunto instrumental, que consta de dos oboes *d'amore*, cuerda y continuo, evoluciona

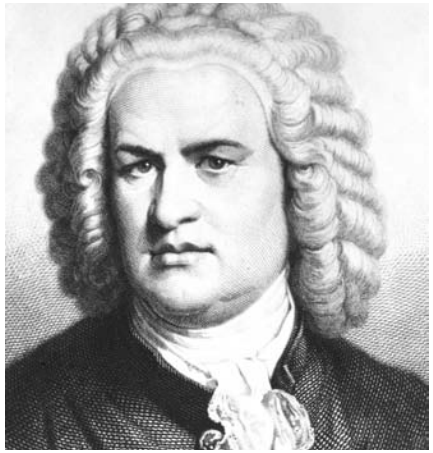
▲ Lutero interpretando música con su familia

independientemente, destacando las figuras en semicorcheas del primer violín, en estilo concertante, que persisten incluso cuando el resto de instrumentos, salvo el continuo, tienen tácet. Se suman los oboes, que cantan un lamento en ritmo punteado, con cromatismo y amplios intervalos, quizá describiendo las súplicas del pecador, y cuyo tema, presente en el *ritornello* instrumental, se deriva directamente de la melodía del coral. El segundo movimiento es un trío para violín, alto y continuo, mucho más sobrio, y en el que el solista canta el segundo verso del coral sin ningún adorno. El tema del *ritornello* instrumental contiene una escala descendente recurrente, quizá sugiriendo la imagen del pecador oprimido por su carga. Este movimiento contrasta con el que sigue, un aria para bajo, con dos oboes *d'amore obbligato*, escrito en un ligero 12/8, que presenta alguna reminiscencia temática con el coral, aunque ahora en una reconfortante tonalidad de La mayor. La voz retoma el tema inicial del *ritornello* orquestal, pero inmediatamente se transforma en figuraciones que ilustran el texto, como por ejemplo la coloratura sobre la palabra *"gewandelt"* (caminó) o la escala cromática sobre *"das Hertze bräche"* (el corazón se rompería). El recitativo que sigue muestra de nuevo la melodía del coral, pero esta vez sobre un bajo *ostinato* e intercalada con tropos en forma de recitativo *secco*. El coral se enuncia sin modificación, salvo al final, en el que Bach destaca las palabras *"Jesu kommen"* (Jesús ha venido). El dúo con acompañamiento de continuo, que carece de *ritornello* introductorio o división en episodios, y cuyo final consiste en tres únicos compases, se entronca en la tradición del concierto coral en varias partes, tan común en el siglo XVII. Así, aunque el texto del coral sólo se mantiene en la primera línea del texto, Bach utiliza la melodía variada como elemento unificador para todo el número, con una escritura madrigalista, llena de melismas y prolongaciones melódicas. Termina la cantata con una, como siempre inspirada, armonización a cuatro del último verso del coral.

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (BWV 116) perteneciente también al ciclo de 1724-25, está destinada al domingo 26 de noviembre de 1724, vigesimoquinto domingo después de la Trinidad, y está basada en el himno luterano del mismo nombre escrito por Jakob Ebert, publicado por primera vez en 1601 por Bartholomäus Gesiu (*Geistliche deutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen gesetzt durch Bartholomäus Gesius*), cuyo texto lamenta el merecido infortunio caído sobre la humanidad y reza por el perdón y la liberación de todos los males, ante todo del mayor de todos ellos: la guerra; y alaba a Cristo como *Príncipe de la Paz*. La obra escrita para

solistas vocales, coro, dos oboes *d'amore*, cuerdas y continuo, con una indicación de *Corno* doblando el soprano en los dos movimientos extremos. Aunque habitualmente por *corno* se entiende una trompa, la tesitura de la música y su tonalidad, La mayor, hace pensar que en realidad Bach se refería o bien a un *cornetto* o una corneta propiamente dicha. Se inicia la cantata con un soberbio coro que sigue el esquema formal común que Bach utiliza para sus movimientos corales basados en un coral: la melodía, encomendada al soprano en notas largas, se incorpora a una textura orquestal temáticamente independiente, en la que el primer violín es tratado en estilo concertante y que incluye *ritornellos* y episodios intercalados entre los versos del coral. El tratamiento vocal de las voces que acompañan el coral varía: así el primer *Stollen* (versos 1 y 2) se armoniza homofónicamente, esencialmente en los mismos valores que la melodía; contrariamente, en el segundo (versos 3 y 4), las voces inferiores se unen a la textura orquestal que salvo los primeros que siguen al concertante, tocan *colla parte* en un tejido imitativo basado en el motivo inicial del *ritornello*. Para la primera sección del *Abgesang* (versos 5 y 6), que Bach divide en dos episodios, elige para las tres voces inferiores una estructura contrastante en notas cortas que recuerda a las empleadas por él en las respuestas entre coros de la *Pasión según San Mateo*, mientras que para la segunda (verso 7) vuelve a una estructura homofónica en la que se destacan las palabras *"zu deinem Vater"* (a vuestro Padre) mediante movimientos en las voces interiores. Mientras que el primer coro recuerda a un movimiento modificado de concierto, con el tratamiento figurativo del violín, el aria para alto con oboe *d'amore obbligato* que le sigue, contrasta fuertemente con aquel, por su tratamiento silábico del texto, sólo sustituido en dos ocasiones por coloratura para destacar la palabra *"erzürnten"* (airado). Para el recitativo de alto, una plegaria por el fin de los tormentos, Bach elige un acompañamiento de cuerda, que finaliza con un breve *arioso* sobre las importantes palabras *"Und uns beständig Friede bringen"* (y nos traiga una paz duradera). El número final presenta una rica armonización del coral, con múltiples movimientos internos de corcheas.

El motete *Lobet den Herrn, alle Heiden* (Salmo 117, BWV 230) fue compuesto por Bach probablemente hacia 1723, y muy posiblemente formó parte de alguna cantata hoy por hoy desaparecida. Junto con los motetes del BWV 225 al 229, conforma uno de los corpus más densos, más sólidos y más elaborados de la música coral de todos los tiempos, que constituye el punto culminante del motete alemán, de un género religioso, de una tradición



▲ Johann Sebastian Bach

▲ George Frideric Handel

vocal, que el Cantor de Santo Tomás hereda muy directamente de sus propios antepasados Bach: Johann, Johann Michael y Johann Christoph especialmente, y de otros autores tan destacados como Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein o Dietrich Buxtehude. En este caso, y en comparación con los otros cinco motetes citados, Bach no incluye ningún coral en su desarrollo. Su estilo hace recordar la forma del motete antiguo, por ejemplo, a la manera de Buxtehude, en un solo bloque en el que, sin embargo, distinguimos claramente tres secciones. La primera es una doble fuga en do mayor; la segunda, un episodio en el que se alternan fragmentos homofónicos y polifónicos; y la tercera, un *Alleluja* escrito en forma de fuga a cuatro, que cierra el motete de manera jubilosa.

En el tiempo en que Bach escribió sus motetes, esta forma musical estaba ya considerada como un vestigio arcaico, como un género que no podía evolucionar mucho más; de hecho, no era el motete sino la cantata, la que hacía ya años ocupaba el mayor tiempo de dedicación de los compositores de música religiosa de la época y la que se había convertido en la forma musical principal de la liturgia luterana, tal y como se ha comentado anteriormente. A pesar de ello, Bach abordó de una manera absolutamente magistral, y muy probablemente en más de seis ocasiones, la composición de un motete al más puro estilo alemán. Además, y al contrario de lo que ocurrió con sus pasiones o cantatas, los motetes de Bach no dejaron jamás de interpretarse. Así, por ejemplo, Mozart y Mendelssohn fueron testigos directos de la interpretación de algunos de ellos en Leipzig. Esta música de Bach es mucho más que un ejercicio de perfección, coherencia y solidez compositiva, ya que su inmensa profundidad espiritual y expresiva traspasa todas las distancias temporales y culturales, mostrándose también hoy en día igualmente directa, poderosa y emotiva.

Por otro lado, también podemos encontrar influencia del coral luterano en George Frideric Handel (originalmente Georg Friedrich Händel) ya que, debido a su origen alemán y, por tanto, a la educación que recibió, era muy respetuoso con las tradiciones y conocedor del libro sagrado, y dejó patente su acervo al introducir en algunas de sus obras citas procedentes directamente de la tradición luterana. Un caso paradigmático es *The Ways of Zion do Mourn*, un *anthem* (himno) fúnebre que Handel dedicó a la Reina Carolina, consorte de Jorge II, fallecida en Londres el 20 de noviembre de 1737, y que compuso en tan sólo cinco días. El texto fue recopilado por Edward Willes, subdiácono de la Abadía de Westminster, y no contiene referencias concretas a la persona de la reina sino a un ser abstracto. Su música es, en su mayor parte, de lo más sentido y hermoso compuesto por Handel en música coral. Tradicionalmente, se piensa que el tema del primer coro fue utilizado por Mozart como tema de su movimiento *Requiem aeternan* de la *Misa de Réquiem*.

Handel sintió la muerte de la Reina como algo propio, ya que la había conocido desde los once años, cuando era Carolina de Ansbach, y en 1711 había escrito duetos para ella en Hannover como prometida de Jorge Augusto. Ella le había dado su apoyo sincero en Inglaterra, abonándose a la ópera con sus hijas, contratándole como maestro de música y suavizando, cuando podía, el antagonismo hacia él de su marido y de su hijo. El Rey, de acuerdo con Hawkins, le encargó un himno fúnebre el 7 de diciembre, y el día 12 Handel ya había terminado *The Ways of Zion do Mourn*. Fue ensayado el 14 en la *Banqueting House Chapel, Whitehall,* con la Familia Real presente de incógnito, donde la combinación de la música de Handel con los techos pintados por Rubens arrancó una exaltada respuesta de John Lockman: *"Tocado por la belleza formada por mágicos colores, de grupo en grupo, el ojo conmovido que vuela; hasta que acentos seráficos, solemnes, profundos y pausados, se funden en el oído, en suave, melodioso pesar. Tal es el hechizo que las dos artes contendientes dispensan; cuán dulcemente cautivan cada arrebatado sentido, no lo sabremos nunca; pero debemos admirar por turnos, el lápiz que imita, y la lira que habla"*.

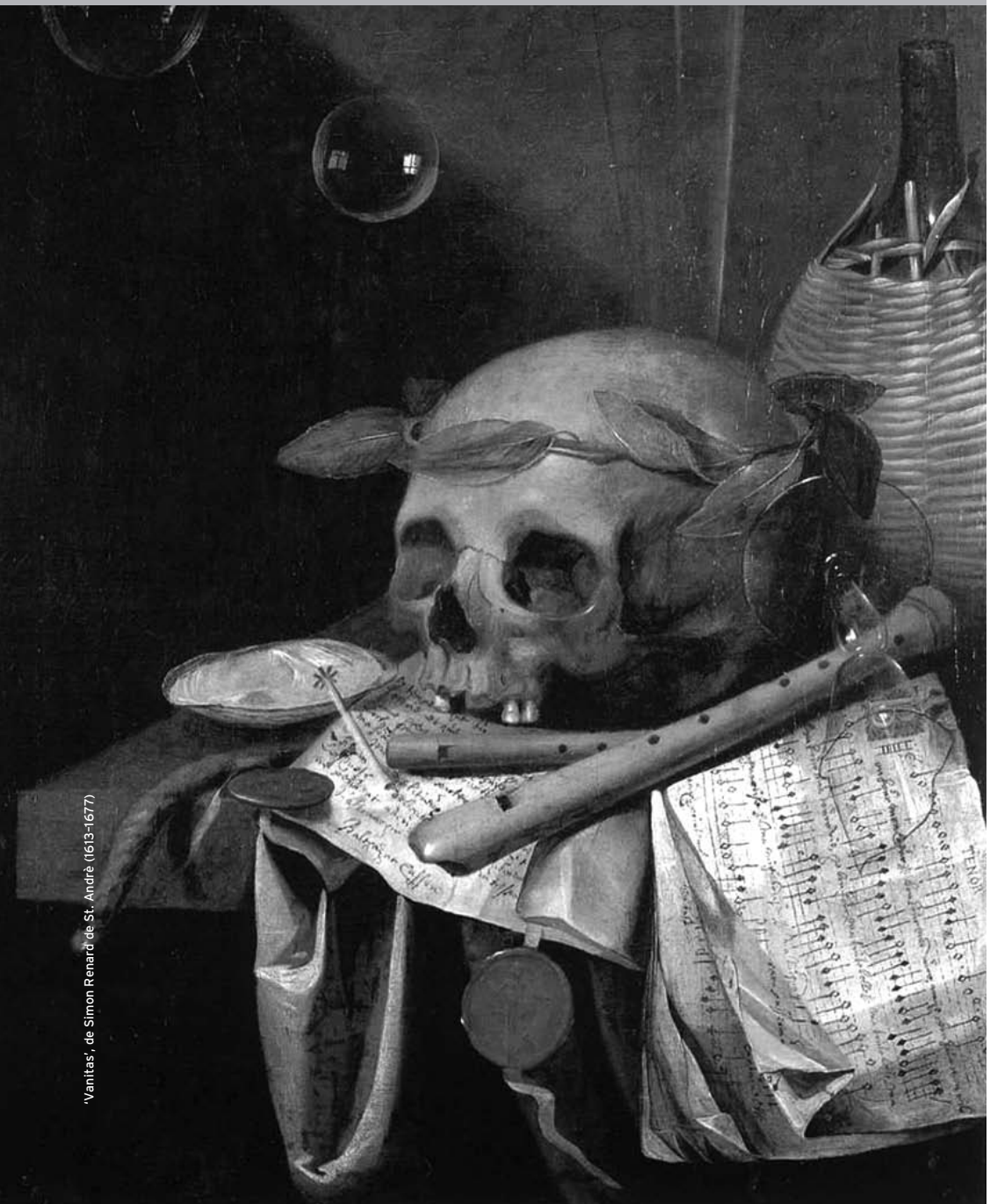
Handel utiliza en el *anthem* la fuerza a gran escala que reservaba para las grandes ocasiones oficiales, o para las celebraciones al aire libre. En él puede identificarse en varias ocasiones el luteranismo del compositor (y de la Reina): así, en el primer coro cita el primer *Stollen* del coral *Herr Jesu Christ du högstes Gut*, aunque lo trata en forma diferente a la que Bach lo hace en sus cantatas corales, pues la melodía va pasando de voz en voz, aunque también se acompaña de una textura imitativa con material temático ajeno al coral; en el número 7, *She deliver'd the poor that cried*, aunque la cita no es literal, podemos reconocer, dividido en dos segmentos, el primer *Stollen* del coral *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*. El número 10 es especialmente interesante, pues muestra a Handel como crisol en el que se funden las tradiciones alemana e inglesa: en efecto, para la frase *"but their name liveth evermore"* se inspira en el famoso motete de Jacob Handl, *Ecce quomodo moritur iustus*, aún de uso frecuente en Alemania como música fúnebre. También aparece la gravedad de la primitiva música inglesa de iglesia, en la sección *Their bodies are buried in peace*, donde la influencia de Gibbons es más evidente y el modo renacentista es alterado con recursos armónicos sorprendentes. Finalmente, en el material temático de la segunda sección del número 11, el *fugatto "and the congregation shall shew forth their praise"* podemos reconocer el primer *Stollen* del coral *Christ lag in Todes Banden*.

Es significativo que Handel evitara en su *anthem* cualquier símbolo operístico convencional de pesar, y que recurriese a símbolos profundamente entroncados en su acervo religioso y cultural más temprano y que quizá se expresasen de forma inconsciente y natural desde lo más íntimo de su ser, en una composición que, como la mayoría de las obras de inspiración del compositor, parece brotar espontáneamente de su interior. Así muestra Handel su profunda aflicción personal; una declaración nacional de dolor sincero y sobrio, sin apoyaturas ni cromatismos exaltados de la tradición italiana, tan querida y bien asimilada por él en otras obras. Probablemente por razones similares evita las arias y la intervención de solistas en general; sólo cuando más tarde revisó la obra (por ejemplo en el *Foundling Hospital Anthem*) señaló secciones para voces solas, al modo de himno rimado. De todo ello, sin embargo, no debemos colegir que se trata de una obra sombría y apesadumbrada; muy al contrario, Handel alterna los momentos dolorosos con números llenos de cariño y exaltación hacia la Reina. Podemos decir, por tanto, que se trata de una obra redonda y equilibrada que, de no ser por la llamativa ausencia de elementos italianos explícitos, bien podría calificarse de oratorio.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Alfred Dürr, *The Cantatas of J.S. Bach*, Oxford Univ. Press, 2009.
- Richard Tarushkin, *Oxford History of Western Music*, Oxford Univ. Press, 2005.
- Eric Shafe, *Analysing Bach Cantatas*, Oxford Univ. Press, 2000.
- Archibald W. Wilson, *The chorales, their origin and influence*, The Faith Press Ltd, 1920.

Textos cantados



'Vanitas', de Simon Renard de St. André (1613-1677)

PRIMERA PARTE

Ecce quomodo moritur iustus

Ecce quomodo moritur iustus
et nemo percipit corde.
Viri justi tolluntur
et nemo considerat.
A facie iniquitatis
sublatus est iustus
et erit in pace memoria eius:
in pace factus est locus eius
et in Sion habitatio eius

He aquí cómo muere el justo,
y nadie lo percibe en su corazón.
Los hombres justos son apartados
y nadie los tiene en consideración.
De la faz de la iniquidad
ha sido apartado el justo
y en paz perdurará su recuerdo:
en la paz se ha instalado su lugar
y en Sión tendrá su mansión.

Lobet den Herrn, alle Heiden - BWV 230

Lobet den Herrn alle Heiden
und preiset Ihn alle Völker.
Denn Seine Gnade und Wahrheit
waltet über uns in Ewigkeit.
Alleluja!

Alabad al Señor todos los paganos
y glorificadle todos los pueblos.
Pues su Gracia y su Verdad
reinan sobre nosotros eternamente.
¡Aleluya!

Coral Christ lag in Todes Banden

SEQUENTIA *VICTIMAE PASCHALI LAUDES*

Victimae paschali laudes
inmolent Christiani.

Agnus redemit oves:
Christus innocens Patri
reconciliavit pecatores.

Mors et vita duello
conflixere mirando:
dux vitae mortuus,
regnat vivus.

A la Víctima pascual
ofrezcan alabanzas los cristianos.

El Cordero redimió a las ovejas:
Cristo inocente
reconcilió a los pecadores con el Padre.

La muerte y la Vida se enfrentaron
en lucha singular:
el dueño de la Vida, que había muerto,
reina vivo.

Dic nobis Maria, quid vidisti in via?
Sepulcrum Christi viventis,
et gloriam vidi resurgentis,
angelicos testes, sudarium et vestes.

Surrexit Christus spes mea;
precedet suos in Galileam.
Scimus Christum surrexisse
a mortuis vere.

Tu nobis victor Rex, miserere.

Amen. Alleluia.

Dinos, María, ¿qué has visto en el camino?
Vi el sepulcro de Cristo viviente,
y la gloria del que resucitó,
a unos ángeles, el sudario y los vestidos.

Resucitó Cristo, mi esperanza;
precederá en Galilea a los suyos.
Sabemos que Cristo verdaderamente
resucitó de entre los muertos.

Tú, Rey victorioso, ten piedad.

Amén, Aleluya.

FANTASIA SUPRA CHRIST LAG IN TODES BANDEN - BWV 695

Pieza instrumental

CHRIST LAG IN TODES BANDEN - BWV 4, VERSUS VII (Choral)

Wir essen und leben wohl
in rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
und speisen die Seel allein,
der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

Comemos y vivimos bien
con la verdadera torta de Pascua,
La vieja levadura no debe
estar junto a la Palabra de la Gracia.
Cristo quiere ser el Alimento
y saciar únicamente al alma,
la Fe no quiere vivir de otra manera.
¡Aleluya!

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut - BWV 113 (selección)

CHOR

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut,
du Brunnquell aller Gnaden,
sieh doch, wie ich in meinem Mut
mit Schmerzen bin beladen
und in mir hab der Pfeile viel,
die im Gewissen ohne Ziel
mich armen Sünder drücken.

Señor, Jesucristo, Tú el Bien supremo,
Fuente de toda Gracia,
sin embargo, mira cómo en mi ánimo
estoy cargado de dolor
y en mí tengo muchas flechas,
que en la conciencia, sin destino,
a mí, pobre pecador, me oprimen.

ARIA ALTO

Erbarm dich mein in solcher Last,
nimm sie aus meinem Herzen,
dieweil du sie gebüßet hast
am Holz mit Todesschmerzen,
auf dass ich nicht für großem Weh
in meinen Sünden untergeh,
noch ewiglich verzage.

Ten piedad de mí en esta carga,
sácala de mi corazón,
como tú la sufriste
en el leño con dolores mortales,
para que yo no me hunda en mis pecados
con gran dolor,
ni desespere eternamente.

ARIA BASSO

Fürwahr, wenn mir das kömmet ein,
dass ich nicht recht vor Gott gewandelt
und täglich wider ihn misshandelt,
so quält mich Zittern, Furcht und Pein.

Ich weiß, dass mir das Herze bräche,
wenn mir dein Wort nicht Trost verspräche.

Ciertamente, cuando me doy cuenta de que
ante los ojos de Dios no camino con rectitud
y que le maltrato a diario,
me atormentan el temblor, el miedo y el dolor.
Sé que mi corazón se rompería,
si tu palabra no me prometiera consuelo.

RECITATIVO BASSO

Jedoch dein heilsam Wort, das macht
mit seinem süßen Singen,
dass meine Brust,
der vormals lauter Angst bewusst,
sich wieder kräftig kann erquicken.
Das jammervolle Herz
empfindet nun nach tränenreichem Schmerz
Den hellen Schein von Jesu Gnadenblicken;

zein Wort hat mir so vielen Trost gebracht,
dass mir das Herze wieder lacht,
als wenn's beginnt zu springen.
Wie wohl ist meiner Seelen!
Das zagende Gewissen kann
mich nicht länger quälen,
dieweil Gotts alle Gnad verheißt,
hiernächst die Gläubigen und Frommen
mit Himmelsmanna speist,

wenn wir nur mit zerknirschtem Geist
zu unserm Jesu kommen.

Pero tu palabra que sana, hace,
con su dulce cantar,
que mi pecho,
antes lleno de tanto miedo,
se pueda deleitar de nuevo.
El corazón desconsolado
siente ahora, después de un dolor lleno de lágrimas
la luminosa claridad de la mirada de Gracia de Jesús;
su palabra me ha traído tanto consuelo,
que mi corazón sonríe de nuevo,
como si empezara a saltar.
¡Qué bien se siente mi alma!
El remordimiento de conciencia
no puede torturarme más,
mientras que Dios promete toda la Gracia,
después alimenta a los creyentes y piadosos
con maná celestial,
cuando acudimos con un espíritu de contrición
a nuestro Jesús.

ARIA (DUO) SOPRANO, ALTO

Ach Herr, mein Gott, vergib mir's doch,
womit ich deinen Zorn erreget,
zerbrich das schwere Sündenjoch,
das mir der Satan auferleget,
dass sich mein Herz zufriedengebe
und dir zum Preis und Ruhm hinfort
nach deinem Wort
In kindlichem Gehorsam lebe.

Oh Señor, mi Dios, perdóname,
con lo que he provocado tu ira,
rompe el pesado yugo del pecado,
que Satán me ha impuesto,
para que mi corazón quede satisfecho
y vivir a partir de ahí como recompensa y honra
según tu Palabra
con obediencia infantil.

CHORAL

Stärk mich mit deinem Freudengeist,
heil mich mit deinen Wunden,
Wasch mich mit deinem Todesschweiß
in meiner letzten Stunden;
und nimm mich einst, wenn dir's gefällt,
in wahrem Glauben von der Welt
zu deinen Auserwählten!

Refuérzame con tu Espíritu de alegría,
sáname con tus heridas;
Lávame con tu sudor de muerte
en mi última hora;
y llévame cuando a Ti te plazca,
en la Fe verdadera de este mundo
con tus elegidos.

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ - BWV 116 (selección)

CHOR

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
wahr' Mensch und wahrer Gott,
ein starker Nothelfer du bist
im Leben und im Tod.
Drum wir allein
im Namen dein
zu deinem Vater schreien.

Tú, Príncipe de la Paz, Señor Jesucristo,
Verdadero Hombre y Verdadero Dios,
un poderoso Salvador tú eres
en la vida y en la muerte.
Por eso nosotros solos
en tu nombre
a tu Padre clamamos.

ARIA ALTO

Ach, unaussprechlich ist die Not
und des erzürnten Richters Dräuen!
Kaum, dass wir noch in dieser Angst,
wie du, o Jesu, selbst verlangst,
zu Gott in deinem Namen schreien.

Ah, innombrable es la necesidad
y del furioso juez la amenaza.
Apenas, que todavía con este miedo,
como tú, oh Jesús, tú mismo pides,
a Dios en tu nombre clamamos.

RECITATIVO ALTO

Ach, lass uns durch die scharfen Ruten
nicht allzu heftig bluten!
O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,
du weißt, was bei der Feinde Grimm
vor Grausamkeit und Unrecht ist.
Wohlan, so strecke deine Hand
auf ein erschreckt geplagtes Land,
die kann der Feinde Macht bezwingen
und uns beständig Friede bringen!

¡Ah, no nos dejes con las varillas afiladas
demasiado fuerte sangrar!
Oh, Dios, que eres un Dios del orden,
tú sabes, cuanto hay en la rabia de los enemigos
de crueldad e injusticia.
Pues bien, extiende tu mano
sobre un, por el miedo, torturado país,
que pueda el poder de los enemigos vencer
¡y traernos la paz duradera!

CHORAL

Erleucht auch unser Sinn und Herz
durch den Geist deiner Gnad,
dass wir nicht treiben draus ein Scherz,
der unsrer Seelen schad.
O Jesu Christ,
allein du bist,
der solchs wohl kann ausrichten.

Ilumina también nuestro sentido y corazón
con el espíritu de tu Gracia,
para que no hagamos de ello una burla,
que a nuestra alma dañe.
Oh, Jesucristo,
sólo Tú eres,
el que puede llevarlo bien a cabo.

SEGUNDA PARTE

Anthem for the Funeral of Queen Caroline - HWV 264

-1-

SYMPHONY

-2-

THE WAYS OF ZION DO MOURN

and she is bitterness;
all her people sigh
and hang down their heads to the ground.

-1-

SINFONÍA

-2-

LOS CAMINOS DE SIÓN ESTÁN DE LUTO

y está llena de amargura;
todo su pueblo suspira
y descuelgan sus cabezas hacia el suelo.

-3-

HOW ARE THE MIGHTY FALL'N!

She that was great among the nations,
and princess of the provinces!

-3-

¡CÓMO HAN CAÍDO LOS PODEROSOS!

Ella que fue grande, grande entre las naciones,
¡y princesa de las provincias!

-4-

SHE PUT ON RIGHTEOUSNESS,

and it clothed her,
her judgement was a robe and a diadem.

-4-

ELLA SE PUSO LA JUSTICIA,

y la vistió,
su juicio fue túnica y diadema.

-5-

WHEN THE EAR HEARD HER,

then it blessed her,
and when the eye saw her,
it gave witness of her.

-5-

CUANDO EL OÍDO LA OYÓ,

entonces la bendijo,
y cuando el ojo la vio,
dio testimonio de ella.

-6-

HOW ARE THE MIGTHY FALL'N!

She that was great, great among the nations,
and princess of the provinces!

-6-

¡CÓMO HAN CAÍDO LOS PODEROSOS!

Ella que fue grande, grande entre las naciones,
¡y princesa de las provincias!

-7-

SHE DELIVER'D THE POOR THAT CRIED,

the fatherless, and him that had none to help him.
Kindness, meekness and comfort
were in her tongue;
If there was any virtue,
and if there was any praise,
she thought on those things.

-7-

SE ENTREGÓ AL POBRE QUE LLORABA,

al huérfano; y al que no tenía a nadie para ayudarle.
La bondad, la docilidad y el consuelo
estaban en su lengua;
Si había alguna virtud,
y si había algo digno de alabanza,
ella pensaba en esas cosas.

-8-

HOW ARE THE MIGHTY FALL'N!

She that was great, great among the nations,
and princess of the provinces!

-8-

¡CÓMO HAN CAÍDO LOS PODEROSOS!

Ella que fue grande, grande entre las naciones,
¡y princesa de las provincias!

-9-

THE RIGTHEOUS SHALL BE HAD

in everlasting remembrance,
and the wise will shine
as the brightness of the firmament.

-9-

LOS JUSTOS SERÁN TENIDOS

en eterna memoria,
y los sabios brillarán,
como el resplandor del firmamento.

-10-

THEIR BODIES ARE BURIED
IN PEACE,

but their name liveth evermore.

-10-

SUS CUERPOS ESTÁN ENTERRADOS
EN PAZ,

pero su nombre vive eternamente.

-11-

THE PEOPLE WILL TELL
OF THEIR WISDOM,

and the congregation will shew forth their praise;
their reward also is with the Lord,
and the care of them is with the Most High.

-11-

LA GENTE HABLARÁ
DE SU SABIDURÍA,

y la congregación anunciará su alabanza;
su recompensa está también con el Señor,
y su cuidado está con el Altísimo.

-12-

THEY SHALL RECEIVE
A GLORIOUS KINGDOM

and a beautiful crown from the Lord's hand.

-12-

ELLOS RECIBIRÁN
UN REINO GLORIOSO

y una hermosa corona de manos del Señor.

-13-

THE MERCIFUL GOODNESS
OF THE LORD

endureth for ever
on them that fear him,
and his righteousness on children's children.

-13-

LA MISERICORDIOSA BONDAD
DEL SEÑOR

permanece para siempre
en aquellos que le temen,
y su justicia, sobre los hijos de sus hijos.

Consort Barroco

VIOLINES PRIMEROS

Iñigo Aranzasti
(CONCERTINO)
Anónimo alemán, s. XVIII

Pablo Prieto
Anónimo alemán, s. XVIII

VIOLINES SEGUNDOS

Beatriz Amezúa
Anónimo, s. XVIII

Lorea Aranzasti
Johann Gerog Thir (Viena, 1773)

VIOLA

Lola Fernández
Johann Georg Thir (Viena, 1760)

VIOLONCELLO

Sara Ruiz
Anónimo italiano, 1850

VIOLONE

Héctor Manuel Castillo
François Jacques Barbe (Francia, 1800)

OBOES Y OBOES D'AMORE

Jon Olaberria
Pau Orriols (Vilanova i la Geltrú, 2004)
Oboe d'amore: Olivier Cottet (París, 2010)
Oboe de caccia: Henri Gohin (Boissy l'Aillerie, 2012)

Pere Saragossa
Stanesby junior, ca. 1710, construido por Pau Orriols, 2004
Oboe d'amore: Eichentopf, ca. 1710

FAGOT

Eyal Streett
Olivier Cottet (Francia, 2004),
basado en diseños originales de J.H. Eichentopf (1686-1769)

ÓRGANO POSITIVO

Rupert Damerell
H. Klop, 2010

Coro de la Sociedad Handel y Haydn

SOPRANOS

Pilar Cano
Ana María Castillo
Marta de Andrés
Paloma de la Vega
Patricia de Leyva
Angélica Eizayaga
Ana Gandarillas
Ana Hernández
Carmen Higueras
Cristina Sánchez
Mercedes Sanz

CONTRALTOS

Julia Bermejo
Clara Corral
María José de la Viña
Josefa González-Nicolás
Erika Hellwig
Jacqueline Imbert
Margarita Mateos
Clotilde Olivares
Rosa María Villasante

TENORES

Francisco Casado
Cayetano de Leyva
José Antonio Martínez
Javier Ramón
Daniel Rueda

BAJOS

Jérôme Bouterin
Luis Fernández
Jesús Olaso
Federico Vilella
Jason Willis-Lee

PROFESORA DE CANTO

Lynette Carveth

PIANISTA REPETIDOR

Daniel Rueda

DIRECTOR

Rabindranath Banerjee Fernández-Bordas

Sociedad Handel & Haydn

Desde 2009, fecha de su fundación, la Sociedad Handel y Haydn, bautizada así en honor a estos dos grandes maestros, aúna el entusiasmo y esfuerzo de todos sus miembros para diseñar y desarrollar un amplio abanico de actividades culturales. Todas ellas, bajo un denominador común: el más alto nivel de motivación y exigencia musical.

La Sociedad Handel y Haydn, dirigida desde su creación por D. Rabindranath Banerjee Fernández-Bordas, cuenta actualmente con más de 30 voces (la mayoría con conocimientos musicales y experiencia coral previa), además de con un conjunto instrumental cuya formación se adapta a los requisitos del repertorio a interpretar.

MÁS INFORMACIÓN EN
www.sociedadhandelyhaydn.com

'Vanitas: Natualeza muerta con libros, manuscritos y cráneo', de Evert Collier (c.1640-after 1706)

CONCIERTO PATROCINADO POR

FUNDACIÓN TEJERINA

CON LA COLABORACIÓN DE

International SOS™