



X. Masó
-71

*SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
DE ALICANTE*

Con la colaboración de:

MINISTERIO DE CULTURA.
DIRECCION GENERAL DE MUSICA.
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
DE ALICANTE.
"AULA DE CULTURA" DE LA CAJA DE
AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE ALICANTE

*CICLO VII
CURSO 1978-79*

*CONCIERTO Núm. 121
18.º EN EL CICLO*

CONCIERTO DE MÚSICA SACRA

por el

Coro de Monteverdi

y

*Camerata Academica
de Hamburgo*

TEATRO PRINCIPAL

*Lunes, 9 de Abril
8,15 de la tarde*

ALICANTE, 1979



CORO DE MONTEVERDI

El Monteverdi Chor fue fundado en 1955 por su actual director Jürgen Jürgens con la ayuda del Instituto Italiano.

Desde entonces ha obtenido catorce primeros premios en Concursos Internacionales y ha grabado numerosos discos habiendo obtenido también siete primeros premios de Disco.

Ha recorrido casi todo el mundo actuando con enorme éxito de crítica y público.

El Maestro Jürgen Jürgens es desde 1960 catedrático de teoría musical de la Universidad de Hamburgo.

MONTEVERDI CHOR DE HAMBURGO

Sopranos

Ursel BERGEMANN
Cornelia DOEHMER
Ursula HASENMAYER
Renate KABERMANN
Ulrike KLEINEN
Irene MARSTON
Margaret RASC - HOENNY
Margret SEIDE
Heidemarie STAMPE
Susane SCHOENEICH

Mezzo-sopranos

Heidegrit GROENING
Jutta JUERGENS
Ursel KAPPELHOFF
Ruth ONKEN
Christiane PANCKOW
Wiebke ROHLOF
Brigitte SCHAAR
Karin SPINDELDREIER

Contraltos

Roswitha ANDERS
Hannelore HINCK
Ruth HOMEYER
Gertrud KOCH
Silke LEOPOLD
Erika MOHS
Heide SCHREIBER
Herma REHENBERG
Karin WEYER

Tenores

Heinrich CORDES
Holger HAMPEL
Sven MEENEN
Aif ROHLOF
Henning SIDOW
Wolfgang STOLZE
Peter WILBERG

Bajos

Peter FLESSA
Wolfgang WOELMER
Gerd LUEHS
Lothar REHENBERG
Johannes MASCHER
Kay ROGGENKAMP
Alfred SPINDELDREIER
Mathias STAMPE
Thomas STAMPE

JURGEN JURGENS

Nace en Frankfurt, Main, estudia en el «Musiches Gymnasium» en Frankfurt con el Profesor Kurt Thomas y en la Escuela Superior de Música de Friburgo con el Profesor Konrad Lechner.

Siendo estudiante, nace su interés por la música coral italiana, sobre todo por las obras de Claudio Monteverdi. Funda en la Universidad de Friburgo un «Coro Italiano» con el que, entre otros, gana el cuarto premio del Concurso Internacional de Roma en 1953. Trabaja en la radio como autor, lo que le lleva a Hamburgo, donde dirige, desde 1955, el Coro-Monteverdi fundado por él con la ayuda del Instituto Italiano.

Desde 1960 es director de la «Akademischen Musikpflege». Catedrático de teoría musical de la Universidad de Hamburgo, entidad que le nombró director de música en 1966.



CAMERATA ACADEMICA DE HAMBURGO

Violines primeros

Thomas PIETSCH
Gesine HILDEBRANDT
Reiner HOLDHOFF
Rolf BARTKOWSKI

Violines segundos

Dieter THIENHAUS
Hartmut JABLONSKI
Angela BORNHOLD
Rolf-Detlef TREEDE

Violas

Andreas TOMCZAK
Elisabeth PRZYBOROWSKI
Arnold MEYER

Violoncello

Christiane JUNG

Violas da gamba

Heinrich HAFERLAND
Reinhard TUETING

Contrabajo

Christian SCHULDT

Flautas

Martin NITZ
Christian HEES

Organo

Werner KAUFFMANN

Clave

Hans REHBEL

P R O G R A M A

I

- J. S. Bach* Motete «El Espíritu ayuda y contrarresta nuestra debilidad», BWV 226
Para coro doble de ocho voces e instrumentos
- J. S. Bach* Cantata «Actus Tragicus», BWV 106
Para tres voces solistas, coro, dos flautas, dos violas gamba y continuo
- Sonatina*
 - Coro*
 - Aria (Tenor)*
 - Aria (Bajo)*
 - Coro*
 - Aria (Soprano)*
 - Aria (Contralto)*
 - Aria (Bajo)*
 - Coral (Contralto)*
 - Coro*
- J. S. Bach* Motete «Ven, Jesús, ven», BWV 229
Para coro doble de ocho voces e instrumentos

II

- J. S. Bach* Cantata «Rey del cielo, sé bienvenido», BWV 182
Para tres voces solistas, coro, dos flautas, cuerdas y continuo
- Sonata*
 - Coro*
 - Recitativo (Bajo)*
 - Aria (Bajo)*
 - Aria (Contralto)*
 - Aria (Tenor)*
 - Coro*
 - Coro*
- J. S. Bach* Motete «Cantad al Señor una nueva canción», BWV 225
Para cuatro voces solistas, coro doble de ocho voces e instrumentos

Solistas:

Ine Kollecker, soprano
Ulla Gronewold, contralto
Wilfried Jochens, tenor
Wolfgang Förrig, baritono (Actus Tragicus)
Philipp L. Marston, bajo-baritono (Rey del cielo)
Martin Nitz, Cornelia Degenhard, flauta
Heinrich Haferland, Reinhard Tüting, viola de gamba
Thomas Pietsch, violin
Christine Jung, violoncello
Christian Schuldt, contrabajo
Werner Kauffmann, órgano

LETRA DE LAS CANCIONES

(En alemán)

I

MOTETTE «DER GEIST HILFT UNSRER SCHWACHHEI AUF»

Der Geist hilft unser Schwachheit auf, denn icir
wissen nicht, weas icir beten sollen, wie sich's
gebühret.
sondern der Geist sellist vertrill uns aufs beste mit
unaussprechlichem Seufzen
Der aber die Herzen forschet, der weiss, vas des
Geistes Sinn sei: denn er vertritt die Heiligen nach
dem, das Gott gefallet.

Du heilige Brunst, swssee Trost,
Nun hilf uns, frohlich und getrost
In deinem Dieust beständig bleiben.
Die Tmbaal uns niela abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft und bereit
Und stärk des Fleisehes Blodigkrit.
Dass wir hie ritterhch ringen.
Durch Tod und Leben zu dar dringen.
Halleluja. halleluja.

KANTATE NR. 106 «Actus tragicus»

1. *Sonatina*

2. *Chor*

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir, solange er will.
In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will.

3. *Aria (Tenor)*

Ach, Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben
müssen, auf dass wir klug werden.

4. *Aria (Bass)*

Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht
lebendig bleiben.

5. *Chor*

Es ist der alte Bund:
Mensch. du musss sterben.

Aria (Sopran)

Ja, komm. Herr Jesu!

6. *Aria (Alt)*

In deine Hände befehl ich meinen Geist;
du hast mich erlöset, Herrn, du getreuer Gott.

7. *Aria (Bass)*

Heute wirst du mit mir
im Paradies sein.

Choral (Alt)

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gottes Willen,
getrost ist mir mein Herz und Sirm
sanft und stille.
Wie Gott mir verheissen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

8. *Chor*

Glorie, Lob, Ehr, und Herrlichkeit
sei dir, Gott Vatter und Sohn bereit',
dem Heiligen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
mach uns sieghaft
durch Jesum Christum, Amen.

MOTETE «KOMM, JESU, KOMM»

Komm, Jesu, komm,
mein Leib ist müde,
die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
ich sehne mich,
nach deinem Friede;
der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, ich will mich dir ergeben,
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Drum schliess ich mich in deine Hande
und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
weil Jesus ist und bleibt
der wahre Weg zum Leben.

II

KANTATE Nr. 182 «HIMMELSKONIG, SEI WILLKOMMEN»

1. *Sonata*

2. *Chor*

Himmelskönig, sei willkommen,
Lass auch uns dein Zion sein!
Komm herein,
Du hast uns das Herz genommen.

3. *Rezitativ (Bass)*

*Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben;
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.*

4. *Aria (Bass)*

Starkes Lieben,
Das dich, grosser Gottessohn,
Von dem Thron
Deiner Herrlichkeit getrieben,
Dass du dich zum Hess der Welt
Als ein Opfer vorgestellt,
Dass du dich mit Blut verschrieben.

5. *Aria (Alt)*

Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid!
Tragt ein undeflecktes Kleid
Eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
Sei dem König itzt geweiht.

6. *Aria (Tenor)*

Jesu, lass durch Wohl und Weh
Mich auch mit dir zieben!
Schreit die Welt nur «Kreuzige!»
So lass mich nicht fliehen,
Herr, von' deinem Kreuzpanier,
Kron und Palmen find ich hier.

7. *Chor*

Jesú, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Uns' deswegen schenke.

3. Chor

So lasset uns gehen in salem der Freuden,
Begleitet den König in Lieben und Leiden
Er gehet voran
Und öffnet die Bahn.

J. S. BACH: Motette «SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED»,
BWV 225

Singet dem Herrn ein neues Lied,
die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zion sein fröhlich über ihrem Könige,
sie sollen loben seinen Namen im Reigen;
mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.

Choral

Wie sich ein Vat'r erbarmet
üb'r seine jungen Kinderlein,
so tut Herr uns Armen,
so wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte,
Gott weiss, wir sind nur Staub,
gleich wie das Gras vom Rechen
ein Blum und fallend Laub!

Der Wind nur drüber wehet,
so ist es nicht mehr da.
Also der Mensch vergehet,
sein End, das ist ihm nah.

Aria

Gott, nimm dich ferner unser an,
denn ohne dich ist nichts getan
mit allen unsern Sachen.

Drum sei du unser Schirm und Licht,
und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
so wirst du's ferner machen.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
auf dich und deine Huld verlässt.

Lobet dem Herrn in seinen Taten,
Lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit!

Alles was Odem hat, lobe den Herrn!
Halleluja!

(En español)

I

MOTETE, «EL ESPIRITU AYUDA Y CONTRARRESTA NUESTRA DEBILIDAD»

El espíritu ayuda y contrarresta nuestra debilidad, ya que no sabemos qué debemos orar, tal como es debido; nuestro propio espíritu nos representa mejor que cualquier otra cosa mediante suspiros inexpressables. Pero quien explore los corazones, sabrá cuál es el sentido del espíritu, ya que él significa a los santos, según los deseos de Dios.

Tú, santo ardor, dulce consuelo,
ayúdanos a que sigamos
a tu servicio, alegres y consolados,
y a que no nos aleje la tristeza.
Oh, Señor, fórjanos con tu fuerza
y vigila la torpeza de nuestra carne,
para que aquí luchemos caballerosamente
y lleguemos hasta ti, a través de la muerte y de la vida.
¡Aleluya! ¡Aleluya!

CANTATA NUMERO 106, «ACTUS TRAGICUS»

1. *Sonatina*

2. *Coro*

El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos.
En él vivimos y en él tejemos y permanecemos mientras Dios así
[lo quiera.
En él morimos en momento justo, cuando Dios lo quiere.

3. *Aria (tenor)*

Ah, Señor, enséñanos a meditar que hemos de morir,
para que así aprendamos a ser lúcidos.

4. *Aria (bajo)*

Atiende tu casa, ya que morirás
y no permanecerás vivo.

5. *Coro*

Este es el viejo pacto:
hombre has de morir.

Aria (soprano)

Sí, ven, Señor Jesús.

6. *Aria (contralto)*

En tus manos encomiendo mi espíritu;
me has salvado, Señor, Dios bondadoso.

7. *Aria (bajo)*

Hoy estarás conmigo
en el paraíso.

Coral (contralto)

En paz y alegría emprende viaje
según la voluntad de Dios,
consolados ya el corazón y el sentir
ya suaves y quedos.
Tal como Dios me anunció:
la muerte se ha convertido en mi sueño.

8. *Coro*

Gloria, loa, honor y grandeza
sean para ti, Dios padre e hijo
y espíritu santo por nombre.
Que la fuerza divina
nos haga victoriosos
a través de Jesucristo, amén.

MOTETE, «VEN, JESUS, VEN»

Ven, Jesús, ven
mi cuerpo está cansado,
mis fuerzas se desvanecen cada vez más;
anhelo
tu paz.

El amargo camino se me hace demasiado pesado.
Ven, quiero ofrecerte mi rendición;
eres el camino justo, la verdad, la vida.

Por ello me encomiendo en tus manos
y te digo, mundo, buenas noches.

Aunque mi vida termine súbita,
sé que mi espíritu está bien guardado.

Flotará cerca de su creador,
porque Jesús es y será
el camino verdadero hacia la vida.

II

CANTATA NUMERO 182, «REY DEL CIELO, BIENVENIDO»

1. *Sonata*

2. *Coro*

Rey del cielo, sé bienvenido,
permítanos ser tu Sión.
Entra,
te has apoderado de nuestro corazón.

3. *Recitativo (bajo)*

Ved, ya llego. en el Libro me anunciaron;
Tu voluntad. Dios mío, cumplo gustosamente.

4. *Aria (bajo)*

Es fuerte amor
el que te ha llevado,
gran hijo de Dios,
a abandonar
el trono de tu gloria,
para que, por el bien del mundo
te ofrecieras como sacrificio,
para que te comprometieras con tu sangre.

5. *Aria (contralto)*

Someteos al Salvador,
corazones que sois cristianos.
Vestid el immaculado manto
de vuestra fe para acercaros a él,
y que cuerpo y vida y bienes
sean dedicados ahora al Rey.

6. *Aria (tenor)*

Jesús, deja que, a través de fortuna y dolores
te acompañe yo también.
Aunque el mundo grite «¡Crucifícalo!»,
no dejes que huya,
oh, Señor. del estandarte de tu cruz;
aquí encuentro corona y ramos.

7. *Coro*

Jesús, tu pasión,
es pura alegría para mí;
tus heridas, corona y burlas,
solaz de mi corazón.
Mi alma sobre rosas anda
cuando pienso en ello;
que el cielo nos regale
un buen lugar en él.

8. *Coro*

Dejad que entremos en el Jerusalén de las alegrías,
acompañad al Rey con amores y sufrimientos.

El nos precede
y nos abre camino.

J. S. BACH: Motete «CANTAD AL SEÑOR UNA NUEVA CAN-
CION», BWV 225

Cantad al Señor una nueva canción,
Alabadle en la asamblea de los santos.
Alégrese Israel en su Hacedor,
Alérense en su Rey los Hijos de Sión.
Canten su nombre entre danzas,
Canten salmos con tambores y arpas.

I Coro (Aria)

Señor, sigue velando por nosotros,
Porque sin Ti todos nuestros esfuerzos,
Conducen a la nada.
Sé pues nuestro refugio y nuestra luz,
Y si nuestra esperanza no decae,
Continuarás protegiéndonos.
Bienaventurado aquel que firmemente,
Confía en Ti y en Tu clemencia.

II Coro (Coral)

Como un padre se compadece
De sus hijos pequeños,
Así el Señor
Tiene piedad de todos nosotros,
Si como niños le respetamos.
El conoce nuestra pobre condición,
Dios sabe que no somos más que polvo,
Como la hierba del rastrillo,
Como la flor marchita, y la hoja caída.
El viento no tiene más que soplarle
Y ya no queda nada.
Así le ocurre al hombre,
Y su fin está próximo.

Alabad al Señor por sus hazañas,
Alabadle en toda su grandeza.
Todo cuanto respira alabe al Señor.
¡Aleluya!

CANTATAS

«*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*», *Actus Tragicus*, BWV 160 y
«*Himmelskönig, sei willkommen*», BWV 182

El arte de la Cantata en Bach constituye, según Alfred Einstein, una cumplida exposición de los fundamentos y principios de la fe cristiana. La vida temporal y la eterna; muerte, pecado y arrepentimiento, sufrimiento y salvación, todas las emociones del alma cristiana inspiraron a Bach la composición de un vasto e insuperable corpus musical, sobre el que aún existen no pocas lagunas críticas. El *hauptgottesdienst*, principal Servicio luterano de domingos y días festivos, estaba centrado en la parte previa a la Comunión, esencialmente en el Evangelio del día. Este dictaba la elección del breve motete introductorio, los himnos (corales) y el libreto de la *Hauptmusik* o Cantata, interpretada antes del sermón de una hora larga de duración con que culminaba esta parte del Servicio. Si la Cantata constaba de dos secciones, la segunda se interpretaba después del sermón.

Además de estas cantatas destinadas a las festividades del calendario litúrgico luterano, existe un importante número dedicadas a celebraciones, tales como nupcias, funerales, ceremonias cívicas, etc. Es curioso que Bach designase a estas obras con palabras tales como *motetto*, *concerto*, *oda* o *dialogus*, quizá obedeciendo a distinciones sutiles que los modernos investigadores no han sido capaces, hasta el momento, de desvelar. La utilización de la voz cantata con carácter generalizado, es un producto de los editores del siglo XIX. Si hemos de creer a Charles Stanford Terry, Bach sólo aplicó el vocablo en seis ocasiones. La manera más común era comenzar el manuscrito con las palabras iniciales, sin título genérico alguno. También se distinguen con el término *trozo* (*stueck*), tanto en las instrucciones oficiales que determinaban las obligaciones del Cantor como en los manuales de devoción destinados a los feligreses.

La Cantata de Iglesia se desarrolló a partir del *Concerto sacro* con texto alemán del siglo XVII. Esta forma musical permitía un brillante despliegue de las voces, al tiempo que los instrumentos iban asumiendo cada vez un mayor protagonista. Compositores como Scheidt, Tunder y Pachelbel basaron sus concertos en melodías de coral, mientras que otros maestros como Schütz y Buxtehude mostraron preferencia por la libre utilización de textos bíblicos. Hacia el fin del siglo se fue acentuando la individualidad de las diversas partes del *concerto* con variaciones que afectaban tanto al número de intérpretes, como a los cambios de ritmo, *tempo* y *tonalidad*. Esta transformación que acabará por perfilar el tipo de cantata de la primera mitad del siglo XVIII, se ve acelerada y enriquecida por la incorporación de dos elementos generalizados por la ópera napolitana: el recitativo «*secco*» y el aria «*da capo*», que Bach adoptó en sus pro-

ducciones religiosas a partir de 1714. De este modo Erdmann Neumeister, importante libretista, abogado del nuevo estilo, podía afirmar: «Para decirlo en pocas palabras, una Cantata viene a ser un trozo de Opera, formado por dos partes, 'style recitativo' y aria. A quien sepa lo que ambas cosas exigen no le resulta difícil llegar a componer este *genus carminum*». Sin embargo esta explicación es insuficiente en el caso de la Cantata bachiana la cual no renuncia a toda una valiosa tradición y así, con el recitativo y el aria, coexisten el coral, la fantasía coral, los coros en forma de motete, los fragmentos puramente instrumentales, etc. Lo milagroso es que la asunción de tan dispares elementos no dañe, antes, al contrario, potencie y enriquezca la profunda unidad espiritual que brilla en cada una de estas composiciones.

La Cantata «Actus Tragicus» compuesta hacia 1707, con ocasión de un servicio fúnebre, está escrita para voces solistas, coro y un sobrio acompañamiento instrumental a cargo de dos flautas y dos violas da gamba, más los instrumentos que realizan el continuo. Su estructura es un tanto arcaica. No hay recitativos, y la interpretación del texto bajo la forma de arias no desempeña todavía sino un papel episódico. En realidad, más que de arias, debe hablarse de ariosos que no siguen el sistema simétrico del «da capo» napolitano ni sus peculiares giros y ornamentaciones, sino el sistema derivado del antiguo concertante veneciano consistente en articular la unidad merced al uso de figuras recurrentes en el bajo. El plan modulatorio se conforma a lo que se ha venido en llamar forma «quíastica», frecuentemente utilizada por Bach por motivos tanto estructurales como simbólicos, consistente en construir dos ramas simétricas en torno a un punto central.

En el caso de esta Cantata, como en el de tantas obras del compositor, esta arquitectura no es caprichosa sino que está en función de un contenido expresivo. El núcleo ideológico de *Actus Tragicus* se condensa en su número central. Se trata de una fuga a tres voces, «Es ist der alte Bund, Mensch, du musst sterben!» (es la antigua Alianza, hombre, ¡debes morir!), sobre palabras del *Eclesiástico* (14, 18), amplificada, por contraste, con un luminoso solo de soprano, «Ja, komm, Herr Jesu!» (Oh, ven, Señor Jesucristo!) procedente del *Apocalipsis* (22,20), y por una frase instrumental en forma de coral. Este número central, con su delicado encaje de elementos musicales y simbólicos, resume el sentido cristológico de toda la obra. A propósito del mismo W. Dilthey señaló que refleja dos lados de la conciencia religiosa, el destino humano de la muerte y sus terrores, pero también la entrega a la Redención, expresadas ambas cosas hasta su hondura última como estremecimiento anímico.

Los textos de los números anteriores al central pertenecen al Antiguo Testamento y los posteriores al Nuevo. Muy importante es el uso de diversos corales a través exclusivamente del vehículo instrumental, lo que constituye una sutil contribución a un procedimiento, frecuente en Bach, y que podría denominarse, leit-motiv simbólico. Hay que tener en cuenta que las melodías corales iban dirigidas a un auditorio al que le bastaba su interpretación por los instrumentos, sin ayuda de la letra, para captar su sentido.

En definitiva, la concepción teológica de la muerte que emana de los textos, queda expresada por medios simbólico-musicales y el

resultado es una visión interiorizada y serena, muy alejada de la grandilocuencia y el histrionismo de que han hecho gala otros compositores al afrontar el mismo tema. Señalemos finalmente, con Karl Geiringer, el significativo parentesco, tanto formal como de contenido, que guarda el *Requiem Alemán* de Brahms con esta Cantata, que el hamburgués conoció seguramente a través de su amigo Julius Stokhausen.

La *Cantata BWV 182*, «*Rey del cielo, sé bienvenido*» compuesta en Weimar en 1714, está destinada a la festividad del Domingo de Ramos. Tiene una forma desacostumbrada, con una sucesión de tres arias, sólo la primera de las cuales está precedida por un arioso de ocho compases sobre la letra del Salmo 40,7-8.

Se inicia con una Sonata instrumental en *Sol mayor*, 4/4, de carácter procesional. Los solos de violín y flauta en dúo, se encargan del solemne ritmo con puntillo que Bach asocia a menudo con Cristo, mientras los restantes instrumentos de cuerda acompañan discretamente en pizzicato. El coro «*Himmelskonig sei willkommen*» invita a Jesús a visitar el alma del creyente como una vez visitó Sión. La alegría del recibimiento está expresada con una florida escritura fugada llena de ingenio y habilidad. Según Spitta, en este número y en el final se encuentra por primera vez en Bach la forma «*da capo*» aplicada a coros.

En las tres arias que siguen, la gradación de sentimientos que emanan de sus textos se exponen con maestría; al contemplarse la próxima muerte de Cristo el clima se ensombrece y el aria para tenor y bajo continuo «*Jesu, lass durch Wohl und Weh*» es una de las más patéticas de su autor. Por cinco veces la línea melódica se quiebra por medio de un compás de silencio. Cerca del final hay como un grito de angustia cuando la voz queda suspendida en un *sol* agudo al tiempo que el *bajo* continuo se asienta sobre un profundo *do* sostenido.

La amargura de esta soberbia *aria* se suaviza en el coral «*Jesu, deine Passion ist mir laute Freude*». La melodía de Melchior Vulpus (1609) recibe un tratamiento fugado muy elaborado en el estilo de Pachelbel, doblándose por flauta y violín la línea de la soprano. El ambiente solemne y festivo del principio retorna en el coro final cuya temática y estructura rítmica resultan muy afines a las del coro con que se inicia la Cantata de Epifanía BWV 65.

MOTETES

«*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*», BWV 226, «*Komm, Jesu, Komm*», BWV 229 y «*Singet dem Herrn ein neues Lied*», BWV 225

De acuerdo con el orden del culto, en las Iglesias de S. Tomás y S. Nicolás de Leipzig, el motete se cantaba en el Servicio matutino y en el de la tarde, inmediatamente después del gran preludeo de órgano. Dado su carácter de introducción, este tipo de motete tiene un limitado peso específico. Mayor importancia tiene otra modalidad, fuera del servicio ordinario, y que se destina a especiales ocasiones, tales como funerales y ceremonias conmemorativas diversas. A esta segunda categoría corresponden los motetes que, sobre textos alemanes, compuso Bach en la primera década de su estancia en Leipzig.

En el llamado período barroco, la técnica del motete difiere de la vigente en la gran época de la polifonía renacentista, a consecuencia de la introducción en la música eclesiástica del estilo concertante, del paulatino abandono del estilo «a capella» y de la intervención de los instrumentos. A la manera de tratar el motete un Palestrina, en masas densas y como en bloques acordales, se opone el estilo moderno o concertante que aparece ya en los *Concerti Ecclesiastici* de A. y G. Gabrieli y después en Viadana, Carissimi, etc., generalizándose la tendencia hasta alcanzar a los países germánicos.

Las obras de Bach dentro de este género sólo indirectamente están relacionadas con el motete del siglo XVIII; como ya apuntó Spitta, están completamente libres de los elementos dramáticos, propiciados por los esquemas concertantes, que resaltan en los *Concertos Sacros* y *Madrigales* de Schütz o Hammerschmidt. En realidad los fundamentos estilísticos de la mayor parte de los motetes bachianos —y entre ellos los tres que hoy se interpretan— son la técnica del doble coro, la Paráfrasis de coral y la estricta fuga coral de origen instrumental. A diferencia de otros compositores anteriores, Bach no usa un coro alto y otro bajo en contraste casi teatral, sino que persigue un mayor equilibrio entre los dos grupos vocales. El doble coro ensancha el espacio musical, intensificándose la sonoridad y propiciando el juego de la descomposición y la fusión sonora a través de la «Variatio per choros». El tratamiento melódico y armónico de las voces, la rica textura polifónica y sobre todo la básica importancia atribuida a las melodías de coral en sus más variadas metamorfosis, se encuentra aquí con un significado parejo al de las Cantatas. Así se ha afirmado por la crítica que el motete apareció en Bach no como una forma independiente sino como un vástago de la cantata. De hecho en muchas cantatas del período de Weimar y de los primeros años de Leipzig —BWV 64, 38, 2, 28, 108, 144, 4, 21, 68, 121, 179— figuran coros a modo de motetes, sin partes instrumentales indepen-

dicentes. Lo que sí constituye una peculiaridad de estos motetes es la presencia de potentes fugas cuyas relaciones con la técnica de la fuga instrumental son tan evidentes que se ha podido hablar en algún caso de fuga de órgano para voces.

Un problema interpretativo muy debatido, es el relativo a si estas obras deben cantarse con o sin acompañamiento instrumental. A pesar de la falta de específicas partes instrumentales en las partituras originales, no hay ninguna razón para suponer una interpretación a capella. Las partituras autógrafas del motete «*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*» nos dan una preciosa orientación al respecto. Junto a las partes para canto se encuentran las partes para instrumentos —primer y segundo violín, viola y violoncello doblando al primer coro y primer y segundo oboe, oboe da caccia y fagot al segundo— y además un bajo cifrado para órgano, que es una suerte de compromiso entre los bajos de los dos coros. El acompañamiento al menos de órgano, parece indispensable y está exigido por la misma factura de ciertos motetes. Por otra parte es un condicionante de la época. Como apunta Schweitzer, los maestros alemanes tendían a tratar las voces en muchos casos como instrumentos y por tanto se vieron obligados a buscarles un apoyo. ¿Dónde están, hoy día, se preguntaba Mattheson, los «vocalistas» que sean capaces de cantar sin instrumentos, sin un fundamento como el clave o el órgano? En realidad el canto puro con exclusión de instrumentos obedece al ideal estético del Romanticismo que buscaba el retorno a Palestrina y se inspiraba en la práctica de la Capilla Sixtina.

El motete «*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*» BWV 226 fue compuesto en 1729 y cantado probablemente en el funeral del Rector Ernesti. Consiste en dos secciones bien delimitadas. La primera sobre texto de la Epístola a los Romanos (VIII, 26-27), es una especie de preludio en ritmo de 3/8 seguido de una doble fuga sobre las palabras «*Der aber die Herzen forschet*», cuyo carácter instrumental es muy acusado. La segunda sección está formada por la tercera estrofa del coral «*Komm heiliger Geist, Herre Gott*», y tanto el texto como la música ahondan en las graves reflexiones propuestas en la primera parte.

No se conoce fecha exacta de composición del motete «*Komm, Jesu, Komm*» BWV 229, considerándose que debió de ser escrito en el período que se extiende entre 1723 y 1734. El texto procede de la primera y última estrofas de una obra poética de Paul Thymich (1656-1694) inspirada en el *Evangelio de San Juan* (14,6); de indudable mérito, está exento tanto de la pompa barroca como de la sentimentalidad pietista que tanto abundan en la poesía de la época. Los contrastes y antinomias del texto son admirablemente explotados por el compositor: «*Der saure Weg*» (la senda amarga) es tratada con un tenso tema, vecino al que aparece en el momento culminante de «*Actus Tragicus*»; por el contrario, las palabras «*Der rechte Weg*» (el buen camino) son objeto de una delicada meditación de concentrada interioridad. La música de la segunda estrofa es en forma de aria en 3/4 y viene a culminar la profunda unidad espiritual que se desprende de toda la composición.

Muy distinto a los anteriores por su forma y finalidad es el motete «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» BWV 225, probablemente

interpretado el 12 de mayo de 1727 para la celebración del cumpleaños del Elector Federico Augusto de Sajonia. Sabemos por Rocznitz la profunda impresión que produjo esta obra en Mozart cuando la oyó en Leipzig en 1789. Zelter, en carta a Goethe cuenta cómo este motete era una de las obras preferidas por sus cantantes.

Su primer movimiento, sobre los tres primeros versos del *Salmo 149*, es muy extenso y adopta la forma de una especie de preludio vocal. El movimiento central utiliza la tercera estrofa del coral «Nun lob mein Seel» basado en el *Salmo 103*; la línea melódica se ve interrumpida por breves interludios que glosan la primera sección. El tercer número recoge el segundo verso del *Salmo 150* y en su parte final se despliega sobre el sexto verso del Salmo, una jubilosa fuga, en compás de 3/8 y con un tema desacostumbradamente largo que guarda una cierta afinidad con el «Pleni sunt coeli» de la *Misa en Si menor*, compuesto unos años antes. La fuga se divide en 32 más 4 más 40 más 4 más 32 compases produciéndose una de las construcciones simétricas (a b c b a) a que tan aficionado era Bach. La conclusión no puede ser pues más deslumbrante y lo que más asombra es la nitidez del tejido polifónico, teniendo en cuenta las gigantescas estructuras tonales puestas en juego.





SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE ALICANTE

PROXIMOS CONCIERTOS

25 de Abril	CUARTETO ITALIANO
27 de Abril	CUARTETO SMETANA

AVANCE DE PROGRAMA

4 de Mayo	Recital de canto por EUGENIA GOROJOVSKAIA
18 de Mayo	ORQUESTA DE CAMARA TOLBUHIN (Bulgaria)
5 de Junio	Orquesta Sinfónica de UTRECHT

