

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 23 de diciembre de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*María Espada, soprano
Matthias Rexroth, contratenor
Johannes Chum, tenor
José Antonio López, bajo
Juanjo Mena, director*

**Johann Sebastian BACH (1685-1750):
Oratorio de Navidad, BWV 248**

El origen del oratorio

No deja de ser impropio el denominar “música renacentista” a la de gran parte del siglo XVI. Habrá que esperar a sus últimas décadas para que la Italia de las Academias, la de los cénaculos ilustrados, hierva intelectualmente buscando las bases de la música griega y tratando de aplicar sus principios a la de su época, especialmente en el campo de lo teatral, el estilo “representativo”. Un afán definido certeramente por J. Peri, el autor de la *Euridice*, estrenada al alimón con la de Caccini, ambas en 1600: *Considerando que se trata de poesía dramática y que era necesario imitar con el canto lo que se hablaba... creo que los antiguos griegos y romanos (que, según la opinión de muchos, cantaban sobre la escena tragedias enteras) tendrían que emplear una especie de cantilena, donde se desarrollaban hasta convertirse en musicales las flexiones de entonación existentes en la dicción ordinaria.*

Las últimas décadas del XVI habían desarrollado ampliamente la música escénica, con intensa participación de los instrumentos, y, partiendo de las experiencias de los madrigalistas, la “ópera”, la obra escénica con música de tema profano, mitológico o histórico-heroico será el resultado de esta eclosión de técnicas, medios y modos que abrían las puertas a una nueva época, que el futuro denominaría Barroco musical. Estos presupuestos estilísticos se aplicaron al campo religioso, donde se habían presentado experiencias que introducían la música para la catequización de los fieles en las reuniones de la Congregación del Oratorio, fundada por San Felipe Neri. La obra programática de esta corriente, también estrenada en 1600, sería la *Rappresentazione di anima e di corpo* de Emilio de Cavalieri (1550-1602). La gran diferencia entre ópera y oratorio radicaba, además de en la temática, en que la primera encontraba su marco en el teatro con todas sus consecuencias, y el segundo en el salón de actos o reuniones y se montaba sin escenificación.

El oratorio tendría un gran desarrollo en el que se irían utilizando todos los hallazgos de la época: el recitativo, el aria, la técnica del bajo continuo, la evolución de los instrumentos y la orquesta, los coros representando los sentimientos de la colec-

tividad, los personajes individuales (no más de cinco, que podrían así entonar madrigales con texto religioso), uno de los cuales era el “historicus” o “testo” (testigo), que con su narración daba continuidad dramática a la obra.

El oratorio de Bach. La “parodia”

He tomado la narración aguas arriba, a fin de poder constatar que, cuando Bach escribe sus oratorios, se inserta en una gran tradición musical más que secular de la que él es representante egregio. Nos ha dejado tres oratorios destinados a Navidad, al domingo de Pascua y a la fiesta de la Ascensión, dispuestos en los escasos cinco meses que van del día de Navidad de 1734 al 19 de mayo de 1735 (el de Pascua en su versión definitiva) y los tres coinciden en el intenso uso de la “parodia”, es decir, la utilización de una música preexistente, convenientemente revisada y adaptada para recibir un nuevo texto.

Una práctica históricamente muy acreditada, que no tenía el más mínimo sentido peyorativo. En realidad no se perturbaba el sentido expresivo básico de la versión original, ya que lo que cambiaba era el objeto de idénticos sentimientos (compárese el *Lasciate mi morire* con el *Pianto della Madonna* monteverdianos). Hasta 19 números, de un total de 42, del *Oratorio de Navidad* tienen constatada esta condición y se trata de los de más peso y entidad.

Consta de seis partes, cada una de ellas para uno de los días festivos de las Navidades de 1734/35, en el que el día de Navidad cayó en sábado y era celebrada durante tres días a los que se unirían el día de Año Nuevo, el domingo después de Año Nuevo y la fiesta de la Epifanía o Reyes. Se ha discutido la condición de “oratorio”, prefiriendo considerarlo como simple serie de cantatas, pero la presencia del *evangelista*, los textos que garantizan la “historicidad”, además de los recursos comunes permiten aceptar tal denominación, como hace la edición para el servicio de los asistentes a la misa, el Gottesdienst: *Oratorio que a lo largo de la Santa Navidad fue interpretado en las dos iglesias principales de Leipzig. Año 1734*. Un texto debido muy probablemente a Christian Friedrich Henrici, de alias Picander, cuyos textos, publicados a partir de 1727, fueron utilizados por Bach. Los dos en estrecha colaboración habían trabajado ya en otras parodias.

BWV 248, I, Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage

Con un dispositivo de gran festividad (cuatro solistas, tres trompetas y timbales, dos flautas traveseras, dos oboes, dos oboes d´ amore, cuerda y bajo continuo) se interpretó esta pieza “Para el primer día de la Santa Navidad. Por la mañana en San Nicolás y por la tarde en Santo Tomás”, como reza el opúsculo con los textos.

El coro inicial y las dos arias proceden de la “parodia” de obras profanas. La música de este enorme coro inicial (más de 7 min.) de estructura ternaria (con *da capo*, repetición desde el principio de la primera sección) procede de la cantata BWV 214,1 para el cumpleaños (8/12/1733) de la Princesa de Sajonia y Reina de Polonia Maria Josepha. La relación música-texto es más estrecha en este *Drama* (sic) *per musica*, como la denomina Bach, en la que al conjuro del coro van interviniendo los instrumentos: *Retumbad, timba-*

les; estallad trompetas; cuerdas sonoras, llenad el aire... Pero no se perturba el “afecto” básico: el júbilo, la alegría °

El tenor, el “evangelista”, propone (núm. 2) los prolegómenos del nacimiento de Jesús según el evangelista Lucas (2,1 y ss.), provocando (núm. 3) la reacción de contralto que expresa sus sentimientos, potenciados por los dos oboes d´amore que le acompañan con el bajo continuo. El aria *da capo* (núm. 4) es parodia de la cantata BWV 213, 9, *Hércules en la encrucijada*, para celebrar en 1733 el undécimo aniversario del nacimiento (5/09) del Kurprinz Friedrich Christian de Sajonia (para él escribiría música Vivaldi en ocasión de su visita a Venecia en 1740), muy dotado musicalmente y casado con la compositora, pintora y escritora María Antonia Walpurgis, Princesa de Baviera. El contralto exhorta a recibir “al más bello, al más amado”, el niño nacido, y lo hace con una música tierna y dulce de violín y oboe al unísono con bajo continuo. El coral (núm. 5) es más conocido como coral de Pasión (hasta cinco veces aparece en la *Matthäus*). Su texto profano procedía del antológico *Lochamer Liederbuch* (1460), al que puso música H. L. Hassler en 1601, para poco después ser adaptado al uso religioso. Mattheson testimoniaba que en 1739 con esa melodía se cantaban en su época 24 himnos; uno de ellos éste de tema navideño original de P. Gerhardt, del que se canta su primera estrofa.

Continuando el relato, el “evangelista” narra el nacimiento de Jesús (Lc. 2,7), que comenta el núm. 7 en una estructura desarrollada en tres planos: 1) oboe y oboe d´amore con continuo, 2) arropan a soprano que canta uno de los himnos típicos de la religiosidad alemana navideña, el *Gelobet seist du, Jesu Christ* en su sexta estrofa, 3) interpolada por el bajo comentando sus conceptos.

En la cantata BWV 214,7 el bajo encarnaba a la voz de la Fama y su potente voz con el concurso de trompetas y timbales se aprovecha aquí (núm. 9) para cantar a Dios como *Grosser Herr, o starker König* (Gran Dios, oh fuerte rey), con lo que se mantiene el sentido de la música, también vertida en el molde del aria *da capo*. El coral final entona la estrofa 16 de *Vom Himmel hoch da komm ich her* (Del alto cielo aquí vengo) otro de los clásicos himnos navideños, también original de M. Lutero como el anterior. Sus cuatro frases son subrayadas por el jubiloso desenfado de trompetas y timbales.

BWV 248, II, Und es waren Hirten

Destinada al “segundo día de Navidad” (26 de diciembre, fiesta de San Esteban), que tradicionalmente se imponía a la concurrencia con un domingo, como sucedió en 1724. Se abre con una *Sinfonía* pastoral, tan del gusto del Barroco, en la que A. Schweitzer teólogo, organista especializado en Bach, médico y premio Nobel de la Paz, veía el diálogo de un coro de ángeles (cuerda y flauta) y otro de pastores (dos oboes d´amore y dos da caccia). El recitativo, núm. 11 (2 de la cantata), continúa con la narración (Lc. 2,8), en la que la “luz que envolvió” a los temerosos pastores se expresa por dos escalas descendentes del continuo. El coral, núm. 12/3, conforta a los pastores con la estrofa 9 de *Ermuntre dich* (Anímate, mi débil espíritu) de J. Rist (1641) y melodía de J. Schopp, tras lo cual continúa la narración, núm. 13/4, en la que el ángel es acompañado por toda la cuerda y continuo. El bajo, en un recitativo acompañado de dos oboes d´amore, núm. 14/5, prepara el ambiente conceptual al

aria, núm. 15/6, parodia de BWV 214,5, a cargo de tenor con flauta y continuo, en cuyo trabajo de adaptación se ve la colaboración de Bach y su letrista, ya que logra colocar las vocalizaciones originales para palabras en las que el compositor recurre habitualmente a este procedimiento: *eilt* (apresuraos), *Freude* (alegría), *labet* (suavizar).

Estamos en un momento de una intensa acción dramática, muy propia del oratorio, en el que se encadenan narración, comentario y expresión de afectos en aria y coral: así se sucede el breve recitativo *secco* del “evangelista”, núm. 16/7, que declaran lo que vieron los pastores en el pesebre de Belén; un coral, núm. 17/8, que canta la sexta estrofa de *Schaut, schaut* (mirad, mirad) de P. Gerhardt, 1667, entonada con la melodía del mencionado *Vom Himmel hoch* y un recitativo de bajo, 18/9, acompañado de oboes da caccia con un bajo continuo, que se transforma en arrullo al cantar el *so singet ihm bei seiner Wiegen* (cantadle junto a su cuna). La respuesta es el aria de contralto, núm. 19/10, parodia nuevamente de BWV 213, 3, el *drama per musica* “*Hercules en la encrucijada*”, en la que el Placer canta una canción de cuna al héroe-niño para que desprecie el camino de la virtud; la traslación es obvia al sueño de Jesús-niño. Introducidos por el “evangelista”, los ángeles entonan el *Gloria (Ehre sei Gott)* un gran coro en tres secciones a cargo del coro y la orquesta. El bajo exhorta a todos a unirse al canto angélico y el coral resuena con la segunda estrofa de *Wir singen dir, Immanuel* de P. Gerhardt cantado de nuevo con la melodía de *Vom Himmel hoch* interpoladas sus cuatro frases por extractos de la *Sinfonía* inicial.

BWV 248, III, Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen

Para cerrar el ciclo de tres días de celebración directa de la Navidad, Bach recupera las trompetas y timbales, que habían callado en la cantata del día anterior, más íntima. El coro inicial es parodia de la mencionada BWV 214,9, recuperando el carácter jubiloso en un coro de estructura *da capo*. El evangelista continúa (núm. 2) la narración evangélica, que continua el coro, núm. 26/3, narrando lo que se decían los pastores unos a otros de forma excitada y alborotada. Un recitativo-comentario, núm. 27/4 dirigido en los pastores a los fieles asistentes, lleva a éstos a sentirse identificados en el coral, núm. 28/5, que entona la estrofa 6 del también mencionado *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Se cierra todo con el aria, el elemento lírico, núm. 29/6, que en la versión original, BWV 213,11 (la cantata de Hércules) personificaban a la Virtud y el héroe, contralto y tenor, que tras sus desposorios entonan este canto de amor acompañados de dos violas y continuo. Aquí es llevado a las voces de soprano y bajo con el acompañamiento de dos oboes d’amore con el mismo aire íntimo y radiante con el que cantan la compasión y el consuelo recibidos.

Entrando en el desenlace final, el evangelista narra los sucesos, núm. 30/7, que terminan con la mención de cómo María guardaba estas cosas en su corazón (Lc. 2,16-19) y dan pie a que el aria, núm. 31/8, a cargo de contralto, violín solo y continuo, las comente con una recogida e íntima expresión, de inconmensurable belleza. Si lo hubo, nos es desconocido el antecedente del que sería parodia. Un recitativo-comentario de contralto, núm. 32/9 y el coral, núm. 33/10, insisten en guardar en el interior del alma lo que se ha presentado. Éste canta la estrofa 15 de *Fröhlich soll mein Herze springen* (Feliz debe saltar mi corazón) de P. Gerhardt (1653), cantado

con la melodía de J. G. Ebeling (1666). Interviene el evangelista, núm. 34/11, para presentar el retorno de los pastores, imagen de los fieles, a los que invita a unirse espiritualmente al coral, núm.35/12, que canta la cuarta estrofa del himno de Ch. Runge (1635) con la melodía anterior de *Wir Christenleut* del cancionero de Dresde de 1593. La indicación *Da capo il coro* remite a la interpretación íntegra del coral inicial de esta cantata.

BWV 248, IV, Fallt mit Danken, fallt mit Loben

El Año Nuevo de 1735 se estrenó en Leipzig, “por la mañana en Santo Tomás, por la tarde en San Nicolás”, con esta cantata para la que Bach requiere soprano, tenor y bajo solistas, coro, dos trompas, dos oboes, cuerda y continuo. El texto, a diferencia de lo que sucede en las otras cantatas destinadas para este día, no se centra tanto en la condición de primer día del año, cuanto en la celebración de la fiesta de la circuncisión de Jesús, rito religioso al que debían ser sometidos todos los varones hebreos a los siete días del nacimiento con el que se le imponía el nombre, Emmanuel, mencionado en el texto.

El coro inicial procede del mencionado drama musical *Hércules en la encrucijada* (v. núm. I), en el que abría este coro presentando a los dioses en consejo, para proteger al joven Hércules (imagen del Príncipe), para que elija el camino de la virtud. Dispuesta en tres secciones, reduciendo la repetición de la primera, es de una íntima y contenida alegría, definida por el compás ternario. El evangelista, núm. 37/2, narra el hecho de la circuncisión lo que motiva un recitativo-comentario, núm. 38/3, acompañado de cuerda y continuo, sobre cuya declamación y superponiéndose a ella, la voz de soprano canta en arioso una bellísima melodía, seguramente creación del propio Bach, con la que se escuchan cuatro versos primeros de la primera estrofa, del mismo arranque, de J. Rist (1642). El aria, núm. 39/4, personifica el comentario lírico y personal del creyente ante el nombre de Jesús; procede de la misma cantata donde Hércules, acompañado por el oboe d’amore y el continuo, ante las dos opciones que le presenta la vida, el Placer y la Virtud, pregunta al eco, que le responde con los Ja, Ja/Nein, Nein. En el oratorio va a cargo de soprano, con el correspondiente cambio de tonalidad, y, consiguientemente por razones de tesitura, acompañado de oboe. Los dos solistas son respondidos por el correspondiente eco.

El recitativo de bajo y la melodía de soprano superpuesta, núm. 40/5, constituyen el *pendant* del núm. 37/2, con la particularidad de que ahora se canta la segunda parte del texto del coral. El violín I hace oír la melodía del coral que cerrará la cantata. El aria de tenor, núm. 41/6, comparaba en la cantata profana, núm. 7, el vuelo del héroe siguiendo a la Virtud como el vuelo del águila. En la cantata se pide fuerza y valor para seguir al Salvador, manteniendo el efecto básico, en una estructura de cuarteto (violines primero y segundo con continuo y voz). Concluye, núm. 42/7, con la estrofa 18 del himno de Rist, conductor conceptual de la cantata, cantado con una melodía no perteneciente al repertorio religioso, casi con toda seguridad obra del propio Bach.

BWV 248, V, Ehre sei dir, Gott, gesungen

Destinada al domingo después de Año Nuevo, esta cantata requiere recursos más modestos: cuatro solistas, coro, dos oboes d' amore, cuerda y continuo. Tampoco se fija en las lecturas del domingo, sino que sigue el curso de los acontecimientos y ahora toca, justificando su condición de oratorio, la aparición de los Sabios de Oriente (*die Weisen*, dice el alemán). El coro, núm. 43/1 figura el apresurado ponerse en marcha de estos personajes en el ritornello, mientras el coro entona el *Gloria, oh Dios, te sea cantada*, unas veces en forma replicada y otras imitativa, que llega a cuajar en fughetta. El evangelista, núm. 44/2, narra la llegada de los Sabios y su pregunta se vierte en el personaje colectivo, las *turbas*, con un breve coro (núm.45/3) que canta con el motivo recurrente de la *Pasión según Juan*, con el contralto intercalando comentarios en recitativo. Entran en escena los sentimientos colectivos, núm. 46/4, por medio del coral, conocido por todos los asistentes, en este caso la quinta estrofa de *Nun, liebe Seel, nun ist die Zeit*, (Ahora, amada alma, es el momento) de G. Weissel (1642) entonada con la melodía de S. Calvisius (1594). La efusión lírica del aria, núm. 47/5, es parodia de la cantata BWV 215, 7, que se movía en muy diferente contexto, pero que ha podido ser a su vez parodia de otra obra perdida. Allí se ensalzaba al Elector de Sajonia en ocasión de una visita a Leipzig en 1734 tras su coronación como rey de Polonia; en este caso cambia el dispositivo y la tonalidad.

Otro bloque, dispuesto con la metodología de las reuniones pietistas (lectura bíblica, meditación, oración y coral), presenta en boca del evangelista, núm. 48/6, el terror del rey Herodes y con él, conocida su posible reacción, todo el pueblo. Efectivamente el recitativo, núm. 49/7, expresa ese temor con el temblor de cuerdas rebatidas. Continúa el evangelista, núm. 50/8, con la consulta del rey a los doctores de la Ley mosaica, que le señalan como lugar del nacimiento del Mesías Belén, momento en que se expresa en arioso. La meditación lírica, núm. 51/9, es un *terzetto* de soprano, contralto y tenor con violín solo y continuo, del que la opinión especializada sostiene que es parodia de una obra perdida, deducido de la impecable copia en limpio, propio de las parodias, y la no exigida vocalización paralela de soprano y tenor sobre las palabras *erscheinen* y *Seinen*; no obstante ha quedado bien adaptada en la parodia la invitación a callar, *schweigt*, para no despertar al niño que duerme. Un breve recitativo de contralto, núm. 52/10, con oboes d' amore prepara la conclusión de la cantata con el coral, núm. 53/11, que conectaba con la asamblea de fieles asistentes ya que conocían su texto y música y que gran parte tenían en la hoja volante, publicada con anterioridad. En este caso se entona la novena estrofa de *Ihr Gestirn', ihr hohen Lüfte* (Vosotros, astros, altos vientos) de J. Franck (1655) con la melodía de Heinrich Albert (1644).

BWV 248, VI, Herr, wenn die falsche Feinde schnauben

Para la fiesta de la Epifanía, nuestro Día de Reyes, “por la mañana en Santo Tomás y por la tarde en San Nicolás”, pone en juego aquí Bach todos los recursos vocales junto a las tres trompetas y timbales, oboes y oboes d' amore, la cuerda y el continuo; desde la cuarta cantata prescinde de las flautas. Presenta una intensa utilización de la parodia, de manera que sólo el coral intermedio y los recitativos del evangelista son composición *ex profeso*: una cantata de felicitación (1731) al conde von Fleming (BWV 210a) se parodia en cantata de iglesia (BWV 248/VIa) de la que se deriva esta BWV 246/VI. La estructura del número inicial es un motete, en el que

las diversas frases se articulan en dos secciones para cerrar una disposición ternaria repitiendo libremente la primera.

El evangelista, núm.55/2, somete a la consideración de los oyentes el pasaje evangélico (Mt. 2, 7) en el que Herodes encamina a los Sabios a Belén y manifiesta su intención de hacer lo propio, lo que motiva el comentario de la soprano, núm. 56/3, que acompañada de la cuerda y continuo denuncia la falsedad del rey. Con el mismo dispositivo, al que se une el oboe d´amore, se explora la meditación personal, núm. 57/4, en un aria en que la orquesta protagoniza en exclusiva dos terceras partes de su extensión.

El eje de la obra viene constituido por una intervención del evangelista (Mt. 2, 9y ss.), núms. 58/5 y 60/7, interpolados, núm. 59/6, por el coral (*Ich stehe an deiner Krippen hier* (Estoy ante tu pesebre) de P. Gerhardt (1656), entonada con la melodía de *Nun freut euch* (Alegraos) de los primeros tiempos de la Reforma luterana. El tenor con dos oboes d´amore y continuo se hace cargo de un recitativo, núm. 61/8, y un aria, núm. 62/9, que conforman una unidad, el primero de carácter conceptual y la segunda lírica que se recrea, deteniendo el *tempo* en el *mein Heiland wohnet hier* (mi Salvador habita aquí). Todo aboca a la conclusión del oratorio, y con él de la Navidad, con un recitativo de los solistas que se suman del agudo al grave con la pregunta *¿qué nos puede atemorizar si descansamos en brazos de Jesús?*, que deja en suerte la entrada del coral, ahora en un brillantísimo concertante de trompeta con el *tutti*, sobre el cual el coro va intercalando homófonamente, en acordes, el coral que se escuchó en la primera cantata, núm. 5.

Daniel S. Vega Cernuda