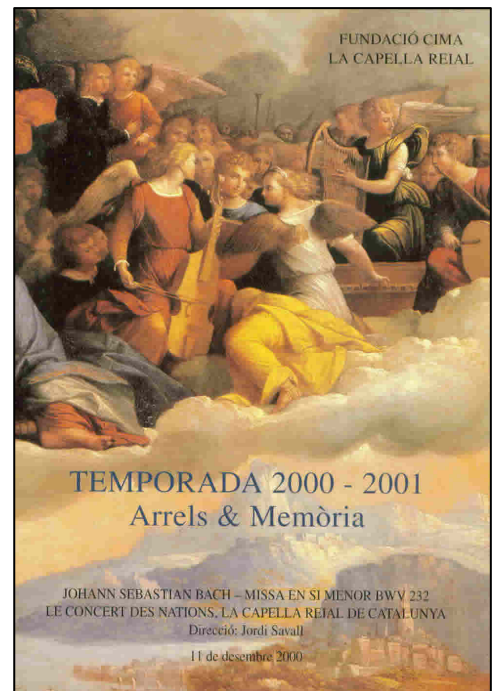


CENTRE INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGA
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

TEMPORADA 2000-2001
Arrels & Memòria

11 diciembre de 2000
Basílica de Santa María del Mar, Barcelona
J. S. Bach: *Misa en si menor* BWV 232
Le Concert des Nations & La Capella Reial de Catalunya
Director Jordi Savall



NOTAS AL PROGRAMA

“La obra de arte musical más extraordinaria de todos los tiempos y de todos los pueblos”: así definió el editor Nägeli la Misa en Si menor del “incomparablemente grande Johann Sebastian Bach” antes de proceder a su publicación, en 1818. Y proseguía: “Esta obra, por su contenido y sus proporciones, y, por supuesto, por la excelencia del estilo y la riqueza de la invención, supera todas sus demás obras”, citando como ejemplo máximo el Credo, “ejemplo eterno de cómo alcanzar el más instintivo despertar de la fuerza de la fe mediante la fuerza milagrosa del arte”.

Hoy sonreímos ante tanta grandilocuencia, pero gracias a aquella primera publicación la Misa en Si menor se convirtió rápidamente en el paradigma de la composición monumental. La obra, desde luego, se merecía semejante honor, y no deja de sorprender el hecho de que hoy en día, entre el gran público, la Misa no goce de una popularidad comparable a las dos grandes Pasiones según San Mateo y San Juan. Pero la frecuencia con la que esta Misa sigue siendo interpretada y grabada demuestra el constante interés que despierta esta obra maestra entre artistas y público.

La primera ejecución de la Misa en Si menor de Bach tuvo lugar a finales de 1749, pocos meses antes de la muerte del compositor. Pero la obra había tenido una gestación muy larga. *Kyrie* y *Gloria* habían sido compuestos quince años antes para el Príncipe elector de la corte (católica) de Sajonia en Dresde, ciudad que entonces se encontraba en su época de máximo esplendor. Contrariamente a lo que se podría pensar, no se trataba de una Misa “incompleta”, sino de una obra adecuada a las costumbres alemanas de entonces, ya que la elaboración polifónica de los textos latinos, durante el rito, se limitaba por lo general al *Kyrie* y *Gloria*. Todo esto valía tanto para la misa católica como para el rito luterano. De hecho, también las otras Misas de Bach (las llamadas “misas luteranas”, en La mayor, Sol mayor, sol menor y Fa mayor) se componen únicamente de *Kyrie* y *Gloria*. Pero éstas son *missae brevis*, destinadas a los días

musikeon

laborables y relativamente limitadas en cuanto a sus dimensiones y a los recursos musicales empleados. La Misa escrita para la corte de Dresde era, en cambio, una *missa solemnis*, una obra amplia y escrita para una orquesta de gran dimensión que incluía trompetas y timbales. Y fue precisamente esta obra de por sí grandiosa la que Bach retomó en 1748, añadiendo a la *missa* propiamente dicha (*Kyrie* y *Gloria*) un *Credo* de nueva concepción (el *Symbolum Nicenum*), resultado de un sufrido proceso creativo que demuestra por sí solo la importancia que atribuía el compositor a esta sección que es su última obra vocal y constituye el núcleo de toda la Misa. Tras ello, tomó una sección de una de sus Cantatas profanas de la década de 1730 adaptándole el texto del *Osanna* (y la elección de una obra no litúrgica para ese texto tan vital no es, sin duda, una casualidad), transformando radicalmente otra obra anterior para componer el *Agnus Dei*.

Mucho se ha escrito acerca de la evidente semejanza del material compositivo que forma esta obra, criticando este aspecto como si se tratara de un grave punto débil a la hora de proceder a una valoración de conjunto. Se nos permita decir aquí que, en cambio, es precisamente la diversidad musical la que la permite al compositor moldear con tanta naturalidad su estilo al significado de las distintas secciones. La música que Bach nos propone es indudablemente heterogénea, pero todavía más heterogéneo es el texto de la Misa, un texto que empieza en griego (con el *Kyrie*) y prosigue en un latín poco uniforme y de una calidad literaria muy dispar. Ya a mediados del siglo XIV Guillaume de Machaut (compositor, clérigo y hombre de letras) había percibido a la perfección la necesidad de ajustar el estilo compositivo al diverso carácter y a la diversa función litúrgica de cada parte de la misa: en su *Messe de Notre Dame* (la primera misa polifónica escrita por un solo compositor), se alternan al menos tres formas de concebir la polifonía claramente contrapuestas.

En la Misa en Si menor, la transparente luminosidad del *Sanctus* (compuesto por Bach antes de cumplir los cuarenta años), la multiforme y elaborada madurez del *Kyrie* y del *Gloria* (compuestos casi diez años después, tras haber definitivamente afianzado su vida profesional y personal) y la hermética complejidad del tardío *Credo* (compuesto contemporáneamente al *Arte de la Fuga* y enseguida después de la enigmática *Ofrenda musical*) se van sucediendo diseñando lo que es, en todos los sentidos, un recorrido autobiográfico. Seguramente no es una casualidad que Bach haya esperado el final de su vida para completar lo que —para un hombre de profunda religiosidad y profundamente ligado a la tradición litúrgica— era una asignatura pendiente en su catálogo. Para él, que en tantos aspectos se presenta como un puente entre el pasado y el futuro —entre lo que había representado la música hasta el periodo barroco y lo representaría a partir de entonces—, escribir una Misa significaba indicar el camino a seguir. Por este motivo, la yuxtaposición de estilos compositivos diversos, que marcará tan profundamente el futuro de la música a partir del clasicismo, parece aquí casi una premonición, una apelación a que la pluralidad y el respeto de la diversidad se mueva, al mismo tiempo, en el marco de una tradición.

musikeon

Bach había crecido en la Alemania luterana. Pero vio en la tradición de la misa en latín el reflejo de esa continuidad cultural que el arte musical necesitaba imperiosamente, y para ello no tuvo inconveniente en poner en música incluso aquella frase aparentemente tan problemática del Credo donde se invoca una Iglesia “católica y apostólica”. Lo hizo, eso sí, confiando esa frase al bajo solista, evitando cualquier elaboración polifónica y cualquier intervención coral, como si se tratara de un detalle frente a la trascendencia de los acontecimientos evocados por la misa. En cualquier caso, Bach no sería el único genio en aceptar este tipo de desafíos: de Haydn a Stravinsky, muchos compositores (algunos de ellos muy alejados de la tradición católica) sintieron la necesidad de medirse con aquella tradición que el texto de la misa parecía sintetizar a la perfección. Mozart utilizó una misa (la inacabada Misa en Do menor K. 427) para llevar al extremo su trágica concepción de la existencia, y Beethoven condensó en la *Missa Solemnis* (la mejor de sus obras, en su propia opinión) aquella visión utópica de la vida y del arte que fue el punto de llegada de su itinerario compositivo.

No obstante, la aportación de Bach supo ser, incluso en este sentido, única y extraordinaria. En la Misa en Si menor se dan cita no sólo la riqueza y la sorprendente diversidad de su gran experiencia compositiva, sino otras tradiciones que convierten la obra en una auténtica síntesis de toda una civilización. Piénsese, por ejemplo, en el uso de las figuras retóricas de origen clásico, basadas especialmente en la repetición de fragmentos melódicos similares en situaciones siempre distintas y en la constante alternancia entre simetría y asimetría métrica. Lo mismo podemos decir de la sapiente inserción de efectos derivados de la *pronuntiatio* latina, como el relieve dado a determinadas armonías mediante una oportuna distribución de los silencios o la brusca aceleración de una misma figura.

Aparentemente más ligado al reciente pasado musical pero no menos rico en implicaciones es el uso que hace Bach de determinados intervalos o figuraciones melódicas. En algunos casos se trata de aplicaciones aparentemente muy inocentes de la llamada *musica picta*: el gesto melódico ascendente al principio de *Et resurrexit*, por ejemplo, es una eficaz representación del despertar, análoga a la que, pocos minutos antes, había ilustrado el anterior descenso de Jesús a la tierra en el *Et incarnatus est* mediante lentos y sufridos arpeggios descendentes. Otros recursos están directamente vinculados a la tradición madrigalística italiana: entre ellos, el uso de breves células cromáticas y notas separadas por silencios para representar el dolor o el llanto (*Crucifixus* y *Qui tollis peccata mundi*) y la predilección por los saltos ascendentes para manifestar alegría (en el principio del *Gloria*, por ejemplo).

La riqueza del simbolismo bachiano sobrepasa todavía más al hablar de la armonía. Bach no se limita a seguir las costumbres de su tiempo, que relacionaban cada tonalidad y determinadas relaciones armónicas con una análoga representación de sentimientos y estados de ánimo, sino que los utiliza con una formidable multiplicidad de significados. La tonalidad de Si menor era, de por sí, una tonalidad ligada a la dimensión trascendente y a la sublimación del dolor. Pero la obra no está toda en esta misma tonalidad: además de la lógica elección del alegre y triunfal Re mayor para el *Gloria* y el *Sanctus*, está la peculiar elección de la frágil y sensible tonalidad de Sol mayor para las piezas directamente relacionadas con el personaje de Jesús (*Christe Eleison*, *Domine Deus*, *Et in unum Dominum*), así como algunos

significativos enlaces de una tonalidad a otra. Baste, como ejemplo, la asombrosa conclusión del *Crucifixus*, que inicia en Mi menor pero termina con un cambio repentino precisamente sobre las palabras *passus et sepultus est*: un cambio capaz, por sí solo, de anunciar el momento del traspaso y, al mismo tiempo, preparar la sucesiva entrada del explosivo Re mayor de *Et resurrexit*. En este y otros fragmentos, la armonía es la encargada de ilustrar el auténtico sentido espiritual de los acontecimientos narrados por el texto.

Este tipo de observaciones pueden aplicarse también a otras facetas de la obra. En lo referente a la instrumentación, por ejemplo, Bach reserva a los momentos más festivos los timbales y las trompetas (*Gloria, Cum Sancto Spiritu, Sanctus*), utiliza instrumentos solistas para dirigirse de forma individual hacia la divinidad (*Domine Deus, Quoniam, Benedictus*), mientras que elige las formas corales, preferentemente polifónicas, para representar la devoción colectiva (*Kyrie eleison I y II, Gratias agimus tibi, Dona nobis pacem*). Un caso a parte lo constituye el *Credo*. Aquí Bach elabora polifónicamente una línea melódica que no está elegida casualmente: se trata del inicio del *Credo* gregoriano empleado habitualmente por los polifonistas del Renacimiento como inicio de sus composiciones, ya que la norma preveía entonces empezar la composición propiamente dicha del segundo verso, *Patrem omnipotentem*. Durante este formidable homenaje a la gran época de la polifonía del siglo XVI, el sucederse de las distintas voces adquiere, además, otro preciso significado simbólico: el de la manifestación individual de la fe, que sólo tras haberse manifestado de forma personal se funde en una gran conclusión coral.

En menos de dos minutos oímos repetido 43 veces ese *Credo* gregoriano. Cuarenta y tres, y no es ninguna casualidad: se trata de uno de los muchos ejemplos de la predilección de Bach por las relaciones entre música y matemática. Si la letra A corresponde al número 1 del alfabeto latín, la B al 2, etc., la suma de las letras C-R-E-D-O es, precisamente 43. Y la Misa está repleta de ejemplos de este tipo. Otro, de muy distinto talante pero todavía más simbólico, nos lo ofrece el *Crucifixus*, que se desarrolla a lo largo de 53 compases (uno más, en realidad, si consideramos también la última nota prolongada). También aquí, el número tiene un sentido muy concreto: precisamente en el verso 53 del libro del profeta Isaías se encuentra la profecía de la Pasión de Cristo, que en Leipzig se leía la noche del Viernes Santo.

Estas coincidencias aparentemente casuales son, en realidad, expresiones puntuales de un simbolismo que impregna toda la obra y que tiene su máxima manifestación en la trascendente presencia del número tres, emblema de lo divino. Pero el aparente hermetismo de esta numerología —que es probablemente el aspecto más asombroso y misterioso de esta obra— nos debe recordar también la infinita complejidad que se esconde siempre en el interior de las grandes creaciones de la historia de la música. Una composición como ésta nunca acabaremos por desentrañarla del todo, y poco importa que seamos intérpretes, investigadores o simples melómanos: siempre quedará algo por descubrir. Sólo de allí puede nacer el placer de tocarla, estudiarla y escucharla, una y otra vez. Y es esta capacidad de enseñar facetas siempre nuevas lo que ha hecho que hoy, dos siglos y medio después, estemos aquí escuchándola.

LOS TEXTOS

Cuando hablamos de las Misas compuestas por los grandes compositores, nos referimos siempre a un mismo tipo de composición, una sucesión de algunas secciones muy concretas del rito católico. Independientemente del estilo y del período histórico en el que la obra fue compuesta, los textos son siempre los mismos, los pertenecientes al llamado *Ordinarium Missae*: el *Kyrie*, el *Gloria*, el *Credo*, el *Sanctus* (unido habitualmente al *Benedictus*) y el *Agnus Dei*. Todo ello, desde el siglo XIV. Pero hasta entonces no había sido así: durante la primera época dorada de la polifonía medieval (la de las Escuelas de Notre Dame de París y de San Martial de Limoges, en particular, florecidas entre los siglos XII y XIII) los compositores no ponían en música estas secciones, sino principalmente las del *Proprium Missae* (cuya letra cambiaba en función de cada festividad) u otras que después pasarían a ser cantadas a una sola voz, según las prescripciones del llamado canto gregoriano, como el *Alleluja* o el conclusivo *Ite, Missa est*.

Esta evolución, al igual que cualquier otra transformación que ha vivido el rito a lo largo de su milenaria historia es, naturalmente, el reflejo de los cambios sufridos por la expresión musical del sentimiento religioso a lo largo de las diferentes épocas. La propia historia de cada una de estas secciones de la misa refleja el sentir de cada época. El *GLORIA*, por ejemplo, llegó muy tarde a incorporarse al rito, adquiriendo una importancia creciente con el acercarse del Renacimiento precisamente por el carácter luminoso y, en cierta medida, humanista de su texto. Por su parte, el *AGNUS DEI*, con su suplicante invocación de la piedad divina, fue una de las columnas portantes de las misas de la Edad Media tardía, perdiendo poco a poco de protagonismo ante la majestuosidad del *SANCTUS* que lo precede. No es menos significativo el extraordinario interés que los compositores barrocos mostraron por la sección central del *CREDO*, con su realista reconstrucción de la encarnación, muerte y resurrección de Jesús, o la increíble historia del *BENEDICTUS* —máxima expresión del sentimiento contemplativo—, que conoció un éxito fulgurante en los siglos XI-XIII, durante la época de los grandes místicos medievales, como Meister Eckart y San Francisco de Asís. Engullido, a partir del Renacimiento, por el *Sanctus* (del que acabó por convertirse en una breve sección subordinada al texto principal), el *Benedictus* resurgió finalmente gracias a la nueva espiritualidad romántica, encontrando una formidable expresión con la tardía *Misa Solemnis* de Beethoven, donde esta sección ocupa más de doce minutos de música (algo bastante sorprendente, considerando que el texto se compone de tan sólo nueve palabras) gracias a un célebre y etéreo solo de violín.

También en este sentido, la Misa en Si menor de Bach ocupa un papel único e insustituible en la historia de la música. Sigamos ahora, uno por uno, los textos de las distintas secciones en las que se divide la obra.

PARA SITUARNOS EN LA HISTORIA...

Bach y su tiempo

1685: nacen el mismo año Bach, Händel y Domenico Scarlatti.

1687: Newton hace pública su teoría de la gravitación universal al publicar los *Philosophiae naturalis principia mathematica*.

1701-1714: guerra de sucesión española. Catalunya es uno de los principales escenarios del conflicto.

1714: Leibniz publica la *Monadologia*. Unos años antes, este filósofo y matemático había fundado la Academia Prusiana de las Ciencias.

1715: Muere Luis XIV.

1718: la Paz de Passarowitz entre el Imperio Otomano y Austria marca el final de la penetración turca en Europa.

1725: Guillaume Delisle publica el primer mapa de Europa preciso y fiable. Cuatro años después, John Flamsteed publica el primer atlas astronómico (con 1866 estrellas) elaborado a partir de observaciones con un telescopio.

1732: Se publica el primer diccionario musical completo, el *Musical Lexicon* de J. G. Walther

1740: Federico II sube al trono de Prusia.

1740-1748: la guerra de sucesión austríaca se transforma en un conflicto de dimensiones europeas, reafirmando la supremacía colonial inglesa; Austria y Prusia serán, a partir de entonces, los dos pilares de la región alemana. La paz de Aquisgrán define, en 1748, los nuevos equilibrios en Europa.