

Conductus Ensemble.

Bach: integral de los motetes

Sábado, 14 de marzo de 2026

Espacio Turina. 20:00 horas

NO8DO

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

CON LA COLABORACIÓN DE



MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



**Teatro de
la Maestranza**



**Diputación
Sevilla**

www.femas.es

femas



**X L I I I
FESTIVAL
D MÚSICA
ANTIGUA
D SEVILLA**

DEL 6 AL 29 DE MARZO DE 2026

Conductus Ensemble.

Bach: integral de los motetes

Sábado, 14 de marzo de 2026

Espacio Turina. 20:00 horas

Bach: integral de los motetes

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225

1. Singet dem Herrn ein neues Lied
2. Choral: Wie sich ein Vater erbarmet – Aria: Gott nimm dich ferner unser an
3. Lobet den Herrn

Jesu meine Freude BWV 227

1. Choral: Jesu, meine Freude
2. Es ist nun nichts Verdammliches
3. Choral: Unter deinen Schirmen
4. Denn das Gesetz
5. Choral: Trotz dem alten Drachen
6. Ihr aber seid nicht fleischlich
7. Choral: Weg mit allen Schätzen
8. Andante: So aber Christus in euch ist
9. Choral: Gute Nacht, o Wesen
10. So nun der Geist
11. Choral: Weicht, ihr Trauergeister

Der Geist hilft unser Schwachheit BWV 226

1. Der Geist hilft unser Schwachheit auf
2. Alla Breve: Der aber die Herzen forschet
3. Choral: Du heilige Brunst

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir BWV 228

Komm, Jesu, komm BWV 229

1. Komm, Jesu, komm
2. Aria: Drum Schließ ich mich in deine Hände

Lobet den Herrn, alle Heiden BWV 230

Conductus Ensemble

Haizea Lorenzo, Irene Fraile, M^a Jesús Ugalde, Nora Otamendi y Beatriz Lorente, *sopranos I*

Ainhoa Lopez de Munain, Saioa Goñi, Arantza Etxabe, Alaitz Urkia y Jaurne Gaminde, *sopranos II*

Lucía Gómez, Mario Hernández, Larraitz Gorriño, Mirari Pérez, María Campo y Beatriz Aguirre, *altos*

Ariel Hernández, Jon Etxabe, Aitor Garitano, Aitor Imaz, Michael Herz y Benjamin Beck, *tenores*

Jesús García Aréjula, F. Javier Jiménez Cuevas, Gorka Blanco, Ander Simal, Juan López Tabar y Luis Arrieta, *bajos*

José Manuel Navarro, *violín I*

Pablo Prieto, *violín II*

Raquel Batalloso, *viola*

Mercedes Ruiz, *violonchelo*

Ventura Rico, *contrabajo*

Miriam Jorde, Katy Elkin y José Manuel Cuadrado, *oboes*

Eyal Street, *fagot*

Alejandro Casal, *órgano*

Andoni Sierra, *director*

NOTAS

Compuestos, casi con toda seguridad, entre 1723 y 1730 en la ciudad de Leipzig, los seis motetes de **Johann Sebastian Bach**, que seguidamente interpretaremos, conforman una de las integrales, uno de los *corpus*, más densos, más sólidos y más elaborados de la música coral de todos los tiempos. Esta integral, en la que se interpretarán solamente aquellos motetes sobre cuya autenticidad bachiana existe un casi total acuerdo, constituye el punto culminante del motete alemán, de un género religioso, de una tradición 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 importantes como Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein o Dietrich Buxtehude.

En el tiempo en el que Bach escribió sus motetes, esta forma musical estaba ya considerada como un vestigio arcaico, como un género que no podía desarrollarse 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. A pesar de ello, Johann Sebastian, como haría también con otros muchos géneros musicales, no renegó nunca de la tradición; interpretaba frecuentemente motetes de compositores anteriores a él y abordó de una manera absolutamente magistral, muy probablemente en más de seis ocasiones, la composición de un motete al más puro estilo alemán, esto es, con la inclusión predominante de corales, con partes a tres, cuatro y cinco voces, con dobles coros, con protagonismo exclusivo de la parte vocal y con la utilización de instrumentos solamente como continuo o como duplicación de las voces, *colla parte*, características estas últimas que lo diferenciaban del motete francés o italiano escrito muy frecuentemente en estilo *concertato*.

Como Cantor de Santo Tomás, Bach no tenía ninguna obligación de componer motetes. De hecho, la composición de estos seis motetes responde a diversos encargos privados, encargos realizados por importantes personalidades de la ciudad de Leipzig para ocasiones específicas, algunas de ellas perfectamente conocidas, y que según se desprende de documentos de la época, estaban especialmente bien remunerados. Cuatro de los seis motetes están escritos para la

celebración de honras fúnebres. Nótese al respecto, la velocidad de composición con la que debían ser abordados estos trabajos; conocida la noticia del fallecimiento de la persona a quien se dedicaba la música, el compositor contactaba con el pastor encargado de celebrar el funeral a fin de conocer cuál era el tema del sermón o cuáles las lecturas del evangelio que serían leídas con el fin de adecuar el texto del motete a la ocasión.

Al contrario de lo que ocurrió con sus pasiones o cantatas, los motetes de Bach –que una vez interpretados para la ocasión que habían sido compuestos pasaban a formar parte del repertorio del coro de Santo Tomás– no dejaron jamás de interpretarse: así entre otros, en el año 1789, durante una visita a Leipzig, Mozart escuchó con gran admiración una interpretación del motete *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Cabe preguntarse entonces, por qué unas obras de factura tan sólida y que no han dejado nunca de cantarse, resultan ser tan poco conocidas por una gran parte del público.

Hay dos razones principales, que podrían explicar esta circunstancia: una, el altísimo grado de dificultad vocal de este repertorio, que hace muy infrecuente su programación en concierto, y otra, su gran densidad expresiva, que exige de parte del auditor una especial atención. Esta atención exigida puede verse acentuada, hoy y aquí, por la distancia temporal y cultural que suponen los casi tres siglos pasados desde que estas músicas fueron compuestas, el hecho de estar escritos en alemán y su marcada impronta luterana.

Todos los motetes de Bach están contruidos sobre textos cuidadosa y minuciosamente elegidos y ordenados. Pero este cuidado y esta minuciosidad no afectan solamente a la elección de los textos. Las tonalidades propuestas, los dibujos melódicos asignados a cada palabra, los corales que de un modo u otro aparecen a lo largo de toda la integral... hasta los mismos silencios, todo en esta música tiene una razón de ser. Esta concienzuda manera de componer, habitual en la obra de Johann Sebastian, busca esa coherencia total entre texto y música, que es la que le da esa solidez tan característica de la obra del músico de Eisenach. Las reglas de la *Inventio retorica* encuentran en la figura de Bach a su máximo defensor.

BWV 225: *Singet dem Herrn ein neues Lied*

Año de composición: 1727

Destino: Muy probablemente, para la celebración del cumpleaños de Federico Augusto I de Sajonia.

Escrito para doble coro, el texto determina la organización de la obra: dos extractos de salmos rodean a un coral, y un *Halleluja* reúne el doble coro en una sección final a cuatro voces. La tonalidad de si bemol mayor se extiende a lo largo de las cuatro secciones.

La primera de ellas utiliza como texto los versículos 1-3 del Salmo 149, un salmo de victoria que exterioriza la alegría de un pueblo que con espadas, cítaras y panderos, danza, canta

y alaba a su dios como agradecimiento por la victoria militar conseguida. Los dos coros, a cuatro voces cada uno, alternan en diálogo la exhortación *singet* (cantad), presentada en dos sonoros y marciales acordes, con un tema de carácter más libre y jubiloso en el que destacan como expresión de la alegría, los ritmos dáctilos de la *figura corta* (corchea - dos semicorcheas). Ambos temas confluyen en una fuga que llega a presentar hasta siete voces diferentes.

La segunda sección presenta un diálogo entre un coro que entona una antigua melodía profana alemana -aplicada al uso religioso por Hans Kugelman hacia mediados del XVI- en forma de vertical y austero coral y otro que, a modo de comentario sobre ese coral, canta un motivo más libre, lineal y ornamentado. La precariedad de la vida terrestre y la misericordia del Señor son los temas tratados en esta sección.

La vuelta a los textos de la Biblia, versículos 1-2 del Salmo 150, ocasiona una jubilosa *antiphonia*, en la que los dos coros dialogan *spezzati* (en bloques separados), y que llega a su fin cuando reunidos en los dos últimos compases de esta sección, comienzan a entonar la cuarta, el *Halleluja*, en una fuga real a cuatro voces que de alguna manera nos recuerda el “Pleni sunt coeli” del Sanctus de la *Misa en si menor* (BWV 232).

BWV 227: Jesu meine Freude

Año de composición: 1723

Destino: Muy probablemente para las exequias de Johanna Maria Rapold (Kees)

Como otros tres motetes más de esta integral, el BWV 225 fue escrito como música para la celebración de honras fúnebres. En este caso, la difunta era Johanna Maria Rapold (Kees), hija del rector de San Nicolás y viuda de Johann Jacob Kees, quien fuera concejal, rico comerciante y jefe de correos de la ciudad de Leipzig.

Si de entre todos los motetes hubiéramos de señalar alguno por lo elaborado de su macro estructura, este sería, sin duda alguna, el *Jesu meine Freude* que ahora comentamos. Profundamente conocedor de la cultura teológica de su tiempo, J. S. Bach construyó una elaborada estructura simétrica de once números compuesta por dos ciclos, el primero de ellos, una compilación de textos de un coral de Johann Franck que ocupan los números impares, el segundo, una selección de distintos versículos de una epístola de San Pablo a los romanos que se imbrican entre aquellos. Ambos ciclos presentan una temática diferente pero complementaria. El primero nos habla del adiós del cuerpo a la vida terrena, el segundo, exhorta al alma a vivir según el Espíritu de Dios. De este modo nos encontramos en el centro de toda la estructura, y como eje de la misma, el “Ihr aber seid nicht fleischlich, sonder geistlich” (“Pero nosotros no vivís según la carne, sino según el Espíritu”), número que resume todo el pensamiento de la obra y a la que Bach da forma de fuga como símbolo de lo inmaterial y universal.

Primera sección: primera estrofa del coral de Franck que Jo-

hann Crüger musicara en 1653 y que Bach armoniza sencillamente a cuatro voces.

Segunda sección: destacamos la triple repetición de la palabra “nichts” (“nada”), procedimiento barroco frecuentemente utilizado para resaltar una palabra, aquí reforzada por silencios dramáticos y una declamación silábica.

Tercera sección: la segunda estrofa del coral presenta también la melodía de Crüger, armonizada ahora a cinco voces.

Cuarta sección: la utilización de las tres voces superiores para esta breve sección que viene en este momento es interpretada por algunos autores como un modo de representar levedad, ligereza, falta de ataduras, liberación de todo lo que empuja y arrastra hacia abajo, hacia la ley del pecado.

Quinta sección: versión muy elaborada de la música del coral, de acuerdo con la llamada *variatio per choros*, la melodía de Crüger sobrevive en esta tercera estrofa del texto de Franck a pesar de las interrupciones de las fuerzas del mal de las que habla el texto.

Sexta sección: la afirmación de la victoria del espíritu sobre la carne ocupa el centro de la obra. Reunidas las cinco voces en una fuga escrita en la tonalidad de sol mayor, este hecho diferenciado que por venir colocada entre dos secciones en mi menor cobra aún mayor fuerza, marca el punto central de toda la obra.

Séptima sección: la renuncia a la vida terrenal que presenta la cuarta estrofa del coral nos devuelve a la tonalidad de mi menor. Bajo el *cantus firmus* entonado por la soprano, las otras voces comentan que “el sufrimiento, la miseria, el oprobio” no conseguirán apartar al alma fiel de Jesús. Es de destacar la articulación de esas palabras entrecorcheadas que a modo de suspiros vienen presentadas en dos corcheas ligadas.

Octava sección: colocada respecto al eje central, en simetría al trío anterior, pero esta vez con las tres voces inferiores, escrito en do mayor y con largas vocalizaciones en las palabras “Geist” y “Leben” (“Espíritu” y “Vida”, respectivamente), la música nos traduce con el verso de San Pablo en el que se nos habla de que “el Espíritu es Vida”.

Novena sección: quinta estrofa del coral de Franck, enfatiza sobre la idea del adiós al mundo, al pecado y a todo lo que aleje al espíritu fiel de Jesús. La ausencia de la voz del bajo va en la línea de lo comentado en la cuarta sección, es una manera de presentar ligereza, levedad y falta de ataduras con las vanas ocupaciones terrenales.

Décima sección: parodia de la segunda confiere aún mayor solidez a la simetría de la estructura general de la obra.

Undécima sección: la última estrofa del coral nos devuelve a la simpleza armónica del comienzo, pues escuchamos ahora la misma melodía del coral con exactamente la misma armonización, cerrándose de este modo una perfecta simetría.

BWV 226: Der Geist hilft unser Schwachheit

Año de composición: 1729

Destino: Entierro del Rector de la Universidad de Leipzig, Johann Heinrich Ernesti

Único motete del que se conserva el manuscrito original de J. S. Bach, ese resulta ser especialmente revelador por lo menos en dos cuestiones. La primera, la intervención, aunque sea *colla parte*, de instrumentos de cuerda para doblar al coro I y de viento para doblar al coro II, hecho que suponía una infracción dentro de lo que era la práctica habitual en la que la utilización de instrumentos estaba prohibida para ceremonias fúnebres. La segunda la aparición de acentos y otras indicaciones dinámicas que demuestran muy a las claras cuál era la interpretación que Bach quería.

El motete no presenta en ningún momento el más mínimo tono de duelo que pudiera esperarse de una obra escrita para un funeral. Se trata más bien de una reflexión sobre la muerte, a la vez dulce, alegre y reconfortante que se corresponde con el espíritu pietista con el que se identifica normalmente a Bach.

La primera sección del motete muestra una clara y clásica organización y tratamiento del doble coro: Coro I - Coro II - Coro I y II // Coro II - Coro I - Coro I y II. Destacamos en esta sección algunos ejemplos de la minuciosidad con la que Bach trata la música buscando la total identificación con el texto propuesto. De este modo, “Der Geist” (“El espíritu de Dios”) viene presentado en una larga vocalización que se va elevando; “Hilft” (“ayuda/apoyo”) viene remarcado por aparecer con una apoyatura en las sopranos; “Schwachheit” (“flaqueza/debilidad”) aparece con un motivo rítmico asimétrico e inestable (con trino)...

Esta primera sección en 3/8 desemboca en una especie de fuga a siete voces escrita en compasillo en la que destacan por su expresividad palabras como “Seufzen” (“gemidos/suspiros”) y “unausprechlicher” (“incomprensibles/inenarrables”) para las que Bach utiliza intervalos absolutamente excepcionales, repetición de notas, e inclusión de silencios cortantes que magnifican el significado del texto de San Pablo.

Una doble fuga a cuatro y Alla breve, reúne ambos coros en lo que algunos autores consideran como verdadero final del motete. No obstante, es un coral que entona la melodía del siglo XV que cantaba en una estrofa la versión alemana de la secuencia de la fiesta de Pentecostés *Veni Creator Spiritus*, el que cierra el motete.

BWV 228: Fürchte dich nicht, ich bin bei dir

Año de composición: 1726

Destino: Posiblemente para las exequias de Susanna Sophia Winckler.

Obra de una gran densidad cromática, este motete está

escrito como canto de consolación para ser entonado durante el funeral solemne, *Gedächtnispredigt*, de quien fuera viuda del jefe de las milicias de la ciudad de Leipzig, el Capitán Christoph Packbusch Winckler, cuyas hijas habían sido madrinas de dos de los hijos de Bach.

El comienzo de la obra es una imponente construcción homófona a ocho voces en doble coro que expone el texto de Isaías según la técnica veneciana de coros en eco. El diálogo entre ambos coros puede recordar al antiguo procedimiento medieval del hoquetus, breves motivos cambiantes en cada oración que son repetidos por uno u otro coro alternativamente.

Numerosos son, también en este motete, los recursos de la retórica musical empleados. De esta manera encontramos que el motivo “ich stärke dich” (“yo te fortalezcó/yo te sostengo”), viene presentado cuatro veces por una de las voces y reforzada homofónicamente por las otras siete; o que, la frase “weiche nicht” (“no desmayes/no temas”), viene presentada con una oscilación melódica y aparece siempre en síncope.

Un pequeño fragmento de cinco compases en el que el coro entona de nuevo el motivo inicial del motete, es, a la vez, coda de la primera sección e introducción de la siguiente, pues, los dos versículos de Isaías utilizados en sendas secciones comienzan con esa misma frase “Fürchte dich nicht” (“no temas”).

La segunda sección, de una gran intensidad cromática, es una doble fuga a tres voces desarrollada por las tres voces inferiores mientras la voz de soprano entona un coral que va apareciendo seccionado. El texto de Isaías, anuncia de alguna manera la misión de Jesús, cuya representación retórica la encontramos en el hecho de que el motivo cromático principal de la fuga, “denn ich habe dich erlöst” (“pues yo te he rescatado”), viene repetido 33 veces, la edad de Cristo.

BWV 229: Komm, Jesu, komm

Año de composición: desconocida con exactitud, se cree fue escrito entre 1723 y 1734

Destino: desconocido igualmente, fue escrito, sin duda alguna, destinado al uso fúnebre.

El motete BWV 229 que brevemente comentamos es un motete en la más antigua acepción del término: cada segmento musical se modela sobre una frase y las diferentes partes se articulan entre ellas creando un todo unitario. Llama la atención la riqueza de los temas propuestos por Bach cuya increíble variedad no mina en ningún momento la unidad de la obra. Un epílogo intitolado “aria” cierra la obra a modo de coral. La melodía propuesta no se corresponde con ningún coral del repertorio de la Iglesia luterana sino que es del mismo Bach.

BWV 230: Lobet den Herrn, alle Heiden

Año de composición: probablemente hacia 1723

Destino: desconocido, es posible que formara parte de alguna cantata hoy por hoy desaparecida.

Caso único entre los seis motetes de esta integral, el BWV 230 no incluye ningún coral en su desarrollo, particularidad que ha llevado a algunos autores a dudar de la autoría de la obra. Su estilo hace recordar a la forma del motete antiguo en un solo bloque en el que sin embargo distinguimos tres secciones claramente. La primera es una doble fuga en do mayor, la segunda un fragmento en el que se alternan fragmentos homofónicos y polifónicos y la tercera un *Hallelujah* escrito en forma de fuga a cuatro que cierra el motete de forma jubilosa.

© Andoni Sierra