

Reforma y Contrarreforma

Prólogo

El 21 de marzo, primer día de la primavera del año 1685, nació en Eisenach aquel a quien la historia iba a considerar como el compositor más importante que Alemania haya dado a la liturgia protestante. Unos meses más tarde, el 18 de octubre, Luis XIV firma el Edicto de Fontainebleau que pone fin a las libertades concedidas a los hugonotes aboliendo el Edicto de Nantes promulgado por Enrique IV en 1598. Una coincidencia, ciertamente, pero importante, porque el éxodo de los protestantes franceses hacia Alemania va a desempeñar un papel considerable en la evolución musical de Johann Sebastian Bach.

Tampoco es fortuito el que elijamos esta constatación como punto de partida de esta obra. En abril de 1521, tras haber sostenido con firmeza sus convicciones ante la Dieta de Worms, Martín Lutero sabía que sería perseguido y que quienquiera que aceptara protegerlo sería condenado. El salvoconducto que el emperador Carlos V le había concedido para poder desplazarse a Worms era de corta duración y sería invalidado en cuanto se publicara el Edicto que debía concretar las deliberaciones de la Dieta. Federico el Sabio, duque elector de Sajonia, había sido quien había tenido la idea, so pretexto de un secuestro fingido, de ofrecerle refugio en su fortaleza de Wartburg; henos de nuevo en Eisenach, en la cima de la colina que domina la ciudad. Allí es donde Lutero aprovecha el tiempo para escribir numerosas obras fundamentales y emprende la traducción al alemán del Nuevo Testamento.

Cuando poco más de siglo y medio después nace Johann Sebastian Bach, Turingia y una gran parte del centro y norte de Alemania eran mayoritariamente protestantes. Los horrores de la Guerra de los Treinta Años estaban, sin lugar a dudas, en la memoria de todos. En 1648 el Tratado de Westfalia había puesto un efectivo final a este periodo de guerra provocada principalmente por las tensiones religiosas, guerra que había involucrado a prácticamente todos los países de Europa y cuyo principal terreno de batalla había sido precisamente esta Alemania Central. El recuerdo de aquellos horrores no se había extinguido en tan pocos años; y si la fe fue sin duda uno de los principales remedios para aliviar ese dolor, la música que la acompañaba nos ofrece todavía hoy una imagen sensible y conmovedora de dicha fe. Y aquí Lutero, quizá sin ser consciente en ese momento del poder de la música, había acertado al asignar al canto un lugar primordial en la organización de los oficios y la vida espiritual.

No es cuestión, aquí y ahora, de recordar todas las etapas que han conducido a los reformadores a sus diferentes metas, ni, por el contrario, todas las reacciones de quienes, al defender los principios de la Iglesia católica romana, imaginaron los elementos de la Contrarreforma. La evocación de estos hechos históricos nos servirá simplemente para comprender mejor el papel que la música ha jugado en esas circunstancias: cómo ha podido adaptarse a los preceptos emitidos por cada credo, y cómo le fue posible distanciarse de ellos y proseguir su evolución en un periodo muy complejo de su historia, aquél en el que la polifonía, llegada a su apogeo, cedió su lugar a la monodia acompañada y a la expresividad del barroco.

La Reforma luterana

Nacido hacia 1483 en Eisleben, en Turingia, Martín Lucero habría podido beneficiarse de una vida apacible, dividida entre la vida monástica (entra en la Orden de los Agustinos en 1505) y la carrera universitaria. Pero no habría de ser así. Quizá su estancia en Roma en 1510 está en el origen de todas sus dudas sobre la Iglesia Católica, su concepto de la fe y su conducta, porque se imponía ante el mundo como un poder político e incluso financiero. Todo el movimiento reformador parte de la Universidad de Wittenberg, fundada a comienzos del siglo XVI por el Elector de Sajonia, Federico el Sabio, en la que Lutero es profesor. No está solo: a él se han sumado algunos de sus colegas que a continuación jugarán un papel importante en la difusión de la Reforma, entre ellos Philipp Melanchton y Georg Burckardt, llamado Spalatino, consejero de Federico el Sabio.

Lutero ataca a la Iglesia desde diferentes puntos de vista; ante todo por una reflexión sobre las bases mismas de la fe cristiana, sobre la vuelta a las fuentes esenciales que son las sagradas Escrituras, desembarazadas de todas las interpretaciones acumuladas a lo largo de los siglos. Pero lo que sin duda ha provocado la mayor hostilidad por parte de las autoridades de la Iglesia es la lucha que Lutero emprende contra su poder; el punto de partida es su ataque virulento contra el sistema de las indulgencias. Entre los ejemplos más discutibles de estas atribuciones de indulgencias están la promulgada por Julio II en 1506 y que Leon X renueva en 1515, concedidas a quienes ayudaran a la reconstrucción de la basílica de San Pedro de Roma. Lutero, testigo de estas prácticas y de muchas otras actuaciones similares constatadas en Alemania, reacciona violentamente, y la publicación en 1517 de las *Noventa y cinco Tesis (Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum)* es el comienzo de sus numerosos escritos polémicos. Las reacciones de Roma no se hacen esperar, y en 1520 Lutero es amenazado de excomunión. Consciente de que sus ideas encuentran un eco político favorable, dirige un nuevo escrito *A la nobleza*

cristiana de la nación alemana sobre la reforma del Estado cristiano. Es excomulgado. En la Dieta de Worms, reunida a demandas de Carlos V en 1521, Lutero se reafirma en sus posiciones. Conforme a sus convicciones, contrae matrimonio en 1525 y continúa su acción sin descanso hasta su muerte en 1546.

Cuando la Dieta de Augsburgo se reúne en 1555, una parte del combate de Lutero ha alcanzado su meta; la paz de Augsburgo acepta esta separación de la Alemania religiosa (y política) y el Imperio. En síntesis, Renania y Baviera continúan siendo católicas, mientras el resto de Alemania se ha convertido al protestantismo. Pero es sabido que esta división no es tan arbitraria; así, entre las situaciones más sorprendentes se encuentra la de Dresde, cuya corte es católica mientras que las iglesias de la ciudad son luteranas.

Mientras tanto, las ideas y la doctrina de Lutero se han abierto camino en Europa. Pero él no es el único responsable de estos movimientos ideológicos y espirituales: Zwinglio en Zurich, Calvino en Francia y Ginebra, Bucer en Estrasburgo, por no citar sino a los más importantes, han desarrollado sus propias visiones de las reformas de la expresión de la fe cristiana. Al igual que Lutero, todos ellos han combatido con energía en defensa de sus posiciones, desencadenando en torno a ellos, y unos frente a otros, debates apasionados, hostilidades ciegas, condenas injustas. La historia de la Reforma asocia los fundamentos de estas reflexiones con las numerosas respuestas a menudo guiadas por imperativos nacionales y políticos.¹

La liturgia luterana

Evidentemente, nuestro principal interés, en el marco de esta publicación, es el impacto de estos movimientos espirituales en la creación musical y el lugar de la música en el culto.

La liturgia luterana se basa en los escritos del Antiguo y el Nuevo Testamentos. Algunos textos, por cierto, son generalmente excluidos por los protestantes, principalmente aquellos considerados apócrifos (*Eclesiástico, Tobías, Sabiduría,...*). Entre los del Antiguo Testamento, el *Libro de los Salmos*, que fue abundantemente comentado por Lutero, es de una importancia capital. También debe subrayarse que la liturgia protestante rechaza todo culto vinculado a la personalidad de los santos. En cuanto al culto mariano, está igualmente excluido de la liturgia, lo que no impide evidentemente el reconocimiento de la persona de la Virgen María

¹ La obra de Richard Stauffer, titulada simplemente *La Réforme* y publicada en 1970 en la colección *Que sais-je ?*, ofrece una visión muy completa de esta importante etapa de la vida europea del Renacimiento.

como madre de Jesús pero no como eventual intercesora ante Dios. En el terreno musical ello tendrá como consecuencia directa la exclusión de todos los textos que han sido ilustrados con tanta ternura y emoción por los compositores católicos. Un bello ejemplo de este rechazo es el del descubrimiento que J. S. Bach hace, al final de su vida, del *Stabat Mater* de Pergolesi; no pudiendo privarse de esta música, reemplaza el texto por el del Salmo 51, *Tilge Höchster meine Sünden* (o sea el *Miserere*). Un siglo antes Franz Tunder había hecho lo mismo colocando el texto *Salve mi Jesu* (CD 7/10) sobre la música del motete *Salve Regina a voce sola* de Giovanni Rovetta. Pese a todo, el año litúrgico conserva ciertas fiestas vinculadas a la Virgen María: la Purificación (o presentación en el templo, celebrada entre otras por la cantata *Ich habe genug* BWV 82 de J. S. Bach), la Visitación y la Anunciación, sin contar, evidentemente, Navidad en la que el nombre de la Virgen María aparece frecuentemente.

Si el alemán se convierte en la lengua principal de la liturgia, el latín no desaparece, sin embargo. Lutero, por otra parte, no había deseado su desaparición, por considerarla aún como la lengua del saber. Esa es la razón por la que había redactado un gran catecismo en latín para los eclesiásticos y las personas instruidas, y un pequeño catecismo en alemán para el pueblo. En las grandes ciudades, Lutero preconizaba un uso todavía importante del latín (incluso para las lecturas que podían hacerse en latín y/o en alemán). Lo mismo sucede con las partes del ordinario que continúan en la liturgia luterana (*Kyrie, Gloria, Sanctus y Agnus Dei*).

Los compositores van pues a seguir componiendo, para ciertas ocasiones, músicas sobre los textos del ordinario, sea en alemán, sea en latín. Es por ejemplo el caso de Friedrich Wilhelm Zachow, el maestro de Händel, que escribió una *Missa brevis* (CD 8/1) sobre el tema del coral de Pascua *Christ lang in Todesbanden*. J. S. Bach, además de la imponente *Misa en si menor* enviada en parte al Elector de Sajonia esperando obtener un título de “compositor real”, escribirá también algunas *Missa brevis* (*Kyrie, Gloria*). En el ámbito de los sacramentos, sólo permanecen en la liturgia los del bautismo, la confesión y la comunión (bajo las dos especies). Si la extrema unción desaparece, el oficio de difuntos continúa presente, pero organizado como un oficio ordinario, que no comporta los textos típicos del Réquiem católico.

Cuando Bach publica la tercera parte de su *Clavierübung*, son los fundamentos de la religión luterana los ilustrados entre el monumental Preludio y la grandiosa Fuga: la Ley, la Fe y la Oración por una parte, y los tres sacramentos por otra (Bautismo, Confesión y Comunión).

La parte central del oficio luterano es la predicación, que está encuadrada por las dos “Músicas”, a saber lo que se va a denominar bajo el término genérico de “Cantata”. Es este lugar de la cantata en la organización del oficio lo que explica que algunas de ellas estén divididas en dos partes.

Lutero y la música

Si el papel de Lutero en el ámbito musical es importante, sin duda es muy interesante e incluso esencial trazar un breve panorama de la vida musical alemana en esta época, remontándose a los últimos años del siglo XV. ¿Qué sabemos exactamente de la vida musical alemana de este periodo? Por supuesto, el centro que domina la vida musical es la corte de Maximiliano I, entre Viena e Innsbruck. A su muerte en 1519, su capilla musical reunía a los compositores más importantes de su época con, entre otros, Heinrich Isaac, depositario del *savoir faire* flamenco y gran conocedor de la música italiana; Ludwig Senfl, originario de Zürich, o el organista Paul Hofhaimer. El estilo polifónico flamenco reina de modo incontestado, como lo atestigua el motete *Imperii proceres*, escrito por Isaac a la gloria del emperador. En el ámbito profano se practica un género muy específico: el *Tenor Lied*, pieza a tres o cuatro voces en las cuales la melodía principal se encomienda, no a la línea de la “soprano”, sino a la del “tenor”, mientras con frecuencia las otras voces eran instrumentales. Fuera de la corte de Maximiliano, una serie de manuscritos reagrupan composiciones de orígenes diversos, mayoritariamente alemanas y lamentablemente anónimas, a las que se añaden algunas piezas de los más célebres compositores franco-flamencos. Entre estas colecciones, la *Goglauer Liederbuch* (que debe su nombre a la población de la que es originario el manuscrito). La inmensa mayoría de las piezas es profana, ya se trate de piezas vocales o de composiciones instrumentales, lo que bastante raro en esta época y sería el reflejo de una particularidad de la música alemana, sin embargo se encuentran algunas piezas religiosas latinas y hecho sorprendente, piezas en alemán. ¡Estamos a fines del siglo XV! He aquí que se anticipan las ideas de Lutero sobre el uso de la lengua vernácula en el repertorio religioso. *Christ ist erstanden* (CD 1/3) procede del *Goglauer Liederbuch* y *Sey willekommen* (CD 1/2) de un manuscrito conservado en Turingia en Erfurt.

Pero hay que reconocer que estos pocos testimonios manuscritos están concentrados en una región muy limitada en los centros culturales del imperio y las regiones de Alemania del Sur. Además la imprenta musical, que florece en Venecia y más tarde en Francia, no ha encontrado aún un puesto en la Alemania de comienzos del siglo XVI. Es más probable que los únicos ejemplos de música polifónica que hubieran podido llegar a

manos de Lutero fueran algunas publicaciones italianas y, sin duda, las de las obras religiosas de quien fue sin discusión el músico que se benefició de las primeras ediciones venecianas, el maestro absoluto del *Ars perfecta*: Josquin Desprez, al que Lutero tenía en gran estima. Pero a principios de los años 1510 la imprenta musical estaba en sus comienzos en Alemania, y se consagrará ante todo a la edición de cancioneros.

En el ámbito de la música, la primera preocupación de Lutero fue, con ayuda de sus consejeros y amigos músicos, constituir ese repertorio básico que son los corales, futuro fundamento de la música destinada a los oficios. Es así como Johann Walter publica en 1524 en Wittenberg una primera edición del *Geistlich Gesangbüchlein*. Las colecciones de corales van a sucederse a lo largo del siglo. Así, en 1544, los *Newe deudsche Geistliche Gesenge...* de Rhaw contienen 123 corales ordenados según el año litúrgico. El número de los compositores citados atestigua su actividad en el marco del desarrollo de la iglesia reformada: junto a nombres muy poco conocidos se encuentran Martin Agricola, Arnold von Bruck, Lupus Hellinck, Ludwig Senfl, Thomas Stolzer, Lucas Osiander,...

El principio de la melodía del coral es ser silábica, desarrollarse en una métrica sencilla y regular (en blancas y negras) y ser fácilmente memorizable a fin de poder ser asimilada y aprendida por los fieles, puesto que estos últimos son invitados a cantar los corales en el oficio o en otras circunstancias, por ejemplo, las de la devoción en el cuadro familiar. En lo que respecta a la composición de estas melodías de los corales, si la gran mayoría parece ser original, algunas se han tomado prestadas de melodías preexistentes, extraídas de todas clases de repertorio, trátese de melodías gregorianas o de canciones profanas. Es el caso, por ejemplo, del coral de Pascua *Christ lang in Todesbanden*, que se inspira en el *Victimae pascalis laudes* (CD 8/2). Igualmente la célebre canción popular italiana *Madre non mi far monaca* (CD 5/2), que se traducirá al francés con los títulos de *La Jeune Fillette* o *Une Jeune Pucelle* y cuyos textos franceses serán evocaciones de la virginidad de María, será retomada entre las melodías de corales para cantar el texto *Helf mir Gottes Güte preisen*. Bach utilizará este coral como conclusión de la cantata BWV 73 (para el tercer domingo después de la Epifanía) con el versículo *Das ist des Vaters Wille* (CD 8/22). Los ritmos son mayoritariamente binarios, lo que no excluye los ritmos ternarios utilizados por corales vinculados a celebraciones particularmente festivas, como las de Navidad o Resurrección: es el caso del coral *In dolce júbilo*, que permanece unido al uso de un texto latino.

Martín Lutero, como muchos eclesiásticos, era él mismo músico. Se dice incluso que era capaz de cantar música polifónica y alguna fuente iconográfica le representan tocando el laúd. Se le atribuye igualmente la composición de ciertos corales, y muy particularmente el que mejor

simboliza sin duda los fundamentos de su pensamiento *Eine feste Burg ist unser Gott* (Nuestro Dios es una fortaleza) (CD 1/4).

Si el origen del coral es monódico, muy rápidamente va a revestirse de los *atributos* de la polifonía, pero ante todo en el respeto de la sencillez rítmica, imponiendo la escritura homofónica, una técnica de escritura que será todavía la de Johann Sebastian Bach. A las publicaciones de colecciones de corales monódicos van a seguir las de las colecciones polifónicas (CD 1/5). En fin, la perfección de la polifonía imitativa va a imponerse también en el oficio de los compositores de la Reforma y veremos aparecer poco a poco, en la segunda mitad del siglo XVI, los primeros grandes testimonios de maestría en este arte en el ámbito de la música sacra (CD 1/6).

Conviene evocar la personalidad y la obra de algunos de los colaboradores de Martín Lutero. Johann Walter (1496-1570) nació en Kahla en Turingia. Es cantor al servicio de la corte de Federico el Sabio. A la muerte de este último, se une a Lutero en Wittenberg antes de obtener un puesto fijo en Torgau, donde reside hasta su muerte. Su implicación en la confección del repertorio de los corales es fundamental, y además avalada por Lutero que escribe el prefacio de la publicación de la primera colección en 1524. Pero Johann Walter es también compositor de música polifónica de una textura muy compleja, que no duda en abordar estructuras a seis y siete voces, trátase de piezas en latín (como varias versiones del *Magnificat*) o en alemán. El motete *Wir glauben all an einem Gott* a 6 voces está escrito en un estilo muy próximo al de Josquin Desprez, con la presencia en la segunda voz de un *cantus firmus* salido de la melodía del coral. La versión registrada aquí no presenta más que la primera estrofa (CD 1/7). La misma música es utilizada para las otras dos estrofas *Wir glauben auch an Jesum Christ* y *Wir glauben all an den Heiligen Geist*.

A decir verdad, Caspar Othmayr (1515-1553) no entra directamente en el cenáculo de los próximos a Lutero. Se sabe que ha encontrado a Johann Walter en Torgau y que, desde 1545, se ha unido al movimiento de la reforma. Othmayr no podía estar ausente de esta antología. Su nombre aparece como armonizador de numerosos corales, pero es también el autor de un homenaje musical a Lutero mismo. El motete a cinco voces *Mein himmlischer Vater* lleva la mención *Verba Luther ultima*; bajo forma de un *cantus firmus*, este texto está confiado a la voz de primer tenor, que canta efectivamente las últimas palabras que Lutero habría pronunciado en su lecho de muerte: *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum. Reddemisti me, Deus veritatis* (CD 1/1).

La actividad de Thomas Stoltzer (c. 1480-1526) le coloca en los auténticos comienzos del periodo luterano. Originario de Silesia, su carrera transcurre en Cracovia, después en Buda, en Hungría, al servicio de la corte. El año de su muerte, en un correo dirigido al margrave de Brandemburgo, se postula para un empleo de maestro de capilla, acompañando su solicitud del envío de una monumental versión a 6 y 7 voces del Salmo 37, traducido en alemán (Erzürne dich nicht). Nada demuestra que Stoltzer se haya adherido al movimiento reformador. Sin embargo, este salmo y otras composiciones permiten suponerlo. Hecho excepcional, el compositor prevé que este motete pueda ser interpretado con los cromornos; puede suponerse que estos instrumentos, que entonces se beneficiaban de un éxito importante en Alemania, eran particularmente apreciados en la corte de Brandemburgo. Encontramos aquí una versión de uno de sus versículos confiada a estos instrumentos (**CD 1/8**).

Las pasiones luteranas

Al lado de la invención del coral y de la escritura de motetes en el estilo del *Ars perfecta*, los compositores luteranos han imaginado muy rápidamente poner en música los textos de los relatos evangélicos, y muy particularmente los de la Pasión. Johann Walter había ya escrito dos Pasiones según los Evangelios de Mateo y de Juan. Se trata de composiciones monódicas, según el principio de los tonos de recitación del canto gregoriano. La polifonía interviene solamente para las *turbae*, conservando los mismos principios melódicos, y es hecha sencillamente según el principio de los fabordones. Bajo el título de *Die deutsche Passion nach Johannes* se imprimió la versión de Joachim Von Burck en Wittenberg en 1568 (**CD 1/10-11**). Sin duda se trata de la más antigua pasión luterana enteramente polifónica. Todos los personajes de la narración evangélica se benefician de la escritura polifónica: el Evangelista, Cristo, Judas, Caifás, Pedro,...

La obra está dividida en tres partes (el Prendimiento, el Juicio ante Pilatos, la Crucifixión). Es introducida por la puesta en polifonía del título: “Escuchad la Pasión de nuestro Señor Jesucristo, tal como se narra en el Evangelio de Juan”, y concluye con otro texto: “Dulce Señor, creemos, refuerza nuestra fe. Amén”). A fin de hacer percibir mejor a los diversos protagonistas de la acción, la grabación realizada por Vox Luminis para esta antología propone repartir las secciones entre dos grupos de cantantes, el primero que representa al evangelista, el segundo a los *colloquentes*, mientras los dos grupos se reúnen para los coros de entrada y conclusión, así como para las *turbae*. En tiempos sucesivos, numerosos compositores prolongarán esta tradición: Leonard Lechner o Johannes Herold a fines del Renacimiento, pero también Christoph Demantius y Antonio Scandello

(1517-1580). Este último, originario de Bérgamo, fue contratado como instrumentista en la corte de Dresde en 1547 y se convirtió a la religión reformada en 1562.

Leonard Lechner (c. 1553-1606) es interesante por varios motivos. Primero fue discípulo de Lassus en Munich y, a título de tal, ejerció una importante influencia sobre la evolución del lenguaje polifónico. Se convirtió al protestantismo, pero desarrolló una carrera bastante complicada, al estar principalmente al servicio de capillas católicas. No obstante, compuso al servicio de la Iglesia luterana diversas composiciones, entre ellas corales armonizados (**CD 1/9**) así como una *Johannes Passion*.

La Reforma en los países nórdicos

En los países nórdicos, geográfica y políticamente próximos a Alemania, la doctrina luterana ha encontrado un terreno de predilección. En Dinamarca es un discípulo de Lutero, Hans Tausend, quien desarrolla las primeras ideas de este movimiento. Su iniciativa será seguida por la monarquía danesa, y sobre todo por Cristián IV. Nacido en Frederiksborg en 1577, muerto en Copenhague en 1648, fue él quien dio a la corte danesa su mayor esplendor. Cristián IV es conocido por su implicación en una política militar importante con miras muy precisas sobre Alemania, y por su participación en la Guerra de los Treinta Años en coalición con su adversario histórico Gustavo III de Suecia. Aunque no hay nada que lo acredite, debía ser apasionado por la música. Su capilla es imponente y agrupa, en torno a autóctonos, numerosos artistas venidos un poco de todas partes de Europa. Se cuentan alrededor de ochenta músicos repartidos entre las diferentes instituciones: instrumentistas, cantantes, trompetistas. En el ámbito de la música sacra, la pertenencia de la corte a la fe protestante tiene consecuencias importantes. Federico II, el padre de Cristián IV, había incitado a los compositores de la corte a reunir las melodías de los corales que debían ser cantados en danés. Cristián IV decidió que esos corales fueran vertidos a la polifonía, trabajo que confió a su maestro de capilla Mogens Pederson (**CD 1/14**).

Nacido en 1580, Pederson es el principal compositor de este periodo. Formado, sin duda, en la capilla real, en 1599 el rey le envía a Venecia para perfeccionar su formación junto a Giovanni Gabrieli. La estancia fue breve, ya que estaba de vuelta en Dinamarca el año siguiente. Pero en 1605 regresa a Venecia y reside allí cuatro años. En el dominio de la música religiosa, Mogens Pedersen nos ha dejado una publicación importante, fechada en 1620 y dedicada de nuevo al rey Cristián IV: *Pratum Spirituale*. Esta colección contiene una treintena de corales daneses armonizados, así como una misa a cinco voces y algunos motetes latinos (**CD 1/12-13**).

La corte de Suecia seguirá el mismo camino, quedando así tejidos los lazos entre el norte de Alemania y los países escandinavos. De Dinamarca vendrá un cierto Dietrich Buxtehude para poner punto final a la gran generación de organistas de la Alemania del Norte. La tradición del órgano era ya muy importante en Dinamarca; de ello da testimonio el instrumento del factor Compenius instalado en la capilla del castillo de Fredericksborg en 1617 y que fue ciertamente tocado por uno de los predecesores de Buxtehude, Johann Lorentz, que era igualmente organista de la iglesia de Nicolas en Copenhague. Su obra contiene ya piezas inspiradas en temas de corales (CD 1/15).

Calvino y la Reforma en Francia

Al finalizar el capítulo consagrado a la reforma luterana se evocaban las huellas de la reforma en otros países. Fuera del movimiento iniciado principalmente por Bucer en Estrasburgo, el espíritu de la reforma ha conquistado bastante rápidamente algunas ciudades de Francia. Tal fue el caso de Meaux, que siguió el movimiento implantado en Estrasburgo. El obispo de la ciudad, Guillaume Briçonnet, constatando la lamentable organización de la vida espiritual así como la depravada vida personal de numerosos clérigos, emprende una vasta reflexión sobre la aplicación de la fe cristiana. A esta iniciativa se suman algunos teólogos y predicadores. En 1521 Margarita de Navarra, hermana de Francisco I, mantiene con él una correspondencia que da fe de su pertenencia a las nuevas ideas desarrolladas por Briçonnet. Éste se lanza a la edición de escritos teológicos, así como a traducciones de los textos sagrados (*Nuevo Testamento, Salmos, Hechos de los Apóstoles,...*) y, gracias a esas publicaciones, el movimiento se extiende a varias regiones de Francia. El papel de Margarita de Navarra es importante; si ella difunde este pensamiento en el entorno de la corte, también recordaremos que su hija Juana de Navarra dará a luz el 13 de diciembre de 1553 a Enrique de Borbón, el futuro Enrique IV, que será educado en la fe protestante.

Pero es evidentemente Juan Calvino quien ocupa, como Lutero en Alemania, el puesto central del movimiento reformador en los países de lengua francesa. Nacido en Noyon en 1509, asocia, a imitación del reformador alemán, una formación universitaria (filosofía y derecho) y una carrera de teólogo. *La institución de la religión cristiana*, publicada en 1536, sienta las bases de su reflexión. Tras una breve estancia en Ginebra, Calvino pasa tres años en Estrasburgo en el entorno de Bucer. Pero, poco a poco, se distancia del pensamiento de Estrasburgo y publica varias obras en las que se desarrollan sus teorías. Con ocasión de los coloquios organizados a solicitud de Carlos V para intentar reunir las tendencias litúrgicas, se

encuentra con Melancton, con quien establece relaciones cordiales. Desde 1541 y hasta su muerte en 1564 reside en Ginebra, ciudad de la que hace el centro de su reforma. Su acción será prolongada por Théodore de Bèze. Pero durante esos años ginebrinos Calvino ha mantenido constantemente relaciones con los medios favorables a la Reforma en Francia. Si las iglesias reformadas consiguen imponerse en el reino a mediados del siglo XVI, ello no quiere decir que la fe protestante sea aceptada oficialmente. Este turbio periodo de la historia de Francia está también unido a la cuestión religiosa e ilustrada por algunos acontecimientos importantes, como la masacre de San Bartolomé en París el 24 de agosto de 1572, jornada sangrienta que se ha prolongado durante varios días en otras ciudades de Francia y que ha ocasionado millares de muertos entre los protestantes. Unos días antes, el 18 de agosto, se celebraba el matrimonio de la hija de Catalina de Médicis, Margarita de Valois, con Enrique de Navarra. Era, contra la opinión del Papa, la ocasión de intentar la reconciliación haciendo entrar un protestante en la familia real. Y el 27 de febrero de 1594 Enrique de Navarra es consagrado rey en Chartres, para lo que habrá tenido que convertirse a la religión católica. Pero el nuevo rey no abandona la partida, y en abril de 1598 promulga el Edicto de Nantes que concede la libertad de culto a los protestantes, a los que se llamará hugonotes.

La música y la liturgia calvinista

En lo que respecta al lugar de la música en la liturgia, la posición de Calvino es mucho más estricta que la de Lutero. El latín desaparece, y con él todo el repertorio que lo ha acompañado desde los primeros siglos de la cristiandad. En el oficio sólo se acepta el canto de los salmos: “[Declaramos] a todos los cristianos y amantes de la palabra de Dios que, después de haber viajado por todas partes para buscar aquí y allá, no hemos encontrado un canto mejor, ni más apropiado para nuestro propósito, que los Salmos de David, que el Espíritu Santo ha dictado y hecho” (Juan Calvino). Y añade: “Hay que procurar siempre que el canto no sea ligero ni veleidoso, sino que tenga fuerza y majestad, como dice San Agustín, y, de ese modo, que exista una gran diferencia entre la música hecha para alegrar a los hombres en la mesa y en sus casas, y la de los Salmos que se cantan en la iglesia, en presencia de Dios y de sus ángeles”. Estos textos de los Salmos son traducidos y puestos en verso por los diferentes poetas del Renacimiento, pero es Clément Marot quien realiza la mayor parte desde 1533. Además de los Salmos, los únicos textos que se beneficiarán de la misma atención serán el *Cántico de Simeón*, el *Credo* y los *Diez Mandamientos*.

En la iglesia, el canto es únicamente monódico, la polifonía está excluida y los instrumentos prohibidos. Esta última disposición tiene consecuencias dramáticas sobre los órganos que son desmontados ¡cuando no simplemente quemados! En lo que respecta a la escritura de las melodías, como en los luteranos, “para el buen molino todo es harina”: las melodías originales se codean con canciones populares o algunas melodías de origen gregoriano. Uno de los compositores principales es un tal Loys Bourgeois (CD 1/17), chantre de San Pedro de Ginebra. En los oficios, los salmos eran entonado por un chantre y después repetidos por la multitud. También se cantaban en las devociones familiares, y poco a poco se convertían en melodías que, por su sencillez, podían transformarse rápidamente en canciones populares.

Pero en el transcurso de la segunda mitad del siglo las versiones polifónicas van a sucederse rápidamente, bien escritas de modo ocasional por algunos, bien más sistemáticamente por otros como Pascal de L’Estocart, Claude Le Jeune o Claude Goudimel. Este último justifica esta práctica en el prefacio de una de sus publicaciones: “Hemos añadido al canto de los salmos, en este pequeño volumen, tres partes, no para inducir a cantarlas en la iglesia, sino para regocijarse en Dios, particularmente en casa. Lo que no debe considerarse malo, dado que el canto que se usa en la iglesia continúa siendo en su integridad a una voz sola”.

Conviene señalar que la práctica calvinista tendrá también sus adeptos en Alemania. Así la conocerá J. S. Bach en la corte de Köthen. Durante esos años, de 1717 a 1723, ¡deberá abandonar toda actividad como compositor de iglesia!

Algunos compositores hugonotes

A la inversa de los luteranos, los compositores franceses que han consagrado su talento a los *Salterios* han escrito con frecuencia obras profanas al mismo tiempo que composiciones religiosas para la Iglesia católica.

Si Clément Janequin, el maestro indiscutido de los orígenes de la canción francesa, ha compuesto también polifonías sobre las traducciones francesas de los salmos, comparece en esta antología en calidad de representante de la prolongación de la tradición polifónica sublimada por Josquin Desprez. Un hecho sorprendente para la época es que Janequin no estuvo nunca, de modo importante y continuado, al servicio de una corte o de una iglesia. A lo sumo se benefició al final de su vida del título honorífico de “Chantre del Rey”. Su obra religiosa se limita a dos misas, y ni siquiera es seguro que sea el autor de la *Misa “La Batalla”* (CD 1/16), que figura en una

publicación de misas de autores célebres hecha por Jacques Moderne en Lyon en 1532. ¡Pero el ejemplo es demasiado original como para prescindir de él! Desde comienzos del siglo XV los compositores franco-flamencos, con Dufay a la cabeza, habían recurrido a alimentar su inspiración para la escritura de misas basándose en temas sacros o profanos, lo que justifica los nombres añadidos al título de esas misas. Entre las canciones profanas, la utilizada más frecuentemente fue la canción popular ligada a la Guerra de los Cien Años *El Hombre armado*. El rechazo total de esta práctica será uno de los terrenos de batalla de la Contrarreforma; pero en 1532, mientras el movimiento protestante se instala poco a poco en Francia, la música católica continúa muy anclada en estos hábitos. Y en ese caso se trata de un tipo de trabajo muy particular llamado “Misa parodiada”. Con pocas diferencias, la materia polifónica sigue siendo utilizada en su integridad, sólo cambia el texto. Y quienes conocen bien la canción de Janequin que celebra la victoria de Francisco I en Marignan harán pronto el camino inverso y remplazarán mentalmente las palabras del ordinario de la misa por las de la canción original: “¡Kyrie... Escuchad!”.

Charles Goudimel (1502-1572) fue sin duda el compositor más implicado en la escritura de los salmos y en la expresión de la fe protestante, puesto que fue una de las víctimas de las masacres de San Bartolomé en Lyon en 1572. Entre sus publicaciones, aparecidas a partir de 1551, un gran número está consagrado a las versiones polifónicas de los salmos, sea en contrapunto “nota contra nota”, próximo al espíritu de las armonizaciones luteranas, sea en contrapunto florido, en un estilo próximo de los motetes. Lamentablemente, esta segunda versión, que fue editada a partir de 1564, no nos es conocida más que por la reedición hecha después de su muerte en 1580 y que reúne la totalidad de los 150 Salmos. La interpretación del Salmo 37, *Estando sentado en la orillas del agua* (CD 1/19), propuesta por el Ensemble Clément Janequin, permite comparar la versión sencilla y la versión en estilo de motete.

Pascal de L’Estocart, originario de Noyon como Calvino, es conocido sobre todo por sus *Octonarios de la vanidad e inconstancia del mundo* (CD 1/18). Se trata de una colección de poemas cuya forma de ocho versos siempre idéntica desarrolla textos moralizantes de inspiración espiritual. En 1581 se publica una colección de cincuenta de estas piezas, puestas en música por L’Estocart. Éste mantenía estrechas relaciones con los centros reformados de Suiza, en Ginebra y Basilea. En 1583 dedica su colección de *Salmos de David* a Enrique IV. A él se debe asimismo una de las versiones polifónicas más audaces de los Salmos, que utiliza un conjunto de 5 a 8 voces.

También Claude Le Jeune ha puesto música a esos mismos textos de los *Octonarios de la vanidad del mundo*. Su carrera está íntimamente ligada a su pertenencia a la fe protestante, y su obra religiosa, mayoritariamente consagrada al repertorio hugonote, contiene no obstante algunas composiciones muy importantes para la Iglesia Católica, tales como una *Misa*, un *Magnificat* y algunos motetes. Forma parte de los próximos al nuevo rey pacificador, Enrique IV, que le nombra “Compositor de la Cámara del Rey” poco después de su acceso al trono. *Muze honorons de ta chanson* (CD 1/23), que se edita el año de la consagración de Enrique IV, es una evidente dedicatoria al nuevo soberano. De la obra religiosa de Claude Le Jeune, hemos incluido aquí dos composiciones que ilustran su actividad para las dos confesiones. Además de su interés musical, el motete *Tristitia obsedit me* (CD 1/24) es también interesante en el plano de la elección de los textos. Escrito en un estilo arcaico que utiliza un *cantus firmus* (aquí una cita del motete *In te Domine speravi* de Lupus Hellinck), el texto de este motete se debe al monje Savonarola que, a fines del siglo XV, había sido autor de palabras consideradas blasfematorias; en realidad anunciaban los movimientos reformadores del siglo sucesivo. Savonarola lo pagó con su vida subiendo a la hoguera en Florencia en 1498, cien años antes del Edicto de Nantes.

Entre los modelos de escritura que constituyen el estilo de Claude Le Jeune figuran composiciones que desarrollan el principio del “verso medido a la antigua”. En 1570, en el marco de las reflexiones de la Academia de Poesía y Música por Jean Antoine de Baïf, es ideada esta nueva forma de concebir la rítmica musical dada a las palabras; como en la prosodia griega, su principio es que el ritmo no proviene de la música sino del texto. En algunas canciones, como la célebre *Qu de devoción’est devenu ce bel oeil*, Le Jeune llegará a ilustrar este regreso a la Antigüedad por la integración de tetracordes cromáticos descendentes. Conforme a ese principio se compondrá *Salmo 88, O Seigneur, j’espars* (CD 1/25), cuya melodía está apoyada en varias polifonías homofónicas a 2, 4 y 5 voces.

Canciones contrafactas

El repertorio de devoción de los hugonotes se ha enriquecido aún más con la aparición de un repertorio sorprendente, el de las canciones “contrafactas”. Se trata simplemente de canciones en la que el texto original ha sido reemplazado por otro más “virtuoso”. Lo podemos constatar con la célebre canción de Roland de Lassus *Bonjour mon coeur*, de la que podemos oír dos versiones contrafactas, en francés y en alemán (CD 1/20 & 21).

La Reforma anglicana

Cuando evocamos la Reforma anglicana hablamos principalmente de la personalidad de Enrique VIII, pues la puesta en marcha de esta reforma debe sus orígenes a los desencuentros entre el soberano y la autoridad papal a propósito de su segundo matrimonio. Pero es evidente que este hecho viene a añadirse a un estado de espíritu que anuncia, en ciertos medios eclesiásticos y universitarios, las primicias de una Reforma profundamente doctrinal. Algunos de estos pensadores se encontrarán entre los primeros artífices de la Reforma anglicana en torno a un rey que, también él, se apasionaba por la teología.

El único vástago que sobrevivió de la unión de Enrique VIII y Catalina de Aragón fue una hija, la futura reina María. Carente de heredero varón, el rey, enamorado de una joven cortesana, Ana Bolena, solicitó al papa la anulación de su matrimonio. Ante la importancia de las cuestiones políticas en juego, Clemente VII prefirió rechazarla. La reacción del rey fue inapelable: rechazar la autoridad del Papa, proclamarse “Jefe Supremo en la tierra de la Iglesia de Inglaterra” y designar arzobispo de Canterbury a uno de sus próximos, Thomas Cranmer. Las ideas de reforma que hasta entonces habían sido “rumores subterráneos” iban a poder mostrarse a plena luz. Si hubo alguna resistencia, fue ahogada de modo sangriento. Se cerraron los monasterios, lo que conllevó la desaparición de centros importantes para la formación de los músicos. Algunos se vieron obligados a encontrar nuevos empleos en la capilla real o en las grandes catedrales. Otros, como John Taverner, prefirieron interrumpir su carrera.

Acusada de adulterio, Ana Bolena fue decapitada, y el rey se casó con Jane Seymour que finalmente le dio un hijo, el futuro Eduardo VI. Entre tanto se iniciaron contactos entre la Nueva Iglesia de Inglaterra y algunos medios luteranos y reformados del continente. Más tarde, algunos reformadores como Martin Bucer, del que se ha tratado al hablar de la reforma en Estrasburgo, encuentran en Inglaterra una tierra de exilio. En 1536, la publicación de los *Diez Artículos* sentaba las bases de los grandes principios de la Reforma anglicana.

Durante su breve reinado (1547-1553), Eduardo VI, rodeado de valiosos consejeros, continúa la obra iniciada por su padre. Entre sus decisiones se pueden destacar algunos puntos importantes para la organización de la liturgia: lectura de las epístolas y los evangelios en inglés, comunión bajo las dos especies, supresión del culto a los santos y a la Virgen María (y en consecuencia de su representación en los templos) y redacción de nuevos libros espirituales en los que se inspirarán los compositores. Durante el reino de Eduardo VI, influidos por las diferentes corrientes continentales, los principios de la Reforma anglicana hacen grandes progresos, pero la

hostilidad fermenta en Inglaterra. La muerte del joven rey y el advenimiento de la reina María van a invertir el movimiento.

La hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón había permanecido profundamente adherida a la fe católica. Su reino, de nuevo bastante breve (1553-1558), le permitió no obstante poner en marcha un vasto movimiento de marcha atrás, restableciendo a la Iglesia como a comienzos del reinado de Enrique VIII, reanudando los contactos con el Papado, destituyendo a los obispos favorables a la Reforma, haciendo votar en el parlamento toda una serie de leyes de retorno al pasado, todo ello acompañado de persecuciones y ejecuciones que le valieron el conservar para la historia el nombre de “María la sanguinaria”.

No necesitó mucho tiempo Isabel I para reinstaurar la Iglesia reformada y hacer votar la ley que devolvía al soberano el título de “Jefe Supremo de la Iglesia de Inglaterra”. Desde 1559 todo fue restaurado; si la Iglesia anglicana es establecida como religión de estado, los católicos siguen siendo numerosos, pero deben ocultarse para continuar ejerciendo su fe o son forzados al exilio. Un gran número de músicos van a sufrir esta situación; de ello nos ocuparemos más adelante.

La música inglesa antes de la Reforma

A principios del siglo XVI, la tradición polifónica continental está bien implantada en Inglaterra. Conviene señalar que desde comienzos del siglo XV y la generación de John Dunstable, eran frecuentes los contactos entre los músicos de las Islas británicas y los de la tradición franco-flamenca. Los compositores ingleses practicaban un estilo muy rico que generalizaba la escritura para conjuntos más nutridos de cinco, seis e incluso más voces; además, dominaban un estilo de escritura particularmente complejo en el plano contrapuntístico y rítmico.

Bajo el reinado de Enrique VIII, la música adquiere un lugar considerable en la corte; el rey es músico, compositor en sus horas libres. Los inventarios de la corte mencionan cantidades impresionantes de instrumentos. En su repertorio profano aparecen numerosas piezas de origen francés. Proponemos aquí un pequeño ejemplo musical de Enrique VIII con un texto de devoción espiritual, un hecho bastante raro en este repertorio (CD 2/3).

En este estado de espíritu, la pieza de William Cornysh es apasionante. William Cornysh (1465-1523) es tan conocido por su actividad de compositor como por la de hombre de teatro, y fue maestro de ceremonias de grandes festividades de la corte inglesa. Era igualmente responsable de

la formación de los niños de la capilla real, cuyo nivel había impresionado a todos cuantos habían podido escucharles con ese trabajo sobre tesituras particularmente elevadas. Este compositor nos permite ilustrar la calidad de la música polifónica religiosa inglesa antes de la Reforma. En lo que respecta a la pieza elegida, *Woefully arrayed* (CD 2/2), el texto es particularmente interesante. Pone en escena a Cristo en la cruz, relatando humildemente a los hombres su angustia, como si les suplicara que compartieran sus sufrimientos y les invitara a unirse a él: “Qué mas podría sufrir por ti, hombre; ven cuando quieras y serás bienvenido junto a mí, revestido de dolor”. Esta composición apela a varios modos de escritura, de la monodia a polifonías a dos, tres o cuatro voces. Aquí la emoción humana se asocia a la expresión de la fe, y por añadidura en inglés, mucho antes de que en Inglaterra se haya pensado en cualquier reforma.

Entre los compositores de la primera mitad del siglo XVI, y por lo tanto anteriores a la Reforma anglicana, John Taverner (1490-1545) es sin duda uno de los más interesantes. Estuvo al servicio del Cardenal Wolsey como maestro de capilla de su colegio en Oxford. Ése es el origen de una importante tradición vocal, puesto que ese colegio es hoy el célebre Christ Church College. Taverner representa el apogeo de la tradición polifónica heredada del *Ars perfecta* de Josquin. El motete *Dum transisset* (CD 2/1) es un bellissimo ejemplo del *savoir faire* de los compositores de esta generación. Según una práctica corriente en muchas partes de Europa, este motete alterna pasajes polifónicos con versículos en canto llano. Christopher Tye y John Sheppard, compositores de la generación siguiente, no han compuesto, al parecer, obras religiosas en inglés para la liturgia anglicana. En lo que concierne a sus misas, según la tradición inglesa que se remonta al siglo XV, éstas no incluyen nunca el Kyrie.

La música para la Iglesia Anglicana

Hemos de reconocer que la reforma anglicana no ha tenido como efecto inmediato una modificación del repertorio litúrgico. La primera edición del *First Book of Common Prayer* en 1549 ofrece ya las características de la organización de los oficios, que será poco a poco modificada en el curso de las diferentes versiones hasta 1552.

Si los textos aparecen todavía con sus títulos latinos, todos están traducidos al inglés, no obstante. Pero eso no significa que el latín esté completamente excluido, tal como lo atestiguan numerosas composiciones de Thomas Tallis o de William Byrd. La organización de los oficios se divide en varias partes según las horas en las que se organizan. En el “Servicio de maitines” se canta principalmente el *Te Deum* y el *Benedictus* o el *Jubilate*. El *holy service* o *communion service* corresponde grosso modo a la misa, de la que

se omiten a menudo algunas partes como el *Benedictus* o el *Agnus Dei*, mientras el *Gloria* se halla desplazado al final del oficio. En fin, el *Evening service* corresponde a las vísperas y los textos cantados son mayoritariamente los del *Magnificat* y del *Nunc dimittis*. Lo que se conoce como *Full service* comprende la música para los tres oficios.

El oficio de difuntos (*Burial service*) contiene también textos específicos: *I am the resurrection, Man that is born of woman, I heard a voice,...* Algunos de esos textos ya habían sido puestos en música por Thomas Morley, en un estilo muy sobrio y mayoritariamente homófono, para los funerales de la reina Isabel. Estas antífonas todavía se cantaron en los funerales de la reina Mary en 1695 (y no las de Purcell escritas sobre los mismos textos, como se ha creído con frecuencia; la única antífona nueva de Purcell cantada en esos funerales fue *Thou knowest Lord*, la más arcaica de todas ellas).

El compositor más importante de este periodo de confusión y dudas es Thomas Tallis (c. 1505-1585). Cuando los monasterios son disueltos, entra al servicio de la capilla real como compositor y organista, sirviendo sucesivamente a Eduardo VI, María Tudor e Isabel I. Formado en la tradición de la liturgia católica en latín, deberá pues abordar la escritura de piezas sobre textos ingleses. Su obra, bastante abundante, contiene al menos dos misas y numerosos motetes latinos, así como antífonas en inglés. Estas composiciones parecen datar del reinado de Eduardo VI. Aborda un estilo muy sencillo próximo al principio homofónico que encontramos en los luteranos: esta manera de escribir es particularmente impresionante en los versículos de salmos que ponen en música las traducciones inglesas de estos textos realizadas por el primer arzobispo anglicano de Canterbury, Thomas Parker (CD 2/5).

Durante el reinado de la reina María escribe una misa a 7 voces y diferentes motetes, entre ellos un largo motete mariano (*Gaude gloriosa*), homenaje a la reina católica y a la Virgen María cuyo culto había sido proscrito por los reformadores. Por el contrario, la reina Isabel no parece haber deseado el retorno a la austeridad y al uso exclusivo del inglés. Una buena parte del repertorio latino de la capilla real aparece en 1572 bajo el título *Cantiones Sacrae*; esta colección reúne composiciones de Tallis, pero también de su colega en la Capilla, William Byrd; cada compositor había reunido diecisiete motetes, sin duda para rendir homenaje a la soberana por sus diecisiete años de reinado. En cuanto al célebre *Spes in allium* a 40 voces (CD 2/6), además de ser un imponente testimonio del arte polifónico heredado por Tallis –con el uso de esas voces agudas particularmente elevadas–, fue concebido sin duda por Tallis como regalo de aniversario por los cuarenta años de la reina Isabel.

“Tallis ha muerto y la música se muere”: en esos términos concluye la conmovedora canción para *consort Ye Sacred Muses* (CD 2/7) que William Byrd escribió en 1585 para honrar la memoria de su maestro. La obra religiosa de William Byrd es considerable y se benefició de una cantidad importante de ediciones. Este último había conservado su fidelidad a la fe católica. Entre sus composiciones latinas, las tres misas a tres (CD 2/11-15), cuatro y cinco voces que datan de los años 1590 han sido explícitamente escritas para una comunidad católica, en una época en la que la práctica del culto católico estaba completamente prohibida. Las tres contienen un *Kyrie*, parte ausente en la tradición de las misas polifónicas inglesas. Por respeto al talento de su maestro de capilla, la reina Isabel habría fingido ignorar su elección espiritual. Veremos cómo esta prohibición de la práctica de la fe católica tendrá consecuencias sobre la carrera de diferentes compositores, que han preferido el exilio a los Países Bajos.

Al lado de la música de la capilla real y de las grandes iglesias, la devoción debía encontrar también en Inglaterra otros modos de expresión. Bajo la influencia del madrigal italiano, se desarrolló toda una práctica de música polifónica profana. A decir verdad, los motetes y los madrigales se escriben del mismo modo, muy influidos por los métodos expresivos del madrigal. Varias colecciones, tres de las cuales son debidas a William Byrd, confirman perfectamente esta mezcla de *Salmos, Sonetos y Canciones...* Aquí se mezclan lo sagrado y lo profano. Además, el éxito de los conjuntos de violas autoriza a los editores y a los compositores a mencionar a menudo “apto para violas y voces”. Estas piezas están destinadas pues a toda clase de mezclas entre las voces y las violas, trátase de doblar la voz por el instrumento o bien de sustituir una por el otro. Con ese repertorio, nos acercamos a las músicas de devoción doméstica que preconizan los reformadores luteranos y calvinistas. En ese ámbito, la *consort-song* es completamente particular. Se trata de piezas polifónicas a cuatro o cinco voces, de las cuales sólo una está confiada a un cantante, mientras las otras están destinadas a las violas. La voz del cantante no es necesariamente la parte superior, sino que más a menudo está en el interior de la polifonía. Los textos son los de las antífonas, o bien suaves evocaciones de la Navidad, con la posibilidad de evocar la ternura para la Virgen María: *Lullaby* de William Byrd (CD 2/9) o el delicioso *Sweet was the Song the Virgin sung* de un compositor anónimo (CD 2/10). *Rejoice unto the Lord* (CD 2/8) es un homenaje a la reina Isabel.

La acogida de la reforma en los Países Bajos

En el capítulo precedente evocábamos el hecho de que, a fin de recuperar la libertad de practicar su fe católica, algunos músicos ingleses habían debido abandonar su patria. Una de las tierras de acogida más importantes fueron los Países Bajos. Por su proximidad con Alemania, la parte septentrional de los Países Bajos actuales había sido alcanzada por la Reforma luterana. Pero a finales del Renacimiento una gran parte de la región (que engloba los actuales Países Bajos y Bélgica) estaba bajo dominio español. Este territorio iba finalmente a dividirse en dos, no como hoy por una “frontera lingüística”, sino por una frontera espiritual (que por lo demás no se corresponde con la actual fractura de lenguas). Lo que se va a llamar los Países Bajos del Sur (que engloban una gran parte de Bélgica) continúan bajo dominio español y fieles a la fe católica romana. En el Norte, las Provincias Unidas optan por la independencia y en ellas se implanta preferentemente el calvinismo.

Uno de los principales compositores atraídos a la doctrina calvinista en Amsterdam es Jan Pieterszoon Sweelinck. Formado en la tradición católica romana, se había unido al movimiento reformista. Su reputación de organista en la Oude Kerk era inmensa y además internacionalmente reconocida; es con él con quien numerosos organistas luteranos como Samuel Scheidt o Heinrich Scheidemann completaron su formación. Pero resulta que en la organización de los oficios calvinistas el canto está limitado a los salmos, sin polifonía, y que los instrumentos están prohibidos. Por lo tanto Sweelinck y los organistas de los Países Bajos del Norte han tenido que imaginar otro modo de hacerse oír. Es pues bajo la forma de conciertos como hacían resonar los suntuosos instrumentos de que disponían las iglesias. La música interpretada por Sweelinck es una verdadera síntesis de la evolución de la música para teclado en esta época; se practican todos los géneros, los heredados del estilo polifónico imitativo (Ricercar, Fantasía); los que, provenientes de las nuevas formas italianas, anuncian el famoso *stylus fantasticus* de los organistas de la Alemania septentrional (*Toccata, Prélude, Fantasie*) sino también todas las formas de variaciones (CD 3/3). En este ámbito, como los conciertos son organizados fuera de los oficios, la temática es extremadamente variada, reuniéndose, junto a temas religiosos (corales, melodías gregorianas), canciones profanas o aires de danza conocidos (como el celeberrimo *Ballo del Granduca* escrito para la corte de Florencia por Emilio de Cavalieri).

Pero al lado de esto Sweelinck ha compuesto igualmente obras religiosas latinas, así como salmos en francés. La llegada de la doctrina calvinista a los Países Bajos había sido acompañada de la importación de prácticas francesas, incluidas la del canto de salmos en el hogar. Son las mismas colecciones de traducciones de Clément Marot y de Théodore de Bèze las

que llegan hasta Sweelinck, que las reviste de suntuosas polifonías de cuatro a seis voces (CD 3/2).

A algunos kilómetros de allí, cuando el carillonero de Utrecht Johan Jacob Van Eyck desciende de su campanario, toca la flauta en el atrio de la iglesia. Su repertorio es el mismo que el de Sweelinck, pero principalmente unido a variaciones sobre aires de danzas, canciones o corales (CD 3/6).

Los Países Bajos del Norte fueron también refugio de comunidades de protestantes originarios de los Países Bajos del Sur que buscaban allí una tierra de acogida. Ésa es la razón por la que estos últimos habían huido de las ciudades católicas y se reunían en iglesias de las ciudades protestantes que todavía hoy se conocen bajo el nombre de *Waalse Kerk* (iglesia de los Valones). El caso de la de Amsterdam es tanto más interesante por cuanto su órgano es debido al factor de Tournai Nicolas Langlez y es típico de las cajas valonas con la torreta central encuadrada por dos castillos y, en las extremidades, dos castillos en cuarto de círculo.

La música para tecla juega un papel considerable en la vida urbana. Hay que decir que esta región se beneficia de una reputación internacional en la factura de clavecines y virginales, principalmente la de Ruckers en Amberes. Por ello no es de asombrar que el repertorio destinado a estos instrumentos (una gran parte de la música de Sweelinck puede tocarse por igual en el clavecín o en el virginal) haya conocido un éxito notorio. Pero este éxito es también el de las “pequeñas manos”, de las que da testimonio el manuscrito de Suzanne van Soldt, fechado en 1599 y que contiene igualmente este tipo de repertorio, de dificultad modesta a decir verdad, pero muy representativo de la actividad de los músicos aficionados. Aquí los corales, sencillamente armonizados, son evocados por sus títulos traducidos al neerlandés, práctica importante sin duda para el canto de los salmos en la iglesia (CD 3/5).

Este manuscrito y la evocación de Amberes nos lleva a los Países Bajos del Sur, que permanecieron católicos y que fueron frecuentemente una tierra de acogida importante para los músicos ingleses. Ése fue particularmente cierto el caso de dos de ellos: John Bull y Peter Philips, ambos virtuosos del teclado. El itinerario de Peter Philips es absolutamente apasionante. Formado en Inglaterra en la tradición católica, tiene veinte años cuando abandona su patria “pour la foye catholique”. Tras una estancia en Italia, donde descubre a la vez las músicas de la Contrarreforma y los madrigales italianos, entra al servicio de un noble inglés que había abandonado el país por las mismas razones que él, Lord Thomas Paget. Le acompaña en todos sus desplazamientos para instalarse finalmente en Bruselas y Amberes. Nutrido de todas estas influencias, Peter Philips nos aparece hoy como uno de los compositores más completos de su época, que brilla en todos los

ámbitos de la música vocal religiosa (**CD 3/4**) o profana (madrigales), pero también en los de la música instrumental. En la práctica, los versículos del Salve Regina de John Bull deberían alternarse con versículos cantados en canto llano (CD 3/1). Con esta evocación de los Países Bajos católicos terminamos nuestro repaso a las principales etapas de la Reforma.

La Contrarreforma

Si ya antes resultaba evidente la necesidad de convocar un concilio para analizar lo esencial de los valores cristianos, la agitación provocada por las diferentes reformas que acabamos de evocar convertía en imperativa esa convocatoria, pese a las dudas de Clemente VII, temeroso de que su autoridad fuera puesta en peligro por el poder de los concilios. Es Pablo III quien decide la convocatoria del Concilio, que se desarrolla a partir del 13 de diciembre de 1545 en Trento. Tras una primera interrupción, se reanuda en 1551 bajo el pontificado de Julio III, y del de Pablo IV en 1555. En el centro de esos debates se hallan evidentemente las reflexiones sobre los dogmas de la Iglesia católica, pero también los modos de hacer frente a los movimientos de las diversas reformas, consideradas como herejías. Hemos de insistir sin embargo en el hecho de que en algunos países se constatan opiniones más conciliadoras, dado que los imperativos políticos de esos movimientos se habían vuelto extremadamente importantes, implicando a veces directamente a algunos soberanos. El Concilio queda de nuevo interrumpido y no reanuda sus trabajos hasta 1562, para finalizar el 4 de diciembre de 1563 bajo el pontificados de Pío V.

En lo relativo a la música, debemos evocar entre los resultados de las deliberaciones del Concilio de Trento algunas decisiones o declaraciones: “La música interpretada en las iglesias no debería componerse para los vanos placeres del oído, sino de modo que las palabras puedan ser percibidas por todos, a fin de que los fieles sean conducidos al deseo de la armonía celeste y de la bienaventuranza de los santos” (10 de septiembre de 1562). “Los sacerdotes prohibirán en sus iglesias toda clase de músicas en las que, sea mediante el órgano, sea por el simple canto, se mezcle cualquier cosa lasciva e impura, así como todas las acciones profanas, de modo que la casa de Dios pueda parecer y ser llamada una casa de oración” (17 de septiembre de 1562).

El Concilio había contemplado incluso, al igual que los calvinistas, renunciar al uso de la polifonía. Afortunadamente hubo opiniones contradictorias, y en especial la del papa Marcello II que incitó a Palestrina a escribir en un estilo sobrio y homofónico. Y el 28 de abril de 1566 se cantan varias obras ante una comisión de cardenales “para verificar si el texto es inteligible”. Se cantó Palestrina (*Misa del Papa Marcelo*), Lassus,

Ruffo (maestro de capilla en Milán) y Nicola Vicentino. Más adelante tendremos ocasión de evocar esos diversos compositores.

De todo lo anterior deriva un intento de simplificar la escritura evitando los melismas, las imitaciones demasiado numerosas perturban la percepción el texto. El contrapunto homofónico “nota contra nota” es pues el mejor medio de asegurar esta percepción, lo que corresponde exactamente a los principios de escritura de los corales protestantes.

El Concilio impone también una cierta selección entre los textos. Por ejemplo. Sólo quedarán cuatro secuencias: *Victimae pascali laudes*, *Veni sancti spiritus*, *Lauda Sion* y *Dies Irae*. Asimismo, entre las melodías gregorianas, sólo se conservan tres: *Missa Orbis factor*, *Missa cum Jubilo*, *Missa cunctipotens genitor*. Se reorganizan numerosos oficios, lo que evidentemente tendrá una influencia sobre el trabajo de los compositores.

La música de la Iglesia católica ¿iba a conocer una “cura” que respetaría todos los nuevos principios constatados en las iglesias reformadas? Veremos que efectivamente, en el marco muy específico de la música de la capilla pontificia, estas reglas serán seguidas al pie de la letra, prohibiéndose los instrumentos, incluso el órgano, y favoreciendo la polifonía homofónica. Pero a unos centenares de metros de allí, en las grandes iglesias resuenan ya las novedades llegadas de Florencia y Venecia... La monodia acompañada aparece, el estilo concertante y la unión de voces e instrumentos se imponen en todas las capillas.

Giovanni Pierluigi da Palestrina y la música de la capilla pontificia

La carrera de Palestrina se reparte entre el servicio de la capilla pontificia y el de las otras iglesias romanas. Cuando el obispo de su ciudad natal se convierte en papa (Julio III), éste llama a Palestrina a su servicio. En 1555 Pablo IV elimina de su servicio a todos los hombres casados. Palestrina se encuentra entonces en San Juan de Letrán, y después en Santa María Mayor, antes de recuperar sus funciones junto al Papa. Estas funciones al servicio de diferentes papas son múltiples, de músico de la capilla privada del papa a la de maestro de canto de la Basílica de San Pedro. La obra de Palestrina está asociada principalmente a su importante papel en la elaboración del estilo oficial de la música de la Contrarreforma; en este sentido la publicación de la *Misa del Papa Marcelo* en 1567 es determinante, puesto que indica netamente esta novedad: “*novi modorum genere*”. La *Missa Assumpta est Maria* pertenece enteramente a este principio (CD 4/1-5). Pero no hay que limitar su oficio a esta manera únicamente. Por una parte están todas las misas compuestas antes del Concilio y en el espíritu heredado de finales del siglo XV (con el uso de temas profanos como *El Hombre armado*) y todas las demás

composiciones que Palestrina a podido concebir para iglesias menos “conformistas” que las del entorno directo del Vaticano. Además, Palestrina es asimismo compositor de madrigales y conoce bien las especificidades expresivas de este género, cuyos medios sabe utilizar también en sus composiciones religiosas.

La Italia del final del Renacimiento

Pero dejemos Roma, que sin duda estaba un poco bajo el choque de las conclusiones de la Contrarreforma, y a la que más tarde volveremos. Lo que resulta llamativo es que en otras ciudades de Italia los resultados de la Contrarreforma no parecen haber modificado en nada el modo de componer para la Iglesia. Mientras el Concilio de Trento estaba enfrascado de lleno en sus debates, los elementos constitutivos de lo que hoy conocemos como el “barroco” están en plena gestación. ¿Iría el Concilio a poner fin a todo ello?

En Venecia, por ejemplo, el flamenco Adrian Willaert, maestro de capilla de la Basílica de San Marcos, publica desde 1550 una colección de *Salmos correspondientes a las vísperas... y partes adaptadas para cantar a uno y a dos coros* (CD 4/6). Era el punto de partida de lo que iba a convertirse en una de las características de la música veneciana, el principio de un tipo de composición para varios coros repartidos en las diversas tribunas de la iglesia. Los sucesores de Willaert, Andrea Gabrieli y sobre todo su sobrino Giovanni, van a desarrollar este principio, llegando a utilizar tres o cuatro coros. Suntuosidad de la espacialización, efectos de respuesta y eco, contrastes entre los conjuntos, explosiones sonoras cuando los diferentes coros cantan juntos: todos esos efectos son ya destellos del barroco. Además, y ello es totalmente contrario a las “órdenes” del Concilio, a los cantantes se unen los instrumentos y, entre ellos, virtuosos del violín, del *cornetto*, del trombón o del fagot, que se suman a los cantantes, se benefician a veces de partes independientes, brillan por su arte de la disminución y aportan guirnaldas de notas ornamentales. ¿No resultan herejes (CD 4/7)?

En Florencia, en los cenáculos de artistas denominados “*Camerata*”, se inventa el *recitar cantando*; inspirándose en los conocimientos de la música de la antigüedad, se considera que la polifonía es en buena parte un obstáculo para la expresión del sentimiento individual. Y aquí aparece el principio de la monodia acompañada y del bajo continuo. El cantante está solo, sostenido por uno o varios instrumentos; puede expresar sus sentimientos con fuerza, ternura, pasión... Y muy rápidamente este aislamiento le permite ponerse un poco más en primer plano: si ha podido conmover, ahora va a poder impresionar. Hemos aquí en el alba del

desarrollo de esa noción tan unida al arte del canto que es el virtuosismo. Ciertamente, este último había sido preparado por los primeros grandes tratados de práctica instrumental, publicados en Italia desde mediados del siglo XVI (Ganassi, Ortiz,...). Los cantantes se apoderan de él; los instrumentistas también. Entonces ¿por qué esa libertad de expresión otorgada al canto no podría aplicarse también a los textos sagrados que, sabido es, son tan ricos en emociones y a veces en sensualidad, como los del *Cantar de los Cantares*? Este paso se franquea en 1602 con la publicación, en Venecia, de la primera colección de *Concerti ecclesiastici* de Lodovico da Viadana (CD 4/14), activo principalmente en Mantua y Cremona. Aquí aparece el término de “concerto”, que viene de *concertare* y ejemplifica ese afán del cantante por dialogar, de modo similar al teatro. En Nápoles descubrimos a Garlo Gesualdo da Venosa, uno de los últimos representantes del arte de los polifonistas del Renacimiento. Se sabe que, movido por la venganza, en 1590 hace asesinar a su esposa y al amante de ésta; la venganza ciertamente ha sido ejecutada, pero el resto de su vida quedará oscurecida por el dolor. Lo que caracteriza a la obra de Gesualdo son las increíbles tensiones armónicas, los cromatismos sorprendentes, las asombrosas figuraciones madrigalescas. Él llevará al paroxismo las técnicas emocionales desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XVI. También este uso de los cromatismos es resultado de las investigaciones sobre la música de la antigüedad griega, de la que se descubre que hacía uso de los modos cromáticos e incluso de cuartos de tono. Es en la corte de los Este donde Gesualdo había trabado conocimiento con Nicola Vicentino, quien había formulado una teoría basada en el retorno a esas concepciones de la Antigüedad y las había consignado en su obra *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Es curioso constatar que este músico, autor de una teoría tan audaz, estuviera entre los que habían sido “escuchados” en la audiencia del Concilio de Trento en 1563. En todo caso, Gesualdo traspone su arte emocional en el ámbito de la música sacra. Sus *Responsoria* para la Semana Santa se editaron en 1611; es inmenso el dolor y el sufrimiento que transpiran las tensiones armónicas y los cromatismos, y Gesualdo afirma de nuevo en esta obra la fuerza de la polifonía que en realidad, y pese a los asaltos de la monodia acompañada, no sería nunca olvidada (CD 4/8).

En Milán tiene lugar un movimiento bastante sorprendente. En efecto, el cardenal Borromeo es un ferviente partidario de la aplicación estricta del Concilio de Trento. Y parece que la Catedral de Milán fuera precisamente una de las iglesias de Italia en la que se encontraba todo lo que podía resultar contrario a los principios enunciados por el Concilio, tanto si se trataba de la organización de los propios oficios o de las costumbres de los eclesiásticos. Borromeo, en consecuencia, impone al maestro de capilla Vincenzo Ruffo la observancia de las prescripciones del Concilio. Recordemos que Ruffo era un compositor extremadamente hábil y

refinado, autor de piezas de una sorprendente complejidad; pero se resigna, y su *Missa quarti toni* responde a aquellas exigencias, con respeto del principio de verticalidad para que el texto sea perfectamente inteligible. El cardenal Borromeo debía estar orgulloso de poder dar a oír a los examinadores del Concilio la obra de su maestro de capilla. Esta técnica de escritura vertical va a favorecer también el principio de la escritura en fabordón, técnica en la que las voces de la polifonía siguen casi en paralelo la voz principal tanto si se sitúa en la línea de la soprano o en medio de la textura polifónica.

Estamos en 1565. Ahora bien, todos los movimientos nuevos más arriba evocados debían encontrar en Milán un terreno fértil que a menudo olvidan los historiadores de la música. Esta ciudad era también un centro importante en el dominio de la música instrumental y del desarrollo del virtuosismo. Allí residían dos de los principales maestros de esta nueva práctica: el cantante Giovanni Battista Bovicelli y el violinista Francesco Rognoni. Sus tratados acompañados de ejemplos son publicados respectivamente en 1593 y 1620; y entre los ejemplos de disminuciones nos encontramos, en uno y otro, con piezas basadas en obras del maestro de la capilla pontificia, Palestrina. Estas disminuciones embellecen la voz de soprano, la ornamentan, pero por su rara perfección se convierten en sublimaciones emocionales de esas melodías (CD 4/13).

El rigor impuesto por el cardenal y seguido al pie de la letra por su maestro de capilla no podía durar mucho tiempo. Los instrumentistas regresan a la catedral, se toca de nuevo el órgano (¿en verdad ha enmudecido, tal como lo exigía el Concilio?) y el arte de la ornamentación seduce igualmente a los cantantes. Todo este movimiento es seguido de cerca por el nuevo arzobispo, Federico Borromeo, primo del anterior, que favorece esta evolución. La sobria misa de Ruffo, las composiciones en fabordón se revisten de suntuosas texturas, se recubren de oro y brocado que llegan a hacerlas desaparecer casi por completo. El disco titulado *Nuove Metamorfosi* que el Poema Harmonique de Vincent Dumestre publicó hace unos años en Alpha (CD 4/12) nos convidaba a la increíble resurrección de esta práctica.

Volvamos un instante a Roma. Desde el retorno del papado, la capital de la Cristiandad no ha dejado de atraer a músicos venidos de todas las regiones de Europa. Al principio del siglo XVI, el auge considerable de España a consecuencia del descubrimiento de América es también el punto de partida de una actividad musical importante. Los chantres y los compositores se dirigen hacia Roma y sus grandes instituciones musicales. Allí, un buen número de ellos han estudiado, residido u ocupado funciones, a veces importantes. Tal fue el caso de Cristóbal de Morales al servicio de

la capilla pontificia, e igualmente el de Tomás Luis de Victoria (**CD 4/9**), que estudió con Palestrina y cuya carrera transcurrió entre Roma y España, como compositor de la emperatriz María, hija de Carlos V, para la que escribió, en 1603, una Misa de Réquiem.

En España la Iglesia católica, profundamente involucrada en el funcionamiento del poder político, no ha hecho sino seguir las directrices romanas. Durante el final del Renacimiento, la capilla musical de la corte está dominada por los compositores flamencos que Carlos V ha impuesto al establecerse en España. Gombert, Rogier, Romero, por citar sólo a algunos, han aportado sus técnicas compositivas, ocupando sus puestos como auténticos conquistadores y dejando muy poco espacio a los músicos autóctonos. Junto a una importante cantidad de música religiosa (misas y motetes), se puede constatar la presencia de algunas piezas paralitúrgicas, entre ellas algunos *Villancicos* (**CD 4/11**). Pero a veces una cierta vivacidad de la música popular española puede transparentarse en composiciones como el *Magnificat* de Matheo Romero (**CD 4/10**). Una de las importantes contribuciones de España a la Contrarreforma (indirecta, sin duda) es la de ser el país de origen de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Los Jesuitas se iban convertir en fervientes defensores del papado y la Contrarreforma.

Si las grandes capillas de Alemania del Sur o de los Habsburgo son fieles a la Iglesia romana, no se puede considerar sin embargo que hayan seguido las exigencias de la Contrarreforma. En Viena, el aspecto suntuoso de la policoralidad veneciana domina en la capilla imperial, como lo atestigua por ejemplo la música escrita por Lambert de Sayve para la consagración del emperador Matías en 1612 (**CD 4/16**). Por el contrario, en la capilla del duque de Baviera en Munich, la dirección impresa por Roland de Lassus, nacido en Mons, confiere a esta institución un interés muy particular. Heredero también él de la tradición franco-flamenca, Lassus maneja con una facilidad desconcertante todos los géneros de la música vocal, profana y religiosa, aportando a todos ellos no sólo excepcionales contribuciones, sino a menudo totalmente nuevas, que incluyen siempre las opciones más innovadoras. Su obra religiosa es un testimonio llamativo de ello. En efecto, junto a composiciones que se sitúan directamente en la línea de las enseñanzas recibidas durante su formación, aborda todos los nuevos géneros. A la vez que mantenía contactos estrechos con los dos Gabrieli de Venecia y jugaba un papel importante en la concepción de la música policoral (**CD 4/15**), Lassus, considerado “Príncipe de los músicos”, era también solicitado para dar al Concilio de Trento un ejemplo de lo que se esperaba de los compositores.

Como entre sus discípulos se encontraban compositores próximos a la religión reformada, proporciona algunas piezas corales para el repertorio luterano. Algunas de sus canciones, por lo demás, han sido utilizadas para *contrafactum* sobre textos de corales protestantes (CD 1/22). Y, en el espíritu de las primeras Pasiones luteranas más arriba evocadas, escribe igualmente Pasiones, que abordan los relatos en forma de canto llano y sólo confía a la polifonía los pasajes a cargo de las *turbae*. Y, en fin, maestro de la expresividad del madrigal, al final de su vida Lassus asocia el espíritu de éste a los textos de inspiración sagrada; lo descubrimos en el impresionante ciclo de madrigales espirituales *Las lágrimas de San Pedro*, su canto del cisne, publicado unas semanas antes de su muerte y dedicado al papa Clemente VIII (CD 4/17-18).

Quince años más tarde, en 1610, Claudio Monteverdi dedica al papa Paulo V la colección que contiene las *Vespro della beata Vergine* y la *Missa in illo tempore*. Es evidente que la variedad de estilos contenidos en esta publicación está considerado como un verdadero catálogo de sus conocimientos, desde la escritura de misas polifónicas de estilo arcaico (*Missa*) a las piezas modernas del estilo concertante que asocia cantantes e instrumentos (*Concerti*), pasando por las suntuosas piezas policorales venecianas (*Psalmi*). Es muy difícil encontrar en estas músicas la menor huellas de las imposiciones de la Contrarreforma...

El único sitio, parece, en el que estos efectos habían permanecido inmutables era sin duda la Capilla Sixtina, donde los cantantes, sin el apoyo de instrumentos y ni siquiera del órgano, desplegaban sus voces acompañados ahora por los *castrati* y rodeados de los frescos de Miguel Ángel. La obra emblemática de esta Capilla Sixtina es evidentemente el célebre *Miserere* de Gregorio Allegri (CD 5/1), compuesto en 1638. Esta composición recurre a tres grupos diferentes que se reparten los diversos versículos del salmo: el canto llano, un conjunto de cinco voces homófonas en el espíritu del Concilio y un grupo de cuatro voces dominadas por una voz de soprano ornamentada que se eleva a un registro muy agudo. La partitura era celosamente conservada y estaba prohibido copiarla, divulgarla y cantarla fuera de la Capilla. Se conoce la anécdota relatada por Leopold Mozart, que evocaba cómo Mozart, a la sazón de catorce años de edad, había anotado de memoria la célebre composición después de haberla oído. Pero esta proeza ¿es tan excepcional? Parece que incluso habían circulado otras copias anteriores. Y además, los testimonios de quienes habían podido oír el *Miserere* en la Capilla Sixtina nos dan a entender que, allí también las ornamentaciones deslumbrantes (en el estilo de las que evocábamos en Milán) habían invadido igualmente el arte de los cantantes. En fin, no quisiera dejar este periodo sin recomendar a los lectores de estas páginas la excelente obra de Anne Cuneo *Le trajet d'une rivière*. En ella

descubrimos de modo apasionante la biografía novelada del clavecinista inglés Francis Tregian que lleva al músico a través de toda la Europa de finales del siglo XVI, en pleno periodo de las querellas y los movimientos políticos que se derivan de los acontecimientos más arriba evocados. En ella el músico se ve confrontado a los hechos históricos y conoce en Inglaterra, en los Países Bajos, en Francia o en Italia a los compositores más célebres de su tiempo. Las historias religiosa, política y musical se reúnen en un relato apasionante alrededor de un personaje de facetas humanas muy atractivas...

Italia después de la Contrarreforma

Mientras resuena por primera vez el *Miserere* (CD 5/1) de Allegri en la Capilla Sixtina, el abate Maugars, célebre intérprete de viola y músico del cardenal Richelieu, reside en Roma. Allí resulta deslumbrado por la música que escucha y hace una apasionante narración de ella en su *Respuesta a un curioso sobre el sentimiento de la música en Italia (Escrita en Roma, el primero de octubre de 1639)*. Pero, tras los tres cuartos de siglo transcurridos desde las conclusiones del Concilio de Trento ¿qué es lo que queda de esas bellas decisiones? La Capilla Sixtina es sin duda el único bastión de la aplicación de esas reglas de austeridad. A unos centenares de metros de allí, en la Basílica de San Pedro, Girolamo Frescobaldi atrae a un numeroso público que viene a escucharle tocar el órgano. Los recuerdos del abate Maugars son impresionantes; descubre una ciudad que hierve de innovaciones, ya se trate de música vocal o instrumental, de música profana o sacra. Los dignatarios eclesiásticos, y entre ellos los cardenales, están rodeados de una verdadera corte de artistas de todas clases, y a veces algunos de esos dignatarios se consagran ellos mismos a las artes; ¡incluso llegan a escribir libretos de ópera!

Extraigamos de la carta de Maugars algunas informaciones sobre el estado de la música religiosa en Roma. La primera cosa de la que habla es un concierto que ha escuchado en la iglesia de la Minerva, el día de Santo Domingo: “Esta iglesia es bastante larga y espaciosa; en ella hay dos grandes órganos elevados a los dos lados del altar mayor, donde se habían colocado dos coros de música. A lo largo de la nave había otros ocho coros, cuatro de un lado y cuatro del otro, elevado sobre estrados de ocho a nueve pies de alto, alejados a la misma distancia unos de otros, y todos frente a frente. En cada coro, había un órgano portátil, según es costumbre... El contrapunto de la música era figurado, lleno de bellos cantos y de cantidad de agradables recitados”. Y tras describir los efectos de respuesta entre los diferentes conjuntos, Maugars concluye: “Tengo que confesaros que jamás he sentido un arrobamiento parecido”. Y añade: “ En las antífonas, hicieron también muy buenas sinfonías de uno, dos o tres violines con el órgano, y

de algunos archilaúdes, tocando algunas piezas de música de ballet, y se respondían unos a otros”. Estamos muy lejos de la sobriedad de la música homofónica y de los fabordones de la Capilla Sixtina. ¡Órganos, violines, archilaúdes, aires de danza están pues presentes en la iglesia!

Después de Venecia, pues, Roma ha seguido el movimiento de la espacialización de la música con esos efectos de policoralidad. Este principio seguirá teniendo importancia hasta el final de la época barroca. Aquí lo encontramos en el fragmento de la *Missa sopra la Monica* (CD 5/3-4) de Girolamo Frescobaldi; esta misa está escrita para doble coro en un estilo, a decir verdad, todavía bastante próximo al del Renacimiento, sin participación instrumental concertante. Su material temático es evidentemente el de la canción popular *Madre non mi far Monaca* (CD 5/2) ya evocada a propósito de los orígenes de los corales protestantes.

Maugars habla también de la invención del oratorio: “Pero todavía hay otra clase de música, que no existe en absoluto en Francia, y que por esa razón merece que os ofrezca una descripción particular de ella. Se llama estilo recitativo. La mejor que he oído ha sido en el Oratorio San Marcelo, en el que hay una congregación de Hermanos del Santo Crucifijo, constituida por los más grandes señores de Roma, que como consecuencia tienen el poder de reunir todo lo que Italia produce de máspreciado; y en efecto, los músicos más excelentes compiten por participar, y los compositores más notables aspiran al honor de hacerse oír allí... Esta música admirable y arrebatadora únicamente se hace los viernes de Cuaresma, de tres a seis. La iglesia no es en absoluto tan grande como la Sainte-Chapelle de París, y en un extremo hay una galería con un órgano medio muy suave y muy apropiado para las voces. A los dos lados de la iglesia hay también dos pequeñas tribunas, en las que estaba lo más excelente de la música instrumental. Las voces comenzaban por un salmo en forma de motete, y después todos los instrumentos hacían una muy buena sinfonía. Las voces cantaban después una historia del Antiguo Testamento en forma de comedia espiritual, como las de Susana, de Judith y Holofernes o de David y Goliat. Cada cantante representaba un personaje de la historia y expresaba perfectamente bien la energía de las palabras. Seguidamente, uno de los predicadores más célebres hacía la exhortación, acabada la cual la música relataba el evangelio del día, como la historia de la Samaritana, de la Cananea, de Lázaro, de la Magdalena y de la Pasión de Nuestro Señor”.

La invención del oratorio, que puede considerarse con razón como el equivalente espiritual de la ópera, data de comienzos del siglo XVII. El oficio descrito por Maugars corresponde a lo que había sido ideado poco a poco en los oratorios a finales del siglo XVI, principalmente en el Oratorio de San Felipe Neri. Muy pronto la música polifónica que acompañaba a esos oficios va a ceder su puesto a la nueva expresividad aportada por la invención de la monodia acompañada, y los medios de la ópera van a

adaptarse a los de los dramas sacros. Es además a uno de los creadores del principio de la ópera, Emilio de Cavalieri, a quien se debe la primera obra considerada como el origen del oratorio. Cavalieri había sido el principal compositor de los *Intermezzi* de la *Pellegrina* representados en Florencia con ocasión del matrimonio de Fernando de Médicis y Cristina de Lorena en 1589. Cuando Cavalieri regresa a Roma en 1599 tendrá como tarea principal escribir la *Rappresentazione dell'Anima et del Corpo*, creada a principios de febrero de 1600 en el Oratorio della Vallicella. El texto del libretista Agostino Manni ilustra principalmente la evocación del conflicto entre el alma y el cuerpo, entre las tentaciones de la vida terrenal y las promesas de la vida celestial. Alrededor de los dos principales protagonistas se congregan la Vida mundana y el Ángel del perdón, los representantes simbólicos del Tiempo, el Pensamiento, el Mundo o los Placeres, pero también coros de ángeles, almas condenadas al infierno y almas bienaventuradas en el cielo. El compositor recurre a una escritura polifónica bastante sobria para los diversos coros, pero hace uso del estilo recitativo (*recitar cantando*) inventado por los florentinos a fines del siglo XVI: la escritura sigue unida al texto, con voluntad de cantarlo, pero en fin de cuentas sin exagerar demasiado los “afectos” (CD 5/5).

La idea de expresar los sentimientos, de ilustrar o reforzar el sentido de las palabras, aparece en las primeras composiciones de comienzos del siglo XVII. Consiste en una trasposición de los principios del madrigal en el ámbito de la monodia acompañada; la voz sola permite una amplificación de esa práctica. Aunque compositores de ópera como Landi o Mazzocchi supieron dar a sus personajes sacros esta expresión nueva, es Giacomo Carissimi quien confiere al oratorio su forma definitiva y sus cartas de nobleza. En él se impone, entre los papeles cantados, el del narrador, *il Testo*, que se beneficia de un estilo de recitativo, pero que Carissimi trata a menudo con acentos desgarradores en cuanto el texto lo exige. Los dos extractos de *Jephté* ilustran bien las características del género y el sentido expresivo del compositor; por una parte, la primera escena, que evoca el combate de Jefte contra los enemigos de Israel y su promesa hecha a Yahvé; por otra, la escena final con el lamento de la hija de Jefte, dedicada a llorar su virginidad, y la amplificación de esta queja por el coro (CD 5/6-7).

El modelo del oratorio romano se impone en toda Italia, pero también en Europa, puesto que de Francia y Alemania los discípulos se apiñan en torno al maestro: de París viene Charpentier, de Viena llega Kerll... Ya nadie se asombrará de oír a los cantantes expresar las emociones de los textos sagrados con los mismos afectos que los de los textos profanos. Dos escenas de la Pasión ilustran esta constatación. En *Maddalena alla croce* (CD 5/8) de Frescobaldi, María Magdalena es presentada como una amante

fiel y desconsolada (“La sua fedela addorata Amante!”); el poeta describe la escena, y después le cede la palabra para que implore al Señor poderlo acompañar en la muerte. *In calvaria rupe* de Cazzati (CD 5/9) es una muy conmovedora versión teatralizada y humanizada del *Stabat Mater*.

En el ámbito de la música instrumental, cuyo papel en las iglesias ya ha evocado, Maugars consagra todo un párrafo a Girolamo Frescobaldi, organista de la Basílica de San Pedro: “No sin razón este famoso organista de San Pedro ha adquirido tanta reputación en Europa, porque aunque sus obras impresas ofrecen testimonio sobrado de su suficiencia, sin embargo, para juzgar de su profunda ciencia, ante todo hay que oírle improvisar Tocadas (sic) llenas de hallazgos e invenciones admirables. Por eso vale la pena de que le propongáis como modelo a todos nuestros organistas, para darles las ganas de venir a escucharle en Roma” (CD 5/10).

Estos varios testimonios del abate Maugars son muy ilustrativos, pues nos permiten constatar la situación de la música religiosa romana (y por extensión italiana) durante la primera mitad del siglo XVII. De las opiniones del Concilio, no se aplica ninguna. Compositores, cantantes e instrumentistas abordan la música sacra con los mismos medios que la profana. De la cámara o de la ópera a la iglesia no hay ninguna frontera; las pasiones se expresan con los mismos sentimientos, y nadie se asombra de ello. Y, a este respecto, cómo no evocar igualmente a Claudio Monteverdi, que había retomado la música del *Lamento d’Arianna* (1608) para confiar esa melodía a la Virgen María que asiste, impotente, a la agonía de su hijo; es el *Pianto della Madonna* que publica en las *Selva Morale* (1640). Del mismo modo utiliza la *Toccata* de *L’Orfeo* para el salmo de introducción de las *Vespro della beata Vergine*. E igualmente en el *Laudate Dominum a voce sola* (CD 5/11) no duda en introducir la base de la *ciaconna* y en proponer al cantante vocalizaciones virtuosísticas; ¿por qué no utilizar los mismos medios para celebrar la alegría por el retorno de la primavera y el júbilo de la alabanza divina?

En el siglo siguiente, Bach no obrará de otro modo cuando utilice arias de cantatas profanas en sus cantatas sacras.

A comienzos de siglo XVIII el estilo concertante se impone en la ópera, en la cámara y en la iglesia. Las obras son divididas en movimientos rápidos o lentos muy definidos, los recitativos sirven de introducción a las arias, las tonalidades se plantean en relaciones de oposición, los solistas dialogan con las orquestas, los coros alternan con las arias... Esta división en movimientos se aplica también a la música religiosa, con más o menos fortuna o lógica; si un movimiento lento se adapta bien a la evocación de un “Crucifixus”, y un *allegro* encaja perfectamente con el “Et Resurrexit”, tal división es menos evidente cuando se trata de poner en música los

versículos de un *Stabat Mater* cuyas diferencias de carácter entre ellos están mucho menos claras.

¿Qué pensarían los miembros del Concilio de Trento ante esta situación? Ciertamente, estarían contrariados, pero aún les quedaban algunos bastiones de conservadurismo; así en 1770, cuando Mozart reside en Roma, todavía puede oírse el *Miserere* de Allegri en la Capilla Sixtina. Y no es quizá el único lugar donde todavía resuenan los últimos ecos de la Contrarreforma; tal es el caso, indudablemente, de la Basilica Giulia, en la que Domenico Scarlatti fue maestro de capilla desde diciembre de 1713 hasta su marcha a Portugal en 1719. Entre las composiciones polifónicas vocales que escribió para esta capilla, además del célebre *Stabat Mater* a 10 voces, está este sorprendente *Miserere* (CD 5/12) cuyos versículos están confiados a dos conjuntos: un coro a cuatro voces, sin bajo continuo, y una schola gregoriana. Una austeridad que nos aproxima al espíritu del *Miserere* de Allegri y demuestra que ese virtuoso del clavecín todavía conocía el viejo estilo del Renacimiento, y que esa tradición estaba aún bien viva en la época. El examen de ingreso en la Academia filarmónica de Boloña ¿no era simplemente un trabajo de escritura en ese estilo? A esa prueba fue sometido un tal Wolfgang Amadeus Mozart en 1770. Pero, al mismo tiempo, ¿no escribía éste su brillante *Exsultate, jubilate* (concebido como un verdadero concierto en tres movimientos) a la atención de un *castrato* que electrizaba las multitudes en esa época?

Francia hasta la revocación del Edicto de Nantes

Hemos visto que, en el plano musical, la Reforma no tuvo otro efecto que el de limitar la presencia de la música en los oficios a ciertos cánticos cantados en monodia, mientras que la puesta en polifonía de los salmos quedaba reservada para la música “doméstica”.

La práctica de esta música basada en textos religiosos y morales, que en origen era la de los hugonotes, va a extenderse a la Francia católica, con el rey Luis XIII, reputado por su pietismo, a la cabeza. Este apasionante ámbito de la música ha sido admirablemente ilustrado por el disco *La Semana mística* editado por Alpha, del que hemos tomado algunos fragmentos en esta antología. Estas piezas que a veces todavía son *contrafactum*, como en el Renacimiento, van a seguir también la evolución musical de la época. Poco a poco, la estricta polifonía es abandonada a favor de lo que se llama “*Air de cour*”: sólo queda una sola voz cantada, mientras que las otras están confiadas al laúd. La escritura es todavía polifónica pero, en el resultado, se asemeja a la monodia acompañada italiana. Sólo a principios de los años 1630 hace su aparición el principio del bajo cifrado en el ámbito de la música profana. Entonces se multiplican

las traducciones francesas de textos religiosos y se desarrolla todo un repertorio paralitúrgico que sigue el movimiento de la *Air de cour* (CD 3/8&9).

Evidentemente, gran parte de Francia continúa fiel a la práctica religiosa católica romana; lo mismo sucede en la corte cuyo maestro de capilla, en este comienzo del siglo XVII, es Eustache de Caurroy, polifonista heredero de la gran tradición del Renacimiento. De él se conoce muy bien la bellísima misa de réquiem que fue cantada en las exequias de Enrique IV en 1610 e, incluso más tarde, parece, en otros funerales de la familia real. Esta permanencia de una tradición polifónica muy conservadora es evocada de un modo bastante crítico por el abate Maugars al principio de su *Respuesta*. Evocando a los maestros de capilla italianos escribe: “En primer lugar encuentro que sus composiciones de capilla tienen mucho más arte, ciencia y variedad que las nuestras; pero también se toman muchas más libertades. Y en cuanto a mí, como no podría censurar estas libertades, cuando se hacen con discreción y con un artificio que engaña nuestros sentidos sin que nos demos cuenta, no puedo aprobar la testarudez de nuestros compositores, que se mantienen encerrados religiosamente en sus pedantes categorías y que creen hacer solecismos contra las reglas del Arte si hicieran dos quintas seguidas, o si se salen por poco que sea de sus modos... Por eso un hombre juicioso, de ciencia consumada, no está condenado, por una sentencia definitiva, a permanecer siempre en esas estrechas prisiones, sino que puede tomar un impulso admirable, siempre que su capricho le lleve a algún bello descubrimiento o a donde la virtud de las palabras o la belleza de las líneas musicales lo deseen. Es lo que los italianos practican perfectamente bien, y como en música son más refinados que nosotros, se burlan de nuestra regularidad, y así componen sus motetes con más arte, ciencia, variedad y agrado que los nuestros”.

El juicio es severo, pero podemos comprender a Maugars en la época en que descubre todas esas novedades de Italia. Es indiscutible que en Francia la práctica religiosa es importante; además, ocupa un puesto preponderante en la vida de los soberanos, de Luis XIII, que considera a María como protectora de sus reinos, a Luis XIV, que asiste todos los días a misa. El papel de los músicos de la capilla real es pues muy importante. El sucesor de Du Caurroy es Nicolas Formé, que ocupará el puesto hasta su muerte en 1638. Entre sus composiciones figuran un gran número de piezas para doble coro. Algunos testimonios dan cuenta de la presencia de instrumentos junto a los cantantes. ¿Habríamos de ver en ello el signo de una influencia italiana? Quizá todavía es pronto para poder afirmarlo, pero se constata la aparición del doble coro, que será un elemento constitutivo muy particular del “Gran Motete francés” (CD 3/7).

El 3 de julio de 1642 fallece la viuda de Enrique IV, María de Médicis, durante su exilio en Colonia. El cortejo que acompaña el retorno de la difunta a París pasa por Lieja con “pompa y magnificencia”. En el curso de los oficios se cantan composiciones nuevas de uno de los maestros de capilla de la catedral de Saint-Lambert, Gilles Henri Hayne. Es más que probable que este último, a fin de respetar los hábitos musicales de la corte de Francia, haya preferido utilizar para estas piezas de circunstancias el viejo estilo polifónico (**CD 3/10**). En efecto, Gilles Henri Hayne, como otros de sus contemporáneos de Lieja, Pierre Bonhomme o Léonard Hodemont, conocía bien el nuevo estilo italiano. Hayne y Bonhomme habían residido en Roma, el primero en el entorno de los Jesuitas, el segundo como chantre en la capilla pontificia. Además, Hayne era compositor oficial de la corte del duque de Neoburgo, en la que uno de los compositores titulares no era otro que Biagio Marini, el antiguo violinista de San Marcos de Venecia que había tocado bajo la dirección de Monteverdi. Los resultados de esos contactos con Venecia no se han hecho esperar. Lo atestiguan, por ejemplo, los *Sacri Conventus* que Léonard Hodemont publica en 1631, y donde se constata la aparición de motetes para voz sola con bajo continuo e instrumentos concertantes (**CD 3/11**).

¿Por qué esta mención del principado de Lieja? Sencillamente porque aquél a quien se atribuye las grandes modificaciones del estilo religioso francés procede de esta región. Henry Du Mont nació en la diócesis de Lieja, en Looz; formado en la colegiata de Notre-Dame de Maastricht, completa su aprendizaje en Lieja junto a músicos que, como acabamos de evocar, están formados en las novedades italianas. Du Mont llega a París en 1640, es organista de la iglesia de Saint-Paul y después asciende todos los escalones de una carrera prestigiosa que le conducirá al puesto de maestro de capilla de Luis XIV en Versalles. Desde la edición de su primera colección de motetes, los *Cantica Sacra*, en 1652, se constata la aparición de esas novedades italianas: las piezas para voz sola o en dúo con el bajo continuo, el diálogo de las voces y de los instrumentos, las alternancias entre solistas y coro... En la colección de *Motetes a dos voces* aparece el estilo dialogante y expresivo de Carissimi, y sobre todo el principio del *Motete para voz sola* (**CD 3/13**), que llegará a ser uno de los géneros mayores del repertorio francés y más tarde alcanzará alturas sublimes en las *Lecciones de Tinieblas* de Couperin, Charpentier o De Lalande. Y, finalmente, con sus colegas de la Capilla (Pierre Robert, Expilly) y con Lully, que a petición del rey escribe también música religiosa, perfecciona la estructura del “Gran Motete Francés”. Con el soporte de una orquesta de cuerdas en cinco partes, dos coros de cantores dialogan, se asocian, se oponen: un “pequeño coro” de solistas (que cantan también a una voz sola, y a dos o más) y un “gran coro” también a cinco voces (**CD 3/14**). Para algunas grandes ocasiones (como es el caso de ciertos motetes de Lully) se añaden instrumentos de viento, oboes, fagots, trompetas y timbales.

Estamos ya muy lejos de la Contrarreforma. La misa cotidiana del rey forma parte también del espectáculo de la corte; hasta se dice que el rey va a misa todos los días para oír los motetes. En cada oficio se cantan dos, uno durante la Elevación y el motete para el rey *Domine salvum fac regem*. La misa cotidiana está calculada al minuto; sin duda por eso los compositores de la capilla real sólo escriben motetes y no el ordinario de la misa.

En las parroquias, aparte de algunos casos excepcionales, con gran frecuencia la música religiosa está todavía limitada al canto llano, que conoce un auténtico renacimiento. Varios compositores, entre ellos Guillaume Gabriel Nivers, componen un nuevo repertorio monódico en el espíritu del canto gregoriano. Y la práctica de los chantres se inspira en el estilo de los motetes para voz sola; se añaden ornamentos, trinos, mordientes, portamentos, en el estilo declamatorio tan característico de la música francesa. El serpentón acompaña a menudo a los chantres, pero es el órgano el que domina la liturgia; el estilo francés es muy específico, vinculado a la personalidad del instrumento con sus timbres claros, sus registros (trompeta, cromorno, voz humana, corneta, nasardo en docena, nasardo en diecisetena,...). Pero la escritura polifónica es todavía muy importante, y los organistas improvisan más que escriben música, lo que explica lo escaso de las partituras conservadas. A esta práctica de la improvisación apela Du Mont en su motete *O felix Roma* (CD 3/12) cuando indica tan solo: “el órgano toca un versículo”.

Al lado de Du Mont, es ciertamente Marc-Antoine Charpentier el que ocupa el puesto más importante en el ámbito de la música religiosa en Francia. Nacido en 1643, había seguido los pasos del abate Maugars en Roma y había sido discípulo de Giacomo Carissimi. De vuelta a París, ocupa varios puestos: además del de músico de la princesa de Guisa se incorpora también a la Sainte-Chapelle y está al servicio de los Jesuitas, lo que no nos extraña en un músico que había recibido su formación en Roma. Aunque haya tenido contactos con la corte no estuvo nunca al servicio de Luis XIV; la enfermedad le impidió, con gran pesar del soberano, el poderse postular a la capilla real a la muerte de Du Mont. Su obra religiosa es considerable y aborda todos los géneros bajo formas muy diversas, desde las piezas para voz sola a las grandes composiciones policorales, a la vez que aborda, con todo el talento de un discípulo de Carissimi, la escritura de oratorios.

Per es evidente que todos estos aspectos de la música religiosa francesa son totalmente ajenos a las consignas de la Contrarreforma. Quizá hay un ámbito particular que se aproxima un poco a ellas: las músicas que Charpentier escribe para ciertos conventos de religiosas y en particular para las de la abadía de Port-Royal, bastión de los Jansenistas que, sabido es,

están en total oposición con los miembros de la Compañía de Jesús. Si bien cuando Charpentier escribe para las religiosas de Port Royal de París esta abadía ya ha sido sustraída a la tutela de los Jansenistas, perseguidos por Luis XIV, el estilo de música que podemos oír está, pese a todo, caracterizado por una cierta austeridad. Esto es principalmente llamativo en la *Messe pour le Port Royal* (CD 3/15), que es una composición para una voz y bajo continuo, en un estilo declamatorio muy sobrio, en fin de cuentas poco alejado del canto llano. Charpentier varía los colores confiando los versículos a las tres solistas principales del convento (Mademoiselle du Fresnoy, Mère Sainte-Agathe y Mère Saint-Bernard), mientras las otras religiosas se unen para los versículos confiados al coro (y siempre monódicos). En algunos motetes dedicados a las vísperas (CD 3/16) el estilo se emancipa un poco: el autor confía los versículos a una, dos o tres voces solistas, y éstos, más jubilatorios, se alternan con versículos polifónicos basados en melodías gregorianas y armonizadas sobre el principio homofónico del fabordón (que podemos oír, por ejemplo, en el *Miserere* de Allegri).

En 1685 la hermana del arzobispo de París, uno de los adversarios más encarnizados de los Jansenistas, se convierte en abadesa de Port-Royal. En ese mismo año Luis XIV revoca el Edicto de Nantes. Este último hecho histórico no deja mucha elección a los hugonotes; gran número de ellos abandonan Francia y se refugian en países en los que su fe puede encontrar asilo, principalmente en la regiones luteranas de Alemania. Numerosas cortes alemanas van, por tanto, a acoger a estos franceses, que aportan a ellas sus tradiciones, su cultura, su música. Eso es lo que un tal Johann Sebastian Bach, todavía adolescente, descubre con ocasión de su primera estancia en la Alemania del Norte, entre otros lugares en la corte de Celle.

Inglaterra, de la República de Cromwell a la Restauración

La decapitación de Carlos I en 1649 y el puritanismo del gobierno de Oliver Cromwell tuvieron consecuencias desastrosas sobre la vida musical de este país; la música resulta completamente prohibida, los cantantes son despedidos, las partituras y los órganos destruidos. La muerte del rey acarrea la dispersión de las instituciones musicales de la corte. Al igual que la familia real, los músicos fieles a ella encuentran a menudo refugio en el extranjero.

Tras la Restauración de 1661, Carlos II reconstituye su capilla y se propone instalar en la corte de Inglaterra instituciones musicales comparables a las que ha podido apreciar, durante su exilio, en la corte de Luis XIV. En lo que respecta a la música religiosa, la Capilla recupera sus funciones con Henry Cooke. El rey envía a Pelham Humfrey a Versalles para que conozca

la música de la Capilla y las composiciones de Du Mont y Lully. El “Gran Motete Francés” hace su aparición en Inglaterra. Los músicos de la generación siguiente, John Blow y Henry Purcell, se sumergen con delectación en los nuevos géneros, sin ignorar por ello la música italiana. Si estos estilos ocupan su lugar en la práctica musical, la tradición polifónica no ha desaparecido; al lado de las nuevas obras que asocian solistas, coro y orquesta (“modernización” del *Verse Anthem*), las composiciones polifónicas (*Full Anthem*) continúan ocupando su puesto, sublimadas por el genio emocional de Henry Purcell. Los dos géneros, el antiguo y el nuevo, son ilustrados aquí (CD 2/16&17).

En Alemania, de Schütz a Bach

Nos encontramos de nuevo en Alemania. Es en este país donde la Reforma ha provocado la más dilatada evolución musical. Lo que llama la atención, cuando nos asomamos a la historia de la música luterana en el siglo XVII, es la variedad de estilos, la diversidad de los modos de escritura y sobre todo el papel de la influencia italiana. Contrariamente a cuanto se pudiera creer, el repertorio musical luterano no tiene nada de austero. Es siempre exacto en relación con los textos, cercano a éstos. La jubilación pascual o la fresca ingenuidad de las piezas navideñas pueden contrastar con el dolor profundo de los textos de desolación, en los que el alma del pecador se dirige de forma suplicante a su Salvador. Abordar el conjunto de este repertorio puede hacerse bajo diversos ángulos, ya se trate de las concepciones formales o, sencillamente, de la evocación de los compositores. Esta increíble fecundidad creadora se desarrolla principalmente en dos regiones: la Alemania central (Turingia, Sajonia) y la Alemania septentrional, dominada por las ciudades hanseáticas, Hamburgo y Lübeck. Desarrollaremos este capítulo mediante la evocación de los géneros y las formas.

Pero antes de evocar la música misma, conviene sin duda ofrecer algunas informaciones sobre los compositores. Si la reforma luterana tiene origen en Alemania Central, ése es también el punto de partida de esa notable epopeya musical. El lugar de la música en las iglesias es importante, y el puesto de Cantor resulta más ambicionado aún que el de músico de corte. El final del siglo XVI ve nacer en esa región numerosas personalidades: Michaël Pretorius (c. 1571-1621), tan célebre por su talento de compositor como por el de teórico, Samuel Scheidt (1587-1654), organista y discípulo de Sweelinck, Johann Hermann Schein (1586-1630), uno de los predecesores de J. S. Bach en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, Johann Rudolf Ahle o Andreas Hammerschmidt... Pero el más importante compositor de esta generación es Heinrich Schütz, que viajó a Venecia para estudiar con Giovanni Gabrieli y volvió a visitar la ciudad de los Dux en

1628, estancia en cuyo transcurso ha conocido sin duda a Monteverdi y escuchado seguramente su música. Si sus funciones principales lo pusieron al servicio de la capilla de Dresde, Schütz viajó también hasta los países escandinavos e incluso a los Países Bajos, pues durante una estancia en Amsterdam Rembrandt realizó su retrato.

Sabemos que Schütz, Schein y Praetorius se encontraron en 1619 con motivo de la inauguración de un órgano en Bayreuth. Podemos imaginar fácilmente las apasionadas conversaciones entre los tres músicos, relatándose sus viajes y descubrimientos. Pero ya se conocían, al menos desde el año anterior, pues habían sido encargados de suministrar a la catedral de Magdeburgo obras en el “estilo concertante”. Y entre los discípulos de Schütz encontramos algunos compositores que, más tarde, harán carrera en las ciudades del norte: Mathias Weckman y Christoph Bernhardt. En la segunda mitad del siglo XVII encontramos la misma efervescencia en las iglesias de las ciudades de Alemania central, con compositores como Johann Pachelbel o algunos de los predecesores de Bach en Leipzig: Knüpfer, Schelle o Kuhnau.

Es en Turingia, región particularmente afectada por la Guerra de los Treinta Años, donde encontramos las fuentes de esa familia de músicos, los Bach. En su relación de los miembros de esta verdadera “tribu”, Johann Sebastian Bach había constatado la existencia de un tal Veit Bach, de profesión panadero, muerto en 1619, quien, según se dice, acompañaba el movimiento de su molino tocando el sistro. Y la música parece haber jugado, de modo diferente a veces, un lugar importante en la vida de esos Bach. El hijo de Veit, Johannes, tuvo tres hijos músicos: Johann, Christoph y Heinrich. Ese Johann es el primer compositor de ese apellido cuyas obras se han conservado. Nacido en la ciudad de Wechmar, fue iniciado en la música por J.C. Hoffman, “pífano” de la ciudad de Suhl. En aquellos difíciles tiempos tuvo que esperar mucho antes de encontrar una situación estable, finalmente en 1635 fue contratado como músico de la orquesta municipal de Erfurt. El papel de esos músicos era muy importante: a horas fijas (por la mañana, al mediodía y al atardecer) tenían que tocar los corales, pero también las alarmas. Cuando tocaban en la iglesia, cambiaban sus instrumentos de viento por las cuerdas. Johann Bach obtuvo, además, el puesto de organista de la Predigerkirche.

Los dos miembros más célebres entre los antepasados de J.S. Bach fueron sus dos tíos Johann Michaël y Johann Christoph. Johann Michaël Bach fue organista en Arnstadt hasta 1673, y después en Gehren. Además de sus dotes notables como organista era factor de instrumentos. Cuando muere en 1704 deja cinco hijos, entre ellos Maria Barbara, la que será la primera mujer de Johann Sebastian Bach. Johann Christoph Bach, nacido en 1642,

fue organista en Eisenach. En su genealogía de los Bach, Johann Sebastian le considera un compositor “profundo” . Sus obras conservadas dan prueba evidente de ello.

En Alemania del Norte se constata un movimiento semejante, con la diferencia de que estos músicos se apasionan tanto por su oficio de compositor como por el de organista. En este ámbito, desarrollan un estilo imponente, brillante, virtuoso, ese famoso *stylus fantasticus* que va a suponer un verdadero choque para J.S. Bach. Franz Thunder, Mathias Weckman, Dieterich Buxtehude, Nicolaus Bruhns, Johann Adam Reincken, Georg Böhm. Sus nombres están vinculados todavía a los puestos de organista que han ocupado en Hamburgo, Lübeck o Lünebourg. Sus piezas de órgano y sus composiciones religiosas van a ser, mucho más que las de Alemania central, las fuentes de los importantes cambios que J.S. Bach pondrá en marcha desde los primeros años del siglo XVIII.

La importancia del coral protestante

Si el coral es la música emblemática de la Reforma luterana, a menudo los compositores del siglo XVII no se han preocupado del destino propiamente litúrgico de estas piezas. Hay que decir que el repertorio de todo el año litúrgico estaba bien establecido y que existían numerosas versiones polifónicas sencillas y homofónicas destinadas al culto. No había por tanto ninguna razón para multiplicar esas versiones. Una de las más importantes colecciones de corales armonizados a cuatro voces que data del siglo XVII es el *Becker Salter* que Heinrich Schütz publica en 1628 (CD 6/2). Se trata sin duda de uno de los pocos casos en su obra de uso del coral protestante, género que pronto se convertiría en un elemento clave en el repertorio de los *Geistliche Konzerte* (Conciertos espirituales) o de los oratorios.

Por el contrario, al prolongarse la tradición polifónica, adquiere gran importancia el uso del coral como melodía de base o como *cantus firmus*. Forma parte integrante del material temático en el que se inspiran los compositores. En este sentido, Michaël Praetorius representa sin duda uno de los compositores más apasionantes. Su colección *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, publicada en 1619, otorga al coral protestante una dimensión notablemente festiva. Praetorius ensambla las melodías de coral de escritura polifónica y policoral, tan veneciana, con las técnicas más suntuosas de la música italiana. Cada composición se presenta de una manera original, que asocia cantantes solistas, coros y conjuntos instrumentales. El imponente *In dulci jubilo* (CD 6/1) para la fiesta de la Navidad utiliza cuatro coros en disposiciones diferentes: dos coros agudos y un coro grave que reúne a cantantes e instrumentos, un conjunto únicamente vocal (*Cappel Chor*) y además un *Trompeten Chor*. El hecho

de invitar a los trompetistas de la ciudad para celebrar la alegría de la Navidad continuará siendo de uso frecuente en el repertorio luterano hasta la época de Bach. Se puede visualizar esta espacialización de los diferentes coros agrupados alrededor del órgano en el célebre grabado que Praetorius presenta en su tratado *Syntagma Musicum* (página 80).

El motete *Nun komm der Heiden Heiland* (CD 6/3) de Michaël Altenburg se presenta de un modo muy particular: la primera sección es una imponente versión imitativa a seis voces, mientras que la segunda se presenta bajo la forma de una sencilla armonización homofónica, en el estilo de los corales litúrgicos.

En los motetes de los antepasados de J.S. Bach nos encontramos con diferentes utilizaciones de esos corales. *Halt was du hast* (CD 6/4) de Johann Michaël Bach alterna dos coros homofónicos, de los cuales uno canta simplemente las frases del coral, interrumpidas por las intervenciones más teatrales del segundo.

Fürchte dich nicht (CD 6/5) de Johann Christoph se presenta de otro modo diferente. El texto principal está confiado a un conjunto polifónico grave (ATTB) y la voz de soprano utiliza una melodía de coral en *cantus firmus*. El autor superpone dos textos; por una parte las palabras dirigidas por Cristo en la cruz a uno de los ladrones crucificados con él: “Hoy estarás conmigo en el paraíso”; y, por otra parte, en el coral, una súplica del fiel a ese Dios clemente: “... ayúdame a amarte hasta la muerte”. Este motete lleva la huella de elementos madrigalescos que pueden enriquecer la percepción del texto. En el motete *Unser Leben ist ein Schatten* (CD 6/6) de Johann Bach estos efectos son particularmente impactantes y numerosos: los motivos ascendentes rápidos y las vocalizaciones que representan la imagen de la vida que huye como una sombra, los acordes sombríos y graves que manifiestan la tristeza de la tierra en la que transcurre nuestra vida. Y estos efectos prosiguen; basta escuchar este motete siguiendo el texto para constatar el número de figuraciones musicales que ilustran las palabras más importantes. Este motete utiliza igualmente un tema de coral confiado a tres cantantes que el compositor requiere que estén situados a cierta distancia.

A veces la utilización del coral puede revestir dimensiones todavía más importantes. Es el caso de grandes composiciones polifónicas que ponen en música no una sola estrofa de un coral, sino varias, incluso todas. Es el caso del *Vater unser* (CD 6/7) de Samuel Scheidt, la totalidad de cuyos versos son puestos en música. Este texto es muy importante en la liturgia luterana, y no es la primera vez que el conjunto de los versículos de este coral es tratado en polifonía; por ejemplo, se conoce una versión también muy desarrollada debida a Hans Leo Hassler. Aquí la composición entera está

basada sobre el tema del coral luterano. El primer versículo a ocho voces es el más amplio; comienza por un tratamiento imitativo de la melodía del coral. A continuación, los versículos II a VIII están todos confiados a grupos de cantantes a tres o cuatro voces, procedentes de los dos coros. En cada uno de esos versículos el tema del coral está expuesto en *cantus firmus* a una de las voces.

Ciertamente, este tipo de composición anticipa el principio de la cantata que aparece en las postrimerías del siglo XVII. En esas composiciones, a las secciones polifónicas se agregan los versículos a solo para diferentes cantantes e intervenciones instrumentales. Es lo que hará J.S. Bach en una de las primeras cantatas que escribe en Mulhausen: *Christ lag in Todesbanden*. Cuando es nombrado cantor en Leipzig no dejará de recurrir a esas técnicas de escritura un poco arcaizantes; es el caso de la cantata *Aus Tiefer Not* BWV 38 (CD 8/15-20). La primera sección está tratada como un vasto motete imitativo basado en el tema del coral. La melodía de coral es todavía menos netamente perceptible por el oyente en el recitativo de soprano, pues aquí es utilizada como base. Y, como en la mayoría de las cantatas de Bach, la obra termina con el coral armonizado a cuatro voces. Si su escritura polifónica (doblada por los instrumentos) está destinada a los cantantes e instrumentistas de la iglesia, este coral es evidentemente cantado también por la asamblea de los fieles.

El coral protestante juega también un papel considerable en la música de órgano. Las funciones del organista luterano son muy importantes; de ello son testimonio las dimensiones dadas a los instrumentos. A decir verdad, nuestro conocimiento de este repertorio es bastante fragmentario, puesto que el oficio de estos músicos era sobre todo el de improvisar. Sin embargo, las partituras conservadas nos brindan una bella ilustración de su arte. Al lado de piezas heredadas de las nuevas formas de la música instrumental, aparecidas en el Renacimiento, y que han dado a luz las tocatas, preludios, fantasías y fugas (por no citar más que las formas principales), los organistas utilizaban con mucha frecuencia las melodías de corales, y ello bajo tres formas principales. La primera, el “Preludio de coral”, debía dar el tono a los fieles, y sin duda recordarles la melodía; algunos de esos preludios son muy sencillos, otros son más complejos y enseguida se desvían de esa función, por ejemplo ornamentando la melodía del coral; es el caso de *Ach Herr, mich armen Sünder* (CD 6/13) de Buxtehude. Pero, en ciertos casos, esos preludios adoptan dimensiones más importantes que les alejan de esa función, convirtiéndose entonces en momentos de meditación y recogimiento, lo que encontramos en el conmovedor *Vater unser* de Böhm (CD 8/21).

Las “Partitas” constituyen la segunda forma. Aquí se trata de presentar, en el arranque del tema del coral, una serie de variaciones. Los principales maestros del género son Johann Pachelbel y Georg Böhm (CD 7/13). En sus años de juventud, J.S. Bach otorgará a estas partitas sus cartas de nobleza.

Finalmente, la “Fantasía de coral” es el género más imponente en este repertorio de órgano modelado sobre los temas de melodías de coral. Esta tradición se ha desarrollado en Alemania del Norte, desde la generación de Franz Tunder y de Heinrich Scheidemann (CD 6/8), y ha conocido su apogeo con Reincken (también conocido como Reinken) en Hamburgo. Su principio es la escritura de una vasta composición cuyas secciones ilustran los diferentes versículos del coral. Estas piezas, a menudo improvisadas, podían ser muy desarrolladas. Ciertamente, a comienzos del siglo XVIII el género parece pasado de moda; sin embargo el joven Bach lo conocía bien y había sabido ganarse la estima del venerable Reincken prestándose a esta tradición de improvisación.

Las influencias italianas y los *Concerts spirituels*

Ya hemos evocado la aportación de la música italiana. Su consecuencia será el desarrollo de las piezas para voz y bajo continuo y, en relación con esta nueva práctica, el de un cierto gusto por la vocalidad y el virtuosismo. Además el concierto de voces e instrumentos se desarrolla; los instrumentos se convierten en verdaderos cómplices de los cantantes, comparten sus emociones y celebran sus alegrías.

Todos los compositores de la Alemania central han abordado estos nuevos géneros y ciertamente Schütz, gracias a sus contactos directos con Italia, es uno de sus principales utilizadores.

En su colección de los *Psalmen Davids*, publicado en 1619, explota todos los recursos de la música policoral, utilizando esos efectos de respuesta entre coros no sólo con una finalidad de espacialización, sino también con una voluntad de refuerzo expresivo, particularmente perceptible en el salmo *Aus der Tiefe* (CD 6/9).

La utilización de la voz sola permite una expresión casi teatralizada del texto; *Eile mich Gott zu erretten* (CD 6/11) utiliza el tipo de recitativo dramático propio de la ópera. *Erbarm dich mein* (CD 6/12) es más sobria y parece anticipar el concepto de arias de las cantatas, con su melodía próxima a la de un coral.

Christ unser Herr (CD 6/10) de Schein se nos presenta como un bello ejemplo de utilización de la vocalidad italiana. La melodía cantada por las dos voces de soprano se asemeja a una melodía de coral; Schein la utiliza de varios modos, primero en dúo de modo imitativo, luego una de las voces la canta sencillamente, mientras la segunda le responde en un estilo virtuoso, utilizando las técnicas italianas de disminución.

Contrastando con la colección de las *Sacrae Cantiones* de 1620, de las que el *Vater unser* evocado más arriba es un extracto, los *Concertuum Sacrorum* (1622) de Scheidt parecen el resultado directo de la influencia de las composiciones italianas de comienzos del siglo XVII; intercambios entre los conjuntos vocales, complicidad de los instrumentos, ritornelos instrumentales, cantos en forma de respuesta de los dos ángeles que anuncian la Navidad... (CD 7/1). Tampoco estamos lejos del espíritu de los oratorios y de las *Vespro* de Monteverdi.

Los primeros oratorios alemanes

De nuevo es necesario citar a Schütz para evocar la aparición de los oratorios en el siglo XVII. El hecho de cantar el texto de las Pasiones no era nuevo, pero el papel de Schütz será el de adaptar esta tradición polifónica a las nuevas prácticas musicales, principalmente la alternancia de los recitativos y arias y la aportación de los instrumentos. Por otra parte, aunque los relatos evangélicos de las Pasiones continúan siendo los asuntos principales de los oratorios, éstos van a tratar otros textos bíblicos, principalmente los relativos a la Navidad.

Schütz es siempre innovador y no se complace en las fórmulas. Cada oratorio presenta características diferentes, tanto en la concepción de los recitativos como en la de las arias. *La Historia de la Resurrección* (1623) es el primer oratorio de Schütz (CD 7/2&3). Las intervenciones del evangelista son de una gran originalidad. Schütz se inspira principalmente en la tradición de los tonos de recitación del canto llano. Un buen número de esos recitativos están contruidos alrededor de una nota principal (tenor), con las figuras tradicionales de introducción y de puntuación del canto llano, y respetando reglas modales gregorianas. La cadencia rítmica es igualmente libre, o más bien permite al cantante seguir la escansión del texto; sin embargo, para apoyar ciertos pasajes importantes y concluir los recitativos, esa cadencia se estructura en compases. El acompañamiento es también muy original: en efecto, está confiado a un cuarteto de violas de gamba. Durante los pasajes no acompañados, las violas deben mantener largos acordes; su papel se anima evidentemente en esas secciones sujetas a compás que cierran los recitativos. Todos se explica muy claramente en el prefacio de la edición. Además, Schütz sugiere que las violas realicen

disminuciones, principalmente durante los acordes sostenidos, lo que producirá, dice, “ein guten Effect”. Como buen heredero de la tradición policoral veneciana, Schütz propone que este oratorio se conciba como un doble coro; el primero es el del evangelista, el segundo se titula como “*Chor der Personen colloquenten*”. Este coro reagrupa los personajes de la acción: las tres Marías, los sumos sacerdotes, Cleofás y su compañero, los discípulos reunidos en Jerusalén. Parece lógico que estos papeles se confíen a varios cantantes cuando representen a las tres Marías, a los sumos sacerdotes o a los dúos de ángeles, de discípulos,... Por el contrario, el autor ha extendido esta noción a todos los demás protagonistas, quizá para darles un aspecto más inmaterial. Si María Magdalena se canta por dos voces iguales, los papeles del enigmático joven en la tumba y el de Cristo están confiados a dos voces de registros diferentes.

En el oratorio de la Navidad, el estilo es totalmente diferente. El relato del evangelista está confiado a un tenor, sostenido por el bajo continuo, en un modo a la vez declamatorio y evocador que anuncia el de J.S. Bach Las arias del ángel, de Herodes, del conjunto de ángeles, de los pastores, de los reyes magos se caracterizan por instrumentos de rico colorido, que recurren a toda clase de instrumentos de viento y de cuerda (**CD 7/4-7**). Este mismo júbilo instrumental lo encontraremos en el *Oratorio de Navidad* de Bach desde el coro de apertura.

Los últimos oratorios de Schütz son asombrosos; se trata de Pasiones escritas con la mayor sobriedad. Aquí ya no hay bajo continuo ni instrumentos: un canto para voz sola en el espíritu de la música gregoriana y algunos pasajes polifónicos para las *turbae* y los coros de apertura y conclusión.

Los discípulos y herederos de Schütz prolongan su obra en el ámbito del oratorio y de las Pasiones. A la narración evangélica añaden arias que aparecen como comentarios piadosos. En la *Matthäus Passion* del enigmático Johann Sebastiani, las diferentes escenas están entrecortadas por corales confiados a una voz de soprano sostenida por un conjunto de violas (**CD 7/8**).

Al evocar las arias añadidas a las Pasiones por los herederos de Schütz, conviene evocar también la aparición de nuevos textos piadosos. Es en este repertorio espiritual donde los compositores van a inspirarse para escribir los textos de las arias que completan o textos bíblicos reunidos en las cantatas. Esos textos son más intensos, y a decir verdad más profanos, y permiten a los músicos una escritura más conmovedora, basada en la expresión de sentimientos íntimos. Eso es lo que aparece principalmente en la segunda mitad del siglo XVII. Es bajo la fórmula de un “aria da capo”,

típica de las arias operísticas, como aparece el sublime lamento *Ach dass ich Wassers 'nug hätte* (CD 7/9) de Johann Christoph Bach, en el que, sostenidos por un cuarteto de violas y el bajo continuo, la voz de la contralto dialoga de modo conmovedor con el violín.

Volvemos a encontrar todos esos nuevos elementos en las obras de los compositores de Alemania del Norte, de Tunder a Buxtehude. *Weine nicht* (CD 7/11) de Weckman forma parte de un ciclo de cuatro cantatas fechado en 1633, año que había marcado profundamente a la ciudad de Hamburgo afectada por una epidemia de peste. Tras la expresión de la desolación, la cantata concluye en la alegría, con un *Amén* para el que Weckman toma prestada el célebre bajo de chacona tan utilizado por los italianos y Monteverdi. Weckman conocía perfectamente la obra de este último, puesto que hemos conservado de su pluma copias manuscritas de composiciones de Monteverdi.

Se sabe que Buxtehude, que había sucedido a Tunder en la Marienkirche de Lübeck, había seguido asegurando la organización de las “Abendmusiken”; ciertamente, en el cuadro de estos conciertos de música sacra fueron interpretados los oratorios de Buxtehude que, por desgracia, y con la excepción de *Der Jüngste Gericht* (cuya atribución todavía es discutida), se han perdido. El *Dialogus inter Christum et fidelem animam* (CD 7/12) permite hacerse una idea de cuál podía ser el sentido teatral de Buxtehude. *Hemmt eure Tränenflut* (CD 8/10-14) de Bruhns, un discípulo de Buxtehude, supone el lazo directo con las futuras cantatas de Bach. Tras un coro de apertura a cuatro voces, se suceden versículos confiados a cada voz solista, y todo concluye con una fuga a cuatro voces sobre el tema del coral de la resurrección, *Christ lag in Todesbanden*.

Ahora todos los elementos de las cantatas de Bach están ya bien establecidos: participación instrumental, coros, corales, arias, recitativos. Para comprobarlo basta explorar todo el repertorio compuesto a finales del siglo XVII por los compositores que de un modo u otro le son próximos: Georg Böhm, Dieterich Buxtehude o Johann Pachelbel. De este último, la cantata *Christ lag in Todesbanden* (CD 8/3-9) aparece como el modelo de la que Bach escribirá en Mühlhausen en 1708.

Respetando esta tradición, Bach desarrolla todos esos elementos con una fecundidad increíble y una sorprendente variedad, permaneciendo fiel al viejo estilo polifónico y asociando todas las nuevas influencias recibidas de su conocimiento de las músicas italianas y francesas más recientes. No duda en utilizar movimientos de conciertos a la italiana como fragmentos de obertura, ni a tomar de los franceses el principio de sus oberturas, como lo hace en el primer coro de la cantata *Nun komm der Heiden Heiland*

BWV 61. El vasto corpus que representan las 199 cantatas sacras conservadas, las pasiones, oratorios y misas no puede evocarse en unas pocas líneas. Simplemente es el monumento más importante que la humanidad, e la persona de Johann Sebastian Bach, ha podido elevar a la gloria de Dios.

Esta excepcional fecundidad en el dominio de la escritura de las cantatas sacras, Bach la comparte con todos sus contemporáneos como Georg Philipp Telemann o Johann Christoph Graupner, por no citar más que a los dos compositores que habían sido elegidos antes que él por la municipalidad de Leipzig para suceder a Johann Kuhnau en el puesto de *Cantor* de la Thomaskirche de Leipzig, sencillamente porque eran más conocidos que él. Las cantatas de estos compositores se cuentan por centenares. Y si Haendel hubiera permanecido en Alemania, hubiera formado parte de esos maestros.

Pero a la muerte de Bach y sus contemporáneos, parece que la actividad de los músicos de iglesia haya disminuido. Para la generación siguiente la composición de una cantata se convierte en algo muy ocasional. Ciertamente continúan a escribirse pasiones, pero pierden a menudo el carácter estrictamente narrativo vinculado al texto evangélico y se concentran más en la expresión de la emoción. Es el caso, por ejemplo, del oratorio *Die letzten Leiden des Erlösers* de C.P.E. Bach, que se interesa más por la evocación de los dolores humanos que por una narración de la pasión. Estamos en plena evolución del sentimiento musical, ligado a los movimientos literarios del *Empfindsamkeit* y del *Sturm und Drang*, movimientos que prefiguran el romanticismo. Y ¿qué habría pensado J.S. Bach de su último hijo, Johann Christian, que se convirtió al catolicismo para hacerse músico de la catedral de Milán y escribir allí obras religiosas que asocian los textos a formas concertantes, en el estilo en boga que la orquesta de Mannheim imponía poco a poco en Europa?

Epílogo

En abril de 1789, Mozart pasa por Leipzig. Desde su llegada toma contacto con el *Cantor* de la Thomaskirche Johann Friedrich Doles, antiguo discípulo de J.S. Bach, que ocupaba ese puesto desde 1755. El 22 de abril, ante la admiración de todos, toca en el órgano de Bach, improvisando sobre todos los temas que le han sido presentados, entre ellos el coral *Jesu, meine Zuversicht*. Y Doles le hace oír, por los cantores de la Thomaskirche, el motete *Singet dem Herrn* de Bach. Rochlitz, que al parecer estaba presente en ese momento, cuenta el suceso: “Apenas el coro hubo cantado algunos compases, Mozart quedó mudo; después, unos compases más adelante, exclamó: ‘¿Qué es eso?’. Y entonces pareció que toda su alma se había

refugiado en sus oídos. Cuando hubo terminado el canto exclamó con entusiasmo: ‘¡Esto es algo de lo que hay que aprender!’”. Mozart entonces quiso ver las partituras: “Pero no había partituras de esos cantos; se hizo traer las partes manuscritas y fue una gran alegría para los que le observaban verlas a su alrededor, en sus dos manos, sobre sus rodillas, en las sillas próximas, olvidando todo y no levantándose más que después de haber recorrido todo lo que allí se tenía de Sebastián Bach. Mozart suplicó que se le diera una copia”.

En cuanto a Doles, había continuado escribiendo cantatas, pasiones y motetes, pero parece que los fieles de Leipzig mostraban gran indiferencia a esas composiciones que continuaban intercalándose en los oficios. Doles se quejaba de que, durante las músicas, los fieles no prestaban atención a ellas, leían libros o sencillamente abandonaban los oficios al acabar el sermón. Entre las obras de Doles figuran motetes para doble coro que, como la gran mayoría de sus composiciones, permanecieron inéditas. Era el final de una época (CD 8/23).

El 11 de marzo de 1829, Felix Mendelssohn dirige en Berlín la *Pasión según San Mateo*. Este concierto histórico marca de modo oficial el comienzo del redescubrimiento de J.S. Bach. La interpretación de las *Pasiones* de Bach se convierte en un verdadero ritual. El propio Mendelssohn dirige una vez más la *Pasión según San Mateo* el 4 de abril de 1841 en la Thomaskirche. Hay que decir que Mendelssohn se había convertido a la fe protestante y había sido elegido, con otros compositores, por las autoridades de la iglesia luterana para volver a dar nueva vida al repertorio litúrgico. Para Mendelssohn, los modelos de Bach fueron importantes para la escritura de sus obras religiosas, que abordaban diferentes géneros: oratorios, cantatas e incluso motetes polifónicos. Estas composiciones se inspiran evidentemente en las formas antiguas, pero las hacen vivir con una armonía que ha evolucionado, lo que podemos oír en el motete *Herr nun lässest du deinen Diener in Friede fahren* (CD 8/24).

Dos grandes composiciones sinfónicas celebran los comienzos de la reforma. En 1830 escribe su Quinta sinfonía, “Reforma”, con ocasión del tricentenario de la Confesión de Augsburgo, punto de partida de la Reforma luterana. El cuarto movimiento de la sinfonía está constituido por una serie de variaciones sobre el coral de Lutero *Ein feste Burg ist unser Gott*. Diez años más tarde, la sinfonía “*Lobgesang*” (Canto de alabanza) se escribe con ocasión del cuarto centenario de la invención de la imprenta por Gutenberg. Los textos cantados en el final son salmos, como expresión de la voluntad del autor de evocar la importancia de este invento para la difusión de los textos sagrados traducidos al alemán.

Poco a poco este repertorio luterano, el de los músicos de la generación anterior a Schütz hasta la de J.S. Bach, vuelve a ser apreciado. Y es en este contexto en el que Johannes Brahms compone su *Deutsches Requiem* (Réquiem alemán), sus motetes e incluso, en el extremo final de su vida, se sienta ante los teclados del órgano para escribir ese testamento musical que son sus *Once preludios de corales*.

Durante ese tiempo, en Roma, Liszt y después Debussy y tantos otros, tienen ocasión de oír las obras de Palestrina en la capilla pontificia. Es el principio de un renacimiento, y Victor Hugo celebra al maestro italiano en estos términos:

*Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie,
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains !
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève !
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores,
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores !*

[¡Poderoso Palestrina, viejo maestro, viejo genio,
Yo os saludo aquí, padre de la armonía,
Porque, como un gran río en el que beben los humanos,
Toda esta música ha brotado de vuestras manos!
¡Porque Gluck y Beethoven, ramas bajo las que soñamos,
Han nacido de vuestro tronco y están hechos de vuestra savia!
Porque Mozart, vuestro hijo, ha tomado en vuestros altares
Esta nueva lira desconocida a los mortales,
Que tiembla más que la hierba al hálito de la aurora,
Nacida en el siglo dieciséis entre vuestros dedos sonoros!]