

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

25

El siglo XVI en Alemania



IN OCTAVO
2024

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

El siglo XVI en Alemania

Historia de la música
25



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

*En el siglo XVI, la evolución musical de
Alemania comienza a dar sus primeros
frutos significativos –vocales e
instrumentales– y prepara la formidable,
decisiva entrada en escena de los países
germanos en la siguiente centuria.*

El siglo XVI en Alemania

UN PERÍODO DE EXPERIMENTACIÓN

LA MÚSICA RELIGIOSA: EL CORAL

LA MÚSICA PROFANA: LA CANCIÓN ALEMANA

LA MÚSICA INSTRUMENTAL: EL ÓRGANO

Un período de experimentación

EL XVI ES UN SIGLO IMPORTANTE para la historia musical de Alemania: no tanto —conviene aclararlo de antemano— porque en este período se hayan destacado en el horizonte figuras de singular relieve, sino más que nada por un fatigoso trabajo hecho de continuas experimentaciones y apuntado a desarrollar una cultura musical autónoma y al mismo tiempo abierta a las soluciones cosmopolitas. La evolución musical de Alemania comienza a dar sus primeros frutos significativos en el siglo XVI y prepara la formidable, decisiva entrada en escena de los países germanos en la siguiente centuria.

En la época precedente, cerrada a las grandes corrientes europeas, todavía confundida entre el anonimato del aporte popular y la influencia flamenca, esta evolución poco visible había madurado sus características particulares sin pretensiones de competir. El trabajo por momentos obscuro, por momentos visible, de la música alemana medieval y rena-

centista, dará en cambio en los siglos siguientes continuos frutos, elevando a Alemania a la condición de país musical por excelencia, mientras permanecerán en las sombras, al menos hasta el gran florecimiento romántico, su poesía y su literatura.

A propósito de la difícil situación de la poesía alemana, escribía Herder en 1777: «No hemos heredado de los tiempos pasados ninguna poesía viva a partir de la cual pueda crecer la nuestra moderna como retoño en el tronco de la nación, allí donde en otras naciones ha venido desarrollándose con los siglos, formándose sobre su propia base, sobre los cimientos de la nación misma, sobre las creencias y el gusto popular, sobre las ruinas de los antiguos templos. Así su poesía y su lengua se volvieron nacionales. Los pobres alemanes estuvimos destinados desde siempre a no ser nunca dueños de nosotros mismos: el canto alemán es un clamor de Pan, un eco de la flauta del Jordán, del Tíber, del Támesis y del Senna, y el espíritu alemán un espíritu mercenario, que repite el camino ya pisado por el pie ajeno... Y sin embargo queda siempre, eternamente, el hecho de que mientras no tengamos un pueblo, no tendremos ni público ni nación, ni lengua ni poesía que sean nuestras, que vivan y obren en nosotros.»¹

Los intereses literarios dominantes en Herder le llevaron evidentemente a ponderar la situación alemana del siglo XVIII peor de lo que era en realidad. A decir verdad, así como la tradición literaria no ha-

¹ Citado en G. Lukacs: *Breve storia della letteratura tedesca*. Turín, Einaudi, 1956.

bía encontrado todavía el modo de formarse y consolidarse, la música estaba destinada a rendir los frutos más conocidos y maduros de la cultura artística de Alemania; a revelar, aún en sus continuas evoluciones, una constante lingüístico-musical cuyas raíces deben buscarse siempre en el período que estamos estudiando. Ese lenguaje musical (sustitutivo del literario, casi se podría decir) capaz de dar voz a la evolución histórica de un pueblo, de reflejar eficazmente la fidelidad a una vocación autóctona y la tendencia vital a la renovación, tenía incluso orígenes lejanos.

Al tratar un proceso de semejante extensión en el tiempo no resulta lícito históricamente fijar etapas decisivas, delimitaciones rigurosas de los diversos estadios. La propia Reforma, importantísima sin duda incluso por su reflejo en las costumbres musicales, no puede ser considerada como un hecho que determine un cambio brusco, una revolución total. Alrededor del año 1000, de hecho, las iglesias de los países germanos habían debido renunciar poco a poco, aún a regañadientes, a la preeminencia del latín como lengua oficial de la liturgia y del canto gregoriano como única fuente musical. Poco a poco se fueron incorporando al servicio divino cantos en lengua vulgar, florecidos en el espíritu del pueblo, que nada pretendían en términos de proeza técnica ni de refinamiento estructural, pero que apuntaban directamente al objetivo de elevar musicalmente la plegaria, de traducir con simplicidad doméstica la inspiración religiosa.

Lutero, por lo tanto, no hizo más que captar las señales de un tradicional sentimiento alemán, cuyos fermentos venían actuando desde hacía mucho tiempo casi subterráneamente.

Incluso en el plano estrictamente religioso y no solo ritual, la Iglesia de fines del siglo XII había condenado a muchos herejes en Alemania y en Flandes, acusándolos de interpretar las Escrituras con excesiva libertad y de leer la Biblia en lengua vulgar, descuidando sobre todo la necesaria mediación del clero. Los inquisidores encararon su tarea con gran decisión, con duras persecuciones, hasta la condena formal sancionada en 1311 en el Concilio de Viena. Estas limitaciones no impidieron sin embargo la formación, en el campo musical y litúrgico, de una suerte de *folklore* religioso independiente en parte de los deseos de la Iglesia de Roma, aferrado al vivo culto de los valores regionales y deseoso de dar libre cauce a las exigencias creativas del pueblo alemán.

Esa unidad que el papa Gregorio había alcanzado hacia fines del siglo VI (ver *Historia de la Música*, 5) mediante la compilación del *Antifonario*, impuesta a las más alejadas diócesis de la cristiandad con el envío de misioneros rigurosamente preparados en el arte musical, venía siendo socavada por los alemanes ya a partir de la Baja Edad Media; sin intenciones iconoclastas ni mucho menos cismáticas (excepto en casos esporádicos), pero sí con un espíritu deseoso de comprender el culto como un hecho eminentemente *popular*, expresión de la *colectividad* en el sentido más alto del término.

♦ El siglo XVI en Alemania

Similares características populares presentan, por otra parte, el *gótico* en la arquitectura y la escultura, y el carácter *narrativo* de los vitrales: se recordarán el cuidado de la vestimenta, el realismo descriptivo de los hábitos y las figuras. Incluso el arte aristocrático de los *Minnesänger* (ver *Historia de la Música*, 7) se había beneficiado de su extensión hacia un público burgués (y tal vez incluso popular), extensión que favoreció notoriamente la afirmación de las lenguas vulgares en la literatura.

Durante todo el siglo XV, como hemos visto, faltaron contribuciones alemanas verdaderamente significativas al gran tronco de la producción europea: como escribe Nanie Bridgman, «Alemania se limitó a crear una música vocal de carácter estrictamente nacional, de la cual se conservan las colecciones más importantes en el *Lochamer Liederbuch*, en el *Schedelsches Liederbuch* y en el *Glogauer Liederbuch*. También aquí, sin embargo —más allá de una fisonomía marcadamente teutónica cuyo estilo homofónico permite suponer sea de origen popular—, se advierte una cierta influencia de la técnica flamenca, sobre todo en las dos últimas colecciones, en las que aparece con frecuencia el estilo imitativo.»² Estas composiciones representaron el material básico al que se remitieron los polifonistas alemanes del siglo XVI.

Hay un precedente para analizar, que se refiere sobre todo a la obra de Heinrich Isaac (1450-1517),

² Nanie Bridgman: *La vie musicale au Quattrocento*. París, Gallimard, 1964.

uno de los maestros flamencos más significativos entre lo que operaban en los países germanos. Ingenio versátil y cosmopolita, compositor de la corte del emperador Maximiliano desde 1497, vivió un tiempo en la ciudad alemana de Costanza, para viajar luego a Italia, donde residió en Ferrara y sobre todo en Florencia, ciudad en la cual desempeñó el delicado encargo de agente diplomático de su soberano.

Isaac jugó un papel importantísimo en el refloreCIMIENTO de los estudios musicales ocurrido en Florencia en la corte de Lorenzo el Magnífico, centro del Renacimiento artístico italiano. Devoto de su gran protector y compenetrado del espíritu de ese sano, atento mecenazgo propio de los Medici, Isaac puso música a los versos escritos por Poliziano a la muerte de Lorenzo, y quiso pasar en Florencia los últimos años de su vida.

Aunque sensible a las nuevas formas italianas, tanto como para ser considerado el único entre los músicos flamencos capaz de adaptarse con auténtica sensibilidad florentina al gusto de los cantos carnavalescos que tanto gustaban a Lorenzo de Medici, Isaac influyó no obstante en toda una generación de músicos alemanes decididos a renovar la tradición estrecha de la región germana sin por ello traicionarla.

«Como otros de sus contemporáneos, mostró en su conspicua y fecunda producción obras sujetas a la influencia del gusto y el estilo italianos... En contacto con un clima y un ambiente apartados de las ca-

racterísticas regionales, el arte musical local, de marcado sabor profano y popular, rico en enseñanzas humanas y expresivas, debió suscitar en ellos revelaciones inesperadas, que estimulaban y perfeccionaban la personalidad individual.»³

Las canciones profanas de Isaac sobre textos en alemán se encuentran entre los ensayos más brillantes del género: contruidos principalmente a cuatro voces sobre un *tenor*, mezclan maneras isorrítmicas con secciones polifónicas en las que las voces despliegan en contrapunto la melodía principal. Nanie Bridgman recuerda oportunamente en el trabajo citado que «en la famosa canción *Innsbruck, ich muss dich lassen*, donde la voz de soprano muestra una melodía probablemente de origen popular, Isaac anticipa el coral alemán con su estilo homofónico y sus breves frases intercaladas con silencios.»

La influencia de Isaac sobre la música alemana fue tal que algunos historiadores germanos, además de considerarlo, y así debe ser, como un flamenco que trabajó en Alemania, lo reconocen directamente como uno de los suyos, asimilándolo directamente a su cultura. Fue precisamente en la etapa sucesiva a la muerte de este músico cuando, en la corte del emperador Maximiliano, se formó una generación de compositores locales decididos a romper con una tradición servilmente aceptada, y a plegar la polifonía a las características de un repertorio popular capaz de ejercer sugerencias decisivas para el desarrollo de una renovada fantasía.

3 En *La musica. Enciclopedia storica*, Turín, UTET, 1966

A partir del siglo XVI, el Humanismo y el Renacimiento ejercen un peso decisivo sobre las propuestas artísticas de los compositores alemanes: en Bolzano, Peter Treibenzeif (Tritonius) pone música a los versos horacianos “nota contra nota”, a sugerencia del filólogo Konrad Celtes. Pronto algunos músicos siguen su ejemplo: B. Ducis, P. Hofhaimer y, el más importante de todos, Ludwig Senfl, quien se afirma con algunos *Lieder* contruidos sobre un doble *cantus firmus*; la técnica se traslada rápidamente a las misas y los motetes, donde se advierte la influencia de Josquin des Prés. Famoso es el ciclo *Da Jesus an dem Kreuze stund*, así como el salmo *Ecce quam bonum*, compuesto en forma de rondó para la inauguración de la Dieta de Augusta.

Maximiliano de Austria, hombre de ingenio vivaz y de ideas modernas, fue un gran mecenas y un fino promotor del arte y de la música. Su nombre figura a menudo en los manuales junto al de los más famosos maestros del siglo XVI musical, desde el alemán Finck al polaco Stoltzer, y al suizo Senfl, alumno y sucesor de Isaac en la fastuosa corte de Viena.

Ludwig Senfl, nacido en Zurich alrededor de 1488 y muerto en Munich en 1543, niño cantor desde 1496 en la capilla del emperador Maximiliano I dirigida por Isaac, fue alumno de este gran músico flamenco, a quien acompañó a Florencia en 1515. Maestro de capilla él mismo hasta la muerte de Maximiliano, acontecida en 1519, publicó en Augusta el *Liber selectarum cantionum*. De convicción luterana,

♦ El siglo XVI en Alemania no tuvo empero problemas para vivir en la corte bávara, baluarte de catolicismo en Alemania.

El camino musical trazado por él fue recorrido por Kaspar Othmaier y por Jobst von Brant, provenientes de la escuela de Laurenz Lemplin en Heidelberg, y por Sebastian Virdung. Sucesor de Senfl en el cargo de maestro de capilla de la corte fue Ludwig Daser, a quien sucedió en 1564, convocado por Alberto V de Baviera, Orlando di Lasso, el mayor músico del Renacimiento flamenco (ver *Historia de la Música*, 24). A partir de ese año y hasta su muerte, ocurrida en 1594, Lasso permanecerá fielmente vinculado, como ya hemos visto, a la dinastía de los Wittelsbach.

La capilla musical bávara tenía antecedentes lejanos y de cierto prestigio; alcanza, sin embargo, su máximo esplendor en 1589. Orlando di Lasso era requerido por todas partes, con ofertas de trabajo sumamente atractivas de parte del rey Carlos IX de Francia y del príncipe Guillermo V, a quien sucedió Alberto V.

Este gran músico contribuyó de manera decisiva al desarrollo de la música alemana, aunque rápidamente se sintió impulsado a dejar atrás el *Lied* para interesarse principalmente por esos modelos exquisitamente italianos que responden a los nombres de madrigal, *frottola*, villanela, *canzonetta*, balada. La conformación melancólica de las canciones holandesas se mantiene como rasgo arcaico, sin embargo, en los *Lieder* polifónicos de Heinrich Fink, Ludwig

Senfl y de aquellos compositores menores que publicaban en Alemania en tiempos de Martin Lutero.

A la vitalidad renacentista, estos músicos oponían una severidad, una ostentosa ausencia de refinamiento incluso cuando, lejos de tratar argumentos de caza, escenas de la vida popular, historias grotescas, se ocupaban de los delicados sentimientos amorosos. Los alemanes no renuncian nunca a las características de una fresca y ruda vitalidad.

Los *Jaglieder* y los *Ritterliedlin* se completaban con cantos religiosos de estilo contrapuntista: una buena parte de ellos se asocia a la Reforma, con la consecuencia de que su legado será prontamente aprovechado por el coral evangélico luterano (aun con las modificaciones y simplificaciones necesarias). Muchas de estas composiciones, fuesen religiosas o profanas, adoptan un *tenor* preexistente, colocado en lugar central.

Lasso llega a Munich en 1556 para encontrarse precisamente en el centro de este trabajo artístico y cultural. El de 1567 fue un año importante para la música alemana: Orlando publicó entonces una colección de *Lieder* a cinco voces; a ella le siguieron otras dos colecciones a cinco voces (aparecidas en 1572 y 1576), otras tantas a cuatro voces (1573 y 1583), a tres (1688) y a seis voces (1590).

La universalidad artística de este excelso flamenco, la fuerza de su talento y su aguda capacidad de asimilación le permitieron penetrar en el alma alemana, logrando imprimir un rumbo madrigalista

(y por lo tanto italiano), a la tradición local sin por ello desvirtuarla. Orlando di Lasso, por otra parte, consiguió incluso germanizar el género de la villanella italiana.

Los discípulos alemanes del flamenco recibieron con entusiasmo las novedades emanadas de la sensibilidad del maestro. En particular Hans Leo Hassler, artista de considerable valor, el más famoso maestro de capilla alemán (dado que los otros músicos de relieve que trabajaban en tierra alemana eran predominantemente flamencos o italianos).

Hassler, también alumno de Andrea y amigo de Giovanni Gabrieli, fue uno de los más importantes compositores alemanes de formación veneciana, junto a Eccard, Weissensee, Jacob Handl y Hieronymus Praetorius. Al mismo tiempo que Hassler, asciende a un nivel de firme notoriedad Leonhard Lechner, nacido en el Alto Adigio y alumno de Orlando: dejó numerosos ciclos de *Lieder* polifónicos y su valor emerge particularmente con la colección *Deutschen Sprüche von Leben und Tod*, y con la *Pasión según San Juan*.

Las luchas religiosas, las diferencias entre reformistas y contrarreformistas no provocaron divisiones sustanciales en la historia musical alemana: Senfl y Von Bruck, por dar un ejemplo, componían himnos luteranos en la corte vienesa de Ferdinando I, y lo mismo hacían en Augusta Lasso y Johannes de Cleve. Al mismo tiempo, la música sacra sobre texto en latín compuesta por Hassler era ejecutada indistinta-

mente tanto en las iglesias católicas como en las luteranas. Hasta Schütz, más tarde, compondrá música para la confesión evangélica y para la católica.

Las persecuciones religiosas no alcanzaron a la música en sí, sino más bien, en algunos casos, a la pertenencia del músico a una u otra confesión. En este comportamiento de tolerancia religiosa en el campo específico de la música influyeron diversos factores de orden histórico. Hablaremos de ellos a propósito del coral protestante.

En el ámbito de la cultura alemana, una actitud muy distinta encontramos en la oposición de Calvino a la polifonía, en el rigor ideológico del reformador, en sus continua insistencia sobre la necesidad de una música simple y accesible. El pensador suizo, que comprendía muy bien el poder de sugestión psicológica ejercido por la música, en el fondo desconfiaba de ella por considerarla como un vehículo de excitación y sostenía que sólo debía ser incorporada a la práctica del culto entre los fieles de probado temor de Dios.

Drástica es por lo tanto la distinción calvinista entre música litúrgica y música extralitúrgica, con una fatal eliminación de la práctica instrumental, que no servía para expresar directamente las palabras divinas según las exigencias del culto. Prevalce en Calvino el concepto limitado de música como práctica privada, en el interior de la familia, como tradición doméstica antes que como medio de plegaria colectiva.

Sofocada por los prejuicios, que respondían a una visión cultural estrecha, la producción musical de la iglesia calvinista resultó limitada tanto cuantitativa como cualitativamente: se advierte en ella la influencia decisiva del canto romano antes que la del luterano. La permanencia de la sugestión gregoriana se explica por otra parte fácilmente cuando se la relaciona con la hostilidad calvinista a cualquier tipo de canto que no fuese a una sola voz.

Pero veamos ahora separadamente, para facilitar la exposición, los campos de la música vocal, sacra y profana, y el de la música instrumental, sin perder de vista, naturalmente, la unidad fundamental de inspiración, historia y tradición que emparenta los tres géneros.

La música religiosa: el coral

PARECE SEGURO QUE, antes de la Reforma y especialmente en el siglo XV, en la práctica del canto litúrgico alemán sólo se aceptaba el repertorio latino-gregoriano, como lo demuestran las disposiciones contra la introducción de los *Lieder* emanadas de varios concilios (el de Basilea en 1435 y el de Eichstatt en 1446) o en sínodos provinciales.

Pero, como señala Alberto Basso, «La frecuencia con la que se suceden las prohibiciones eclesiásticas contra el empleo de tales cantos en los oficios religiosos permite argumentar al contrario que la práctica de los *Lieder* populares no estaba para nada restringida, controlada y limitada a pocos lugares: no sería raro que estos *Lieder* cumpliesen en la mentalidad popular y sobre todo en el ámbito de las parroquias de campaña, alejadas de los centros culturales, el papel de verdaderos y auténticos sustitutos de ciertas partes de la liturgia.»⁴

⁴ Alberto Basso: “Corale” en *La musica. Enciclopedia storica*, Vol II. Turín, UTET, 1966.

Los cantos eran acompañados también de acciones escénicas, dramáticas, colocándose de tal modo fuera del oficio litúrgico. El *Katolisches Kirchenlied* (canto eclesiástico católico) era por lo tanto en tiempos de Martin Lutero un hecho, una presencia cultural y social importante; esto no implica necesariamente que el repertorio litúrgico quedase desautorizado, puesto que el gregoriano representaba siempre el andamiaje, el sostén de la música destinada al culto.

La progresiva configuración del *Lied*, a partir de la época carolingia, no había revolucionado la liturgia acostumbrada y sólo excepcionalmente había suministrado material para la renovación del rito a ciertos movimientos disidentes, como los Valdenses y los Husitas. En conjunto, la desviación de la tradición, en el ámbito de la Iglesia Católica de Alemania, fue parcial, casi mínima.

Con la llegada de Lutero y su movimiento secesionista se produjeron en Alemania una serie de acontecimientos de gran importancia histórica, ligados a la Reforma protestante.

La historiografía del movimiento luterano ha insistido siempre en el tópico del Lutero músico, así como la católica ha hablado, a veces de manera inadecuada, de los méritos musicales del papa Gregorio. Se sabe sin embargo que Lutero no sólo amaba profundamente la música, sino que la practicaba por considerarla un don divino: cantor de buen nivel, sabía tocar la flauta y el laúd, y sus escritos ha-

cen continuamente referencia a sus compositores preferidos; Senfl, Walther, Josquin des Prés. Ya en la Regla de san Agustín, por otra parte, el arte de los sonidos era tenido como un poderoso medio de elevación espiritual.

El gran reformador intervino también directamente en la música destinada al culto. En el trabajo citado, Alberto Basso destaca lo siguiente: «La necesidad de conferir a la música litúrgica una vestimenta más moderna o, mejor dicho, una configuración más apropiada para el uso que el pueblo hacía de ella (desde el momento que el canto gregoriano, de difícil ejecución, se había convertido en un elemento reservado al dominio del clero), está en la raíz de la predilección que demostró respecto de la finalidad y el propósito de este arte; y la realización de este cometido, destinado a abrir un nuevo espacio a la música, justifica históricamente de manera indiscutible, por encima de cualquier discusión teológica (por ejemplo ésa que conducirá con ensañamiento contra la música o, mejor, contra cierto tipo de música, el otro reformador, Juan Calvino) la validez de la propuesta luterana.»

Lutero ha escrito palabras de significado inequívoco en el *Encomion Musices Praefatio* a un volumen de cantos a cuatro voces, sobre textos en latín, publicado por Georg Rhaw en 1538. Las propuestas musicales de la idea luterana se refieren a la participación del pueblo en el canto y no parten *ex novo* sino, como ya se ha dicho, del *Kirchenlied* católico,

formalmente no alejado de la idea reformista. Como también señala Basso «esto es señal de una madurez intelectual y musical que supera la barrera de la polémica prejuiciosa; por otra parte Lutero, con su reforma, no pretendía revolucionar el mundo cristiano sino simplemente reorientarlo hacia su dimensión original, extraviada a lo largo de tantos siglos de construcciones dogmáticas y de corrupción de las costumbres.»

Hay que tener en cuenta que Lutero pudo reclamar una nueva relación entre los oficiantes y el pueblo gracias a la práctica coral alemana difundida en todos los estratos de la población. Si bien Alemania no había dado todavía figuras musicales de gran relieve, la práctica de la música florecía por todas partes, incluso entre el pueblo llano, a condición de que el culto latín fuese reemplazado por la lengua vulgar. El arte musical llegaba a ser así ya no un espléndido recinto vedado a los profanos, sino algo convocado al servicio de una liturgia de la que todos participaban y sentían.

Johann Gottfried Walther (1496-1570) fue en este sentido de gran ayuda para Lutero, colaborando en la recolección de un vasto patrimonio de cantos, un conjunto de melodías en el que Massimo Mila ha querido ver, no sin fundamento, la primera realización, a nivel cultural, de una unidad nacional alemana. Después de varias generaciones de músicos empeñados en la búsqueda de nuevos horizontes que la *epifanía del coral* parecía generar, nacerá el

♦ El siglo XVI en Alemania

arte de Bach, como compendio de una floreciente inspiración germana, y la inquietud del gótico tardío se convertirá en la sacralidad barroca.

Otro rasgo característico es el empleo de cualquier material melódico válido y apto para su propósito, sin prestar atención a los prejuicios. El fenómeno de los corales derivados de textos y melodías profanas, aunque debidamente transformados, estaba sumamente difundido: en el siglo XVI pueden contarse 174 producciones de este tipo frente a las escasas 42 del *Kirchenlied* católico.

Entre las melodías “reconstruidas” se recuerdan: *Von Himmel hoch da komm ich her* (1535), derivada de un *Rätsellied* popular llamado *Aus fremdem Landen komm ich her*; *Ich armer Sünder klag mein Lied* de P. Speratus, que deriva de *Ich armes Maidlein klag mich sehr*; *O Welt ich muss dich lassen* de J. Hesse, tomado de *O Innspruch ich muss dich lassen* de H. Isaac; *Von Gott will ich nicht lassen*, que tiene como modelo la canción amorosa *Einmal thät ich spazieren*; *Herzlich thut mich verlangen*, también basado en una canción amorosa, *Mein Gmüt ist mir verwirret* de H. L. Hassler; *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, inspirada en una melodía de los lansquenets que fue cantada incluso durante la batalla de Pavia (1525).

Los sencillos corales monódicos poseían, en comparación con el antiguo gregoriano, un andamio menos libre, una mayor cuadratura, una periodicidad simétrica no ajena a una clara implicación ar-

mónica. Los cantos surgidos de la religiosidad luterana se diferencian de la tradición romana también en otro aspecto: un instrumentalismo innato, que confirma el predominio del instrumento sobre la voz propio del mundo germánico, su vocación étnica, podría decirse. La vigencia de esa concepción armónica fue la razón por la que Martin Lutero no quiso o no pudo impedir que el coro de los fieles estuviese acompañado por un coro de especialistas encargado de integrar armónicamente mediante acordes o contrapuntos lineales la melodía principal.

El coral trascendía así su presupuesto inicial, ligado al rigor purista de la primera hora, de los años de más encendida batalla; las melodías, en su mayoría, eran armonizadas sencillamente, dando forma a composiciones breves, de períodos cerrados y separados por pausas o calderones; la melodía principal, primero confiada al *tenor*, como en los antiguos monumentos de la polifonía flamenca, pasó a la voz aguda, ratificando la necesidad de un diseño melódico emergente, de una cantabilidad descubierta.

Las partes subyacentes, por lo general “nota contra nota”, se desenvolvían a modo de acordes, incluso con notas largamente repetidas, con pedales internos. Se obtenía así una sucesión de acordes que en su estructura externa, si no en su espíritu, recordaba la frottola italiana. Los acordes se concatenaban según principios de afinidad y perseguían una suave transición modulante hacia los *tonos* cercanos.

♦ El siglo XVI en Alemania

Se conseguía de este modo una síntesis entre armonía y polifonía, se evitaban las asperezas, no había transiciones bruscas. Con una progresiva orientación hacia el absoluto control vertical, vale decir hacia una concepción musical y formal basada en la armonía, se afirmaba la modulación consciente, la tonalidad a pleno, esa tonalidad necesaria para la evidencia plástica del diseño instrumental. No se trata de algo casual cuando en Alemania, como se ha dicho, la vocación instrumental resulta irrefutable.

La música profana: la canción alemana

EN LA BAJA EDAD MEDIA, la cultura de los países centroeuropeos fue impulsada principalmente por la vida de las ciudades, donde una nueva organización política había favorecido la consolidación de la burguesía. La afirmación de un nivel de vida y de cultura *medio*, punto de encuentro entre la nobleza en decadencia y los sectores rurales en ascenso, contribuyó a la formación de una nueva clase dirigente, bastante numerosa y económicamente fuerte. Florece en consecuencia un nuevo tipo de *canción*, de carácter simple, doméstico, desligado de las tradiciones (representadas sobre todo por los *Minnesänger*). Articulada polifónicamente a cuatro voces, se convierte en el elemento más vibrante de la vida musical alemana.

Un tipo de canción ciudadana muy difundido fue la *canción tenoril* (llamada *Gessellschaftslied* por el

poeta Hoffman von Fallersleben), en boga hasta mediados del siglo XVI. En ella el *cantus firmus* quedaba confiado a la voz del tenor, y tal vez del barítono, con acompañamiento de dos o más instrumentos. Los temas eran ligeramente amorosos y se remitían, aunque con mucha liberalidad, al patrimonio caballeresco.

A comienzos del siglo XVI encontramos que la canción artística de la clase media evoluciona desde el anonimato hacia la *pieza de autor*, y los músicos cimentan su fama en este género. La canción de corte y la ciudadana atenuaron sus diferencias, y los coros de las cortes de Heidelberg, Stuttgart, Augusta y la de Maximiliano I se desplazaban de una ciudad a la otra, contribuyendo a difundir también por medio de los géneros urbanos los mensajes nacidos del humanismo. La canción artística alcanza su máximo esplendor en la obra de Adam von Fulda, Paul Hofhaimer, Hermann Finck y sobre todo Ludwig Senfl.

“Senfl especialmente trato con maestría muchos estilos, desde la simple contraposición de nota a nota a las complejas imitaciones a tres, cuatro, cinco o seis voces, y fue habilísimo para obtener las más variadas combinaciones de diversas melodías fundamentales.”⁵ Músico sensible a los reclamos del Humanismo, se esforzó en disponer exactamente las sílabas del texto de modo que resultaran siempre res-

⁵ D. A. Hughes y G. Abraham: *Ars nova e Umanesimo*, Milán, Feltrinelli, 1964.

petados los acentos verbales, siguiendo la aspiración del compositor renacentista a una identidad absoluta, casi a un proceso de ósmosis, entre poesía y música, entre diseño musical y frase literaria. Senfl compuso casi 270 canciones que son todo lo mejor que se haya concebido en este género específico en las dos cortes de la Alemania meridional, esto es la del emperador Maximiliano I y la del duque Guillermo IV de Baviera.

El *Meistergesang* de la clase media, como hemos visto, se había aprovechado en parte del *Minnesang* para obtener resultados claramente autónomos, aunque más refinados y trabajados en la escritura técnica según la influencia del Humanismo. Canciones de espíritu decididamente más popular son, por ejemplo, las de Caspar Othmayr, estructuradas de manera concertante; el ritmo es vivaz, impregnado de un fresco y vigoroso impulso popular que permite comprender cómo en el arte alemán, el Renacimiento había calado sólo hasta cierto punto: faltaba muy poco para que la elegante *manera* adquirida fuese sustituida por la vieja vena, no ya tosca, sino ciertamente viva y pegadiza.

Asistimos, durante la segunda mitad del siglo XVI, a la gradual decadencia de la *canción de corte*, cada vez más apremiada por las nuevas modas que se gestaban en Italia y en los países flamencos. En esa etapa, el tradicional *Tenorlied* quedó en su mayor parte confinado a las colecciones de corales protestantes. Georg Forster, advertido probablemente

♦ El siglo XVI en Alemania
del cercano agotamiento de la forma de la canción,
las recogió en número importante en los cinco libros
de *Frische Teutsche Liedlin* (1539-1556).

La música instrumental: el órgano

AL REPASAR LA HISTORIA del coral del siglo XVI nacido del *Lied*, hemos advertido en él la particularidad de una insistencia melódica en los niveles fundamentales, como el arpeggio del acorde tonal, insistencia que parece albergar un larvado instrumentalismo.

El órgano es el único instrumento del que se cuenta con una documentación histórica capaz de permitir el seguimiento de su desarrollo. Un síntoma importante, que atestigua inequívocamente su gran difusión en los países germanos, lo proporciona el hecho de que casi todos los testimonios del siglo XV organístico provienen de Alemania; ⁶ el interés reinante por la literatura sobre este instrumento es también consecuencia de la difundida práctica coral, para la cual constituía un apoyo inapreciable.

⁶ El resto queda restringido casi exclusivamente a España. (Ver *Historia de la Música*, 14)

El ejemplo más antiguo de tablatura de órgano se conserva en Breslavia, y se remonta a 1425; contiene interludios para el Gloria. También conservamos los manuscritos de Munich (anterior a 1436) y de Berlín. En otro manuscrito encontramos una colección de preludios, algunos de los cuales sólo para teclado, otros para teclado y pedalera. Algunas composiciones sobrepasan el límite de las dos octavas y resultan rítmicamente bastante interesantes, con figuras musicales poco convencionales. En una tablatura de 1448 hay tres composiciones construidas sobre el mismo *cantus firmus*, tomado en préstamo de una canción alemana.

En la segunda mitad del siglo XV, Conrad Paumann había dado gran impulso a la escuela organística de Alemania. Maestro ejemplar, autor del famoso *Fundamentum organisandi* (1452), transmitió a sus alumnos no sólo la técnica instrumental, sino un completo panorama sobre las posibilidades de variar, ornamentar, improvisar sobre un tema dado. Un tipo de ejercicio favorito de Paumann consistía precisamente en transcribir motetes o canciones enteras con ornamentaciones instrumentales. Las melodías de los corales proporcionaban además amplia e idónea materia, y cada fragmento melódico era analizado a fondo para extraer de él toda sugerencia posible.

Paumann alcanzó a vislumbrar poco a poco la idea de una unidad constructiva: liberada de la musicalización propia del motete, la pieza para órgano

podía seguir ahora su propia lógica interna. Por cierto, Paumann apenas si alcanzó a entrever una posibilidad semejante, pero los organistas que recibieron su impulso hicieron avanzar silenciosamente sus investigaciones. Con Arnold Schlick, en el siglo XVI, nos encontramos ya en un estadio ulterior y su música refleja, del mismo modo que la profana, el espíritu de la nueva cultura burguesa; de hecho, Schlick no era organista de la corte, aunque había tocado muchas veces en presencia del emperador.

Del grupo de los músicos imperiales forman parte en cambio Paul Hofhaimer y Heinrich Isaac, pero de su obra sólo conservamos composiciones vocales. Isaac reservó para los organistas sus canciones sin texto, destinadas a abrir camino al *ricercare* y a suministrar tema para variaciones de todo tipo.

Bien pronto correspondió al coral luterano proporcionar las bases para la elaboración organística, así como el canto gregoriano había servido para cimentar los espléndidos edificios de la polifonía vocal católica.

La música organística litúrgica sobre *cantus firmus* tuvo un notable florecimiento en Alemania a comienzos del siglo XVI, gracias a Arnold Schlick, Paul Hofhaimer y Hans Buchner, su discípulo. Del primero se recuerdan particularmente las *Tabulaturen etticher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln*, aparecidas en Maguncia en 1512, y las piezas compuestas para la coronación del emperador Carlos V, acaecida en 1520. La última de estas composiciones,

un *Ascendo ad patrem* a diez voces, presenta motivos de notable interés desde el punto de vista de la técnica organística; el compositor y organista indica efectivamente que la pieza debe ser ejecutada con cuatro voces al pedal y seis al teclado, lo que representa, en la historia de este instrumento, un ejemplo más único que raro. De interés principalmente didáctico resulta en cambio el *Fundamento, sive ratio vera, quae docet quavis cantum planum, sive –ut vocant– choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias* de Buchner. Como señala el musicólogo Luigi Tagliavini: «El término coral usado en los países germanos como sinónimo de *cantus planus*, será empleado más tarde también para designar las composiciones para órgano basadas en el *cantus firmus*.» ⁷

La sensibilidad armónica, típica de una cadencia regular y simétrica, hacía continuos progresos. El espíritu especulativo de la Europa septentrional encontró hacia fines del siglo XVI nuevos materiales para transmitir a la siguiente centuria. Michael Praetorius subrayó bastante bien las innovaciones formales ocurridas en las décadas precedentes; así describe el espíritu del *ricercare* organístico, derivado instrumental del antiguo motete: «Indagar, investigar con particular diligencia como si se tratara de una buena fuga, y tratar de sacar partido de todo; cuidar de que estos elementos diversos, rítmicos

⁷ Luigi Ferdinando Tagliavini: “Organo”, en *La Musica, Enciclopedia Storica*, Turín, UTET, 1966.

y armónicos, uno junto al otro, entrelazados, vueltos de manera directa, indirecta o contraria, se desarrollen conjuntamente con orden, con arte y con gracia hasta el final.»

Y también sobre la fantasía organista escribe Praetorius que ella se consigue «cuando uno se propone componer una fuga según le place, pero no se entretiene con ella mucho tiempo, sino que pasa rápidamente a crear otra, como le viene a la mente: y dado que, en cierto modo, al igual que en las fugas reales y auténticas no debe ir asociado texto alguno, tampoco se encuentra encadenado a las palabras y se extiende más o menos, pone y saca, vuelve atrás y gira a su gusto. Y uno puede mostrar en estas *fantasías* y *caprichos* su arte y su artesanía.» Resulta claro de las palabras del compositor y teórico alemán cómo el espíritu de la fuga da forma tanto al *ricercare* como a la *fantasía*.

La música instrumental revela ya, hacia fines del siglo XVI, un ideal sonoro muy diferente del vocal, con mayor extensión y duración del sonido, con registros contrapuestos, como en el claroscuro barroco, con una consideración del elemento discursivo totalmente nueva, capaz de generar estructuras complejas pero fuertemente unificadas. El tema se convierte en un antecedente que debe ser tratado con minuciosidad, incluso bajo el perfil armónico y modulante.

Entre las composiciones de H. L. Hassler resultan verdaderamente notables, bajo este perfil, los

Psalmen und Christliche Gegänge a cuatro voces (1607). Se advierte en ellas la elaboración fugada del coral alemán *Ein feste Burg*, que anticipa soluciones netamente bachianas y permite comprender la importancia del legado del siglo XVI instrumental.

Que esta técnica de amplio florecimiento tuviese difusión y representase por lo tanto una disposición típica del espíritu alemán lo prueba la tablatura compilada, entre 1520 y 1524, por Leonhard Kleber de Göppingen (Württemberg). Probablemente discípulo de Hofhaimer, acudió para su colección a textos originales para voz de los maestros más famosos. Si se eliminan los ornamentos y las coloraturas, vale decir el follaje de la *pasada* instrumental, aparecen en toda su evidencia los originales, tomados en préstamo de Brumel, Josquin, Isaac, Obrecht, Agricola, Compère, Senfl y Finck.

Por otra parte, no se tiene a Kebler como el autor de todas las piezas que aparecen publicadas en la tablatura, y aparecen también mencionados los nombres de otros compositores, como Buchner, Brumann y Schapf. Esto confirma una generalizada costumbre musical basada en la práctica de variar y adornar páginas vocales de cierta importancia. Hans Kotter, más que Kleber, aprovechó los recursos instrumentales del órgano, insistiendo en los pasajes cromáticos e introduciendo ritmos contrastantes.

La fama de Hans Buchner se debe sin embargo no tanto a su empleo del virtuosismo como a su arte

singular para tratar el tema litúrgico a modo de *cantus firmus*. Extrae del mismo tema material contrapuntista diverso, y logra conciliar el criterio de la variedad con el de la unidad del conjunto. Preocupación constante del organista fue la de evitar una excesiva regularidad en las entradas polifónicas, por lo que él mismo recomendó a sus alumnos en los “preceptos para principiantes” tratar las entradas de manera diversa y siempre nueva. Su *Kyrie eleison angelicum sollemne* abre definitivamente el camino hacia la variación del *canto fermo*: el tema pasa de una a otra de las cuatro voces y aparece siempre configurado en notas largas. Bull, Titelouze y Sweelinck aprovecharán bien pronto la lección de Buchner.

En un momento inicial, esto es en los ejercicios y las búsquedas sintácticas del siglo XVI, encontramos sin embargo ya precisado el sentido del *coral variado* o *figurado*, con su potente canto de valores rítmicos largos que emerge autorizadamente en el lujurioso contrapunto de líneas que se desprenden en valores más breves. La tradición antigua, la del *Volklied* (canción popular), penetrando entre las luces y las sombras de la catedral gótica, recibirá una nueva investidura espiritual a partir de la elaboración temática, y la valorización de la melodía del coral terminará por adquirir un significado de plena e indiscutida fe.

No debe olvidarse que las melodías consagradas del coral eran, para los protestantes, algo íntimo,

doméstico, similar al tronco ardiente del fogón familiar; tenían el carácter de los cantos colectivos, proyectados de pronto hacia una dimensión *mítica* y asumían el papel de símbolos, afirmando la presencia continua de la piedad y del temor de Dios.

Precisamente por esto, la música organística alemana no puede concebirse separadamente del sentido de la organización político-social, del contexto cultural, del alma secreta del gran *provincialismo* alemán, y está estrechamente unida a las vicisitudes de la música en la liturgia, a los problemas religiosos vinculados con ella.

La fuerza extraordinaria con que la materia temática sabrá sobreponerse con Bach a las complicaciones de la polifonía, la potencia del canto y el amplio desarrollo contrapuntista, la emoción de las relaciones armónicas son todas conquistas del pensamiento musical que no se habrían conseguido sin la disciplina unificadora del canto germánico del siglo XVI.

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2024