

# Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

**42**

## **Alemania antes de Bach y Händel**



**IN OCTAVO  
2025**

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](http://inoctavo.com.ar)

Eduardo Rescigno  
Director

# Alemania antes de Bach y Händel

Historia de la música  
42



IN OCTAVO  
2025

## 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.*

♦ Alemania antes de Bach y Händel

*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

*Un contexto histórico absolutista y  
tiránico no priva a la música alemana  
de la libertad para encarar una radical  
transformación del sistema y entregarse  
a esos ejercicios espirituales de profunda  
y viva integridad que encontrarán en  
Bach su máximo representante.*

# **Alemania antes de Bach y Händel**

LOS ESTADOS ABSOLUTISTAS – LA MÚSICA ALEMANA  
EN EL CONTEXTO EUROPEO – MINNESÄNGER Y  
MEISTERSINGER – LA POLIFONÍA – LA REFORMA  
EL CORAL LUTERANO

## Los estados absolutistas

EN LA SEGUNDA MITAD del siglo XVIII, Alemania todavía está postrada a consecuencia de las terribles guerras religiosas que durante dos centurias la han conmocionado. Añadamos la Guerra de los Treinta Años, un largo período que se distingue por el sistemático saqueo del país por parte de tropas mercenarias, agravado por la carestía y por las tremendas epidemias que azotaron cruelmente a la población.

Alemania, después de la paz de Westfalia, es una nación desmembrada por las potencias enemigas, recaída, por lo que se refiere a la economía, en la simple producción agraria y en el pequeño artesanado que, con frecuencia, tiene carácter familiar.

La clase social de los comerciantes no sólo ha abandonado sus ambiciones de sustituir a la clase de los caballeros, ya en decadencia, sino que casi ha desaparecido, de modo que tanto en la alta burguesía como en la media, el nivel de vida tiende a dis-

♦ Alemania antes de Bach y Händel  
minuir, hasta llegar, en el ambiente campesino, a situaciones francamente desastrosas.

A la tiranía de los patronos y la imposibilidad, por parte de los campesinos, de insertarse en el artesanado ciudadano, responden los habitantes de los campos enrolándose en compañías mercenarias, que fueron durante todo el siglo fuente de desórdenes, de brutalidades y de inestabilidad económica.

En resumen, Alemania no es más que un conjunto de estados pequeños, reducidos al simple papel de comparsas, en una Europa dominada por la política de Francia; pero los príncipes reinantes en estos estados, aunque impotentes frente a las imposiciones externas, mantienen prerrogativas absolutas en los límites de su propio territorio.

Todas las cortes alemanas de la época están movidas por hondas ambiciones, pero son ambiciones de naturaleza mezquina que se limitan, exclusivamente, al deseo de igualar de algún modo, o al menos imitar, el espléndido siglo de Luis XIV en sus manifestaciones más aparentes, reducidas en Alemania a simple ornamento de una corte principesca. Por todos los medios se persigue el ideal de una concentración absoluta del poder y de la iniciativa regia.

Las consecuencias de regímenes de tan pocos alcances no tardan en dejarse sentir: el intelectual y el religioso dependen del gusto y del capricho de los poderosos; los profesores y los maestros son retribuidos pésimamente; los estudiantes, para poder vivir, tienen que recurrir a cualquier empleo, como el de

♦ Alemania antes de Bach y Händel  
preceptor, lo que les reduce, a veces, a la condición de siervos.

En este clima de incierta fortuna y desorientación, se eleva, en oposición a la ortodoxia protestante —que ignora, en su rigor nacionalista, las exigencias místicas y sentimentales de la gran masa de los fieles—, el movimiento llamado *Pietismo*. Estas asociaciones de carácter religioso, más o menos clandestinas, nacidas por iniciativa de Philipp Spener en 1670, representaron una reacción contra el racionalismo y una liberación del sentimiento, de las que se beneficiará en gran medida la fantasía del siglo XVIII.

Aunque la obediencia a principios absolutos y tiránicos en este período es condición tristemente necesaria para vivir, esto no impide, sin embargo, al espíritu alemán sentirse tan libre como inclinado a la radical transformación del sistema, ni considerarse inscrito en un orden distinto y predispuesto a esos ejercicios del espíritu, a esos sentimientos de profunda y viva integridad que después encontrarán en Bach a su máximo representante.

## La música alemana en el contexto europeo

DESPUÉS DEL FLORECIMIENTO del canto gregoriano, Francia, los Países Bajos e Italia viven su gran época musical, mientras que Alemania parece excluida de esa continua renovación de estilos y tendencias. Después del siglo XI, terminada la experiencia trovadoresca, Francia comienza a edificar el maravilloso castillo de la polifonía que se corresponde con las obras maestras de la arquitectura gótica, y, en medio del intenso fervor de la *Ars Nova*, aparece Guillaume de Machaut; Italia, a su vez, contribuye a la *Ars Nova* con una singular participación de fresco sabor popular; todavía en el siglo XV, Francia y los Países Bajos elaboran, con la escuela flamenca, un lenguaje técnico capaz de los más sutiles matices estilísticos, lenguaje que en Italia será renovado y transformado en el siglo siguiente, de diversos modos, por Palestrina y por los Gabrieli.

♦ Alemania antes de Bach y Händel

Alemania parece asistir, lejana y apartada, a todo este florecimiento musical. Naturalmente, en el amplio territorio habitado por pueblos de lengua alemana, no faltan músicos y manifestaciones musicales de notable interés, pero se trata siempre de imitaciones sin verdadero carácter original.

En estas primeras manifestaciones musicales parece surgir una singularidad que será típicamente alemana durante todo el siglo XVIII: la capacidad de asimilar la invención musical de los otros países y transformarla, haciéndola propia.

Y, en efecto, los mejores músicos alemanes, hasta el siglo XVIII, confirman esta particular actitud: Heinrich Schütz en lo que se refiere al estilo instrumental veneciano y en el *recitar cantando* de la *Cammerata* florentina; los numerosos organistas anteriores a Bach, en su doble atención hacia los Países Bajos, especialmente Sweelinck, y hacia Italia y la música de Frescobaldi; Händel fue un artista de formación claramente internacional, reelaborador sabio y original del estilo operístico de un Alessandro Scarlatti, o de la instrumentalidad lulliana y corelliana o de la *manera* coral inglesa; Haydn, que resumió y reelaboró el lenguaje sinfónico creado por Sammartini y Boccherini; Mozart, que dio la impronta inconfundible de su personalidad a todos los estilos de su tiempo; y, por último, Bach, que con su actitud singular fue el único de los músicos, entre los citados, que jamás se alejó de Alemania —ni siquiera de los límites de la Turingia y de la Alemania del norte—,

♦ Alemania antes de Bach y Händel

pero que incluso en los ambientes restringidos de las capillas musicales, fue un observador atentísimo de cuanto sucedía en el campo de su arte, y conoció profundamente a Lulli y a Couperin, a Corelli y a Vivaldi, a Palestrina y a los polifonistas flamencos.

## *Minnesänger y Meistersinger*

EN ESTE REPASO de los orígenes de la música alemana, comencemos por observar el caso de los *Minnesänger*, a los que podemos considerar como el equivalente alemán de la música trovadoresca francesa. (Ver *Historia de la Música*, 7). En efecto, hacia la mitad del siglo XII encontramos al servicio de Federico Barbarroja a un trovador francés, Guyot de Provins, mientras que el célebre trovador Bernart de Ventadorn es imitado en todas partes, seguido y hasta parodiado.

Digamos, sin embargo, que no se trata de una imitación fría e indiferente, pues aunque el *Minnesang* [canción de amor] tiene caracteres propios (como la austera severidad moderada por el íntimo calor sentimental, y amor a la naturaleza, que son elementos típicamente alemanes), el arte de los *Minnesänger* es siempre un arte de reflejo. Un aspecto que sí parece ser característico de la música alemana,

♦ Alemania antes de Bach y Händel desde sus primeras manifestaciones, es el de una cierta independencia respecto a las formas del canto gregoriano.

Todo cuanto musicalmente se va experimentando en Francia, en Italia y en los Países Bajos, al menos hasta muy entrado el siglo XVI, se vincula de una forma más o menos precisa y directa con el canto de la primitiva iglesia cristiana. Por el contrario, en Alemania, otros filones sustituyen al canto gregoriano como generadores de todo el desarrollo posterior. Se trata de la canción de tipo popular, el *lied*, el cual, aunque en formas diversísimas, estará presente en la historia musical alemana hasta, por lo menos, los primeros años del siglo XX.

Ya en algunos de los más importantes *Minnesänger* se puede advertir, a veces, un vivo filón popular: en el legendario Walther von der Vogelweide (muerto en el 1230), en Wolfram von Eschenbach (1170-1230), en Neidhart von Reuenthal (1180?-1240), en Wilizlav von Rugen (muerto en 1325), y, en un período más tardío, en Oswald von Wolkenstein (1377-1445).

He aquí, como ejemplo, una canción de Neidhart von Reuenthal, que en su impronta popular revela el origen típicamente alemán:

*Invierno, tu fuerza está mermada  
frente a los comienzos de mayo.  
En los límites del bosque  
crecen flores luminosas:*

♦ Alemania antes de Bach y Händel

*yo las he cogido.  
Como por milagro sentí  
la fascinación de este momento.  
En los prados, sin rubor,  
tienen lugar citas de amor.  
¡El luminoso mayo  
todo lo viste de púrpura!  
Muchachas, cuidado,  
sed juiciosas.*

Algunos de estos autores están presentes en esa singular antología de poesías goliardas, que comprende canciones de amor, sátiras y versos báquicos, probablemente de 1230, conocida como *Carmina Burana*, y que, desgraciadamente, es casi indescifrable desde el punto de vista musical.

Además, recordemos que en los *Carmina Burana* hay también dos dramas litúrgicos dedicados a la Pasión, como varias escenas sacadas de los Evangelios, en una mezcla de latín y alemán.

Y éste es el ejemplo más antiguo de una Pasión escenificada en tierra alemana, de un género que, aunque con la aportación estilística determinante del oratorio italiano, será típicamente nacional, culminando en las obras maestras de Bach.

Cuando termina su época de oro, el *Minnesänger* cristaliza, de un lado, en el árido y escolástico rigor formal de los *Meistersinger* (Maestros Cantores), y del otro, volviendo a vincularse sustancialmente con sus propios orígenes, manifiesta una tendencia a

♦ Alemania antes de Bach y Händel transformarse en canciones populares, como aquel *Volkslied* que encontraremos como base del coral luterano.

Ya hemos hablado de los Maestros Cantores con mayor amplitud (ver *Historia de la Música*, 7); sin embargo, nos interesa observar aquí, brevemente, un aspecto muy importante de tal escuela, con el fin de dar un panorama rápido, pero completo, de la Alemania musical antes de Bach.

Los Maestros Cantores eran burgueses, artesanos asociados en cofradías o corporaciones, que se reunían periódicamente para escuchar los cantos que habían sido elaborados por ellos. Estos cantos no estaban basados en la libre improvisación, sino que se regían por leyes severísimas, pedantes y áridas, inspiradas en las formas de los maestros más antiguos. Tanto la música como la letra debían demostrar más habilidad y virtuosismo que originalidad.

Ahora bien, si este aspecto del *Meistergesang* no podía dar, como es obvio, frutos felices, la organización de los Maestros Cantores, por el contrario, tuvo una gran importancia para el desarrollo posterior de la música alemana.

Antes de llegar a ser maestro, el aprendiz debía estudiar largo tiempo y muy severamente, pasando a través de los sucesivos grados de una larga y difícil iniciación. En suma, nace precisamente entre los Maestros Cantores —es decir, entre hombres que comúnmente desarrollan otra actividad, comercial o artesanal— la costumbre típicamente alemana de

♦ Alemania antes de Bach y Händel  
considerar la música como uno de los factores más importantes para una buena y completa educación.

Los concursos periódicos organizados por los Maestros, en los cuales se proclamaba al mejor (en los *Maestros Cantores* de Wagner volvemos a encontrar la atmósfera exuberante de estos concursos musicales y el testimonio del instinto nato y del amor del pueblo alemán por la música), eran también la ocasión para manifestaciones colectivas, en las que la música tenía una misión de primera importancia.

## La polifonía en Alemania

MIENTRAS EN OTRAS PARTES de Europa se desarrolla un arte musical culto, basado en la polifonía, Alemania reacciona ante este fenómeno de una manera absolutamente particular. Una circunstancia fortuita nos ha permitido conocer exactamente la relación de las obras musicales que, hacia fines del siglo XV, formaban el repertorio de la capilla del duque de Sajonia, Federico III el Sabio; hay muchísimos nombres, entre los que sobresalen el del francés Pierre de la Rue y el del flamenco Josquin des Prés, seguidos por otros muchos franceses, flamencos e italianos; ni un solo compositor alemán. Naturalmente, conviene insistir una vez más en que no faltaban los músicos alemanes, pero se acercaban con harta circunspección y prudencia a la música polifónica, casi con el temor de no poder pisar firme en un terreno tan prestigiosamente cultivado por otros.

En efecto, la polifonía comienza a difundirse por Alemania a mediados del siglo XIV, pero adquirien-

♦ Alemania antes de Bach y Händel  
do caracteres nuevos y originales en el ámbito de la canción de origen popular, el *lied*.

Texto poético al que se pone música, el *lied* es la forma más sencilla de música vocal, y tiene como característica específica la perfecta fusión entre palabra y melodía, indisolublemente unidas para expresar una emoción, las más de las veces lírica. Conserva, a través de los siglos, todas las características de la música nacional alemana, estrechamente dependientes de las situaciones sociales y de los caracteres lingüísticos.

El *lied*, al principio, no había sido más que un impulso genérico hacia una musicalidad fresca y popular, desprendida de cualquier adorno docto y escolástico. Ahora, con su acercamiento a la polifonía, el *lied* se vincula a aquellos filones subterráneos, organizándose de forma definitiva y clara.

Hasta el siglo XIV, los compositores alemanes habían trabajado sobre el *lied* revistiéndolo polifónicamente, pero con la finalidad de mantener vivo y enriquecer aquel espíritu popular que está en él contenido. En estos *lieder* polifónicos, el pueblo alemán se reconoce a sí mismo, en su voz más pura y limpia, que le es devuelta con la elegancia de un arte maduro, pero comprensible.

Incluso entre los músicos profundamente adiestrados en todos los aspectos de la técnica musical, el *lied* mantiene como primer carácter distintivo el particular tono de frescura, de espontaneidad, de sencillez estructural que le viene directamente de su origen popular, jamás olvidado.

♦ Alemania antes de Bach y Händel

La lengua alemana se funde, con estas sencillas líneas melódicas, en una indisoluble unidad que es, verdaderamente, algo único e incomparable en la historia de la música. Es música y poesía, es canto y palabra, y ambos elementos se integran en un admirable equilibrio, ese equilibrio que sólo puede nacer de una innata y espontánea exigencia y no de la voluntad racional o de la especulación teórica.

La poesía, ya sea épica o amorosa, moralizante o religiosa, es siempre fácil y comprensible, humilde, pero vivida en sus imágenes vigorosas e inmediatas, y no va a la música buscando enriquecimiento, belleza o elegancia, sino que trata de ser más comprensible, para penetrar con una evidencia más inmediata en el corazón de los cantores y de los oyentes:

*Ich scheid mit Leid  
von dir mein Hort  
kein grösser Mord  
mein Herz erlebt.  
In Trauern schwebt  
mein Gmütt und Sinn,  
Herzlieb ich brinn  
kein Mensch ohn dich  
mag trösten mich.*<sup>1</sup>

Por lo tanto, la polifonía, cuando llega a Alemania, se orienta hacia la canción popular y la asume exactamente como generador propio, de la misma

1 Me separo con dolor / de ti, tesoro mío. / Tragedia mayor / mi corazón jamás vivió, / en el dolor ondean / mi alma y mis sentidos, / ardo de amor, / nadie sino tú / me puede consolar.

♦ Alemania antes de Bach y Händel

manera que la polifonía franco-flamenca había tenido su punto de nacimiento en el canto gregoriano. Pero no se trata tan sólo de una simple sustitución de temas musicales; la diferencia que se deriva de aquí alcanza proporciones muy amplias.

La melodía gregoriana, confiada al tenor, a cuya voz las otras sirven de corona en un intenso juego de imitaciones contrapuntistas, no sólo es un motivo musical, sino un símbolo, el símbolo de poder de la Iglesia cristiana, de su grandiosa organización. El gregoriano es, en suma, el fruto de una larga y compleja evolución histórica, tiene una tradición docta y severa, y hunde sus raíces en un pasado lejanísimo, sin dejar nunca de ajustar a su modelo todos los estudios musicales sucesivos.

En el *lied*, el desarrollo es distinto; quizá tenga también orígenes antiquísimos, acaso de igual antigüedad, pero no es esto todo lo que importa, sino su proximidad, su espontánea frescura, su vitalidad ingenua pero fuerte. En uno, el gregoriano, encontramos un pasado grandioso, pero ya esfumado y cristalizado; en el otro, el *lied*, la modestia, pero viva y presente; de una parte, la historia y la tradición; de otra, la realidad y el presente.

Esta diversa concepción tiene una importancia inmensa para la música que se inspira en ella.

En las *Misas* de Josquin des Prés o de Palestrina, el tema gregoriano confiado al tenor es difícil de retener, y, muchas veces, es absolutamente irreconocible; la duración de las notas de la melodía es

♦ Alemania antes de Bach y Händel

desmesuradamente alargada, y sólo cuando se escucha con mucha atención se logra seguir la trama melódica tan diluida en el tiempo. Por lo demás, su percepción no tiene ninguna importancia; debe existir, porque todo debe ser referido al glorioso modelo, pero ya el gregoriano está tan lejos de la sensibilidad de todos, que el percibirlo de un modo claro sería completamente inútil, e incluso fastidioso.

Por el contrario, los compositores alemanes, hacia fines del siglo XIV, revistiendo polifónicamente el *lied*, trataban de obtener un resultado completamente distinto; la canción popular estaba presente, viva, actual, y no podían servirse de ella como base para una construcción diferente y contrastante de sonidos, sino que debía ser el objetivo, el fin de la composición. Si los flamencos, con sus grandiosas polifonías, hacían desaparecer el tema gregoriano, los alemanes se servían de la polifonía para poner de relieve el tema popular, para enriquecerlo y darle más fuerza.

Seguir un tema de naturaleza tan simple, casi ponerse a su servicio para manifestar su carácter espontáneo e inmediato, podría parecer inconcebible sirviéndose de una técnica tan refinada y tan compleja como la polifónica; sin embargo, el trasplante de técnicas da resultados entusiastamente defendidos por la participación de un público amplio, perteneciente a todas las capas sociales. En estos *lieder* polifónicos, el pueblo alemán se reconoce a sí mismo, en su voz más pura y límpida, que le es devuelta con la elegancia de un arte maduro, pero comprensible.

♦ Alemania antes de Bach y Händel

Son conocidas algunas colecciones de *lieder*, de mediados el siglo XV (entre las que figura la titulada *Lochamer Liederbuch*, por el nombre de su recopilador, Wolflein von Lochamer), de simplicísima estructura polifónica, a dos o tres voces, raramente cuatro, con la melodía popular confiada al tenor, y, por consiguiente, no a la voz más aguda, sino a la central.

Las voces polifónicas secundarias siguen casi siempre nota a nota el tema del *lied*, moviéndose con pequeños intervalos, y rara vez se permiten tímidas imitaciones.

A este tipo de composición, que poco a poco se va enriqueciendo y simplificando, sin por ello traicionar su espontaneidad popular llena de frescura, se dedicarán todos los compositores alemanes hasta fines del siglo XVI.

Nombremos a algunos de éstos: Heinrich Finck (1445?-1527), Ludwig Senil (1486-1543), de origen suizo; Heinrich Isaac (1450?-1517), quizá originario de Flandes, que trabajó en Italia y en Alemania, y Alexander Agricola (1446-1506).

Es en esta época cuando Alemania, hasta ahora aislada en los límites de su propia experiencia, vive uno de los momentos esenciales de su historia, una revolución que, también desde el punto de vista musical, la transformará en pocos decenios, llevándola al mismo nivel, e incluso más alto, que los demás países: la Reforma.

## La Reforma

MARTÍN LUTERO (1483-1546) no era músico, pero se sentía atraído hacia la música, por íntima elección y por reflexión razonada. Sabía tocar el laúd y la flauta, y, con la ayuda de sus amigos músicos, se interesó vivamente por la composición; nos han llegado algunas de sus melodías. Pero lo que nos interesa no es tanto su pasión por la música o su gusto musical como su particular concepto de la música como medio de edificación espiritual y de educación.

Leamos algunas frases suyas, dedicadas a la música, que nos aclaran perfectamente su pensamiento: «Mi corazón se ensancha y se desborda al escuchar la música, que con tanta frecuencia me ha animado y librado de graves angustias; la música hace olvidar la ira, la lujuria, la soberbia y los otros vicios.» Quiere que los maestros conozcan el canto, porque «se deberá familiarizar constantemente a la juventud con este arte; la música aleja al diablo y hace alegre a la gente». Y, naturalmente, al refor-

♦ Alemania antes de Bach y Händel

mar la iglesia alemana, Lutero concederá un puesto de primer importancia a la música: «La música es un dulce y hermoso don de Dios. Después de la teología, concedo a la música el primer puesto y el mayor honor. No cambiaría lo poco de música que sé, por ninguna otra cosa, aunque fuera muy grande. La experiencia demuestra que, después de la palabra de Dios, sólo la música merece ser alabada como señora y moderadora de las emociones del corazón humano.» Y, en fin, nos aclara todavía más exactamente su deseo: «Quisiera que se compusieran canciones alemanas, las cuales, por medio del canto, anunciaran la palabra de Dios al pueblo»; y al precisar que deben ser «escritas en un lenguaje popular, incluso común», Lutero da una clara y definida orientación a todos aquellos compositores que quieran dedicarse a la creación musical para la Iglesia reformada.

En efecto, esos cantos y esas poesías a las que se refería Lutero existían ya en Alemania. En lo que se refiere a la poesía, hundía sus raíces directamente en la antigua himnografía gregoriana. En los primeros siglos de difusión del canto gregoriano, el pueblo participaba activamente en las ejecuciones musicales, y hasta era su principal intérprete. Sabemos que esa costumbre decayó progresivamente, hasta quedar totalmente abandonada en favor de ejecuciones confiadas a coros especiales y debidamente instruidos.

Sin embargo, la intervención del pueblo no fue nunca eliminada del todo, y ciertos cantos, como el

♦ Alemania antes de Bach y Händel

Kyrie, sobre todo en el período pascual, continuaban siendo entonados por los fieles. En Alemania, quizá también por los menores vínculos que la ligaban al Papado, la intervención de los fieles, en determinadas circunstancias, fue siempre conservada y hasta favorecida. Y no tardó el pueblo en añadir otras estrofas de libre invención, naturalmente en lengua alemana, destinadas a constituir el germen de la futura poesía religiosa luterana.

Así, Lutero, sin renovar ni modificar precisamente, sino tan sólo dando nueva vitalidad a un lenguaje de extraordinaria espontaneidad expresiva, atendió exclusivamente a ese patrimonio espiritual, que en el fondo contenía ya en sí los gérmenes de la Reforma: la libre interpretación sobre temas de la Fe y la Divinidad, y el directo e inmediato contacto con Dios, sin la interposición de fórmulas o mediadores.

Como la poesía era patrimonio del pueblo que la sugería y la determinaba con sus exigencias de edificación espiritual, así no podía haber más música que la del pueblo, el *lied*, que, aunque reelaborado por manos expertas de músicos, jamás había traicionado ni sus orígenes ni sus caracteres.

La primera colección de *Cantos Espirituales*, obra del músico Johannes Walter (1490-1570), asesorado y dirigido por el mismo Lutero, que escribió el prólogo a la obra, es del año 1524. Los textos son los de la poesía espiritual alemana o traducciones de la Biblia y de los Evangelios; la música pertenece al patrimo-

♦ Alemania antes de Bach y Händel

nio popular del *lied*, imprimiendo a la melodía un ritmo más lento, largo y majestuoso; tampoco faltan trozos inspirados en el gregoriano o en melodías extranjeras suficientemente conocidas del pueblo.

El deseo de Lutero era que el pueblo comprendiera verdaderamente cada palabra, para lo cual había traducido al alemán todas las partes de la Misa (salvo el Kyrie) y, por lo mismo, también quiso que la música no llegara nunca a cubrir todo el texto. A cada sílaba debía corresponder una nota, con insistencia sobre las notas de igual valor de tiempo, sin saltos ni imprevistos cambios de ritmo. El acompañamiento del órgano debía quedar muy al fondo, como sostén de la entonación, y podía expandirse más libremente sólo en las pausas entre una estrofa y otra.

Además, el coral podía ofrecer, para la mejor comprensión de los textos, una válida ayuda desconocida en el canto gregoriano. El gregoriano tenía como propio un particular, solemne y hierático desarrollo, en el que no cabía ninguna forma de poner el énfasis en el significado de las palabras. Era una música impersonal y objetiva, un homenaje a la divinidad, considerada en su complejidad, en su totalidad; fue del gregoriano de donde nació la clásica objetividad palestriniana.

Por el contrario, el coral podía asumir mil diversas gradaciones, según el preciso significado de las palabras: unas veces solemne, otras místico, ora alegre, ora dramático.

♦ Alemania antes de Bach y Händel

La conexión entre texto y música tenía una gran importancia para Lutero, y el mismo Walter, recordando sus primeros contactos con el reformador, antes de la elaboración de los *Cantos Espirituales*, nos lo dice: «Cuando Lutero quiso preparar su Misa alemana, pidió al Elector de Sajonia que Konrad Rupf y yo fuésemos llamados a Wittenberg, para poder discutir con nosotros sobre la música. Él mismo preparó la música para la epístola y los evangelios, así como para las palabras de la consagración del Cuerpo de Cristo; me cantó la música y me preguntó mi opinión al respecto. En aquel tiempo, permanecí en Wittenberg tres semanas, y discutimos el mejor modo de adaptarla a la epístola y a los evangelios. Pasé muchas horas agradables cantando con él, y muchas veces observé que parecía no cansarse nunca de cantar, ni que jamás le fuese suficiente; estaba siempre dispuesto a hablar de música con elocuencia.»

Entre las piezas recogidas en la colección de 1524, elijamos una de las escritas por el propio Lutero, que él estimaba especialmente, y para la cual escribió, probablemente, también la música:

*Desde mi profunda miseria  
me vuelvo a Ti, Señor:  
¡escucha mi dolor!  
Tu oído benévolo vuelve a mí:  
¡escucha mi lamento!  
Tú quieres juzgar  
el pecado y la injusticia;  
nadie entonces podrá presentarse  
ante Ti.*

♦ Alemania antes de Bach y Händel

*Grande es nuestro pecado,  
¡pero más grande es tu Gracia, Señor!  
Su mano es benévola,  
aunque sea grande nuestra vergüenza.  
Es tan sólo el Buen Pastor,  
y ha lavado a Israel  
de todos sus pecados.*

Pero el interés de Lutero por la música no podía limitarse a la simple elaboración de un repertorio. Consciente como era de la importancia de la música para la educación de los fieles, dirigió su atención, sobre todo, a hacer asimilar los nuevos cantos de un modo preciso, sin abandonarlos a un destino que habría podido transformarlos o más bien deformarlos; cuando el jesuita Conzenius observaba: «los cantos de Lutero han matado más almas que todos sus escritos y sermones», aludía, indudablemente, más a la extraordinaria preocupación que el reformador ponía en difundirlos que en su habilidad para crearlos.

Con el fin de que el pueblo pudiera prepararse para seguir correctamente los nuevos cantos, Lutero dispuso que todos los escolares fuesen reunidos y adiestrados, del modo más perfecto, en la ejecución polifónica de las melodías, que después repetirían durante las funciones religiosas.

El pueblo escuchará, en la parte cantada por el tenor, la melodía que le es ya familiar, y conseguirá entonarla siguiendo fielmente a los hábiles cantores. De este modo nació la figura del *cantor*, de ese músico a quien queda confiada la educación musical de

♦ Alemania antes de Bach y Händel  
los escolares y la organización de las interpretaciones de los cantos, organizaciones que comenzaron entonces precisamente a llamarse corales.

Este es un momento de excepcional importancia para la música alemana: el cantor se convierte en el centralizador, el reelaborador de todas las tendencias musicales de la nación, el hombre que concentra sobre sí todo el proceso histórico que, en pocos años, llevará a Alemania, desde un puesto absolutamente secundario y limitado en el campo de la música, a ser modelo y guía de todas las naciones europeas.

## El coral luterano

TRATEMOS DE COMPRENDER los más íntimos y secretos motivos por los cuales el coral llega a ser, en pocos años, el germen de la música alemana, con la participación de todo el pueblo.

El coral nacía del pueblo; sus células melódicas se alimentaban en el más antiguo repertorio popular, que sobrevivió al florecimiento de los *Minnesang* y no fue deformado por el árido intelectualismo de los maestros cantores. Era la melodía que todos cantaban, que todos conocían, que se fue formando durante un largo proceso de siglos, acoplándose en felicísima unión con el sonido y el ritmo de la lengua, en una tal fusión que sólo el tiempo y el instinto habían sabido crear. (Ver *Historia de la Música*, 25.)

Aunque los compositores luteranos escribieron melodías totalmente nuevas, el pueblo las sentía inmediatamente como propias, parecía como si ya hubieran resonado en las iglesias y en los campos. en

♦ Alemania antes de Bach y Händel

las casas y en las hosterías, allí donde hubiere hombres reunidos y se sintiera la necesidad de cantar.

Esta era la base del coral, pero no se limitó a esto. También el gregoriano, en tanto que había penetrado íntimamente en la tradición religiosa de los fieles, podía convertirse en una influencia originaria del canto colectivo. Y, además, ahí estaban las canciones francesas, italianas, holandesas; y también música instrumental, de origen más o menos docto, como los *ballets* del italiano Giovanni Gastoldi; más las canciones decidida y absolutamente profanas. Lutero no quiso nunca separar la música sacra de la profana; todo aquello que el pueblo prefería podía ser utilizado para fines religiosos, de edificación, aunque hubiera nacido con fines absolutamente distintos. Lo importante era saber transformarlo y adaptarlo: «no es justo que el diablo acapare para sí las más hermosas melodías».

El coral, como hemos visto, nacía del pueblo, y también *por medio* del pueblo. El pueblo lo cantaba, y con tanto mayor entusiasmo cuanto más sostenido y apoyado se sentía por hábiles cantores. Estos cantores, por lo demás, estudiantes o aprendices, en el fondo eran también pueblo, y pocos años después, terminados los estudios, cantarían, mezclados entre los fieles, los mismos corales que antes habían entonado polifónicamente. Y que todo esto era gusto del pueblo, lo demuestra el mismo Lutero en el prefacio de una antología de corales, describiendo con genuino y conmovido entusiasmo la fascinación de la música polifónica: «La voz ha sido dada al hombre

♦ Alemania antes de Bach y Händel

para que pueda alabar a Dios con la palabra y con el canto. Pero, cuando el arte y el estudio mejoran y perfeccionan la música natural es cuando se comienza a reconocer con sorpresa cuán grande y perfecta es la sabiduría de Dios en esa su obra que es la música, en la que una voz canta su parte, mientras a su alrededor tres, cuatro o cinco voces distintas cantan, se alegran y retozan, embelleciéndola como en una maravillosa danza celestial, inclinándose, reuniéndose y deslizándose jubilosamente. Quien no sepa ver en esto un verdadero y auténtico milagro es realmente un zote.»

Es necesario reconocer que pocas veces pueden leerse palabras más agudas y, al mismo tiempo, más felizmente expresivas sobre la música polifónica.

Otra circunstancia, además, aparentemente casual, contribuyó a la difusión del coral. En 1525 (un año antes había sido publicada la primera colección de corales) moría el príncipe elector de Sajonia, Federico el Sabio. Su capilla musical, en Torgau, se disolvió, porque el sucesor del príncipe, ante dificultades financieras, decidió suprimir esa carga económica. El maestro de capilla era Johann Walter, el mismo a quien hemos visto coleccionar los primeros corales junto a Lutero. Al quedarse sin trabajo, Walter se convirtió en cantor en una escuela de latín, en Torgau, poniendo en práctica, por primera vez, las directrices de su amigo Lutero.

Al mismo tiempo, la ciudad, privada de capilla musical, quiso organizar un conjunto coral formado

♦ Alemania antes de Bach y Händel

por los burgueses del lugar, es decir, por gente a la que no había que pagarle porque sus medios de vida procedían de otras actividades profesionales o artesanas.

De este modo nacía la *Torgauer Kantorei*, a la que podemos llamar *Coral Municipal*, que, dirigida por Walter, con frecuencia se unía al coro de los estudiantes por las exigencias del servicio religioso. Cada vez se difundía más la música, y la música era, sustancialmente, el coral. Se escuchaba en la iglesia y en todas las ceremonias públicas y privadas, bodas, bautizos y funerales; en casa, durante las fiestas más íntimas y recoletas: la Navidad, la Pascua, la onomástica del cabeza de familia; durante el trabajo, en los campos y en los talleres; en las fiestas de la ciudad, cuando sonaba desde lo alto de la torre del Palacio Municipal.

El éxito de los cantos luteranos y su intensa difusión se produjeron también en la católica ciudad de Magdeburgo, según el texto de una crónica: «El día de San Juan, entre Pascua y Pentecostés, un viejo tejedor fue desde la puerta de la ciudad hasta el monumento del emperador Otón, y allí comenzó a vender himnos, que él mismo cantaba al pueblo. El burgo-  
maestre, que volvía de misa y vio aquella muchedumbre, preguntó a uno de sus criados qué ocurría. Este le respondió: “Es un viejo vagabundo que canta y vende los himnos del herético Lutero.” El burgo-  
maestre ordenó que le prendieran y encarcelaran, pero doscientos ciudadanos intercedieron por él y fue puesto en libertad.»

♦ Alemania antes de Bach y Händel

Las *Torgauer Kantorei* se difundieron muy pronto por toda Alemania. Sus miembros, unidos en un común y desinteresado amor por la música, comenzaron a formar aquel feliz ambiente musical a través del cual se desarrollará el gran arte alemán, una música que será, al mismo tiempo, para escuchar y para interpretar, para oír y para ejecutar, espectáculo y, a la vez, acción, diversión y necesidad; arte y práctica. En este terreno fértil y fecundo nacerá el placer absolutamente alemán de *hacer música en común*, que dará sus más espléndidos frutos en el primer romanticismo.

Mientras tanto, el coral prosigue su evolución con una clara aportación de experiencias diversas; a él se dedican todos los compositores, enriqueciéndolo y modificándolo sin cesar, pero sin transformarlo nunca sustancialmente.

Hacia mediados del siglo XVI, el gusto típico italiano de hacer sonar la línea melódica principal en la parte más alta, comienza a dejar sentir sus efectos sobre el arte alemán; el coral transfiere la melodía del tenor a la soprano. Los resultados de este cambio son múltiples, ya que el pueblo consigue captar la melodía con mucha más facilidad; al mismo tiempo, el compositor, que antes se esforzaba en elaborar la parte polifónica con un desarrollo absolutamente lineal, para no sofocar la línea melódica, ahora que ésta es mucho más evidente puede enriquecer las líneas inferiores, elaborando un lenguaje que es una feliz conjunción entre armonía (en cuanto sostén de una línea melódica principal) y contrapun-

♦ Alemania antes de Bach y Händel

to (en cuanto las tres o más voces que lo forman se mueven con independencia en su diálogo): es el lenguaje que Bach llevará a las cimas de una superior maestría.

Otra aportación al coral, de gusto exquisitamente italiano, es el elemento concertante. El acoplamiento de instrumentos al canto tiene lugar bajo el influjo de la espléndida floración instrumental italiana; Schütz, que es su iniciador en tierras alemanas, fue en Venecia alumno de Giovanni Gabrieli.

En Bach veremos cómo el característico sentido instrumental de origen italiano es revisado en términos totalmente nuevos.

En fin, para terminar, es necesario señalar la nueva vitalidad que el coral da a la literatura orgánica (sobre la que nos detendremos ampliamente más adelante). Ya hemos visto, en el siglo XII, a Konrad Paumann como uno de los primeros compositores para órgano de la historia; recordamos también la escuela de Viena, entre el siglo XV y el XVI, que ofrece un vasto repertorio de autores, sobre todo, expertos en el arte de la tablatura de originales vocales flamencos.

Mientras se difunde la costumbre de acompañar los corales con el órgano, el mismo Lutero sugiere que en ocasiones puede permitirse algún cambio entre coro y órgano, con el fin de variar las intervenciones musicales durante las ceremonias religiosas.

Naturalmente, era muy sencillo llevar las cuatro voces del coral al teclado, dada la serena naturaleza

♦ Alemania antes de Bach y Händel

de esta forma musical, pero los organistas alemanes eran demasiado expertos en el arte del colorismo para limitarse a un simple traslado. El arte organístico se enriquece de este modo con un vasto repertorio de corales instrumentales, para alternarlos con los vocales. (Ver *Historia de la Música*, 25 y 34).

Jan Pieters Sweelinck (1562-1621), holandés, veintiún años más viejo que Frescobaldi, es el iniciador del gran arte organístico alemán. En éste confluyen elementos ingleses (el tipo de variaciones que comienza a sustituir al más mecánico procedimiento de la coloratura) e italianos (el sentido instrumental y el gusto por la riqueza armónica). Una vez más, la característica local es el coral, que constituye siempre la base melódica de la composición.

A las páginas organísticas inspiradas en las formas ya utilizadas en Italia (*ricercare*, preludio, alemana, giga, fuga, canción, pasacalle), se vincula el *preludio coral*, una libre variación organística en la que el tema del coral es mantenido, si bien sometido a grandes transformaciones, y enriquecido por un intenso movimiento melódico, rítmico y armónico.

Y he aquí a los maestros del sur de Alemania, serenos, vivaces y de fresca espontaneidad: el alumno de Frescobaldi, Johann Jakob Froberger (1616-1667), y Johann Pachelbel (1653-1706); y los del norte de Alemania, más abstractos y espirituales, severos como el paisaje neblinoso del Mar del Norte: Samuel Scheidt (1587-1654) y el gran Dietrich Buxtehude (1637-1707). El joven Johann Sebastian

♦ Alemania antes de Bach y Händel

Bach, para poder escuchar a Buxtehude tocar el órgano en la iglesia de Santa María de Lubeck, pide un permiso de cuatro semanas al Consejo de la Iglesia Nueva de Arnstad, donde es organista, y permanece en Lubeck desde octubre de 1705 a enero de 1706.

El siglo XVII llega a su fin: el 4 de marzo de 1678, nace en Venecia Antonio Vivaldi, que orientará la música instrumental por el camino fecundo del sinfonismo; el 24 de septiembre de 1683, en Dijón, Jean-Philippe Rameau, que dará fundamento teórico a la armonía; en octubre de 1685, en Nápoles, Domenico Scarlatti, que alumbrará con nuevas luces la literatura clavecinística, intuyendo ya el piano.

Es el año de 1685: el 23 de febrero nace en Halle, en Turingia, en el mismo corazón de Alemania, Georg Frideric Händel, y casi un mes después, a no mucha distancia, el 21 de marzo, Johann Sebastian Bach. Ha comenzado la gran época musical de Alemania.

*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, 2025

Revisión, adaptación y edición digital  
© In Octavo, 2025