

que respecta a las ediciones, Erich Valentin, *The Toccata*, Colonia, Arno Volk, 1958, contiene una buena selección de tocatas del siglo XVI. **A. Gabrieli:** las *intonazioni* están editadas en Pierre Pidoux [ed.], *Intonazioni für Orgel*, Kassel, Bärenreiter, 1971. **Merulo:** Dalla Libera [ed.], *Toccate per organo*, S., Milán, Ricordi, 1959.

La música de danza

Aunque algo anticuado en algunos aspectos, Curt Sachs, *World History of the Dance*, Nueva York, Norton, 1937, ofrece una visión general que merece la pena leer; sobre el problema de la reconstrucción de danzas a partir de manuales de la época, véase Yvonne Kendall, «Rhythm, meter, and Tactus in 16th-Century Italian Court Dance: Reconstruction from a Theoretical Base», *DR* 8 (1990), pp. 3-27. Dos ediciones de música de danza: Daniel Heartz, *Keyboard Dances from the Earlier Sixteenth Century*, *CEKM* 8 (American Institute of Musicology, 1965), y Henry Expert, *Claude Gervaise, Estienne du Tertre, et anonymes: Dances*, *MMRF* 23, París, Leduc, 1908; Arbeau, *Orchésographie* está disponible en una traducción inglesa de Mary Stewart Evans, Nueva York, Dover, 1967. Dos grabaciones en vídeo son de gran utilidad: *Il ballarino (The Dancing Master): The Art of Renaissance Dance*, Julia Sutton y Hohannes Holub [dirs.], Pennington, N.J., Princeton Book, 1991, y *Le gratie d'amore (The Graces of Love): European Dance of the Late Renaissance*, Court Dance Company of New York, Nueva York, Historical Dance Foundation, 1992.

La improvisación y la ornamentación

El mejor punto de partida es Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Londres, Oxford University Press, 1976; véase también Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music: A Performer's Guide*, Toronto, Toronto University Press, 1985; Carol MacClintock, *Readings in the History of Music in Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1979; Ernst T. Ferand, «Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque», *AnnM* 4 (1956), pp. 129-174, y «Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources», en Jan La Rue [ed.], *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, Nueva York, Norton, 1966, pp. 154-172, que incluye una lista completa de manuales de ornamentación de entre 1535 y 1688; Imogene Horsley, «Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music», *JAMS* 4 (1951), pp. 3-19; para una antología de música con ornamentos escritos en la misma época, véase Ferand, *Improvisation*, Colonia, Arno Volk, 1956. Varios de los métodos más importantes están disponibles en traducción inglesa o en francés: Dalla Casa —*Il vero modo di diminuir*, Bolonia, Forni, 1970; Diruta —*Il transilvano*, Bolonia, Forni, 1969; Ganassi —Dorothy Swainson [trad.], Berlín, Leinav, 1959; Ortiz —*Trattado de Glosas*, Kassel, Bärenreiter, 1967; Thomas de Sancta María —Almonte C. Howell y Warren E. Hultberg, *The Art of Playing the Fantasia*, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1991.

Recursos bibliográficos

Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, cataloga detalladamente todas las colecciones instrumentales publicadas; Wolfgang Boetticher, *Katalog der Handschriften in Lauten- und Gitarren-tabulatur des 16.-18. Jahrhunderts*, *RISM* B VII, Munich, G. Henle, 1978, cataloga manuscritos de música para laúd y guitarra.

Otra bibliografía citada

James Haar, «The *Fantasia et ricercari* of Giuliano Tiburtino», *MQ* 59 (1973), pp. 223-238; Daniel Heartz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1969.

Capítulo XXXII

Intermedio: 1543-1547

LÓS AVANCES DE LA CIENCIA

No creo que sea arriesgado decir que los orígenes de la ciencia moderna coinciden más o menos con el período comprendido entre la muerte de Leonardo da Vinci (quien no fue sólo un mero observador del mundo natural) en 1519 y la madurez de Galileo Galilei (1564-1642) a comienzos del siglo XVII. En todas partes parecían surgir nuevas ideas sobre la Humanidad, la Naturaleza y la relación entre ambas, y ya se ocupasen de la anatomía o la zoología, de cómo se cogía un catarro o cómo funcionaba el universo, el hombre fue, como dijo el médico Jean Fernel en 1548, «testigo del triunfo de [una] Nueva Era»¹.

El año 1543 fue especialmente productivo, con la publicación de obras que marcaron época tanto en la física como en la biología: Copérnico sobre el sistema solar, y Vesalio sobre la anatomía humana, las cuales, por uno de esos caprichos de la Historia, dieron un vuelco a teorías que habían sido desarrolladas por primera vez en la Alejandría del siglo II.

COPÉRNICO

El astrónomo y sacerdote polaco Nicolás Copérnico (1473-1543) no vio un ejemplar de su *De revolutionibus orbium coelestium* recientemente publicada hasta 1543, cuando estaba en su lecho de muerte. En esta obra, Copérnico discutía la idea aristotélico-ptolemaica de que la Tierra estaba quieta en el centro del Universo (geocentrismo). Copérnico, por el contrario, teorizaba (él mismo no hizo mucha observación) que era el Sol el que estaba en el centro de todo, mientras la Tierra y los demás planetas giraban tanto alrededor de él (heliocentrismo) como en torno a sus propios ejes. Aunque las ideas de Copérnico no pasaron sin ser discutidas, fueron sostenidas defi-

¹ Cita tomada de Sherrington, *The Endeavour of Jean Fernel*, p. 136.

nitivamente por Johannes Kepler (1571-1630), quien, con ayuda del telescopio, de reciente invención (desarrollado en Holanda en la primera década del siglo XVII), precisó las teorías de Copérnico y demostró que las órbitas de los planetas eran elípticas.

En los círculos teológicos, la oposición a la herejía implícita de Copérnico fue casi inmediata entre los protestantes. Lutero, por ejemplo, estaba escandalizado: «La gente presta sus oídos a un astrónomo advenedizo que se ha esforzado en demostrar que la Tierra gira, no el Cielo o el Firmamento, el Sol y la Luna... el loco de él pretende volver del revés toda la ciencia de la astronomía». La postura de Roma, al menos al principio, fue casi indiferente. Un representante holandés, Gemma Frisius, escribía en 1541: «Realmente tampoco me importa mucho si dice que la Tierra se mueve o no, con tal de que podamos conseguir un conocimiento exacto acerca del movimiento de las estrellas y de los períodos de esos movimientos, y con tal de que ambos se reduzcan a cálculos completamente exactos»².

De hecho, utilizando la alegoría con cierta creatividad, se podía encontrar la justificación de las teorías de Copérnico en las Escrituras: «estremece la tierra en sus cimientos y sus columnas retiemblan» (Job 9:6). Sin embargo, cuando la Iglesia, a finales de siglo, se empezó a dar cuenta de los peligros inherentes a las teorías de Copérnico, cambió de tono: en 1616, *De revolutionibus* fue incluido en el *Index librorum prohibitorum* de la Inquisición, en el que quedaría registrado «hasta que fuese corregido» (esto es, hasta que sus afirmaciones sobre algo que aspiraba a verdad sobre la realidad pasaran a ser hipótesis); la Iglesia no levantó la prohibición sobre el libro hasta 1828.

VESALIO

Nacido y educado en los Países Bajos, Andrea Vesalio (1514-1564) se distinguió en las ciencias como profesor de la Universidad de Padua. Apodado a menudo como «padre» de la anatomía moderna, publicó su *De humani corporis fabrica* en 1543. Los rasgos que caracterizaban principalmente esta obra era que ponía el acento tanto en la estructura como en la función de los órganos, que sus observaciones estaban hechas a partir de disecciones de cuerpos humanos realizadas por el propio Vesalio, y que incorporaba excelentes ilustraciones de gran tamaño (Il. 32-1). La *Fabrica* se convirtió rápidamente en el libro estándar de anatomía de la época.

He aquí un fragmento de Vesalio sobre las fibras de las venas:

La naturaleza dotó a la vena de fibras longitudinales: por medio de éstas atrae sangre a su cavidad. Después, como tiene que propulsar la sangre hacia la parte siguiente de la vena, como si fuese un cauce de agua, le proporcionó fibras transversales. Para que la sangre pasase a la parte siguiente desde la primera sin pausa y fuese bien propulsada, envolvió también el cuerpo de la vena con fibras oblicuas... El Creador de todas las cosas creó las venas con el propósito principal de que llevasen la sangre a las distintas partes del cuerpo y fuesen como canales o conductos desde los que todas las partes tomasen su alimento»³.

² Burke, *The Day the Universe Changed*, p. 136.

³ Cita tomada de Hall, *The Scientific Renaissance*, pp. 147-148.

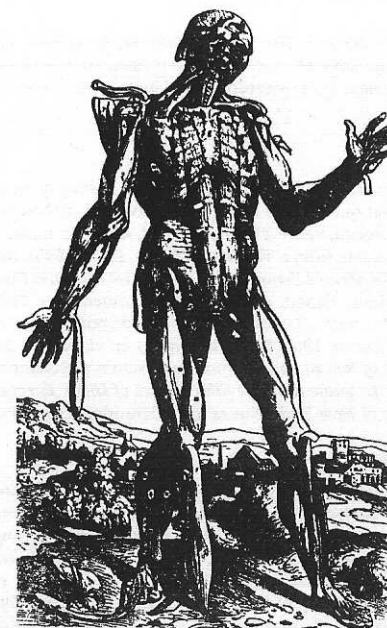


ILUSTRACIÓN 32-1. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, 1543, grabado que muestra los músculos.

Al final, no había nada revolucionario ni en Vesalio ni en su obra, ciertamente no como en las teorías de Copérnico. Sin embargo, con su minuciosidad sistemática y sus espléndidas ilustraciones, la *Fabrica* dejó obsoletas las observaciones de su más grande predecesor, Claudio Galeno (s. II), y preparó el terreno para los grandes descubrimientos sobre el sistema circulatorio que William Harvey iba a hacer en 1628.

EL CONCILIO DE TRENTO

Los músicos tienden a una visión un tanto limitada de los objetivos y los logros del Concilio de Trento: quitó de la liturgia casi todas las secuencias; estandarizó la misa, llamó a una revisión del canto gregoriano para adaptarlo a las ideas estéticas contemporáneas; y dio lugar a misas polifónicas en las que se podía entender el texto. A buen seguro, las consecuencias musicales y las revisiones de la liturgia tuvieron su efecto en los compositores que permanecieron fieles al Catolicismo. En realidad, el Concilio dedicó muy poco tiempo a la música y lo hizo casi cuando los delegados estaban prácticamente saliendo por la puerta.

El Concilio de Trento fue convocado por el papa Pablo III en 1545, en parte a instancias de Carlos V, el cual esperaba que solucionara el tumulto religioso que estaba dividiendo su imperio. Las tres series de sesiones tuvieron lugar a lo largo de dieciocho años: de diciembre de 1545 a enero de 1548, de mayo de 1551 a abril de 1552 (ahora ya bajo el papa Julio III), y de enero a diciembre de 1563 (bajo el papa Pío IV). Sus objetivos fueron tres: abordar cuestiones de doctrina de la Iglesia, especialmente frente a los retos teológicos que venían de la Reforma protestante; eliminar los abusos eclesiásticos; y discutir una vez más la posibilidad de una cruzada contra el mundo del Islam.

En términos de doctrina, el conservadurismo ganó la partida. Cualquier esperanza de compromiso con los protestantes fue aplastada. Por lo que respecta a la «Justificación», la cuestión que Lutero consideraba como razón principal de la división entre el Protestantismo y el Catolicismo, el Concilio reafirmó que la fe sola no justificaba a las personas; la caridad y las buenas obras eran igual de necesarias. Asimismo, mantenía la validez de los sacramentos, la naturaleza de sacrificio de la Misa, y la visión tradicional de la Transustanciación. Tampoco hubo ninguna flexibilización de la estructura de la Iglesia: el Concilio apoyó la supremacía papal, la condición especial del sacerdocio y el papel no participativo de los laicos en la administración de la Iglesia.

Los delegados adoptaron una postura más progresista en la corrección de abusos, especialmente los relativos al episcopado. De ahora en adelante, los obispos tendrían que vivir en sus diócesis, visitar sus parroquias, mantener ciertos requisitos en la ordenación de sacerdotes, hacer cumplir las normas contrarias al concubinato y, en general, dar buen ejemplo con su propia conducta. El Concilio abolió también la venta de indulgencias.

Como resultado de la labor del Concilio surgió una nueva espiritualidad que fue tomando forma en torno a una nueva clase de religiosos: san Ignacio de Loyola (1491/1495-1556), que ya había fundado la orden de los jesuitas en París en 1534; san Carlos Borromeo (1538-1584), el ascético cardenal-obispo de Milán que llevó la delantera en la puesta en práctica de las reformas tridentinas de «auxilio a los pobres»; y san Francisco de Sales (1567-1622), el cual, como obispo de Ginebra, recuperó para el catolicismo una porción de la población protestante francesa. El Concilio de Trento fue, pues, el factor principal que preparó la entrada en escena del siglo de revigorizado catolicismo—desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII— conocido como Contrarreforma.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Los avances en la Ciencia

Tres introducciones importantes y de fácil lectura son George Sarton, «The Quest for Truth: Scientific Progress during the Renaissance», en *The Renaissance: Six Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1962, pp. 55-76; Marie Boas Hall, *The Scientific Renaissance, 1450-1630*, Nueva York, Harper, 1962; y, abarcando un espacio cronológico mayor, I. Bernard Cohen, *Revolution in Science*, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1985. Sobre Copérnico, véase Fred Hoyle, *Nicolaus Copernicus: An Essay on His Life and Work*, Nueva York, Harper & Row, 1973; existe una edición facsímil de *De revolutionibus* publicada por Macmillan (1972), y cuya traducción puede encontrarse en Robert Maynard Hutchins [ed.], *Great Books of the Western World*, vol. 16, Chicago, William Benton, 1952.

El Concilio de Trento

Un informe claro de los objetivos y logros del Concilio en Thomas Bokenkotter, *A Concise History of the Catholic Church*, Nueva York, Doubleday, 1977, capítulo 19; véase también Henri Daniel-Rops, [trad.], *The Catholic Reformation*, Londres, [trad.] John Warrington J. M. Dent, 1962; Arthur Geoffrey Dickens, *The Counter Reformation*, Londres, Thames & Hudson, 1968.

Otra bibliografía citada

Charles Scott Sherrington, *The Endeavor of Jean Fernel*, Folkestone, Engl., Dawson, 1974; James Burke, *The Day the Universe Changed*, Boston, Little, Brown, 1985.

La Reforma protestante

Aunque en general se habla de Reforma en singular, la revolución religiosa que barrió Europa desde 1520 aproximadamente tuvo distintas facetas. Su pluralismo fue además mucho más allá de los dominios obvios de la teología, la liturgia y la ceremonia. Tocó también las posturas con respecto a la música. Así como algunas de las tendencias de la Reforma honraban a la música y la colocaban en el mismo centro del culto, otras la rechazaban por completo, mientras que otras se limitaban a tomar una postura intermedia entre esos dos extremos. Aquí abordaremos la música tal y como fue incorporada a las liturgias desarrolladas por los tres hombres que encabezaron la Reforma en el continente: Martín Lutero, Ulrico Zwinglio y Juan Calvino (sobre la Reforma inglesa, véase el capítulo 34).

El mapa de la ilustración 33-1 muestra la división religiosa de Europa hacia 1560. Hay varias cosas que llaman la atención inmediatamente: (1) la Reforma fue principalmente un fenómeno de la Europa septentrional; aunque Italia, España y Portugal sintieron su herida, lanzaron su propia Contrarreforma y permanecieron sólidamente en el recinto católico; (2) Francia y Polonia, que acabarían leales a Roma, bien se estaban desplazando hacia el protestantismo (Francia) o bien lo adoptaron temporalmente (Polonia); y (3) mientras la influencia de Lutero se extendía por el norte de Alemania y se dirigía hacia el Norte y el Nordeste, las ideas de Calvino se propagaron principalmente hacia el Oeste y Noroeste.

No obstante, también hay cosas que el mapa no nos dice. (1) Hacia 1570, casi el 40 por ciento de la población era ya protestante; esta cifra retrocedería hasta el 20 por ciento a mediados del siglo XVII, al ser derrotado el protestantismo en países como Francia, Polonia y Austria. (2) Al mismo tiempo, aproximadamente el 70 por ciento de los súbditos del Emperador eran protestantes. (3) Entre 1559 y 1562, la eclosión del calvinismo fue tan fuerte que el número de iglesias que poseía en Francia pasó de alrededor de cien a setecientas. (4) Las escisiones religiosas más sangrientas tuvieron lugar en los territorios centroeuropeos del Imperio, en los que, después de casi un siglo de guerras religiosas, no se alcanzó la paz hasta 1648, con la firma de la Paz de Westfalia. Para la mayoría de los europeos, cuyo horizonte en

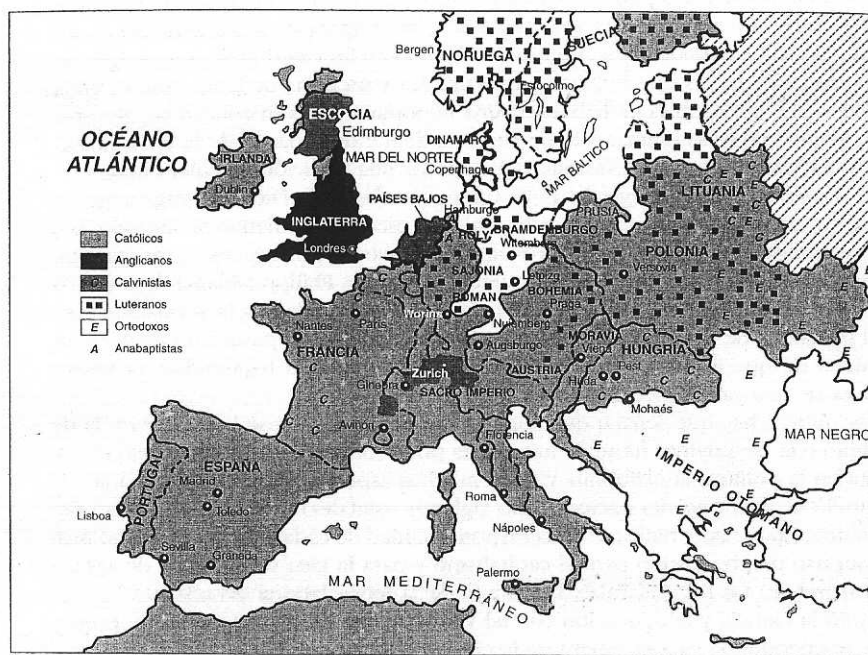


ILUSTRACIÓN 33-1. Divisiones religiosas en Europa, ca. 1560.

aquella época no iba más allá del propio continente, debió de ser como una «Primera Guerra Mundial» que hubiese tenido lugar entre mediados del siglo XVI y mediados del XVII.

LUTERO

El 4 de octubre de 1530, Martín Lutero (1483-1546; Il. 33-2) escribía al compositor suizo-alemán Ludwig Senfl: «Después de la teología no hay arte que se iguale a la música, pues solamente ella, después de la teología, puede hacer lo que de otro modo solamente puede hacer la teología, esto es, calmar y alegrar el alma del Hombre»¹. Más apasionado todavía en su alabanza de la música es el prefacio que escribió Lutero para las *Symphoniae iucundae*, una colección de cincuenta y dos motetes en latín (compuestos principalmente para la Iglesia católica anterior a la Reforma) publicados por su amigo Georg Rhau, editor de Wittenberg, en 1538:

¹ Cita tomada de Buszin, «Luther on Music», p. 84.



ILUSTRACIÓN 33-2. Lucas Cranach, grabado de Martín Lutero, 1546.

Aquí nos será suficiente con discutir los usos de esta gran maravilla llamada Música. Mas incluso eso trasciende la mayor elocuencia de lo más elocuente, por la infinita variedad de sus formas y beneficios. Podemos mencionar una sola cuestión... a saber, que después de la Palabra de Dios, es la Música la que merece mayor alabanza. Ella es señora y gobernadora de las emociones humanas... que como dueños y señores gobiernan a los hombres o, con mayor frecuencia, los sobrecogen. No puede hallarse mayor encomio... Pues ya queráis consolar al triste, aterrar al contento, alentar al desesperado, humillar al orgulloso, calmar al apasionado, o apaciguar a los llenos de odio... ¿qué medio más eficaz podréis hallar?... Así pues, no sin razón querían los padres y profetas que no hubiese nada más asociado a la Palabra de Dios que la música².

Efectivamente, Lutero asignó a la música un papel fundamental en sus reformas teológicas. Después de todo, él mismo era músico, sabía cantar, tocar la flauta y el laúd, adaptar melodías antiguas a textos nuevos y armonizar una melodía a cuatro voces.

Antes de abordar la música de la Reforma luterana, veamos el contexto del que formaba parte.

LAS REFORMAS TEOLÓGICAS Y LITÚRGICAS

Cuando Lutero y sus seguidores se propusieron llenar lo que consideraban como el vacío espiritual de su tiempo, empezaron por hacerse una pregunta ya muy anti-

² El prefacio completo puede encontrarse en Weiss y Taruskin, *Music in the Western World*, pp. 101-103.

gua: ¿cómo podía obtener el hombre la salvación? Desde luego, según ellos, no como Roma enseñaba, es decir, por medio del sacrificio y las buenas obras; la salvación no podía comprarse encargando un fresco o, lo que es igual, una misa polifónica. Tampoco podía ganarse mediante la obediencia a las interpretaciones teológicas y edictos de los papas y de los concilios de la Iglesia. Antes bien, según Lutero, la salvación podía hallarse por medio de la fe en Cristo, por la gracia de Dios, que por sí misma justificaba a las personas y las hacía justas. Tampoco necesitaban los hombres ser representados por una jerarquía de papas, sacerdotes y concilios: ellos mismos se encontraban directamente ante Dios, y la única guía que necesitaban era la Palabra tal y como aparecía en las Escrituras.

Aunque la Reforma tenía su verdadero germen más de un siglo antes de producirse, los años cruciales de su evolución fueron los comprendidos entre 1517 y 1530. A continuación veremos los acontecimientos más significativos de estos años.

Las 95 tesis. La Reforma tuvo su comienzo no oficial el 31 de octubre de 1517. Provocado por la venta de indulgencias del papa León X, Lutero, por aquel entonces monje agustino y profesor de teología de la Universidad de Wittenberg, colgó sus noventa y cinco tesis en el tablón de anuncios de la iglesia del castillo de Wittenberg. Gracias al poder de la imprenta las tesis circularon con rapidez por toda Alemania y Europa y lo llevaron a un enfrentamiento directo con la Iglesia de Roma.

La excomunión y la Dieta de Worms. En junio de 1520, León X excomulgó a Lutero, que venía negando la supremacía del papa y la infalibilidad de los concilios de la Iglesia, primero en una confrontación con el teólogo Johannes Eck y luego en una serie de panfletos que fue publicando. En abril de 1521, Carlos V ordenó a Lutero, cuyo número de seguidores aumentaba día a día, comparecer ante la Dieta de Worms (una asamblea parlamentaria de nobles y alto clero del imperio) a fin de que se retractase. Lutero se negó y pagó por sus ideas con un año en el exilio.

La revisión de la misa en latín. Después de regresar a Wittenberg en 1522, donde se dedicó a enseñar, predicar y escribir bajo la protección simpatizante de Federico III el Prudente, duque de Sajonia, Lutero publicó su *Formula missae et communionis pro Ecclesia Wittenbergensis* en 1523. Esta versión revisada de la misa en latín, destinada específicamente a las iglesias de Wittenberg, era un vivo ejemplo del dualismo evangélico de Lutero. A pesar de mantener el latín y el orden general de la misa, era sin embargo radical desde un punto de vista teológico: Lutero interpretaba la misa no como sacrificio ofrecido a Dios por el sacerdote y en nombre de la congregación, sino como don de gracia y perdón de Dios a los hombres. Con esto daba la vuelta completamente al significado de la misa. A pesar de que las revisiones de Lutero eran transcendentales y de largo alcance, no lograron satisfacer a los reformistas más radicales, que reclamaban, como mínimo, una misa en lengua vernácula.

La misa alemana. Los reformistas ya celebraba la misa en alemán en Estrasburgo en 1524. Lutero siguió rápidamente el ejemplo y, en 1526, publicó su *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts* (La misa y el orden del servicio divino alemanes). Después de señalar que no tenía ninguna intención de abolir completamente el latín, afirmaba en el prefacio que «La misa y el orden del servicio divino alemanes... deberían introducirse en beneficio del simple laico. Estos dos Órdenes del servicio [latino y

alemán] deben tener uso público, en las iglesias, para todo el mundo»³. Lutero había concebido la misa alemana principalmente para las congregaciones que desconocían el latín, el cual, sin embargo, se seguiría utilizando en las catedrales y en las iglesias de las ciudades en las que hubiese universidades y escuelas de latín. (Lutero creía efectivamente que la misa en latín tenía una importante función educativa). No obstante, incluso en estas últimas iglesias fueron adoptándose partes de la misa alemana, y la Alemania luterana desarrolló rápidamente una tradición de culto bilingüe.

La confesión de Augsburgo. En 1530, Carlos V convocó la Dieta de Augsburgo en un intento de calmar las tensiones religiosas que estaban dividiendo su imperio. Los representantes de la Iglesia católica romana continuaron, por supuesto, sus ataques. El principal colaborador de Lutero, el humanista alemán Philipp Melanchthon (1497-1560), salió en su respuesta en la llamada *Confesión de Augsburgo*, la afirmación doctrinal definitiva de la fe luterana, y aunque todavía habría de pasar un cuarto de siglo antes de que el emperador reconociera oficialmente su legitimidad, la Iglesia luterana se veía ya establecida como tal.

Por último, hay que señalar que aunque la Reforma (ya fuese la de Lutero, la de Zwinglio o la de Calvino) fuese de naturaleza primordialmente teológica, dejó su impronta en la política, la economía y otros muchos aspectos de la vida cotidiana: (1) promovió el dualismo del nacionalismo (iglesias estatales) y el individualismo democrático; (2) al hacer hincapié en la responsabilidad de cada uno para consigo mismo, supuso una bendición para el capitalismo y para la idea de ahorro y de aplicación al trabajo (al fin y al cabo, hablamos de la «ética laboral protestante»); y (3) difundió la ciencia y la educación con tal vitalidad que en un siglo el Norte protestante se encontraba ya a la cabeza de la ciencia y de la tecnología.

LA MÚSICA DEL SERVICIO RELIGIOSO LUTERANO

Lutero era un enamorado de la música, la apreciaba tanto por su gran belleza como por su fuerza para conmover espiritualmente al oyente (recuérdese su admiración especial por la música de Josquin, como se apuntó en el capítulo 18), y le asignó un puesto central en su liturgia reformista, como queda claramente expuesto en la *Formula missae* de 1523:

También quisiera que tuviésemos cuantos cánticos fuese posible en lengua vernácula y que la gente pudiese cantar durante la misa, inmediatamente después del Gradual y también después del Sanctus y del Agnus Dei. Pues, ¿quién duda de que en un principio todo el mundo cantaba éstas que ahora sólo el coro canta o responde mientras el obispo realiza la consagración? Los obispos pueden hacer que se canten estos himnos congregacionales después de los cánticos en latín, o utilizar el latín un domingo y la lengua vernácula el domingo siguiente, hasta que llegue el día en que toda la misa se cante en lengua vernácula. Pero no hay poetas (o no se los conoce) entre nosotros que puedan componer canciones

³ Cita tomada de Thompson, *Liturgies of the Western World*, pp. 124-125.

evangélicas y espirituales, como las llama san Pablo, dignas de ser utilizadas en la iglesia de Dios. Mientras tanto, puede cantarse después de la comunión, «Bendito sea el Señor, alabado y dado gracias, quien a sí mismo a nosotros nos ha dado». Otro buen himno es «Roguemos ahora al Espíritu Santo», y también «Un Hijo tan digno». Pues pocos pueden encontrarse que estén escritos en el estilo devoto apropiado. Digo esto para animar a los poetas alemanes a componer himnos evangélicos para nosotros⁴.

En la *Deutsche Messe*, Lutero fue más lejos todavía, proponiendo que se cantasen canciones espirituales en lengua vernácula en otras partes de la misa. El *Chorale* (coral) se convirtió pues, en el elemento musical más importante del servicio religioso luterano.

Aparte ya del uso de la lengua vernácula, lo que llama la atención de las ideas de Lutero respecto a la música es su creencia en que la congregación entera debe participar. El acto de alabar a Dios ya no iba a estar reservado exclusivamente a la *Kantorei* (coro). Esto coincidía además con la convicción de Lutero de que la congregación entera, como tal, debía participar plenamente en la alabanza de Dios. Lutero estaba recogiendo en cierto modo una vieja tradición alemana por la que a veces las congregaciones cantaban himnos populares alemanes —*Leisen*— como ornamentos extralitúrgicos de la misa durante la Navidad, la Cuaresma, la Semana Santa y Pentecostés. Sin embargo, mientras que la liturgia pre-reformista relegaba los *Leisen* a una función extralitúrgica y en casos especiales, Lutero hizo del canto congregacional de los corales el núcleo mismo del servicio religioso.

ALGUNOS CORALES Y SUS FUENTES. La revisión que Lutero hizo del papel de la música presentaba un pequeño problema: necesitaba al instante un repertorio que pudiese cantar la congregación: melodías de corales con textos alemanes. Persona pragmática y con buen oído para identificar buenas melodías cuando las oía, Lutero recurrió a dos repertorios con los que ya estaban familiarizados sus seguidores: algunos de los cánticos más melodiosos de la iglesia católica, cuyos textos traducía o parafraseaba; y los *Leisen* anteriores a la Reforma, algunos de los cuales provenían a su vez de melodías gregorianas.

De este modo, dos cánticos de Pentecostés, el himno de vísperas *Veni creator spiritus* y la secuencia *Veni sanctus spiritus* (recuérdese el extraordinario motete isorítmico que Dunstable compuso a partir de ambos, *Antología*, n.º 4), fueron transformados en los corales luteranos *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* y *Komm heiliger Geist, Herre Gott*, respectivamente. A veces se juntaban los repertorios de canto gregoriano y de *Leise*. El ejemplo 33-1 muestra la transformación de la secuencia gregoriana de la misa de Pascua, *Victimae paschali laudes*, junto a la composición a seis voces (para el coro, pues) del *Leise Christ ist erstanden* en el coral *Christ lag in Todesbanden*, tal y como aparece en la Cantata n.º 4 de Bach.

⁴ Cita tomada de Weiss y Taruskin, *Music in the Western World*, pp. 103-104.

EJEMPLO 33-1. Frase inicial de (a) *Victimae paschali laudes*; (b) anónimo, *Christ ist erstanden*; (c) Bach, *Christ lag in Todesbanden*.

(a)

Vi - cti - maz pa - scha - li lau - des

(b)

Christ - ist er - stan - den

Christ - ist er - stan - den

Christ - ist er - stan - den, er - stan - den

Christ - ist er - stan - den, er - stan - den

Christ

(c)

Christ lag in - To - des - ban - den

Christ lag in To - des - ban - den

Christ lag in - To - des - ban - den

Christ lag in - To - des - ban - den

Lutero compuso en alguna ocasión varias melodías de coral él mismo. La más conocida de las que se le atribuyen es *Ein feste Burg ist unser Gott*, cuyo texto es una traducción del salmo 46 (Ej. 33-2)⁵:

EJEMPLO 33-2. *Ein feste Burg*⁶.

Ein feste Burg ist unser
 Er hilft uns frei aus aller
 Gott, ein guete Wehr und Wafffen. Der
 Not, die uns jetzt hat betroffen.
 alt böse Feind, mit Ernst ers jetzt meint; gross
 Macht und viel List sein grau- sam Rüstung ist; auf Erd ist
 nicht seins Gleichen.

Cien años después, Félix Mendelssohn iba a incorporar *Ein feste Burg* a su «Sinfonía de la Reforma» como tema sobre el que basar las variaciones del último movi-

⁵ Salmo 45 en el sistema católico. A continuación se muestran las diferencias entre los sistemas de numeración protestante y católico:

Judío-Protestante		Católico
1-8	=	1-8
9-10	=	9
11-113	=	10-112
114-115	=	113
116/versículos 1-9	=	114
116/versículos 10-19	=	115
117-146	=	116-145
147/versículos 1-11	=	146
147/versículos 12-29	=	147
148-150	=	148-150

A partir de ahora, los salmos se numerarán según la tradición de que se trate en ese momento, mencionando la otra entre paréntesis.

⁶ Tomado de Joseph Klug, *Geistliche Lieder* (1533).

miento, al estar la obra concebida como celebración del tricentenario de la Confesión de Ausburgo. Del mismo modo, Meyerbeer utilizó esta melodía para representar la causa protestante en su crónica operística de las tensiones entre católicos y protestantes en la Francia de finales del siglo XVI, *Les Huguenots*. De entre los corales, *Ein feste Burg* se convirtió pues en símbolo de la Reforma.

Algunos corales fueron sacados de canciones profanas. Uno de los colaboradores de Lutero no pudo resistirse a la popularidad y belleza de *Innsbruck, ich muss dich lassen* de Isaac (véanse el capítulo 24 y el n.º 57 de la *Antología*) y la rehizo bajo el título de *O Welt, ich muss dich lassen*:

Innsbruck

Innsbruck, he de dejarte ahora,
 mi camino me lleva lejos de aquí,
 de aquí hacia lejanas tierras.
 Mi gozo me ha sido arrebatado,
 no sé cómo lo recuperaré
 allí donde tanto sufrimiento encuentro.

O Welt

Oh mundo, he de dejarte ahora,
 mi camino me lleva lejos de aquí,
 a la patria eterna.
 Mi alma entregaré,
 y mi cuerpo y mi vida
 dejaré en las manos misericordiosas de Dios⁷.

A mediados de la década 1520-1530, Lutero ya había reunido más de tres docenas de melodías de coral, puestas luego en circulación por sus seguidores por medio de pliegos impresos.

EL HIMNARIO DE WALTER. Lo que necesitaba ahora Lutero era composiciones polifónicas para coro; para ello llamó a Johann Walter (1496-1570), por entonces al servicio de la Hofkapelle del duque Federico. La respuesta de Walter fue el *Geistliches gesangk Buchleyn* (1524) que, con sus treinta y ocho corales polifónicos y cinco motetes en latín, es el primer monumento de la música de la Iglesia protestante.

Aunque la colección de Walter debió de ser empleada tanto por los coros de iglesia de Wittenberg como de otras ciudades, el objetivo principal de Lutero era pedagógico, tal como él mismo aclara en su prefacio:

Estas canciones fueron arregladas para cuatro voces [algunas son a tres, algunas a cinco voces] a fin de proporcionar a los jóvenes —quienes deberían recibir en todo caso una formación musical y en otras artes— algo con lo que apartarlos de las baladas amorosas y las canciones carnales, y enseñarles algo de valor en su lugar, combinando así lo bueno con lo agradable, como es apropiado para la juventud... Quisiera ver todas las artes, especialmente la música, utilizadas al servicio de quien las ha creado y nos las ha dado⁸.

Walter hizo los arreglos de las melodías de coral en dos estilos: uno se inclinaba hacia la homofonía, mientras que el otro era algo más florido; en ambos estilos la melodía del coral se oía con claridad y solía estar colocada, sin adornos, en la voz del tenor. El n.º 78 de la *Antología* muestra la versión más florida de *Ein feste Burg*

⁷ Tomado de Weiss y Taruskin, *Music in the Western World*, pp. 105-106.

⁸ Cita tomada de Leaver, «The Lutheran Reformation», p. 269.

(correspondiente a una edición posterior del Himnario). Si se cantaban las cuatro estrofas del coral durante un servicio luterano, probablemente se alternasen las estrofas de la versión polifónica de Walter cantadas por el coro con la melodía sola cantada al unísono por la congregación.

DESPUÉS DE WALTER. Walter y su *Chorgesangbuch*, como suele llamarse a su obra de 1524, se encuentran en el comienzo de una larga tradición de directores de coro luteranos (*Kantor*) y libros de corales. A pesar de estar marcada por un enfoque práctico, metódico, como de rutina profesional diaria, esta tradición produjo sin embargo composiciones de gran solidez e himnarios muy interesantes.

Entre estos últimos se encuentra *Neue deudsche geistliche Gesenge CXXIII... für die gemeinen Schulen* de Georg Rhau (1544). Aunque esta colección de 123 piezas iba destinada a las escuelas, Rhau (1488-1548), uno de los editores protestantes más destacados (y también compositor), mezcló libremente música de compositores protestantes y católicos, así como piezas en estilo de «Kantional» (homofónico) y en el estilo polifónico flamenco. A medida que fue avanzando el siglo XVI, los compositores católicos fueron componiendo música religiosa con textos en lengua vernácula con mayor frecuencia, mientras los compositores protestantes no acababan de abandonar los textos en latín.

Un estilo polifónico-imitativo más desarrollado lo podemos ver en uno de los favoritos del repertorio de *Leise*, *Nun bitten wir den heiligen Geist*, de Johannes Rasch (1542-¿1612?), monje benedictino y viicultor experto (Ej. 33-3):

EJEMPLO 33-3. (a) Comienzo del *Leise* monódico *Nun bitten wir den heiligen Geist*, (b) versión de Rasch, cc. 1-10.

(a)

Nun bit-ten wir den hei - li - gen Geist um den rech - ten glau - ben al - ler - - meist,

(b)

Nun bit - ten wir den - - - hei - li -

Nun bit-ten wir den - - - hei - li - - - gen Geist Umb

Nun bit-ten wir den - - - hei - li - gen Geist

Nun bit - ten wir den hei - li - - - gen Geist Umb

Nun bit-ten wir den hei - li - gen Geist

gen Geist Umb den rech - ten glau-ben al

den rech - ten glau - ben al - - - ler meist,

Umb den - - - rech-ten glau - ben al - ler meist, Dass

den rech - ten glau - - - ben al - - - ler

Umb den rech - ten glau - ben al - ler meist,

Rasch colocó la melodía del *Leise* en el bajo, anticipándola e incluyéndola en la sección imitativa inicial.

Aunque la música de los cantores de himnos (*Hymnensänger*) luteranos no nos impresione demasiado, hemos de recordar que ésta es la tradición que iba a desembocar en el gran J. S. Bach.

ZWINGLIO

Si la música que compuso Walter para la congregación de Lutero en Wittenberg es poco en comparación con la producción de, por ejemplo, Morales o Willaert para las grandes iglesias de Roma y Venecia, en comparación con la música de la Reforma suizo-alemana encabezada por Ulrico Zwinglio (1484-1531) es todo un lujo.

Ordenado sacerdote en 1506, músico extremadamente dotado y algo dedicado a la composición, al decir de algunos, Zwinglio estuvo primero bajo la influencia de Erasmo y otros personajes que deseaban reformar la Iglesia católica desde dentro. No obstante, pronto empezó a buscar una perspectiva más radical y, en el verano de 1524, con las ideas reformistas ya bastante claras —ya había roto con Roma en 1520, convirtiéndose en el primer reformista en hacerlo— Zwinglio y sus seguidores empezaron a hacer una buena limpieza —literalmente— en las iglesias de Zurich: blanquearon frescos, se llevaron esculturas, reliquias, vestiduras, libros, y comenzaron a desmantelar órganos.

La liturgia de Zwinglio, titulada *Acción o Uso de la Cena del Señor*, publicada en 1525, era muy clara con respecto al lugar que ocupaba la música: estaba completamente excluida. Para Zwinglio, la música era una actividad profana que distraía a los creyentes del culto, así que no merecía un lugar en el servicio religioso. En las zonas del norte de Suiza que adoptaron la liturgia de Zwinglio, el efecto sobre la música religiosa fue devastador. La situación en Constanza fue descrita conmovedoramente por el compositor de influencia flamenca Sixt Dietrich (ca. 1493-1548), uno de los principales compositores protestantes de los comienzos de la Reforma: «No ten-

go a nadie en Constanza con quien cantar. La música ha sido destruida, ha sido reducida a cenizas, y cuanto más se la destruye, más la amo⁹.

Zwinglio, cuyas reformas calaron especialmente en los cantones septentrionales de Suiza, perdió la vida luchando contra los católicos en los cantones meridionales en la segunda de las batallas de Kappel (1531). Paradójicamente, para la primera de estas guerras, la de 1529, había compuesto y había arreglado para cuatro voces una canción.

CALVINO

Por lo que respecta a la música y a su papel en la liturgia, Juan Calvino (II. 33-3), cuyas *Instituciones de la religión cristiana* (1536) tratamos brevemente en el capítulo 28, se encontraba más cerca de Zwinglio que de Lutero. En la liturgia que desarrolló en Ginebra, donde se estableció definitivamente en 1541, Calvino no permitía más que un estrecho margen de música: salmos traducidos al francés y cantados al unísono por la congregación. La polifonía, que podía distraer a los creyentes del culto y del significado de la palabra con demasiada facilidad, quedaba relegada al hogar, aunque incluso en este ámbito quedaba limitada a música de naturaleza religiosa.

Recurriendo a Platón y a San Agustín, Calvino expresó sus ideas sobre música sucintamente en la edición de 1543 del llamado Salterio de Ginebra:



ILUSTRACIÓN 33-3. Juan Calvino, 1559.

⁹ Cita tomada del *New Grove*, 10, p. 725.

Apenas hay nada en el mundo con mayor poder para torcer la moral del hombre, como observó sabiamente Platón. De hecho sabemos por experiencia que [la música] tiene un poder insidioso y casi increíble para movernos adonde quiera. Por esta razón hemos de ser tanto más diligentes a la hora de controlar la música de modo que nos sirva para bien y no nos haga ningún daño... Ahora bien, al abordar la música he de reconocer dos partes, a saber: la palabra, es decir, el tema y el texto; y la canción, o melodía. Es verdad que, como dice san Pablo, las malas palabras pervertirán la buena moral, mas cuando la melodía las acompaña traspasarán el corazón con mucha más fuerza y penetrarán en él. Al igual que el vino se vierte con el embudo en el barril, con la melodía se filtran el veneno y la corrupción hasta las mayores profundidades del corazón. ¿Qué hemos de hacer, entonces? Tendremos que conseguir canciones que sean no sólo rectas, sino santas, que nos inciten a rezar a Dios y alabar, meditar sobre sus obras y amarlo, temerlo, honrarlo y glorificarlo¹⁰.

Calvino expresa con estas palabras la profunda desconfianza –miedo incluso– de la música que compartían muchos de los protestantes más radicales.

EL SALTERIO DE GINEBRA

Ninguna publicación tuvo tanta influencia en la evolución de la música entre los protestantes francófonos que siguieron a Calvino como el llamado Salterio de Ginebra. Publicado y constantemente ampliado y revisado durante veinte años bajo la mirada alerta del propio Calvino, este salterio se convirtió en el libro de cánticos oficial de la Iglesia reformista de Calvino.

EL SALTERIO MONÓDICO. La génesis del Salterio de Ginebra fue complicada y llevó su tiempo. En realidad, no existe una sola publicación que lleve ese título, y la versión «definitiva» de 1562 (una serie de ediciones parciales de la obra se remontaban a 1539), *Les Pseaumes mis en rime française, par Clément Marot et Théodore de Bèze*, consistía en traducciones al francés de los 150 Salmos de David (más dos cánticos –pasajes líricos de la Biblia, aparte de los salmos–, con su métrica y su rima, y melodías (una sola voz, pues) con las que cantarlos. Tal y como dice el título, Marot y Bèze (teólogo protestante; 1519-1609) aportaron las traducciones, mientras que algo más de la mitad de las 125 melodías son obra de un músico de Ginebra, Loys Bourgeois (ca. 1510/1515-1560 o posterior).

La melodía más conocida del Salterio de Ginebra es la del salmo 134 (133), *Or sus, serviteurs du Seigneur* (Ej. 33-4):

EJEMPLO 33-4. Bourgeois (?), *Or sus, serviteurs du Seigneur*.

 Musical notation for the hymn 'Or sus, serviteurs du Seigneur'. It consists of two staves of music in a single system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written on a five-line staff. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The lyrics are written below the staves, aligned with the notes.

Or sus, ser - vi - teurs du sei - gneur, Vous qui de nuit en son hon -
neur De - dans sa mai - son le ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.

¹⁰ Cita tomada de Weiss y Taruskin, *Music in the Western World*, pp. 107-109.

Después de su «début» en la edición de 1551 del Salterio de Ginebra, los reformistas ingleses que estaban exiliados en el continente tomaron la melodía de *Or sus*, y después de 1563 apareció ya en el salterio anglicano compilado por Hopkins (véase el capítulo 34), adaptado al texto del Salmo 100: «All people that on earth do dwell» (Todos los hombres que habitan la Tierra), que acabó siendo conocido como «Old Hundredth» (El viejo número 100) desde finales del siglo xvii.

En el Salterio de Ginebra, Marot y De Bèze fijaron los salmos en verso con rima y métrica, dividiéndolos en estrofas de igual longitud. Podemos ver cómo afecta esto a la estructura de un salmo tomando tres versiones del comienzo del salmo 130 (129): la latina, tal y como aparece en la liturgia católica; la traducción inglesa de la versión King James de la Biblia; y la traducción francesa de Marot:

1. De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam.
2. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationem meae.
3. Si iniquitatis observaveris Domine: Domine qui sustinebit?
4. Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te Domine.

1. Out of the depths have I cried unto thee, O Lord.
2. Lord, hear my voice: let thine ears be attentive to the voice of my supplications.
3. If thou, Lord, shouldst mark iniquities, O Lord, who shall stand?
4. But there is forgiveness with thee, that thou mayest be feared.

Du fond de ma pensée
Au fond de tuos ennuis,
Dieu, je t'ay adresse
M'a clameur jours et nuictz.

Entés ma voix plaintive,
Seigneur, il est saison.
Ton aureille et tentative,
Soit à mon oraison.

Si ta rigueur expresse,
Et noz pechez tu tiens:
Seigneur, Seigneur, qui est-ce,
Qui demourra des tiens?

Si n'es-tu point severe:
Mais, propice à mercy.
C'est pourquoy on revere,
Toy et ta loy aussi.

De este modo, el salmo sin rima ni métrica ha sido convertido en versos que tienen su métrica, rima y estrofas de igual longitud; además, cada par de estrofas se canta con la misma melodía, al modo de una canción estrófica. Así pues, con este proceso el salmo se ha convertido de hecho en un himno y con ello se ha borrado la distinción entre salmo e himno que se había hecho durante tantos siglos.

LAS VERSIONES POLIFÓNICAS DE LAS MELODÍAS DE GINEBRA. Aunque Calvino prohibió la polifonía de los servicios religiosos en su iglesia reformista, sí la permitía en las reuniones sociales en el hogar. De entre los compositores (tanto protestantes como católicos) que hicieron arreglos polifónicos de las melodías del Salterio de Ginebra, el que hizo la mayor contribución al repertorio fue Claude Goudimel (ca. 1514/1520-1572).

Convertido al protestantismo, Goudimel perdió la vida en la infame masacre de San Bartolomé, el acontecimiento más sangriento y traicionero de los cuarenta años de tensiones entre católicos y protestantes en Francia. Aparentemente, la masacre fue desatada por Catalina de Médicis, madre del rey Carlos IX, el cual entonces tenía veintidós años, en la Noche de San Bartolomé (24 de agosto) de 1572, y acabó con unos 50.000 hugonotes franceses en poco más de tres semanas. Goudimel cayó víctima de la matanza cuando ésta arrasaba la ciudad protestante en la que residía, Lyon, en los últimos días de agosto.

En los años sesenta, Goudimel hizo dos versiones de cada una de las melodías del Salterio de Ginebra: una en estilo estricto a cuatro voces, nota contra nota, en la que todas las voces entonaban a la vez cada sílaba del texto, y otra versión en un estilo más ornamentado (también a cuatro voces). Asimismo, seleccionó varias melodías e hizo con ellas varios motetes en estilo imitativo para un conjunto de hasta seis voces. Fueron sin duda las versiones más sencillas las más populares. Podemos hacernos una idea de su enfoque con sus dos versiones de *Or sus, serviteurs du Seigneur* (Ej. 33-5). Las versiones polifónicas de las melodías del Salterio de Ginebra go-

EJEMPLO 33-5. Goudimel, dos composiciones sobre *Or sus, serviteurs du Seigneur*: (a) estilo de nota contra nota, con la melodía del salmo en el tenor (1564); (b) estilo ornamentado, con la melodía del salmo en el *superius* (1568).

(a)

Or sus, ser - vi - teurs du sei - gneur, Vous qui de nuit en son hon - neur

Or sus, ser - vi - teurs du sei - gneur, Vous qui de nuit en son hon - neur

Or sus, ser - vi - teurs du sei - gneur, Vous qui de nuit en son hon - neur

De - dans sa mai - son le ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.

De - dans sa mai - son le ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.

De - dans sa mai - son le ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.

(b)

Or sus, ser - vi - teurs du sei - gneur, Vous
 Or sus, ser - vi - teurs du Sei - gneur, Vous qui de
 Or sus, ser - vi - teurs du Sei - gneur, Vous qui de nuit
 Or sus, ser - vi - teurs du sei - gneur, Vous qui de nuit en
 5 qui de nuit en son hon - neur De - dans sa mai - son le
 nuit en son hon - neur De - dans sa mai - son le ser -
 en son hon - neur De - dans sa mai - son le ser - vez, de -
 son hon - neur De - dans sa mai - son, de - dans sa mai - son
 10 ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.
 vez, de - dans sa mai - son le ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.
 dans sa mai - son le ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.
 le ser - vez, Lou - ez le, et son nom es - le - vez.

zaron de una popularidad espectacular, tanto entre los protestantes como entre los católicos (hasta que Roma las prohibió). Sólo en Francia y Suiza se publicaron más de dos mil versiones de este tipo, a las que se podrían añadir otras mil piezas que tomaban melodías de otros salterios, pertenecían al repertorio de *chansons spirituelles* (canciones profanas cuyo texto original era sustituido por otro religioso o moralizante), o eran arreglos de salmos para voz solista con acompañamiento de laúd.

Al final la música acabó siendo una buena herramienta de propaganda para la iglesia reformista. Un espectador de Lyon relataba cómo los protestantes atraían a la gente de las clases más bajas con «la melodía de sus canciones de Marot y Bèze...

Satán siempre utilizaba voces de hombre y mujeres, unidas en un canto melodioso y musical armonía, como señuelo para atraer a las mujeres y a la gente ignorante hacia su causa¹¹. De este modo, la música, a la que Calvino miraba con tanta sospecha, acabó por contribuir a su causa.

LOS SOUTERLIEDEKENS DE LOS PAÍSES BAJOS

La difusión de la Reforma en los Países Bajos fue acompañada de las tensiones político-religiosas correspondientes: mientras las provincias del Norte (el norte de los Países Bajos actuales) adoptaban el protestantismo, las del Sur (Bélgica y el sur de los Países Bajos en la actualidad) siguieron siendo predominantemente católicas. Además, las tensiones se exacerbaban por el gobernante católico ausente, el emperador Carlos V, que residía en España y consideraba que era su deber perseguir toda oposición religiosa. Con la sucesión de Carlos por su hijo Felipe II, rey de España, los sentimientos se desbordaron y los años que siguieron a 1568 estuvieron marcados por la rebelión abierta de los holandeses contra la dominación española católica. España no reconoció la independencia de los Países Bajos hasta 1648.

EL SALTERIO MONÓDICO

Los protestantes flamencos tenían un salterio entero en su propia lengua y con sus melodías antes incluso que sus colegas franceses; le fue puesto el título de *Souterliedekens* (Pequeñas canciones de salmos), fue publicado por Symon Cock en Amberes en 1540, y contenía traducciones rimadas y con la métrica correspondiente de los salmos al holandés. Para las melodías, los compiladores tomaron melodías populares y conocidas: canciones amorosas, canciones de bebedores, melodías de danza y canciones religiosas, más alguna que otra melodía gregoriana y alguna que otra *chanson* francesa. El *Souterliedekens* tenía un propósito instructivo: el prefacio anónimo, que señala que su propósito era «dar a los jóvenes una razón para aficionarse a cantar, en lugar de necias canciones carnales, algo bueno, mediante lo cual honrar a Dios y edificarse a sí mismos¹², anticipa el extenso escrito con que Calvino prologaba la edición de 1543 del Salterio de Ginebra. Sin embargo, a pesar de su similar preocupación por la edificación moral, hay dos diferencias significativas entre los dos salterios: (1) mientras que la versión monódica del Salterio de Ginebra estaba concebida para ser utilizada en la iglesia, el *Souterliedekens* estaba concebido para el hogar; (2) así como la mayoría de las traducciones del Salterio de Ginebra eran anteriores a las melodías correspondientes, las del *Souterliedekens* habían sido adaptadas de un repertorio de canciones conocidas preexistente.

El *Souterliedekens* debió de venderse como rosquillas. Sólo en 1540 Cock sacó nueve ediciones, a las que inmediatamente siguieron, pisándole prácticamente los talones, unas veinte de otros editores en los Países Bajos.

¹¹ Cita tomada de Dobbins, «Lyons», p. 210.

¹² Cita tomada de Reese, *Music in the Renaissance*, p. 357.

LAS VERSIONES POLIFÓNICAS DEL *SOUTERLIEDEKENS*

Hubo tres compositores que hicieron una versión polifónica de todo el ciclo de salmos del *Souterliedekens*. Dos de ellos son personajes menores: Gherardus Mes y Cornelius Buscop. El tercero, sin embargo, es uno de los gigantes de la época: Clemens non Papa (véase el capítulo 26), cuyas versiones fueron publicadas por Susato en 1556-5157.

Dos de las versiones de Clemens ilustran bien su enfoque: el Salmo 26 (35), «Die boose sprack in zyn ghedacht», y el Salmo 66 (65), «Vrolick enhly loeft god ghi aertsche scaren» (*Antología*, n.º 79). No se trata de meras armonizaciones: son pequeñas joyas íntimas y líricas (especialmente el Salmo 36) que revelan la mano de uno de los mejores compositores de *chansons* de la época. En los dos casos, Clemens asigna la melodía popular del salmo monódico al tenor: «Rosina waer was u ghestalt» (Rosina, ¿dónde estabas?) en el Salmo 36, «Ick seg adieu» (Digo adiós) en el Salmo 66. (Otras veces, el modelo monódico aparece en el *superius*). Aunque Clemens arregló las melodías para tres voces, utilizó dentro de las composiciones una amplia colección de combinaciones de voces. Así, por ejemplo, mientras el Salmo 36 está escrito para la combinación habitual de *superius*, tenor y bajo, el Salmo 66 está compuesto para tres voces graves. En total hay unas veintiséis combinaciones de voces distintas. De toda la música estrictamente congregacional de comienzos de la Reforma, los arreglos de Clemens del *Souterliedekens* son con mucho los que más merecen verdaderamente la pena.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

Johann Walter: Otto Schröder [ed.], *Sämtliche Werke*, Kassel, Bärenreiter, 1953-1973. Varias de las publicaciones de **Rhau** están editadas en *Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuauflage*, Kassel, Bärenreiter, 1955-1980. **Claude Goudimel:** Pierre Pidoux et al. [eds.], *Oeuvres complètes*, Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1967-1983. **Clemens non Papa:** el *Souterliedekens* aparece en el vol. 2 de *Opera omnia* (véase la nota bibliográfica del capítulo 26). **El Salterio de Ginebra:** la versión monódica aparece en el estudio de Pidoux que se cita más adelante; hay una colección de versiones polifónicas de *Leisen* bastante representativa en Johannes Riedel, *Leise Settings of the Renaissance and Reformation Era*, *RRMR* 35, Madison, A-R Editions, 1980.

Obras generales sobre la Reforma

Tres excelentes introducciones a la Reforma son Arthur Geoffrey Dickens, *Reformation and Society in Sixteenth-Century Europe*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1966; H. J. Grimm, *The Reformation Era*, 2ª ed., Nueva York, Macmillan, 1973; y Bob Scribner, Roy Parker y Mikuláš Teich, *The Reformation in National Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Véase también Hans Joachim Hillerbrand, *The World of the Reformation*, Nueva York, Scribner, 1973 y *The Protestant Reformation*, Nueva York, Walker, 1969, colección importante de documentos éste último; Lewis William Spitz, *The Protestant Reformation, 1517-1559*, Nueva York, Harper & Row, 1985.

Obras generales sobre la música de la Iglesia protestante

Friedrich Blume, *Protestant Church Music: A History*, Nueva York, Norton, 1974; Robert M. Stevenson, *Patterns of Protestant Church Music*, Durnham, Duke University press, 1953.

Lutero

Una introducción accesible a la vida y el pensamiento de Lutero es Roland H. Bainton, *Here I Stand: The Life of Martin Luther*, Nueva York, Abingdon-Cokesbury Press, 1950; véase también Heiko A. Oberman, *Luther: Man between God and the Devil*, trad. Eileen Walliser-Schwarzbart New Haven, Yale University Press, 1989, y para un informe más popular, William Manchester, *A World Lit Only by Fire: The Medieval Mind and the Renaissance, Portrait of an Age*, Boston, Little, Brown, 1992.

Lutero y la música

Tres estudios básicos son Walter E. Buszin, «Luther on Music», *MQ* 32 (1946), pp. 80-87; Paul Nettl, *Luther and Music*, Filadelfia, Muhlenberg Press, 1948; y Carl Schalk, *Luther on Music: Paradigms of Praise* (St. Louis: Concordia, 1988. Para enfoques más amplios, véase Robin A. Leaver, «The Lutheran Reformation», en Iain Fenlon [ed.], *The Renaissance*, Londres, Macmillan, 1989, pp. 263-285, y «Christian Liturgical Music in the Wake of the Protestant Reformation», en Lawrence A. Hoffman y Janet R. Walton [eds.], *Sacred Sound and Social Change: Liturgical Music in Jewish and Christian Experience*, Notre Dame, Ind., Notre Dame University Press, 1992, pp. 124-144; John W. Barker, «Sociological Influences upon the Emergence of the Lutheran Chorale», *MMA* 4 (1969), pp. 157-198; Johannes Riedel, *The Lutheran Chorale: Its Basic Tradition*, Minneapolis, Augsburg Publishing, 1967.

Zwinglio y Calvino

George R. Potter, *Zwingli*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976; William J. Bouwsma, *John Calvin: A Sixteenth-Century Portrait*, Oxford, Oxford University Press, 1988; John W. Bratt, *The Heritage of John Calvin*, Grand Rapids, Mich., Eerdmans, 1973.

El Salterio de Ginebra

Pierre Pidoux, *Le Psautier huguenot*, Basilea, Bärenreiter, 1962; Ulrich Teuber, «Notes sur la rédaction musicale du psautier genevois (1542-1562)», *AnnM* 4 (1956), pp. 113-128; Waldo Selden Pratt, *The Music of the French Psalter of 1562*, Nueva York, Columbia University Press, 1939.

Otra bibliografía citada

Bard Thompson, *Liturgies of the Western Church*, Filadelfia, Fortress Press, 1961; reimpresión, 1980; Frank Dobbins, «Lyons: Commercial and Cultural Metropolis», en Iain Fenlon [ed.], *The Renaissance*, Londres, Macmillan, 1989, pp. 197-215.