

LA REFORMA PROTESTANTE Y LA MUSICA

SAUL BOTERO RESTREPO

Releyendo **El Sentimiento Trágico de la Vida** de Unamuno, me encontré con un pasaje en el cual no había meditado antes, y que planteó para mí desde entonces un problema de valoración histórica; se trata de un pasaje del cuarto capítulo, que dice: "...en un teólogo protestante, en Ernesto Troeltsch, he leído que lo más alto que el protestantismo ha producido en el orden conceptual, es en el arte de la música, en donde le ha dado Bach su más poderosa expresión artística. ¡En esto se disuelve el protestantismo, en música celestial" ¹.

Que la música de Bach se pueda calificar de celestial, es algo que no rechazaría ningún buen melómano, pero en la expresión de Unamuno hay un dejo de desprecio que nos queda sonando dentro, aunque sea muy comprensible desde el punto de vista de la angustiada fe del ilustre español y dentro del contexto de su obra. Pero el problema está planteado; ¿es Bach producto directo de la reforma protestante?, y, si lo es, ¿es acaso su música tan poco digna de consideración como parece sugerirlo Unamuno?. Son estos los interrogantes que me han movido a estudiar el problema más de cerca, y es el resultado de esta pequeña investigación lo que pretendo exponer.

Y si se trata de la reforma protestante, es mejor empezar por el principio, es decir por las características generales de la ideología luterana. Recordemos los principales postulados del reformador, postulados que conducen a la revolución protestante, porque no otra cosa fue ella. Lutero había leído en San Pablo "Justus autem ex fide vivit" (el justo vivirá por su fe) Rom. I, 17 y más adelante en la misma epístola: "¿Dónde está pues tu orgullo? Qué dó eliminado. ¿por cuál Ley? ¿la de las obras?. No, sino por la ley de la fe" (Rom., III, 27). Pasajes como estos llevaron a Lutero a exaltar la fe en Cristo y a hacer de las obras buenas algo inútil para la salvación, a la cual estamos o no predestinados, desde el principio, según la interpretación que el reformador da a este antiguo problema teológico. Después de haber atacado Lutero los principales muros de la catolicidad, inicia la reforma del culto, con la negación de los principales sacramentos y, en especial, del carácter sacrificial de la Misa.

1. MIGUEL DE UNAMUNO: **Del Sentimiento Trágico de la Vida**. Ed. Azteca. México, 1961. p. 60.

Sentados estos principios en su obra "De la Cautividad Babilónica de la Iglesia", algunos de los cuales habían sido antes expuestos en el manifiesto. "A la Nobleza Cristiana de la Nación Alemana", Lutero se da a la reforma de los cantos de la Misa, acto central del culto, "substituyendo las salmodias latinas del Gradual con himnos alemanes, y llevando así al templo las melodías más fáciles de recordar por el pueblo, adaptadas a un ritmo amplio y cuadrado, a unos períodos lentos y solemnes interrumpidos por largas notas con calderón, sin virtuosismos canoros"; en esta forma explica Abbiati en su "Historia de la Música" la actuación de Lutero a este respecto ². Nos dice además Abbiati que "Lutero... cantó en prosa y en verso las ilimitadas alabanzas a 'Frau Musica' " ³, y que en ella "descubría principalmente un medio muy eficaz de edificación y de educación moral, y no ya un vano pasatiempo humanístico...." además "...pensaba que la música era la mejor consoladora de los afectos, y no consideraba buen educador al que no sabe cantar" ⁴. Lutero escribía en 1524: "Quisiera que siguiendo el ejemplo de los profetas y los padres de la iglesia, se compusieran cánticos alemanes que, por medio del canto anunciaran la palabra de Dios al pueblo. Pero sería necesario escribirlos en un lenguaje popular, más bien común" ⁵.

Ya antes de Lutero se habían hecho paráfrasis del Pater Noster, el Credo, Los Mandamientos, Las Siete Palabras, traducciones de himnos latinos medievales, cantadas, y Lutero las incorpora ahora, hábilmente, al ritual de la Reforma ⁶. Lutero se vale en especial de los "lieder" polifónicos alemanes para apoyar su actuación, que, en primer lugar, es fruto de un exacerbado nacionalismo, aunque estos "lieder" no podían rivalizar con el grandioso movimiento autónomo de la música italiana del renacimiento ⁷. El reformador se da a la obra musical de su obra con la ayuda de Conrado Rumpff y de su amigo íntimo Johannes Walther (1496-1570) ⁸. Albert Schweitzer en el estudio sobre la música de la reforma que precede a su obra sobre Juan Sebastián Bach, nos dice que "...la reforma, al proclamar el uso del canto alemán en las ceremonias del culto, se halló en presencia de un considerable número de cantos religiosos heredados del medioevo" ⁹. Así Lutero, ayudado por Walther, se puso a la obra de traducir cantos medievales, versificarlos o parafrasearlos, así como a componer poesías propias para ponerlas en música, apta para el culto. Albert Schweitzer nos trae una lista de corales compuestos por Lutero ¹⁰ con la ayuda

2. ABBIATI F., *Historia de la Música*. Ed. UTEHA. México 1959, vol. L, p. 469.

3. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 465.

4. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 466.

5. Cita de ABBIATI: *op. cit.*, vol. I, p. 466.

6. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 466.

7. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 465.

8. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 468.

9. SCHWEITZER A., *J. S. Bach*, Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1955, p. 5.

10. SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 6-8.

de Walther y con la armonización de este último. Abbiati nos dice que "sin cortar del todo los lazos con los viejos textos latinos, Lutero los traducía ahora con libertad de formas y con una renovada robustez de lenguaje" ¹¹.

Tenemos entonces la primera colección de cantos que apareció en 1524 con el título de "Geistliche Gesangk, Buchleyrn", contenía 38 cantos, en gran parte melodías de origen medieval ¹². Anotemos que, según Abbiati, una de las fuentes de estos cantos es "...el célebre manuscrito de Lochammer, que data de la primera mitad del siglo XV" ¹³. Esta colección es quizá la más antigua que se conoce en su género y contiene canciones anónimas a una y varias voces, de un vivo ritmo y fresca melodía "destinadas probablemente a la rica burguesía de Nuremberg", según explicación del mismo autor ¹⁴, Johannes Walther armoniza estas y muchas otras canciones con la melodía en la voz del tenor. Pero luego el mismo Walther hubo de trasladar la melodía a la voz superior, o soprano, dando así al coral, (pues este es el nombre de las melodías armonizadas por la reforma) un carácter más monódico ¹⁵.

Schweitzer nos dice acerca de esto: "La influencia de la música italiana, que tiende a la melodía, hizo predominar poco a poco, la melodía sobre la polifonía. Así la melodía del coral pasa del tenor a la soprano y quedó resuelto el problema que la manera anterior planteaba ¹⁶. ¿Cuál era este problema? Es muy claro: la melodía en la voz del tenor se hacía difícilmente distinguible para los fieles en la asamblea del culto, y lo que Lutero quería era que todos ellos participaran en los oficios de su culto con el canto. Este es el problema que se resuelve colocando la melodía en la voz superior del coral. Esta forma es explotada por maestros como Johann Eccard (1553-1612), discípulo de Orlando di Lasso, y por Lucas Osiander (1534-1604) ¹⁷. "Todas estas rápidas transformaciones —dice Abbiati— se encaminaban al fin práctico de hacer participar al pueblo en el servicio religioso" ¹⁸. Pero los cantos medievales religiosos no bastaban para la obra musical de Lutero y sus colaboradores, así que aprovecharon también las melodías profanas. He aquí el título de una colección publicada en Franckfurt en 1571: "Canciones de la calle, canciones de jinetes, y canciones montañesas transformadas en canciones cristianas y morales, para hacer desaparecer, con el tiempo, el mal hábito de entonar cancioncillas ligeras en las calles, en los campos y en el hogar, reemplazándolas por hermosos y honestos textos religiosos que aquí se en-

11. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, pp. 466-7.

12. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 467.

13. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 467.

14. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 319.

15. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 469.

16. SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 25-26.

17. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 26.

18. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 469.

cuentran" ¹⁹. Este título nos lo trae Schweitzer en el estudio preliminar de la citada obra sobre Bach, y más adelante comenta: "Las melodías del coral no tenían individualidad propia, puesto que se adaptaban a los más diferentes y contradictorios textos" ²⁰.

Pero volvamos a la práctica del coral. Para enseñar los himnos a las asambleas de los fieles se instituye, por el propio Lutero un coro oficial, que fue llamado el "Corus Musicus", para que progresivamente fueran siendo aprendidos los cantos por todos ²¹. Pero —dice Schweitzer— el coro fracasó en la tarea didáctica que se le había asignado" ²². Y esto se debió a la razón que ya hemos expuesto: la melodía escrita en la voz del tenor se hacía difícilmente reconocible en medio de toda la estructura armónica, y más difícil aun si tenemos en cuenta que la armonización acostumbrada era a cinco voces, como en la colección de 1524, que ya se ha citado. En esta forma, la asamblea hubo de limitarse a escuchar. Además "Lutero y Walther no pensaron en el órgano al introducir el coral en el servicio religioso, sino que confiaron al coro la misión de cantarlo" ²³. Así que si el coral hubiera podido ser entonado por toda la asamblea, el coro debiera haber desaparecido ²⁴. Pero en las condiciones que hemos considerado, el coro hubo de subsistir; recordemos que el mismo J. S. Bach fue "Cantor", es decir, director de coro, de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, en la primera mitad del siglo XVIII, o sea, dos siglos después de haber sido instituido este grupo en la liturgia de la Reforma.

Tratadistas como Abbiati y Schweitzer opinan que a este coro se debe la evolución del coral hacia formas más avanzadas y grandiosas como la Pasión y la Cantata, pero, y he aquí una importante salvedad, mediante la influencia de la música italiana. Se nos llega a decir que "la cantata fue el resultado de la influencia de la música italiana sobre el arte protestante" ²⁵ y que para comprender este proceso "debe seguirse a los maestros alemanes a Venecia, donde se conocen el 'concerto' y la 'opera'" ²⁶.

Y es aquí en donde debemos preguntarnos si Lutero es en la música un innovador y propulsor tan importante como a primera vista podría pensarse. Para esto hay que considerar la índole de la reacción luterana, las características con que se ve su actitud reformadora en una perspectiva histórica. Cuando Lutero predica el retorno a las formas evangélicas de la religión cristiana, su actitud llama poderosamente la atención de los humanistas, pero pronto se convencer de que han sido momentáneamente deslumbrados por las enardecidas palabras del reformador. Y es que

19. Cita de SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 16.

20. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 28.

21. ABBIATI, *op. cit.* vol. I, p. 469.

22. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 24.

23. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 24.

24. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 24.

25. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 56.

26. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 57.

en realidad, como opina Jacques Pirenne, Lutero "concebía el misticismo asociado a la forma de la sociedad feudal, de la que tan profundamente influido estaba" ²⁸, y más aún, según este autor "el luteranismo no es sino una vuelta a las concepciones religiosas primitivas, que queda implantado en las partes menos civilizadas de Germania y constituye una reacción de la antigua mentalidad germánica, nacionalista y tribal, que se ha mantenido entre la nobleza señorial, contra la civilización universalista de origen romano-cristiano representada por la Iglesia" ²⁹. Y no queremos que se nos interprete mal, tachándonos de ver las cosas desde un ángulo religioso con tinte partidista. Queremos anotar simplemente los hechos. El mismo Pirenne nos hace ver, con gran agudeza de observación, cómo las regiones en las cuales tuvo éxito el luteranismo, eran precisamente aquellas de Alemania en donde siglos atrás no había entrado la conquista romana, que es precisamente la que difunde la cultura greco-latina, origen de la cultura occidental, por Europa ³⁰.

Naturalmente, para los escritores e historiadores alemanes, "la Reforma constituye el hecho de mayor importancia universal realizado por los alemanes en el movimiento del mundo occidental", como textualmente lo dice Alfred Weber en su "Historia de la Cultura" ³¹; y nos dice también que "esta corriente era revolucionaria en un sentido universal". Pero realmente lo que sucede es más bien que "al universalismo e individualismo de los humanistas, Lutero oponga el nacionalismo y el autoritarismo de las tribus primitivas" ³². Sucede que en algunas cosas, para los historiadores alemanes, las palabras **alemán** y **universal**, son sinónimos, lo que en mi modesta opinión es una inexactitud.

La anterior digresión pretende responder a la pregunta que la inició, de si es realmente Lutero un innovador y propulsor tan importante como podría pensarse, en lo que a la música se refiere. ¿Nace la actitud luterana de reformar la música de un profundo convencimiento acerca de las bondades de sus efectos sobre el espíritu de los fieles? Quizá sí, pero estos fieles no son el "pueblo" en el sentido ordinario de la palabra, los fieles luteranos son, en primer lugar, los nobles; Lutero toma unas melodías sencillas, con textos en un lenguaje más sencillo aún, para que quienes las oigan, se sientan sin ningún esfuerzo atraídos hacia lo que en aquellos textos se contiene; es, por ende, una manera un poco demagógica de hacer conocer los textos sagrados y de predicar a una asamblea poco culta.

28. JACQUES PIRENNE: *Historia Universal*. Ed. Exito, Barcelona 1961, vol. III, p. 28.

29. PIRENNE, *op. cit.*, vol. III, p. 67.

30. PIRENNE, *op. cit.*, vol. III, p. 66.

31. WEBER A., *Historia de la Cultura*, F. C. E. M. México 1963, pp. 254-5.

32. PIRENNE, *op. cit.*, vol. III, p. 38.

No hay que olvidar que los textos de los corales luteranos son cantados en alemán, no sólo para que sean comprensibles para todos, sino porque Lutero quiere hacer un nacionalismo religioso, o, si se quiere, una religión **nacional**: Lutero no tiene visión universal en este sentido, puesto que lo que quiere es crear en Alemania un contrapolo del papado, y la actitud de Lutero se nos presenta no sólo nacionalista sino también tribal cuando recordamos la actitud que el reformador asume con respecto a la revolución de los aldeanos en 1524, fecha de publicación de la primera colección de cantos. El reformador incita a los príncipes a que ahoguen en sangre la rebelión, lo mismo que antes los había conducido a la secularización de los bienes de la iglesia; llama a los aldeanos "esos perros rabiosos", y dice a los nobles: "Golpea con la espada, aplasta, estrangula todo lo que puedas; si pierdes el pellejo, mejor para tí, puesto que no puede desearse muerte más bella que la que proviene de ser fiel a la palabra de Dios y al amor del prójimo" ³³. En nombre de Dios se combate a sus hijos, se da muerte al enemigo para salvarle, lo que equivale a una resurrección de la tesis de la guerra santa mahometana. En estas circunstancias es muy difícil para nosotros creer que el espíritu de Lutero fuera verdaderamente universal, y menos que este espíritu fuera una base sólida para que se proyecte en formas artísticas de validez universal.

Estos corales, compuestos para atraer la atención de una nobleza ignorante y ávida de poder, difícilmente pueden constituir la base de una reforma musical verdaderamente grande. Esto por lo que se refiere al espíritu que en el fondo produjo la música de la reforma, y por lo que se refiere a lo estrictamente musical, hemos de aceptar que Lutero no ha inventado algo realmente nuevo. Su obra se reduce a traducción y paráfrasis de textos más antiguos; y el músico por excelencia de la reforma, Walther, se ha limitado a armonizar a cinco voces las melodías que a Lutero le parecían más indicadas para los fines de la predicación y de la propaganda de su fe.

Pero esto no es todo; según lo que hasta aquí hemos considerado, la música se convierte en manos de Lutero en un instrumento del culto, con finalidades muy definidas como es la unión de los fieles en el oficio religioso, es decir, con una aplicación sumamente restringida, y más restringida aún si consideramos que Lutero no toma las melodías en una forma indiscriminada, sino que toma aquellas que son precisamente las más fáciles, las que todos podrán retener y cantar con mayor facilidad; es una enorme simplificación, que implica el rechazo de los medios expresivos que constituyen el verdadero porvenir del arte musical; lo que es un poco complicado y más aún el virtuosismo, es algo que Lutero rechaza completamente.

33. PIRENNE, *op. cit.*, vol. III, p. 34.

No hay que dejar de considerar, sin embargo, que el coral en la forma concebida por Lutero adquirió gracias a la Reforma un poderoso impulso, pero éste "no se debió —dice Schweitzer— a la abundancia ni preeminencia de sus personalidades. Las causas hay que buscarlas en la naturaleza misma del coral" ³⁴. Pero a la vez hemos de oír la observación de Abbiati de que "el lied alemán, que tan importante papel tiene en la formación del coral protestante adquirió particular relieve artístico cuando no pudo evitar la influencia del arte flamenco y francés y, sobre todo, el italiano; cuando la Fróttola, la Villanella y el Madrigal se aclimatan en suelo germánico" ³⁵. Pero la forma en que Lutero concibe el coral, no es aún algo realmente grande para la historia de la música; Abbiati anota que el segundo gran período de la canción popular alemana se inicia con Hans Leo Hassler, discípulo de Andrea Gabrieli y condiscípulo del hijo de éste, Giovanni, y esta es la opinión de Max Friedländer, es decir de un alemán ³⁶.

Pero la influencia italiana no la encontramos solamente con Hassler en la segunda mitad del siglo XVI, sino también desde el principio, pues, según el testimonio de Schweitzer, "la reforma protestante se encontró mezclada desde el comienzo con el gran movimiento polifónico que ilumina el siglo XVI", y añade que "todos los maestros que se dedicaron al coral sufrieron la influencia de Orlando di Lasso (1532-1594) y de Palestrina" (1525-1594) ³⁷. Algunos de los que cultivaron la polifonía en Alemania, fueron Nicolaus Decius y Nicolaus Selnekker, continuadores de la obra de Lutero en la música, Hans Kungelmann († 1542), Matheus Le Maistre († 1577), Melchior Vulpis (1560-1615), Hassler (1564-1612), de quien ya hemos hablado, y Sethus Calvisius, antecesor de Bach en Leipzig ³⁸.

En la segunda mitad del siglo XVI, Venecia se convierte en el gran centro de la música religiosa y dramática, y hasta a Alemania alcanza la fama de Claudio Merulo (1533-1604), Andrea Gabrieli (1510-1586), y Giovanni Gabrieli (1557-1612). Estos nombres se refieren a la influencia italiana después de instaurada la reforma, pero antes de ella también la hubo; tenemos compositores como Enrique Isaac (1450-1517), de quien se sabe que residió en Ferrara y que después de 1480 fue organista de la corte de Lorenzo el Magnífico en Florencia. En esta forma podemos percibir la influencia italiana antes y después de Lutero; encontramos la música de los corales de éste, **precedida y seguida** por corrientes musicales de influencia italiana. Por otra parte, y ya pasando al siglo XVII, tenemos que, según Abbiati "todos los organistas ale-

34. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 35.

35. ABBIATI, *op. cit.*, vol. I, p. 468.

36. FRIEDLAENDER M., «Das Deutsche Lied», citado por Abbiati, *op. cit.*, vol. I, p. 468.

37. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 24.

38. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 25.

manes de principios de este siglo vivían en el sur de Alemania, donde eran más frecuentes las infiltraciones italianas" ³⁹. De allí parte el movimiento que lleva a los jóvenes músicos alemanes a ir a Italia. El mismo Enrique Schütz (1585-1672) fue discípulo de Andrea Gabrieli entre los años 1583 y 1586, y posteriormente de Giovanni Gabrieli, hasta la muerte de éste en 1612, y es de notar que había nacido en Köstritz (Sajonia), una región luterana. Y vale la pena anotar que es Schütz el que compone en 1627 la primera ópera alemana: "Daphne", con texto de Rinuccini, traducido del Italiano al Alemán por Opitz ⁴⁰.

Muy importante también es la figura de Johan Kuhnau (1660-1722), nacido en Boemia, región que había sido seducida en parte por la reforma, y de quien nos dice Abbiati que también está bajo la influencia de Legrenzi y Corelli, cuya sonata imitó, lo mismo que lo hicieron los alemanes Diedrich Becker, Franz Biber y Johann Rosenmüller ⁴¹. En las sonatas de Kuhnau "se encuentra aplicado el mismo principio formal de los italianos de la alternación de los movimientos rápidos con los lentos y de las piezas en forma libre con los diversos tipos de danza como la Chacona, la Corrente y la Giga, y con el aria dividida en dos partes" ⁴². Johann Jakob Froberger, anterior a Kuhnau, había nacido en Stuttgart, capital de la provincia de Wurtemberg, completamente luterana; fue discípulo de Frescobaldi, y sus "toccate", "capicci" y "ricercari" están muy próximos al estilo del maestro italiano. Tal es la influencia italiana en Froberger, que la Alemanda de una de sus suites lleva por título: "Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestrá di Fernando IV, Re dei Romani" ⁴³. Esto en un compositor alemán es algo que realmente asombra a primera vista.

Estamos, pues, asistiendo al proceso por medio del cual la música alemana posterior a la reforma se sale del estrecho camino trazado por Lutero, y en lugar de propender a una simplificación cada vez mayor, abraza las complejidades del barroco y su enorme fuerza creadora, por medio de la influencia italiana, y se lanza en esta forma a la conquista de un lenguaje verdaderamente universal.

Podemos seguir este proceso a través de figuras como Johann Kaspar Kerl, (1627-1693), sajón, a quien se conoce como discípulo de Valentini, Carissimi y Frescobaldi ⁴⁴. "En Estrasburgo Sebastián Antonio Scherer sigue también las huellas del arte italiano" y otros muchos "utilizaron los progresos del arte musical de Frescobaldi y Pasquini" ⁴⁵. La ópera aparece en Alemania median-

39. ABBIATI, *op. cit.*, vol. II, p. 375.

40. SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 71.

41. ABBIATI: *op. cit.*, vol. II, pp. 381-382.

42. ABBIATI: *op. cit.*, vol. II, p. 282.

43. ABBIATI: *op. cit.*, vol. II, pp. 337-338.

44. MACMILLAN ENCYCLOPEDIA OF MUSIC AND MUSICIANS, Ed. Macmillan Company, Nueva York 1938, p. 938, artículo: «Kerl, Johan Kaspar von».

45. ABBIATI: *op. cit.*, vol. II p. 210.

te el trasplante del melodrama florentino y veneciano en el siglo XVII. Tenemos, además de Schütz, figuras como la de Agostino Steffani (1654-1728), que se hace aplaudir en Munich con una serie de obras operáticas. "Romain Rolland opina que Steffani tuvo una influencia directa sobre las tendencias artísticas de Händel" ⁴⁶. El mismo Kerl, ya mencionado, escribió óperas sobre libretos italianos, lo mismo que un discípulo Schütz: Johann Jacob Löwe. Abbiati dice que en esta época abundan en Alemania "las óperas escritas por maestros alemanes 'a la manera del canto italiano', con rigurosa distinción entre el árido recitativo y las arias" ⁴⁷. Claramente vemos lo que Schweitzer anota, de que a finales del siglo XVII las ambiciones de la música alemana se amplían y se desplazan del coral inspirado en la canción popular, hacia el aria italiana ⁴⁸.

Este proceso que hemos venido describiendo llega a la cumbre, en opinión de muchos historiadores, con la figura de Juan Sebastián Bach. Es cierto que Bach tiene sus raíces en el coral protestante, el mismo Abbiati dice que "Al componer para iglesia, Bach se vió obligado a hacer depender sus obras del coral, único principio de la música sagrada del protestantismo" ⁴⁹. Pero aquellas melodías carentes de individualidad, como antes hemos anotado, son tomadas por Bach quien les otorga una personalidad "a través de las armonías con que las reviste; la misma personalidad que tenían las palabras a las cuales estaban ligadas" ⁵⁰. Bach, en realidad, utiliza muchos cantos de la reforma para sus cantatas, como lo muestra Schweitzer en su obra ⁵¹; pero a este respecto hay que hacer importantes salvedades; la música de Bach es ya completamente barroca, además en la obra de este gran maestro hay, además de la influencia italiana a través de sus predecesores, la de Georg Böhm, quien, como buen alumno de la escuela del norte era un "colorista" y "le gustaba sobre todo descomponer la melodía en una serie de brillantes rasgos recargados con adornos y trinos" ⁵².

Igualmente hace notar Schweitzer que el bajo obstinado de Böhm aparece en Bach ⁵³. Es decir, la música de Bach no depende en gran manera del arte protestante, puesto que la misma cantata, que es uno de los puntos más cercanos al coral protestante en la música de Bach es, según Schweitzer, "una creación relativamente reciente del arte protestante, pues no aparece antes del final del siglo XVII. En la época de Bach aún se discutía con ardor sobre sus derechos de existencia. Después de Bach cae en el olvi-

46. ABBIATI: *op. cit.*, vol. II, p. 210.

47. ABBIATI: *op. cit.*, vol. II, p. 208.

48. SCHWEITZER: *op. cit.*, p. 21.

49. SCHWEITZER: *op. cit.*, p. 1.

50. SCHWEITZER: *op. cit.*, p. 28.

51. SCHWEITZER: *op. cit.*, pp. 6-8.

52. SCHWEITZER: *op. cit.*, p. 48.

53. SCHWEITZER: *op. cit.*, p. 43.

do" ⁵⁴. Y esta cantata no es otra cosa, como antes se había dicho que el resultado de la evolución del coral, pero siempre bajo la influencia de la música orquestal italiana y francesa. "El coro de la primera cantata que hizo escuchar Bach en Leipzig es una obertura francesa, y él mismo la tituló 'Ouverture' " ⁵⁵. Esta observación de Schweitzer nos muestra muy claramente la influencia extranjera en Bach, influencia que se precisa cada vez más en sus cantatas. En esta forma el arte de Bach depende de la música de la reforma en una medida mucho menor de lo que a primera vista supondríamos. La música de Bach se eleva muy por encima del espíritu de la reforma, es decir, del espíritu de Lutero, pues aunque luterano, la religiosidad de Bach es profundísima, y la música que este sentimiento produce, alcanza en la culminación de este proceso, dimensiones verdaderamente universales.

Así el problema que se planteaba al principio, creo que puede resolverse considerando la música de Bach como un idioma independiente del de la música de la Reforma, y, aunque tenga algunas raíces en ella, es, en contraposición con la misma, un lenguaje artístico de dimensiones nuevas, verdaderamente universales.

Bogotá, 1965.

54. SCHWEITZER: *op. cit.*, p. 56.

55. SCHWEITZER: *op. cit.*, pp. 2-3.