

LA MUSICA EN EL MUNDO PROTESTANTE Y LA CONTRARREFORMA

Desde finales del siglo XV y principios del XVI, Renacimiento, humanismo y Reforma son fenómenos que aparecen estrechamente asociados. La crítica de los ritos, de las prácticas litúrgicas, de los dogmas y de la música sagrada provoca una crisis que afecta a toda la cristiandad y desemboca, por un lado, en la Reforma protestante y, por otro, en la Contrarreforma católica. En el Renacimiento, la admiración por la Antigüedad grecolatina es compartida por poetas, eruditos y filósofos. Los humanistas defenderán el respeto a la prosodia y el interés por la métrica, que serán escrupulosamente explotados en las adaptaciones musicales de textos latinos, clásicos o neoclásicos. Es el caso de las *Odas* de Horacio, armonizadas a cuatro voces para uso escolar y fines pedagógicos. El coral, patrimonio de la música luterana, acapará esta forma surgida del humanismo y el estilo nota contra nota, convirtiéndose en su representante más característico en la segunda mitad del siglo XVI.

La participación vocal activa de los fieles en el culto constituye uno de los motores principales de la Reforma. La imprenta había favorecido la difusión de las nuevas ideas a través de numerosos panfletos, tratados y textos diversos: la imprenta musical de caracteres móviles (desde finales del siglo XV) contribuye a partir de la década de 1520 a la difusión de recopilaciones de corales alemanes y de salterios hugonotes. La enseñanza de la música, vivamente estimulada en las escuelas latinas y alemanas por iniciativa de Martín Lutero y de Felipe Melanchton, así como en los coleios y academias calvinistas, estará al servicio de la nueva religión desde la implantación del repertorio nacido con la Reforma.

La condición *sine qua non* de toda música litúrgica reside en la percepción y en la comprensión del texto, que vienen determinadas por la fusión de la prosodia verbal y musical, por la acentuación justa, por la declamación precisa. En este sentido, los poetas y músicos de la Reforma se suman a los de la Pléiade, a los del Renacimiento y a los del humanismo, deseosos de preservar la estrecha unión de la poesía y de la música y de favorecer la inteligibilidad de las palabras; en este sentido, por otra parte, son antecesores de las preocupaciones de los Padres del Concilio de Trento (1545–1563).

A pesar del desplazamiento cronológico –del Renacimiento (finales del siglo XV) a la Contrarreforma (segunda mitad del siglo XVII), pasando por la Reforma en Alemania, Francia, Suiza e Inglaterra–, los diferentes movimientos ideológicos testimonian una extraordinaria convergencia en Europa, tanto entre los países afectados como entre los poetas, los músicos, los humanistas y los reformadores, en busca de una estética funcional específicamente protestante y destinada al pueblo.

LA MÚSICA PROTESTANTE EN BUSCA DE SU ESTÉTICA

Antes de poder dotar a la nueva Iglesia de su repertorio musical, adaptado al canto de la asamblea –acostumbrada a escuchar el canto gregoriano interpretado por una *schola* y que no comprendía necesariamente los textos latinos–, los reformadores, en colaboración con poetas y músicos, tuvieron que precisar tres cuestiones fundamentales: qué lengua, para qué público y qué melodías.

La música protestante en busca de su lengua

En Estrasburgo, desde el comienzo de la Reforma, Martín Bucer, el reformador local, marca la tónica en estos términos: *No admitimos ninguna oración ni ningún canto que no sea tomado de las Escrituras, y, pues oraciones y cantos deben contribuir a hacer mejores a las gentes, sólo permitiremos la lengua alemana, para que el laico pueda decir Amén sabiendo lo que dice.*

En la Suiza alemana, Ulrich Zwinglio se pronuncia también a favor de la lengua vernácula en la liturgia y en las ceremonias. Martín Lutero, por su parte, no es partidario por razones pedagógicas de abandonar

completamente el uso del latín, ya que esta lengua ocupa un lugar importante en el *cursus* de los estudios humanistas. Elabora tanto la *Formula Missae et Communionis* (1523) como la *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* (Misa alemana y ordenación del culto, 1526) y conservará en la misa la liturgia latina.

Juan Calvino, en lo que respecta al culto en lengua francesa, incorpora las ideas de Martin Bucer; quiere que *las oraciones se hagan en lengua común y conocida del pueblo* y añade: *porque un pardillo, un ruiseñor, un papagayo, cantarán bien, pero sin comprender lo que cantan. Sin embargo, lo propio del hombre es cantar sabiendo lo que dice* (1542).

En Inglaterra, el salmo se canta, en lengua inglesa, al final del servicio anglicano, según las instrucciones siguientes: (En ese momento) todos los que están especialmente designados entonan, con dignidad, un salmo en *lengua común*; toda la asamblea se une al canto con la misma dignidad, de forma que *todos los que conocen la lengua puedan comprender con facilidad todo lo que ha de ser cantado*.

Admitido el uso de la lengua vulgar como principio, los reformadores piden a los poetas que les proporcionen textos fáciles de memorizar, con un vocabulario sencillo, al alcance de todos. En Alemania se mantiene la estructura estrófica, eventualmente con repeticiones y un estribillo. En Francia, tras algunos ensayos de torpe versificación, particularmente unos *Salmos* arreglados y parafraseados por Calvino que se publicaron en 1539, el salterio francés va tomando forma gracias a Clément marot y Théodore de Bèze. En Alemania se entonaban ya cánticos bilingües (alemán y latín). Los poetas del círculo de Martín Lutero, y sobre todo los de las generaciones siguientes, crearon numerosos textos de corales o adaptaron al alemán responsos litúrgicos latinos anteriores. En Inglaterra, después de la traducción inglesa de la *Biblia* de Coverdale (1535) y de la publicación de varios *Books of Common Prayer*, aparecen unas *Lessons* en 1543 que se leen en las vísperas y los maitines; se elaboran versiones inglesas para las distintas partes del oficio, así como diversos salterios (especialmente entre 1560 y 1567). La *English Litany with faburden* (*Letanía inglesa con fabordón*, es decir, en estilo nota contra nota por acordes paralelos) data de 1544.

La música protestante en busca de su público

El segundo problema es de naturaleza psicológica y sociológica. En el momento en que se implanta la Reforma se hace necesario encontrar una fórmula litúrgica que no confunda a los fieles, habituados al canto gregoriano y a la lengua latina, a la monodía y a la modalidad, al canto melismático (ejecutado por chantes veteranos). Sin embargo, los reformadores preconizan la participación de todos los fieles: los usos se alteran, las mentalidades cambian. La solución inmediata consistirá en recurrir a textos conocidos, adaptarlos a la lengua vernácula y recuperar las melodías existentes, a la vez que se comienza a componer textos y melodías nuevos. La prioridad la tiene la palabra, no la música. Para Lutero, ésta es un don de Dios, la sierva de la teología, pero el poder formativo y edificante se atribuye sobre todo a las palabras.

Para Calvino, la primacía también corresponde al texto; en cuanto a la música, interviene como ornamento y asume un papel secundario. Calvino acepta la participación musical en el culto, pero establece una jerarquía: en primer lugar, la letra o asunto y materia, en segundo lugar el canto o melodía.

La música protestante en busca de sus melodías

El tercer problema es de orden musical y melódico. Se trata de buscar una estética y melodías funcionales que comulguen con los imperativos de la Reforma pero que, simultáneamente, no desorienten a los fieles; es lo que justifica la interferencia de la música profana y de la música religiosa y el recurso a los signos del canto llano medieval, a las canciones conocidas y a las danzas de moda que a todos gustaban y todos tarareaban. El canto debe ser ante todo popular, intensamente vivido por los fieles; debe ser inteligible y apropiado para una asamblea eventualmente dirigida por un chantre, a falta de órgano. Después de Martín Lutero y Martin Bucer, varias generaciones de músicos en Alemania, en Alsacia, en Francia, en Suiza y en Inglaterra, adaptaron melodías, las armonizaron y crearon otras nuevas. Según Martín Lutero, la música da vida a las palabras.

Esta triple problemática –literaria 8textual), psicológica y musical (melódica)– será resuletaal cabo de intensas búsquedas. Aunque las odas humanísticas y la música francesa (salmos,canciones) medidas a la antigua usanza quedaron en tentativas sin futuro, no sucede así con los corales luteranos (que se fusionaron, a partir de 1586, con la oda, caída en desuso), con los salmos hugonotes y la antífonas (*anthems*) anglicanas, cuya permanencia es indiscutible. Estas melodías han atravesado los siglos y se cantan aún en nuestros días. Algunas se han recuperado incluso para el culto católico (con o sin parentesco semántico con el modelo del siglo XV) después del Concilio vaticano II, y figuran también en las recopilaciones suiza (1976) y francesa 81979).

BOSQUEJO HISTÓRICO

Alemania

Anunciada por signos precursores, la Reforma irrumpe en Alemania bajo el impulso de Martín Lutero (1483–1546). En este momento se respiraba en Alemania un clima reformista muy denso: la imprenta había contribuido a la difusión de la Biblia, traducida a numerosas lenguas; comenzaban las divergencias teológicas. El reformador, doctor en teología, denuncia el problema de las indulgencias a partir de 1516 y proclama en Wittemberg –el 31 de octubre de 1517– sus famosas noventa y cinco tesis, que envía al arzobispo de Maguncia. Circulan por todo el país, suscitando entusiasmo y controversias entre los teólogos y las autoridades. Lutero ejerce una gran influencia sobre las masas populares, por su lenguaje sencillo y bíblico, pero también sabe dirigirse a la élite. En 1520 rompe con Roma. En 1521 comparece ante la Dieta de Worms y ante Carlos V; al negarse a abjurar de sus ideas es desterrado del Imperio. A partir de 1522 empieza a organizar la nueva Iglesia, a elaborar una nueva ordenación para la *Misa* evangélica (*Missa*) más simplificada que la de la misa romana, que en su opinión había que purificar. La música estará llamada a desempeñar un papelimportante en el desarrollo del oficio, que requiere la participación activa de los fieles a través del canto colectivo.

La situación en el interior del imperio es crítica. En 1524 se forman ligas de campesinos, en principio pacíficas, que empiezan reivindicando ciertas libertades –particularmente, privilegios religiosos– a sus señores. Poco a poco las reivindicaciones van subiendo de tono y Martín Lutero se verá obligado a redactar una *Exhortación a la paz, en relación con los Doce Artículos de los campesinos suavos*. A partir de 1525, la Reforma, que había surgido como un movimiento religioso, se convierte en asunto político. En estos años, el teólogo y pedagogo felipe Melanchton y Lutero concluyen el texto de la *Confesión de Augsburgo* (*Confessio augustana*), que se publica en 1530.

En este clima de inseguridad y agitación la futura himnología protestante irá buscando su propio camino, sus medios, sus objetivos y su lengua. Debe ser, ante todo, una música funcional que se introduzca de forma lógica en el desarrollo del oficio. Podrá beneficiarse de las experiencias de la música monódica de la Edad Media y de los *miestersänger*, del *tenorlied*, forma propia de la Alemania del siglo XV. Se recuperará la estructura repetitiva del himno medieval y se explotará la noción del *cantus firmus*. Se conservarán algunos cánticos populares bilingües (latinos y alemanes), pero siempre dando prioridad a la lengua vernácula, comprendida por todos.

La misa evangélica, según Lutero, comprende el ordinario 8textos fijos) –*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*, con *Hossana y benedictus, Agnus Dei* 8conforme a los usos católicos)–;el propio (*propium*), según el desarrollo del año eclesiástico –*Introito, Gradual* con *Alleluia* y *tracto, Ofertorio, Comunión*–. Lutero intercala corales alemanas después del *Gradual, el Sanctus* y el *Agnus Dei*, que son cantadas por la asamblea. En su *Formula Missae et communionis*, asemejanza de lo que se usaba en la iglesia de Wittemberg, propone el orden siguiente: prefacio en latín (para no confundir a los fieles acostumbrados a los usos católicos), palabras de la Institución (*Im Orationston*), *Sanctus con Benedictus* en latín –cantado por el coro en el momento de la elevación del pan y el cáliz–, Padrenuestro en latín, Salutación, Agnus Dei, canto de comunión, colecta y bendición en latín.

En su *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes zu Wittenberg fürgehommen*, que data de 1526, prevé el desarrollo siguiente.: perífrasis alemana del Padrenuestro, exhortación (en lugar del prefacio de la misa latina), institución y distribución de la Santa Cena, palabras de la institución (pan) con elevación en alemán en *Lektionston* (con el pastor vuelto hacia los fieles), distribución del pan, breve versículo. Durante la comunión: canto de corales en alemán, con el *Sanctus*, palabras de la institución para el vino, con elevación, distribución y canto de corales, colecta y bendición. En este texto se indican las entonaciones para los salmos –por ejemplo, *en primo tono*–, se precisan claramente las fórmulas melódicas –*initium, comma, colon periodus, finale*... (en este caso se mantiene la terminología latina)–. La estructura posterior se encuentra en la *Psalmodia* de Lucas Lossius (Wittenberg, 1579). Comprende: *Introito*, *Kyrie* con *Et in terra* o con el coral *Allen Gott in der Hösh sei Ehr* (Sólo para Dios sea la gloria), *Alleluia* y secuencia (o prosa) del día de fiesta (pero en su lugar pueden cantarse un salmo o un coral alemán), *Credo* (espresado en la primera persona del plural: *Wir Glauben*), *Sanctus*, *Jhesus unser heiland* (Jesús, nuestro Salvador), *Agnus Dei*, *Erhalt uns Herr bei Deinem Wort* (Guárdanos, Señor, cerca de tu palabra), que forman el *Ordo Cantionum in Missa seu sacra*.

El uso de la lengua alemana se introduce en 1525 en Estrasburgo y se generaliza en Alsacia; durante su estancia en esta ciudad calvino preconiza el uso de la lengua francesa entre sus feligreses. El *Teutsch Kirchenampt* (ordenación del culto en alemán) de 1525 precisa la ordenación del culto en la óptica de los reformadores locales, especialmente Martin Bucer. En este texto aparecen cantos de alabanza en alemán, salmos parafraseados en lengua vernácula, melodías de músicos estrasburgueses, como Matthias Greite, Wolfgang Dachstein, etc.

Desde un punto de vista musical, la tradición es monódica y podemos considerar que los músicos locales fueron los autores de las melodías –que otros, a continuación, armonizarán–. Las nuevas formas de la himnología que introducirá la Reforma son las siguientes: el coral polifónico, cantado por el coro; las misas evangélicas en alemán (y en latín, en Alemania); además de una importante selección de responsos, salmos, antífonas, etc.

En el entorno de Lutero, la primera generación de músicos debe proporcionar –a partir de la primera recopilación alemana, que data de 1524– adaptaciones musicales (a una o varias voces) de textos alemanes destinados al culto: responsos, corales y salmos. El reformador de Wittenberg, que no era un músico profesional, se contenta con arreglar melodías y textos y traducir salmos. Se rodea de consejeros musicales tales como Johann Walter (1496–1570) o Conrad Rupsch. Este último desea conservar las melodías de carácter popular profano, simples y accesibles a todos, y difundir rápidamente el nuevo repertorio. El coral debe convertirse en algo vivo, estar presente en todas partes.

Estos primeros músicos protestantes, verdaderos pioneros del género, son fundamentalmente adaptadores dedicados a arreglar melodías y textos –a título algo experimental–, al servicio de una Iglesia que todavía busca sus medios de expresión y su estética funcional. En lo que respecta a la música polifónica, este primer repertorio, que va de Johann Walter a Ludwig Senfl, aún es tributario de la escritura contrapuntística propia del motete franco-flamenco y del *tenorlied*, con *cantus firmus* situado en el tenor, en cuanto a su factura melódica, conserva el estilo de la música anterior al siglo XVI y del canto gregoriano en su versión más ornamentada. Poco a poco, sin embargo, la música protestante se simplifica, encontrando su formulación definitiva con los músicos posteriores.

La segunda generación de compositores, entre 1550 y 1600, permite que el coral luterano se desprenda de las formas católicas. Se crean nuevas melodías. Bajo la influencia de la música humanista, y especialmente de la oda y las piezas escolares, se generaliza el estilo nota contra nota y reemplaza al contrapunto florido. El tratamiento silábico del texto es idóneo para el canto de asamblea. En cuanto a la melodía –que en las adaptaciones polifónicas estaba confiada al tenor, donde es menos perceptible– consigue su puesto definitivo en la parte superior y contribuye en gran medida a la inteligibilidad del texto. Este gran paso será obra de Lukas Osiander, con su recopilación de cincuenta corales publicada en 1586 (un año después de las *paráfrasis de salmos medidos al antiguo uso*, de Buchanan, musicados por Satus Olthof, con la melodía

sistemáticamente en el soprano).

Este volumen de L. Osiander, de importancia capital para la himnología, es musicado 8ª cuatro voces) de tal manera que toda la asamblea (...) pueda participar completamente en el canto. El estilo del coral ha quedado formulado y codificado: tratamiento silábico, vertical, homorítmico, armonización nota contra nota, melodía en el soprano clara y distintamente perceptible, texto en lengua vernácula, por todos conocida y comprendida. Esta fórmula se mantendrá vigente durante varios siglos.

La tercera generación llevará el coral a su apogeo, que se prolongará hasta Johann Sebastian Bach. El cantor de Leipzig tendrá a su disposición más de cinco mil corales, mientras que la primera recopilación de 1524 (*Achtliederbuch*, Recopilación de ocho corales) comprendía cuatro melodías para ocho textos. El nuevo estilo que se instaura hacia 1600 subraya la monodia acompañada, la homorritmia, la homofonía, el canto individual, el bajo continuo y cifrado; se afirma más la tonalidad, los modos eclesiásticos de la música católica se debilitan. Aparecen formas nuevas que recurren al coral.

Este es el caso, por ejemplo, de los cánticos espirituales, los pequeños conciertos espirituales que siguen el camino abierto por las tres S de la música alemana: Heinrich Schütz (1585–1672), Johann Herman Schein (1586–1630) y Samuel Scheidt (1587–1654). Valiosos poetas, además, contribuyen con la calidad de sus textos a la gloria de la himnología luterana.

Francia y Suiza

Las ideas de Lutero penetran en Francia hacia 1519 a través de las primeras tesis y las primeras obras del teólogo. En Meaux se emprende un proyecto de reforma de la Iglesia, encabezado por Juan Calvino (Noyon, 1509–Ginebra, 1564). En 1533, Calvino sugiere al rector Cop que pronuncie en París, con motivo de la apertura del curso universitario, un discurso a favor de los principios de Lutero. El escándalo que sigue a este acto obliga a Calvino a huir. En 1534 comienzan las persecuciones y en enero del año siguiente Calvino se dirige a Basilea. Allí aparecerá publicada la primera edición latina de su *Institution de la religion chrétienne* /Institución de la religión cristiana, 1536; edición francesa: 1541–1560). En esta obra, de importancia capital, toma también posiciones respecto a temas como la música y la lengua vernácula. Se opone a todo lenguaje ajeno a la comunidad local. El reformador es partidario de establecer una clara diferencia entre la música que se hace para alegrar a los hombres en la mesa y en sus casas, y los salmos que se cantan en la iglesia en presencia de Dios y de sus ángeles 8 fin de la Epístola al lector, en *la forme des prières et chants ecclésiastiques*, 1542).

En abril de 1536, Calvino viaja a París, luego a Lyon y por fin a Ginebra, donde se entrevista con el reformador local, Guillaume Farel (1489–1565). Juntos empiezan a organizar la nueva Iglesia, pero, en abril de 1538, Calvino, exiliado por el Consejo de Ginebra, parte a Estrasburgo, donde había sido invitado por Martin Bucer y Wolfgang Caspion. Allí se ocupa de los refugiados franceses (unos cuatrocientos, aproximadamente) y enseña teología. En esta ciudad la música se cultiva con fervor; la misa se celebra en alemán, los fieles cantan corales y el canto litúrgico ocupa en el culto un puesto esencial. Calvino aprovecha su paso por la capital alsaciana para perfeccionar su educación litúrgica y musical. Aprecia la plenitud de las plegarias, la confesión de los pecados redactada por Martin Bucer, y sobre todo los cantos, en los que se inspira en 1539 para dotar a su parroquia francesa de una recopilación propia.

En 1541, Calvino vuelve a Ginebra, donde colabora, junto con los poetas Clément Marot (1496–1544) y Théodore de Bèze (1519–1605), en la creación de paráfrasis francesas versificadas y estróficas de los *Salmos de David*. También contacta con músicos y les pone al corriente de las experiencias estrasburguesas. Redacta un pequeño catecismo, *La forme des prières et chants ecclésiastiques*, para favorecer la participación de los fieles en el culto. En Francia, la Reforma sigue su curso y rápidamente logra adeptos, pero las guerras de Religión y el Edicto de Nantes (1598), con su posterior revocación (1685), obstaculizarán el desarrollo de la himnología en Francia.

El *Psautier hugenot* (salterio hugonote, Ginebra, 1562) constituye la totalidad de la himnología reformada de la lengua francesa y la recopilación oficial completa de referencia. Reúne ciento cincuenta salmos, los Diez Mandamientos, el Cántico de Simeón, algunas plegarias (oración dominical, plegarias para realizar antes y después de las comidas) y algunos cánticos que representan menos de ciento cincuenta melodías (el *Salterio* sólo comprende ciento veinticinco melodías para los ciento cincuenta salmos). Posteriormente se añadirán algunas adaptaciones musicales de versículos bíblicos y varias canciones espirituales paralitúrgicas, pero este repertorio, cuantitativamente, no puede medirse en modo alguno con la música protestante alemana.

Los músicos, especialmente Loys Bourgeois, se encargan de las melodías originales y de sus armonizaciones –generalmente a cuatro voces–, bien al estilo antiguo, es decir, en contrapunto florido, bien en el estilo nuevo, nota contra nota. Bourgeois publica en Lyon, en 1547, *Cinquante Psaulmes* (Cincuenta salmos) en contrapunto igual consonante al verbo. Los *Octante-Trois Psaulmes* aparecen en Ginebra en 1551. En 1562, el *Salterio* completo comprende unas cuarenta melodías nuevas. Se editará, sólo durante el año 1562, con tirada superior a los 30000 ejemplares, lo que para la época supone una considerable empresa editorial. En el mismo año aparecen igualmente otras ediciones de la obra en Lyon, París, Caen y Saint-Lô.

Entre tanto, se concluía otro *Salterio* en Lausana en torno a Pierre Viret (1511–1571), discípulo de Guillaume Farel. En él intervinieron, además de Loys Bourgeois, músicos como Pierre Dagues (maestro Pierre le Chantre), François Gindron, Guillaume Franc o Pierre Dubuisson. Junto a estos creadores y adaptadores de melodías, participan los verdaderos realizadores y armonizadores como Claude Goudimel (h.1520–1572), Claude Le Jeune (h.1530–1600), Pascal de l'Estocart (1539–después de 1584), Philibert Jambe de Fer (¿–1566), Didier Lupi Second o Jean Servin, entre otros. Sus melodías llegarán al extranjero, pues el *Salterio* fue traducido a numerosas lenguas. Ambrosius Lobwasser llevó a cabo varias paráfrasis alemanas para las armonizaciones de Claude Gominel; en la Suiza alemana, Samuel Mareschal y J.U.Sultzberger se interesaron por los salmos; en Holanda, Van Noordt y Jan-Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) compusieron piezas de órgano sobre los salmos hugonotes; la recopilación húngara de Molnar de 1607 también retoma melodías de este salterio. Las melodías se mantuvieron a lo largo de los siglos: se reformaron algunos textos –por autores como Conrart y la Bastide, por ejemplo–, se corrigieron expresiones arcaicas. Actualmente, los fieles cantan todavía los mismos salmos.

Inglaterra

Las ideas de Martín Lutero se difunden en Inglaterra hacia 1521, aunque no faltaron sus precursores. Ya en 1512, John Collet, deán de Saint-Paul, había denunciado la degradación moral del clero y había clamado por una reforma del mismo. Ésta se inicia hacia 1520 y abre una época de violencia y persecuciones. En 1534, el rey Enrique VII, por el Acta de Supremacía, se convierte en cabeza única de la Iglesia de Inglaterra: ha roto con Roma. El Rey se muestra partidario del uso de la lengua vernácula en el culto. En 1535 aparece la traducción inglesa de la *Biblia* de Coverdale, y hacia 1536 el Rey ordena que cada iglesia cuente con un ejemplar íntegro de esta *Biblia* del mayor formato posible (...) para facilitar a los feligreses su consulta y lectura. Los monasterios serán suprimidos en 1539.

La primera letanía inglesa, *The English Letany*, con fabordón, aparece en 1544. A partir de 1547, tras la muerte de Enrique VII y el acceso al trono de Eduardo VI, la Reforma se difunde más libremente. El texto del *Book of Common Prayer* se concluye en 1548 y John Marbeck le pone música. Será editado en 1550 por Richard Grafton, impresor del Rey. Un año antes, en 1549, el reformador estrasburgués Martin Bucer había llegado a Inglaterra. Ese mismo año aparece el Acta de Uniformidad, mediante la cual Eduardo VI refuerza el carácter protestante de la Iglesia anglicana; en ella exige una liturgia más severa, reacciona contra la polifonía, ordena destruir las recopilaciones latinas e impone el *Book of Common Prayer* (noted, es decir, con música) en todas las iglesias. Un segundo *Prayer Book* (el edwardian) aparece en 1552.

Eduardo VI muere en 1553. Su sucesora, María Tudor, ordena la abolición del rito anglicano y reintroduce el rito latino y la liturgia católica, medida que será revocada en 1559 por Isabel I, un año después de acceder al

trono. Isabel restablece el rito anglicano y el *Prayer Book* de 1522. En 1536 promulga treinta y nueve artículos para consolidar el anglicanismo e impone una liturgia de compromiso entre extremistas católicos y protestantes. Concede especial atención al canto colectivo y ordena entonar mañana y tarde, al principio o al final de los *Common Prayer*, un himno con música: el *Hymn or suchlike song*. Además pone a su servicio al músico católico William Byrd.

El servicio anglicano comprende los maitines, la comunión, la misa y las vísperas. Los *Te deum, benedictus* y *Jubilate* son musicados para los maitines; el servicio de comunión sigue la articulación tradicional de la misa: *Kyrie, Gloria, Credo, Santus* (a veces se omiten el *Benedictus* y el *Agnus Dei*), y termina con el *Gloria in excelsis*; en cuanto las Vísperas, el *Magnificat* y el *Nunc dimittis* (Cántico de Simeón) son reemplazados a veces por los salmos *Cantate Domino* y *Deus miseratur*. El *Great service* o *Full service* reagrupa los tres oficios del día, a los que se pone música en su integridad.

El *Book of Common Prayer*, publicado con música de Marcbeck en 1550, cae en desuso a raíz de la publicación en 1552 del *Edwardian Prayer Book*. Aunque en un principio Marcbeck debía limitarse a realizar una simple adaptación del canto gregoriano, el libro contiene las bases de la nueva liturgia anglicana.

El rito de 1549 (Acta de Uniformidad) prevé el empleo de la lengua inglesa, accesible a todos, y la simplificación del oficio para facilitar la comprensión y participación de los fieles. Se estimula la lectura de la Biblia y de los salmos ingleses, así como la extensión del rito anglicano a todo el territorio inglés. La edición definitiva del rito de 1552, revisada en 1559, data de 1662 y supone la culminación de una serie de modificaciones iniciadas por el arzobispo Thomas Cramer. Esta edición estará en uso hasta 1928.

La música del *Book of Common Prayer* sorprende por su sencillez en la prosodia y en la melodía. El estilo es silábico, próximo al canto llano por las entonaciones a menudo *recto tono*, evitando así el desconcierto de los oyentes, que encuentran la línea melódica gregoriana. Las piezas que contiene serán objeto de tratamiento en fabardón y de armonizaciones para órgano. Esta nueva liturgia, preparada por Cranmer y Cronwell, irá seguida por recopilaciones de salmos de John Day (1560), de Sternhold y Hopkins (1562–1563, *The Whole Book of Psalms* –El libro completo de los salmos–, *The Whole Psalms in Four Parts* –Los Salmos completos en cuatro partes, con treinta piezas nuevas de Tye y Shepard), de John Knox (*Scottish Psalter* –Salterio escocés–, con algunos salmos ginebrinos, en 1654); el *Saint-Andrew's Psalter* de 1566 contiene motetes latinos, piezas instrumentales y cánticos armonizados, con una música funcional y utilitaria.

Los músicos de la Reforma anglicana compusieron a menudo para dos confesiones. Thomas Tallis (h. 1505–1585) fue organista y compositor de la Chapel Royal (capilla Real) bajo Eduardo VI (anglicano), María Tudor (católica) e Isabel I (anglicana). William Byrd (1542 ó 1543–1623) fue discípulo del anterior y también disfrutó del puesto de organista de la Chapel Royal. En 1575, la reina Isabel concede a ambos músicos el monopolio para la impresión y la edición de textos musicales en Inglaterra. Byrd compuso *anthems, special Psalms*, salmos métricos, una *Litany* y varios *services* completos a cuatro voces y varias piezas aisladas.

En las pequeñas iglesias, el repertorio anglicano era ejecutado en canto llano no entonado; si contaban con algún músico, se recurría al fabardón (*fabourden*). El canto llano polifónico, musicado a tres y luego a cuatro voces, se ejecutaba en festividades y en las vísperas. El canto en alternancia competía a los clérigos y a los coros. A finales del reinado de Enrique VIII, por influencia de las ideas de Lutero, las paráfrasis inglesas (del *ProceSSIONal* de 1544) en *plaine song* podían ser cantadas por los fieles.

Las grandes catedrales (Bristol, canterbury, Oxford...) o ciertas abadías como Westminster, contaban con un coro compuesto por sacerdotes (*priests*), laicos (*lay musicians*) y monaguillos (*choristers*). Se sabe, asimismo, que escuelas como Eton o universidades como el King's College, Oxford o Cambridge, tenían coros oficiales. Finalmente, deben mencionarse las fundaciones reales –la Chapel Royal, fundada en 1547; la St. George's Chapel, en Windsor; la Royal Chapel of Scotland, desde 1501–, puntales de la música oficial, que desempeñaron un considerable papel en la evolución de la música sacra en Inglaterra. En 1548, bajo el

reinado de Eduardo VI, la Chapel Royal experimentó en Westminster el prototipo del nuevo *service* inglés. Cantó las versiones inglesas del *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus qui venit* y *Agnus Dei* (es frecuente que falte el *Kyrie*). La participación de la asamblea está atestiguada, por ejemplo, en el *Sunday morning service* (servicio del domingo por la mañana), de acuerdo con el *Book of Common Prayer* de 1552: toda la asamblea participa en el canto con mucho decoro y dignidad. Como en el continente, la música anglicana surgida de la Reforma aspira a ser popular – *church music for the people* (música de iglesia para el pueblo)– y conocerá resonancias perdurables.

PARTICULARIDADES DE LA HIMNOLOGÍA REFORMADA

Las fuentes del repertorio

Las fuentes de las melodías del salterio y de los corales proceden en primer lugar del repertorio católico existente. Tanto en Alemania, como en Francia o en Inglaterra el procedimiento es el mismo: se recurre al préstamo (tanto del repertorio católico como del repertorio profano), adaptando melodías existentes a las que se dota de un texto en lengua vernácula. Las modificaciones –ligeras– afectan sobre todo al número de notas y de sílabas en relación con el modelo. Las canciones profanas, aprovechadas ocasionalmente para salmos, fueron simplificadas.

Una estética funcional

Poco a poco –en Estrasburgo, donde la tradición es monódica desde la primera generación de músicos; en Alemania, a partir de la segunda generación– se van creando melodías para el culto reformista y comienza a definirse progresivamente una estética funcional que facilitará la formulación definitiva de la nueva himnología. Los timbres, que habían llegado a ser tradicionales, serán armonizados en los diversos estilos al uso en el siglo XVI. Durante siglos servirán de principio estructural a músicos y organistas como –ya en el siglo XX– los franceses Georges Migot, Alexandre Cellier o Marie-Louise Girod-parrot; los suizos Pierre Segond, Henri Gagnebin, Robert Vuataz o Willi Burckhard; los alemanes Siegfried Reda o Günter Bialas, entre otros.

Formas y géneros principales de la música de la Reforma

ALEMANIA

Coral

Melodía litúrgica luterana que sirve de principio estructural y de tema a obras vocales e instrumentales (órgano); en lengua vernácula, se canta durante el culto. Interpretado al unísono o armonizado nota contra nota, o en contrapunto florido.

Full anthem

Para coro, bien coro a capella o bien coro acompañado al órgano.

Verse anthem

Divide la música de coro; acompañado al órgano por pasajes para la voz sola sostenida por violas. En el *Book of Common Prayer* (versión de 1662) los maitines y vísperas recurren al final a una *anthem*. Paralitúrgica.

Responsorio

Breve versículo, cantado generalmente después de una lectura.

Litany

Plegaria, intercesión presentada por el pastor y respondida por la asamblea. Repetición de una breve fórmula.

FRANCIA Y SUIZA

Salmo

Paráfrasis de los *Salmos* de David en lengua vulgar. *Salterio hugonote*: reúne los ciento cincuenta salmos más los *Diez mandamientos*, el *Cántico de Simeón*, algunas *plegarias* y el *Símbolo de los Apóstoles*.

Destinado al canto de la asamblea (melodía y ritmo simples, ámbito restringido, estructura estrófica), rimado; la melodía puede ser presentada en valores largos por el tenor.

Service

Comprende los *matins* (maitines), la *Holy Comunion*, la *misa* y las *vísperas*, con los cantos *Te Deum* y *Benedictus*; la comunión comprende el *Kyrie* (trinitario), el *Gloria*, el *Credo*, el *Sanctus* (*Benedictus* y *Agnus Dei*, a veces omitido) y termina con el *Gloria in excelsis Deo*.

Great service o Full service

Designa los tres oficios del día.

INGLATERRA

Anthem/Antífona

(Del lat. Antiphona). Adaptación inglesa de textos bíblicos cantados durante la liturgia anglicana.

Los salmos con música son comunes a los tres repertorios: luterano, reformado (o calvinista) y anglicano (Church of England)

Las formas principales de la música protestante son el *salmo hugonote* entre los calvinistas franceses y el *coral* para los luteranos alemanes, piezas que en muchos casos serán traducidas o adaptadas a otras lenguas y servirán de punto de partida a improvisaciones al órgano o como principio de composición para músicos posteriores. Entre las formas secundarias figuran los cánticos, las canciones espirituales, los responsos litúrgicos, los *contrafacta*, los cantos de Navidad...en Inglaterra, los *anthems*, *services*, *responsos*, *salmos* y *letanías* serán las formas esenciales de la música sacra a partir de la Reforma.

La himnología que nace con la Reforma, antes de hallar una estética propia, se inspiró en los modos de armonización del siglo XV y principios del siglo XVI. Los primeros salmos y corales aparecen armonizados conforme al estilo de la escuela franco-flamenca, en contrapunto florido, con imitaciones y préstamos, presentando el texto dividido en secciones y el *cantus firmus* confiado a la parte de ñen tenor.

En esta polifonía a cuatro voces se recurre a la entrada sucesiva de las voces restantes, por ejemplo en las ediciones de Claude Goudimel de 1568 y 1580, o en las armonizaciones de Kaspar Othmayr (1515–1553). Poco a poco, la melodía confinada en el tenor llegará hasta el *superius*, donde es claramente perceptible, y el canto se hará más funcional y adaptado a las posibilidades vocales de una asamblea.

Posteriormente, el proceso de simplificación invadirá la música protestante por influencia del humanismo, especialmente a través del ejemplo de la oda, musicada a cuatro voces nota contra nota por el alemán Petrus

Tritonius en 1507. Esta tendencia se irá introduciendo en el repertorio de corales y salmos como una forma más de convergencia entre las ideas de los reformadores y las de los músicos. El contrapunto simple, horizontal y homorrítmico representa el estilo litúrgico específicamente protestante, pensado para un culto que requiere la participación de todos los fieles.

El repertorio himnológico protestante, con sus salmos y corales en lengua vernácula, testimonia una convergencia entre los distintos países marcados por las reformas. Por encima de las divergencias doctrinarias que surgen en el siglo XVI, esta concepción funcional de la música –vehículo para la participación litúrgica– proporciona a la Reforma una identidad musical innegable.

LA MUSICA Y LA CONTRARREFORMA

A mediados del S.XVI y como reacción contra la Reforma protestante se alza la Santa Sede como un importante foco que va a tratar de atraer a todos los músicos bajo el espíritu de la Contrarreforma, dándoles una unidad de estilo.

El Concilio de Trento tuvo una capital importancia para la historia de la música católica, ya que en él se legislará con gran detalle cómo debe ser esta música. Surgen en Italia una serie de músicos que van a prescindir de los flamencos a la hora de componer música. Lo que pretende el Concilio es tratar de evitar el uso de la música profana, a la que llama lasciva, y procura que la música que se use en la liturgia sea sólo vocal. El Concilio critica el uso de Misas basadas en el Cantus firmus que no provengan directamente del gregoriano.

Es en estos momentos cuando surge Palestrina, quien demostró que podía hacerse buena música sin cometer los errores de la escuela Franco-flamenca, amoldándose al espíritu de la Contrarreforma.

Con las obras de Orlando di Lasso, Morales, Palestrina...la polifonía se eleva a las cotas más altas.

El Concilio de Trento entra de lleno en la polémica suscitada entre la música simple y la artificiosa.

El estilo que va a surgir de la Contrarreforma vendrá dado por:

- Simplificación del contrapunto
- Frecuente uso de la verticalidad u homofonía
- Uso de una melodía muy estructurada y dependiendo del texto
- Regularidad en el ritmo
- Uso de una armonía puramente diatónica, sin utilizarse el cromatismo
- Claridad absoluta en el texto

Con estas normas se intenta una música con un valor ético, haciendo que el valor estético esté siempre dominado por el valor moral.

A mediados del S.XVI son Roma y Venecia las ciudades que llevan el peso de la música, surgiendo la Escuela Romana, teniendo como fondo dos ideas fundamentales: la grandeza y universalidad de Roma y el humanismo por el que se tiende a una belleza musical a través de la simplificación del contrapunto.

La cima de la Escuela Romana está con Palestrina, quien dio nombre a una época. Su música es densa y directa pero sin presunciones. La vida musical de Palestrina, aparece como niño de coro de la capilla Liberiana. Parece que su formación corrió a cargo de músicos flamencos. De regreso fue nombrado organista y maestro de capilla. Al ocupar la silla pontificia es llamado a Roma y nombrado maestro de capilla de Santa Maria Maggiore.

La Misa del Papa Marcelo va a ser considerada como el prototipo de la música de la Contrarreforma y en ella aparecen todas las características propias del arte:

- Simbiosis perfecta entre música y texto
- La música aparece sometida al texto
- Es una música absolutamente racional y ordenada
- El movimiento rítmico tiene un cierto carácter declamatorio que sirve para dar impulso a la marcha del texto y de la música.

Palestrina huye deliberadamente del sistema compositivo flamenco; su música ha sido comparada en varias ocasiones con la pintura de rafael en lo que a claridad compositiva se refiere.

Sigue componiendo a cuatro voces, pudiendo verse la influencia que ejerce sobre él la Iglesia; la armonía huye del cromatismo.

Para conseguir un orden hace que el bajo se mueva por saltos de 4ª o 5ª. El ritmo en general está compuesto por varios ritmos menores que subrayan el texto; aunque usa con bastante frecuencia el contrapunto horizontal, posee también un gran número de obras en estilo puramente homofónico. Resumiendo la música de Palestrina:

- Símbolo de toda una época
- Es un artista muy imitado
- Es uno de los principales líderes de la música de la Contrarreforma
- Es el símbolo de los ideales del conservadurismo

Otra figura es Orlando di Lasso, que comenzó su carrera en Francia. Nació en Nápoles y recibió la influencia de la música popular. En 1585 se integra en las decisiones tomadas por el Concilio de Trento para la reforma de la música sacra. Como músico religioso se muestra firme y sereno. Por su fuerza y emoción y su carácter expresivo podríamos decir que es un manierista dándose en sus obras un pictoricismo y un cierto dramatismo.

Sus principales rasgos son:

- Utilización de intervalos disjuntos de gran amplitud
- Empleo de frases desiguales
- La textura de lo vocal sugiere emocionalmente las palabras del texto
- Empleo de un ritmo armónico, adquiriendo la música grandes y ricos valores expresivos

En los últimos años se dedica casi exclusivamente a la música religiosa.