

## HEINRICH SCHÜTZ Y J. S. BACH EN LA LITURGIA PROTESTANTE

LEO SCHRADE

NEW HAVEN, CONNECTICUT

**T**ODA discusión sobre Heinrich Schütz y Johann Sebastian Bach sigue siendo, cuando más, una empresa muy ambiciosa, a pesar del notable aumento que en época reciente se ha producido en el campo del conocimiento histórico. Las razones, evidentes a todos, no necesitan de una mención particular. No se facilita de manera alguna la discusión al relacionar el uno con el otro. Si se busca establecer la vinculación por razones históricas, puramente objetivas, posiblemente no habría motivo para crítica alguna, pero si la conexión representara un peso histórico, deberíamos suponer que haya existido una comunicación artística entre los dos. No hubo nada de esto y es más que presumible que Bach no haya conocido obra alguna de Schütz, con excepción quizás de los Salterios de Becker, que fueron frecuentemente reeditados después de su primera edición en 1628 y que se hallaban todavía en uso cuando Bach era joven. En último caso, esta obra pudo haber ejercido una influencia de naturaleza artística en Bach, pero fuera de esto no se puede pensar en algo así como un contacto artístico entre ambos. Resulta imposible de justificar la suposición, tan frecuentemente manifestada, de que las obras de Bach se apoyan en las de Schütz. Hablando en un sentido histórico, debe decirse que lo que une a ambos es por tanto sólo el idioma de la época del barroco que los dos tienen en común, así como los hombres de una misma edad suelen hablar en lo esencial el mismo lenguaje. Los dos fueron los pilares descollantes que fijaron los límites cronológicos a la música del barroco alemán, uno en sus comienzos y el otro hacia sus fines y al mismo tiempo, los dos fueron las piedras angulares en la fase barroca de la música de iglesia protestante.

Pero no es solamente este punto de vista histórico objetivo el que los unió. Con mucha frecuencia, la discusión fué penetrada por los prejuicios y en consecuencia, éstos obscurecieron sus resultados.

Se formaron escuelas del pensamiento y Schütz, cuya grandeza no puede ser puesta en duda, fué transformado en el precursor de Bach en un sentido muy peculiar, como que él había iniciado lo que Bach completó. Bach, el de la culminación, fué por tanto el más grande de los dos, pero en realidad, ambos fueron enfrentados el uno contra el otro. Para decidir sobre bases puramente estéticas quien de los dos fué, en general, el artista mayor, no existe un método científico capaz de prestarse para una comprobación positiva. Hay composiciones de Schütz que están por encima de lo mejor de Bach y éste ha escrito obras que sobrepasan aquéllas de Schütz. Aun así, la producción casi íntegra de los dos compositores no se presta para una comparación directa. En consecuencia, la mayoría de las comparaciones establecidas fallan por no coincidir los objetos de comparación. Si Schütz fué realmente el precursor artístico y estilístico de Bach, en el sentido de que éste aprendió con Schütz y estudió la obra de su predecesor, la situación podría ser enteramente diferente, pero como la historia no ha podido confirmar esta clase de relaciones y desde que Bach ha tenido precursores artísticos enteramente distintos, de los cuales aprendió y cuyas obras estudió, los dos compositores deben ser tomados como entidades aisladas, pertenecientes a una época, grandes en su propio tiempo y más allá y por encima de todos los tiempos. Por supuesto que el lector no puede esperar en estas líneas una interpretación comprensiva, ni de Schütz ni de Bach. Apenas he tratado de escoger unos pocos problemas artísticos que incluyen ciertos aspectos de asuntos litúrgicos y religiosos en la música de estos dos compositores.

Para comprender el significado artístico-litúrgico de la música de Schütz debemos analizar dos tópicos: ciertos factores de su carrera artística y la índole de su profesión de músico por una parte, y por otra, la situación de la liturgia musical en el tiempo en que él comenzó a trabajar por la iglesia luterana. La primera observación notoria, que el estudio de la carrera artística de Schütz, difícilmente falla en hacer, surge del hecho de que, en forma contraria a las costumbres habituales de su época, este compositor llegó a elegir la música como profesión más bien tardíamente y casi contra su voluntad. No obstante sus condiciones musicales tan extraordinarias, que asombraron al público de inmediato por su envergadura hasta tal punto de estimularlo a la profesión de músico, su corazón se había inclinado en realidad hacia los estudios humanísticos. Su vasta compenetración de las artes liberales que hicieron de él para toda su vida un hombre de pensamiento y cultura profundos, se debió en parte a los intereses de

Moritz von Hessen, un príncipe, excepcional entre los príncipes alemanes de la época, la mayoría de los cuales se habían vuelto rústicos, ásperos y duros a causa de las continuas guerras. Schütz concurre primero al *Collegium Mauricianum*, una escuela fundada por Mauricio de Hessen, para hacer de ellos nobles educados, expresamente de acuerdo con el ideal que Baltasar Castiglione había trazado del *Cortegiano*. La educación humanística de Schütz se tornó fundamental para su concepción de la música. Vamos a escuchar un pasaje de Geier, quien escribió el "Post mortem" para el funeral de Schütz:

"El permaneció en el *Collegium Mauricianum* varios años. En esta distinguida escuela cortesana o más bien *Gymnasium*, en medio de condes, nobles y otros espíritus de valor, fué conducido al estudio de varios idiomas, de artes y ejercicios, para lo cual su mente diligente y aguda y su apetito intelectual le prepararon muy bien... En muy poco tiempo adquirió el latín, griego y francés... En vista de sus aptitudes y de su éxito, sus profesores hubieran deseado que continuara en la profesión que aprendió".

Debemos agregar de inmediato otra referencia. Johann Mattheson, el teórico más descollante del período de Bach escribió que Schütz, estando en Dresden, había aconsejado a su alumno Weckmann de estudiar bajo cualquier circunstancia el hebreo, una lengua que "un músico deberá poseer cuando se encuentre componiendo el Viejo Testamento". Si esta referencia es correcta, estamos inclinados a creer que Schütz adquirió en determinada época de su vida la lengua hebrea. Esto, por cierto, está muy conectado a los problemas que vamos a analizar más adelante. ¿Por qué pensó Schütz que el estudio de tantos idiomas era necesario para un músico? Detrás de esta exigencia no se encuentra solamente la erudición de un hombre formado en humanidades, ni tampoco la explica un interés puramente artístico. Lo que parece haber causado claramente esta actitud está arraigado en las ideas luteranas. El músico es el que descubre la verdad de los significados inmanentes en las palabras y él no la podrá hallar hasta que no domine los idiomas originales. Ser un intérprete fiel de las connotaciones de los textos es una tarea del compositor que Schütz colocó como meta por el hecho de haber sido un músico luterano.

Con todo, tuvieron que pasar muchos años hasta que él pensara en esta tarea. Primero debería producirse la decisión en favor del ejercicio de la música como profesión. El continuaba persiguiendo sus estudios humanísticos y se preparaba para la profesión de abogado, matriculándose en la Universidad de Marburgo. Estaba interesado



en la música y con toda probabilidad también compuso mientras fué estudiante universitario. A pesar de su genio musical, nada de lo que hizo en materia musical en ese tiempo dió la impresión de aquella determinación que distinguió la prosecución de los otros estudios. En realidad, Schütz revela en su autobiografía de una manera casi nostálgica cuán caros fueron para su corazón los estudios de las artes liberales y de la jurisprudencia. Lo menciona en un momento en que deploraba para siempre el haberse alejado de tales estudios y haberse inclinado a la música. En aquel tiempo maldijo el haber tomado esa decisión desde que ahora, viejo y amargado, tenía que admitir el haber trabajado en vano. En este punto surge por sí sola una comparación adecuada entre Schütz y Bach cuando ambos eran viejos. Los mismos tonos de amargura, la misma ira por haber malgastado todos los esfuerzos y energías costosos de una larga vida, y la comparación es válida inclusive por las razones de tan penosa angustia. Los motivos no fueron puramente artísticos; también estaban conectados a los propósitos religiosos y litúrgicos a cuyo servicio dedicaron los dos compositores sus vidas.

Por otra parte, la comparación es enteramente inadecuada. ¡Qué diferente es el comienzo de ambos! Bach jamás se preguntó sobre la elección de su profesión y aparece como si para él nada había que elegir. Se introdujo en la posición de organista y cantor por medio del poder de la tradición y ya poseía una visión clara de la tarea de su vida, en su condición de compositor, cuando Schütz se encontraba aún irresoluto. Bach fué formado en presencia de una educación musical bien establecida, vinculada a la escuela y la iglesia. Schütz evolucionó en medio de jóvenes nobles y más tarde, en la Universidad, rodeado de un grupo internacional de estudiantes, que fueron atraídos por Marburgo en su condición de Universidad protestante, llegando desde todas partes de Europa: Suiza, Holanda, Dinamarca, Polonia, Rusia, Hungría y Escocia. Bach aprendió su técnica musical como artesano, Schütz se tornó primero que nada en humanista que se dirigió al estudio y ejercicio de la música debido a su increíble genio. Bach no se abrazó de la música debido al reconocimiento de su genio sino porque la música fué la artesanía de su medio familiar. El jamás pensó en otra profesión que la música. No obstante, Schütz fué finalmente conducido hacia una actividad musical profesional como resultado del estímulo persuasivo empleado por el Conde Mauricio. Es otra vez Martín Geier el que nos proporciona un informe interesante sobre la manera en que fué tomada la decisión. El conde Mauricio

llegó a Marburgo en viaje de visita y Schütz le fué a ver de inmediato por cortesía. Dice Geier:

“Durante la entrevista, Mauricio comenzó a decir que sabía que Schütz se había entregado por completo al *Studium Juridicum*. No obstante, como siempre había encontrado en Schütz una particular inclinación hacia la profesión de la noble música y desde que Giovanni Gabrieli, un hombre de fama mundial, aun vivía en Venecia, él estaba dispuesto a proveer los fondos necesarios para enviarlo allí, en el caso de que aceptara ir, para continuar el estudio de la música en forma adecuada. Como semejantes ofrecimientos eran raramente rechazados por gente joven, él también estaba dispuesto a aceptar con la mayor gratitud la donación, pensando que después del retorno de Italia podría, a pesar de todo, recoger de nuevo sus libros y continuar sus estudios”.

Esta es una manera un poco singular para llegar a una decisión en favor de la música en un hombre que estaba llamado a ser uno de los compositores descollantes de todos los tiempos. Antes de que emprendiera su viaje a Italia parece haber acariciado la idea de que todo esto sería meramente cuestión de un cambio temporario, pero las cosas sucedieron en forma diferente. En 1609 respondió al consejo del Conde Mauricio y se trasladó a Venecia para estudiar con Giovanni Gabrieli. Tenía entonces 24 años. A esa edad, Bach ya ocupaba su tercer puesto y había ganado un cierto renombre como organista. Hay algo más notable aún: a la edad de 23 años, en 1708, cuando renunció a su cargo en Mühlhausen, había definido, con el tono resuelto de una determinación, el fin de su obra artística en un documento que debe ser considerado el más importante en toda la vida de Bach:

“Aunque fué intención mía conducir la música en el servicio divino hacia su verdadero fin y propósito, una música de iglesia regulada en honor de Dios; aunque fué también mi intención de mejorar aquí la música de iglesia, la cual se está intensificando en casi todas las aldeas, siendo muchas veces tratada mejor que aquí; aunque con el propósito de mejora yo he proveído, no sin gastos, un buen suministro de las composiciones de iglesia mejor seleccionadas; habiendo elevado también un proyecto, teniendo en cuenta mis funciones, para la reparación del órgano, que es insatisfactorio y se encuentra deteriorado, y que en breve habría llenado mis obligaciones con entusiasmo; sucedió, en cambio, que nada de esto fué posible sin relaciones vejatorias... De esta suerte, fué la voluntad de Dios de que se ofreciera una oportunidad que no sólo me colocará en una posición mejor, en lo que concierne a la subsistencia de mi vida, sino que hará posible para mí, sin molestar a otros, de perseverar, trabajando por mi verdadero fin que consiste en organizar bien la música de iglesia”.

Será siempre asombroso que un joven de veintitrés años se encontrara en condiciones de formular con tanta claridad y determinación

la reorganización de la música de iglesia como el verdadero principio de su arte para toda su vida.

Schütz hizo su primer intento serio y real de adquirir la ciencia de la música, siendo un año mayor que Bach. Cuando llegó a casa de Giovanni Gabrieli, a quien veneró para el resto de su vida, debe haberle invadido una súbita revelación, no permitiendo que su genio musical fuese detenido por más tiempo en su camino ascendente. Ya no debió volver a sus libros de jurisprudencia porque ese genio lo había conducido para siempre hacia la creación artística. De inmediato se dió cuenta que su preparación era enteramente insatisfactoria, al menos para su propio espíritu crítico. Había estado muy familiarizado con la música religiosa del siglo XVI que cultivaba el Conde Mauricio en la corte de Kassel y esta música seguía puramente los moldes de la tradición de los Países Bajos; allí, la obra de Clemens non Papa, Lassus y Georg Otto representaban el estilo de la polifonía coral más o menos en su pureza. Cuando Schütz llegó a Italia, encontró la escuela veneciana de la polifonía coral, dirigida por Giovanni Gabrieli, en su apogeo y su fin. Schütz fué, por cierto, un observador de lo más aplicado; asimiló las grandes obras corales religiosas, estudió —reconocidamente— contrapunto, pero a juzgar por los resultados artísticos, lo hizo extensamente a través de la literatura musical profana. Existían en realidad muy pocos artistas con una mente tan aguda como Schütz, quien había logrado elevarse a un pensamiento de tan austera claridad. Siendo así, debe haber reconocido de inmediato en Venecia que el clima musical italiano era predominantemente profano, o para decirlo con otras palabras: debe haber visto que más que cualquier otra categoría, el madrigal, como medio profano, revelaba características específicamente itálicas. En ese tiempo, los cinco libros de los madrigales de Marenzio habían sido publicados y en 1611 apareció el quinto volumen de madrigales de Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa. Parece que Schütz siguió la línea de la composición madrigalesca desde Cyprian de Rore a través de Gesualdo y Marenzio.

El resultado artístico de todos estos estudios fué su primera obra: una colección de madrigales a cinco voces, publicada en Venecia en los años 1611-12 y dedicada a su benefactor, el Landgraf Moritz von Hessen. Schütz quedó completamente fascinado por el arte de la composición madrigalesca, el cual requería una mano altamente experta y astuta para satisfacer a los avezados italianos. También conoció la última fase de la poesía italiana y seleccionó poemas de Guarini y Marino para sus madrigales. Se excitaba con los problemas

técnicos que planteaban los madrigales. ¿Y por qué? La respuesta nos da la razón por la cual tenemos que mencionar aquí esta obra de Schütz. Estimulado por ciertas técnicas de los madrigalistas italianos, descubrió que la composición de los madrigales contenía los más sorprendentes problemas concernientes a la relación entre texto y música y que el madrigalista era, aún en sus mejores momentos, un intérprete del texto y de sus connotaciones. Con el objeto de lograr la interpretación más fiel del texto, Schütz luchaba con el vocabulario del madrigal y la relación entre palabra y sonido dió a su obra una enorme pasión artística. Fascinado por los problemas del texto se encaminó hacia las aventuras más osadas en armonía, cromatismo y el tratamiento de la disonancia. Aparentemente, no deseaba ser puesto de lado por ningún italiano y dondequiera que se le ofreciera la posibilidad, aumentaba las dificultades técnicas, no por su propia razón sino por su pasión artística de ser fiel al texto. Los madrigales de Schütz representan un arte extremadamente complicado y solista y únicamente los cantores mejor preparados estarán en condiciones de interpretarlos. Como un fino conocedor de la historia del madrigal italiano, Einstein dijo: "Los madrigales de Schütz son más profundos que cualesquier otros italianos". Debemos agregar que son inmensamente artificiales, los más atrevidos que jamás fueron escritos, que al mismo tiempo combinan todo lo que ha sido el madrigal: el aparato entero, la técnica de generaciones. Para ser la obra de un principiante, representa una proeza milagrosa. Cuando llegaron estos madrigales a Alemania, deben haber sido admirados con espanto. Se puede estar seguro que los alemanes, aun como conocedores, no habían visto nada igual a esto. Pero aquellos madrigales, con toda probabilidad también fueron puestos de inmediato en el estante. No hemos sabido de una sola interpretación; tampoco encontramos la menor mención pidiéndolos; ni se ha reimpresso jamás en Alemania la edición italiana. Debemos presumir que estas obras fueron perdidas para ese país.

Nos hemos ocupado de estas composiciones con tanta extensión por razones explicables, pues ellas ejemplifican ciertos principios de la meta artística de Schütz. El auscultó en Italia los recursos de los estilos profanos de la música y llevó el resultado de sus estudios a casa, pero aplicó su experiencia a las formas de la música religiosa. Este es un hecho sorprendente, de primera importancia y hemos de hacer de nuevo la misma observación. La relación de Schütz con Italia era peculiar. Sabía que los italianos habían prosperado en el estilo



dominante del siglo XVII, que este estilo era esencialmente profano y que dió por resultado obras correspondientes a categorías profanas. Sus reacciones serán consistentes, porque una vez familiarizado con el estilo, emplea su conocimiento en beneficio de la composición religiosa.

**H**ABÍA otra razón de insistir en esta primera obra. Hablando históricamente y con respecto al profesionalismo musical alemán, los madrigales de Schütz representaron con mucha probabilidad una pérdida total. Hizo un intento más para convencer a los músicos de su país y ganarlos en favor de todas las sutilezas del estilo madrigalesco que él presentó en sus primeras composiciones, pero es muy significativo que no insistiera por más tiempo en este intento dentro de una forma profana. Procedió entonces a conducir ese estilo hacia la esfera de la música religiosa. Las *Cantiones Sacrae*, publicadas en 1625, son los paralelos directos de los primeros madrigales. La colección de motetes, escritos éstos "quatuor vocum cum basso ad organum", no es tan uniforme como la obra madrigalesca, desde que aquéllos fueron compuestos en diferentes épocas de la vida de Schütz. El editor, ansioso por ajustarse a la moda y ser moderno, le obligó a agregar el *basso continuo* a estas clásicas composiciones a cuatro voces, estrictamente polifónicas. Schütz protestó en vano, porque la estructura musical de la mayoría de estos motetes excluye al órgano como acompañamiento. Schütz admite con franqueza que se le había obligado, contra su voluntad, a ese agregado del *basso continuo* y se dirige al organista dando su consejo, pero termina diciéndole que a la cuestión entera no debería hacerse caso. En el Prefacio de las *Cantiones Sacrae*, Schütz hace una advertencia breve pero importante, dejando constancia que para él, la música tenía un solo propósito: la glorificación de Dios y no el consentimiento y aplauso de los grandes hombres, de gobernantes y príncipes. Si bien esta declaración del "glorificatio Dei", como el propósito de toda música quizás no tenga cualesquier influencias litúrgicas de largo alcance, debería ser tenida en cuenta la seria convicción en el predominio de la música religiosa. Desde el punto de vista artístico las *Cantiones Sacrae* son tan únicas como lo fueron los madrigales. Schütz había aprendido mientras tanto mucho sobre el carácter conservador de la música e introdujo un poco de fé nueva en la forma clásica de la polifonía del pasado de los Países Bajos, con la esperanza de que quizás era posible aún modernizarla y refundirla. Esta es la idea de las *Cantiones Sacrae*. Los mismos problemas artísticos que Schütz había resuelto en los madrigales, escritos con

anterioridad, fueron expuestos una vez más y la misma arriesgada intrepidez en las soluciones se manifiestan de nuevo en los motetes. Así sucede con todos los experimentos armónicos: las disonancias, las progresiones y combinaciones, prohibidas seguramente, no fueron empleadas por él con el solo fin de aparecer como un compositor complicado. Con más claridad que nunca, Schütz siente ser el intérprete del texto y espera que los sonidos sean los que trasladen todos los pensamientos interiores de las palabras a despecho de la estructura polifónica. Teniendo en vista las dificultades técnicas, estos motetes apenas pueden ser imaginados como obras corales. El estilo coral no posee esa flexibilidad que aquí se espera y estas obras claman por una interpretación solista al igual que los madrigales. Schütz intentó una combinación de elementos casi irreconciliables: la polifonía estricta de los Países Bajos por un lado y por otro una interpretación del contenido de los textos —por medio del vocabulario madrigalesco— que es altamente individualista y llena de fé. Este intento quedó como experimento único, de elevada calidad artística, pero permaneció aislado, porque los músicos alemanes no pudieron seguirle y Schütz jamás repitió semejante ensayo. En esta obra, el deseo vehemente de interpretar el texto con toda fidelidad, también puede haber influenciado su selección. Se trata de salmos, pasajes del Cantar de los Cantares y líricas religiosas de San Bernardo y San Agustín.

Schütz trajo de su primer viaje a Italia otra experiencia artística: la composición policoral que fué cultivada por la Escuela Veneciana desde Adrian Willaert, especialmente en conjunción con textos de salmos. El resultado de esta experiencia fué presentado por Schütz en la colección *Die Psalmen Davids*, publicados en 1619, cuando estaba ocupando ya, por dos años, la importante posición en la corte de Dresden. Aplicó el estilo de salmodia a la combinación policoral y realizó la forma antifonal en un doble sentido. La antifona significaba tanto el estilo litúrgico de la recitación salmódica como la alternación de los coros. En el Prefacio, Schütz hizo una sorprendente advertencia:

"He compuesto éstos, mis salmos, en *stile recitativo* (que hasta ahora es casi desconocido en Alemania), porque en mi opinión no hay nada más apropiado para la composición de salmos que la recitación ininterrumpida y sin repetición particular alguna, debido a lo extenso del texto. Teniendo en cuenta este estilo, solicito cordialmente de todos aquéllos que no poseen conocimiento de esta modalidad, de no tomar el *tempo* demasiado rápido sino más bien medianamente, con el fin de que las palabras puedan ser cantadas en forma comprensible. De otra manera, resultaría una armonía desagradable o nada, no siendo la

*Battaglia di Mosche* o una guerra de moscas, enteramente contra el deseo del autor".

El uso del término *stile recitativo* es extraño. Schütz no hizo referencia al recitativo que se originó en la nueva música dramática. Tomó bastante correctamente la salmodización como un *stile recitativo*, pero tal vez no podría decirse que la recitación litúrgica en las formas del canto fuese desconocida en Alemania. Schütz tenía en mente la aplicación de la recitación litúrgica a las formas policorales y por esto observó detenidamente las características del idioma alemán. La selección de los textos es nuevamente de interés. Algunos son pasajes del Jeremías, más que salmos, propiamente. Otros muestran una combinación de versos de varios salmos. Todo esto parece haber sido seleccionado bajo el aspecto de un lirismo altamente emocional que abunda en afectos; como tales, los consideraba como un llamado estimulante al poder imaginativo de la composición. ¿Pero eran estos salmos en realidad música litúrgica? Es cierto que algunas de las composiciones de salmos tienen la doxología y así se encuentran en armonía con la estructura litúrgica de la salmodia antifonal, pero podemos dudar que la presencia de la doxología, solamente, sea de una evidencia satisfactoria. En efecto, los salmos fueron interpretados como música de iglesia y probablemente se les utilizó donde el canto de los salmos era apropiado, esto es, en las Vísperas. No obstante, estas obras podrían haber sido empleadas en cualquier ocasión especial. En todo caso no existe mención alguna de cualquier liturgia particular o de un servicio para el cual Schütz pudo haber intentado la ejecución de estas composiciones. Todas ellas requieren un enorme aparato musical y llevan el sello de solemnidad, propio de un festival. Cuando Schütz compuso los salmos no tuvo presente, en primer lugar, consideraciones litúrgicas. En ese tiempo, sus intereses se hallaban casi exclusivamente concentrados en problemas de naturaleza artística. Pensaba por entero en términos de un artista y en esa condición sintió de inmediato la urgente necesidad por nuevas soluciones de problemas artísticos que él percibió apenas entró profesionalmente en contacto con la música de Italia. Verificó aún más, y se precisó de la visión adelantada de un genio para descubrir de una vez por todas en 1609 que la música germana, enraizada firmemente en el estilo del siglo XVI, quedaría pronto anticuada, sin esperanza alguna, si no se llevaba a efecto una transformación gradual por medio de un contacto íntimo con las nuevas tendencias de la música italiana. Y esta transformación se le manifestó primero como un asunto puramente artístico. La idea

de la música alemana reformada, manteniéndose en paz con un espíritu moderno para impedir que el arte musical de su patria cayera fuera de su tiempo, ésta es la tarea noble y grandiosa que Schütz se impuso a sí mismo, junto con el comienzo de su propia labor musical. Por esta razón, su mente se basó en problemas de arte, de estilo y de técnicas de composición. Debe destacarse también, y vale la pena emplear un énfasis especial, que él pensaba en música religiosa cuando recordaba a la música alemana. Las dos eran para él idénticas desde su legítimo comienzo. Transformar la música alemana quería decir para él, transformar la música religiosa. Y dijo, —nosotros ya hemos insertado esta manifestación—, que el propósito de toda música era para él la glorificación de Dios. El carácter religioso es por tanto nada más que una actitud general, un estado mental, una índole de la música que marcha sin decir que la música religiosa no es idéntica a la música litúrgica y que una composición puede ser sacra sin ser litúrgica. Esta deducción general de la música religiosa caracteriza el comienzo artístico de Schütz. Mientras su mente estaba realmente posesionada por la apasionada voluntad artística de conciliar la música religiosa alemana con el nuevo estilo italiano, se encontraba aún a distancia remota de la aceptación de la idea de que la liturgia es el problema principal de cualquier reforma de la música de iglesia.

A esta altura, especialmente, la enorme discrepancia entre Schütz y Bach se percibe por sí misma. Bach jamás tuvo que formar el balance de la reconciliación artística entre dos estilos divergentes. Sin saberlo, se volvió heredero del logro artístico de reconciliación que se debe a los esfuerzos de Schütz. Cuando se dedicaba a la música religiosa, Bach no comenzaba con problemas de naturaleza exclusivamente artística, ni la música religiosa tenía para él una mera connotación general, comprensible para todos. Cuando se manifestó por la reorganización de la música religiosa hacia una forma bien regulada, la música religiosa inmediatamente implicaba la música de iglesia, esto es, la de carácter litúrgico. Bach comenzó reconociendo que la liturgia era el problema preponderante de su tiempo; Schütz se inició descubriendo que los problemas artísticos debían ser las primeras necesidades de la música religiosa. Ninguno de los dos se encontraba en realidad en armonía con su propio tiempo: Schütz estaba reñido con las características de la música de iglesia protestante y Bach no estaba de acuerdo con las tendencias religioso-litúrgicas, siempre que nosotros podamos otorgar a su época en un todo el haber tenido en verdad tendencias litúrgicas. Si en un asunto de notoria vitalidad



como éste resulta tan fundamental una diferencia de las condiciones históricas entre los dos compositores, la comparación y evaluación de uno, enfrentado contra el otro, no pueden tener sentido de especie alguna. Debido a la fuerza de las condiciones históricas, Schütz fué forzado primero que nada a establecer una situación artística equilibrada para la música protestante, de la misma manera que Bach fué llevado a la reorganización de la música de iglesia en sus aspectos litúrgicos, debido a la situación general del luteranismo y de la liturgia luterana. Difícilmente podemos recalcar con exceso esta diferencia y la debemos tener de continuo en mente si tenemos cuidado en el empeño de lograr una interpretación objetiva.

El progreso siguiente en la obra de los dos compositores también se mueve en una dirección exactamente opuesta. En Schütz, los comienzos en la composición de música religiosa son predominantemente, cuando no en forma exclusiva, de carácter artístico. Cuanto más claros se volvieron en él los problemas artísticos del estilo, cuanto más creció, transformándose en el maestro que los dominaba, tanto más entregó su obra a la realización de ideas litúrgicas. La senda de Schütz conduce del arte a la liturgia y el desenvolvimiento de Bach se lleva a efecto en un orden inverso. En la última fase de la vida de éste, cuando se produjo la aparición de una nueva música, que nada tenía de común con su credo artístico, percibió que el nuevo espíritu de su tiempo exigiría una revisión artística del estilo musical. Hizo unos pocos intentos, endebles y sumamente inadecuados para establecer contacto con la generación más joven que la suya, preparando una cantidad de colecciones de sus obras instrumentales para su publicación. Tenía la esperanza que al proceder así podría encontrar también un reconocimiento de su arte entre hombres de menor edad que la suya. Por cierto que esperó en vano. Tampoco tomó parte en la revisión de los principios artísticos de la música; por el contrario, más bien fortaleció artísticamente las formas musicales que había elaborado a través de su vida. Schütz, por otro lado, comprendió al final de su vida que después de haber encontrado las soluciones para los problemas artísticos y de haber dirigido luego sus pensamientos más hacia los problemas fundamentales de la liturgia y religión, sus esfuerzos artísticos no fueron premiados por el profesionalismo alemán. Tuvo muchos alumnos y seguidores, pero careció de un heredero artístico y espiritual. Y al final se volvió tan desesperado y lleno de amarguras como Bach. Si existe un solo punto de comparación entre ambos, éste se encuentra sobre la base de la tragedia de que Schütz y Bach poseen

una relación interior.

¿Cuáles son, entonces, los elementos litúrgicos en la obra de Heinrich Schütz y qué pensamos respecto al carácter religioso de su composición basado en un entendimiento litúrgico de la música? Durante la época de la Reforma y a través de gran parte del siglo XVI, la más alta forma artística en la que la función litúrgica llegó al máximo, fué el motete, pudiendo ser muy bien incluido el motete coral, porque aun en el coral alemán, dondequiera que reemplazara a un motete propiamente dicho en el servicio principal, no siempre era cantado *choraliter* con la participación de la comunidad, pero sí, se le había formado artísticamente, de acuerdo con el estilo y procedimiento en la composición del motete. Los salmos y antífonas, la cantica, el Magnificat, con su lugar litúrgico correspondiente en las Vísperas, siguieron extensamente las huellas del motete, que gobernaba el estilo. La interpretación musical de los textos, mantenida dentro del armazón de la polifonía coral, sólo fué posible como un procedimiento objetivo. Debe decirse que la música como totalidad llena la función interpretativa y que la composición como tal, sola, es siempre *pars pro toto*. Lutero en particular ha esclarecido para todo el siglo XVI que la interpretación musical respondía a tal procedimiento objetivo. En consecuencia, se excluyó la aproximación individual del compositor al texto. El genio individual del músico todavía pudo manifestarse a través del grado de capacidad profesional y del grado de intensidad, pero esto no es lo que podría ser llamado una interpretación individual del texto. Este procedimiento objetivo en la obra artística puede muy bien ajustarse al carácter impersonal y objetivo de la congregación en la liturgia, aun cuando esta congregación no tenga participación directa en semejante manifestación artística. No sólo el coral, sino también la polifonía coral en el estilo del motete parecen reflejar, de un modo único, la congruencia de una forma artística con la congregación como un elemento objetivo de la liturgia. No debe extrañar que los músicos luteranos se apegaran al estilo del motete con una tenacidad que llama la atención.

**H**ACIA fines del siglo XVI, la congregación comenzó a ser separada, física e idealísticamente, de una influencia en la forma y el carácter de la composición artística. Junto con un rápido incremento de armonizaciones muy simples de corales para legos en música, que carecían de preparación, la congregación se movió en dirección a su propio y cerrado círculo de la actividad litúrgica y la distancia entre el desenvolvimiento de las formas artísticas de la música

religiosa y la participación congregacional se volvió rápidamente mayor. En el siglo XVII, algunos músicos intentaron acercar de nuevo la congregación a la forma artística, al proveer variedades artísticas para la ejecución del coral, cuyas diversas estrofas estaban sujetas a cambios. Pero esto parece haber sido una solución de la cual, como factor de la liturgia, sacó el beneficio más bien el artista que la congregación. Es excesivamente difícil evaluar la separación de la congregación del desenvolvimiento de la obra artística, aun si cambiamos nuestra posición desde la cual estamos observando la situación: ya como un asunto de naturaleza teológica, ya de liturgia, de música religiosa, de arte o simplemente de historia. Cada cual que esté poseído de un sentido severo para la liturgia estará pronto, quizás con demasiada rapidez, para condenar el acontecimiento y sus consecuencias, pero después de todo, la congregación no es el único elemento de la liturgia luterana. Lo que hemos mencionado aquí, como un hecho histórico, como una realidad que tiene que ser tomada como tal, produjo sufrimientos en Schütz y Bach, si bien de manera diferente en cada uno de ellos.

Schütz evolucionó en un período en el cual el acontecimiento por nosotros mencionado había proyectado ya sus plenos efectos, pues no podemos situar su carrera artística mucho antes de 1608. Se dio cuenta que el coral congregacional se encontraba en una esfera que los esfuerzos artísticos de los músicos casi no habían tocado aún. Y del lado de la composición artística constató que el estilo del motete era la forma prominente de la música de los servicios religiosos. Esta situación ayuda a explicarnos la razón por la cual pudo de una vez concentrar sus energías en problemas artísticos, después de haber reconocido plenamente las inferencias. El hecho de haber reconocido realmente la situación está probado con claridad por la existencia de los Salmos de David y de las Canciones Sacras. Como música religiosa dentro de la esfera artística y separada de la liturgia congregacional, las composiciones de los salmos representaron seguramente un éxito. Esto está también demostrado por las imitaciones por parte de los músicos alemanes y si no hubiera sido por la guerra de los treinta años, que afligió a las cortes, iglesias, escuelas y a las demás instituciones públicas con la pobreza, la cultivación de esas composiciones de salmos, con su enorme aparato musical, hubiese florecido probablemente más y por un tiempo de mayor extensión. Las *Cantiones Sacrae* fueron otro intento realizado dentro de la misma esfera, uno más que hizo Schütz con el fin de probar las bases del estilo del

motete y su función litúrgica. No tuvieron éxito, como ya hemos dicho y su realización apasionada de los textos, llevada a efecto con tanta fidelidad, nos revela de todas maneras otro aspecto de la música del siglo XVII, que es tan particularmente característico de Schütz y del elemento litúrgico en su música.

Vamos a analizarlo aquí. Primero, como quiera que sea, una referencia más debe hacerse respecto a la separación del coral congregacional de la esfera de la música artística. En esta situación puede encontrarse la respuesta al uso más bien poco frecuente que Schütz hizo del coral en su obra artística. Con todo, no es tan raro como se ha sostenido con frecuencia. A esta altura, tal vez nos sentiríamos inclinados a referirnos a la música de Michael Praetorius, cuyas composiciones, en gran contraste con las de Schütz, están basadas frecuentemente en el coral. Si bien Praetorius murió en 1621, artísticamente hablando no es un compositor del siglo XVII y menos un compositor moderno. La única modernización que él llevó a efecto dentro de la polifonía coral comprende el estilo policoral de derivación veneciana. Por otra parte, este compositor opera con las herramientas del estilo del motete y por esto incorpora el coral en su obra, con frecuencia y con la mayor naturalidad. Si bien Schütz tuvo un contacto personal con Praetorius y un concepto muy elevado de su música, no le siguió, por cierto, pues esto es por demás evidente. *Die Psalmen Davids* de Schütz no fueron derivados de la obra de Praetorius sino directamente de Venecia, de la misma fuente de donde éste tomó sus composiciones policorales.

El uso poco frecuente del coral en la obra de Schütz también ha sido empleado para una interpretación desfavorable al compararlo con Bach. Esta se resiente de un malentendido de la época de Bach, de sus intenciones artísticas, del propósito y de la situación litúrgica de su música. Si la frecuencia del coral es una medida aceptable, por medio de la cual se establece la grandeza y también el espíritu luterano de un compositor, todos aquéllos, cuya obra consistiera nada más que en armonizaciones de corales serían los más grandes y con esto, una multitud de gente pequeña quedaría de súbito en un plano superior a lo mejor que el hombre ha producido en el arte musical religioso. Aplicado este concepto a nuestra situación, resultaría que cualquier músico pequeño, por honorable y decente que fuera, sería más grande que Schütz.

Si éste recurrió al empleo del coral y si tenemos en cuenta cuándo lo empleó en sus composiciones —existe la evidencia de esto en todas



las grandes colecciones, las *Symphonía Sacrae*, los *Kleine Geistliche Konzerte*, la *Geistliche Chormusik*— veremos que siempre nos presentará un tratamiento altamente fascinante e instructivo. Toma, por ejemplo, la melodía coral y comienza con una observancia fiel como si fuese un estricto *cantus firmus*. Sin embargo, en el curso del texto coral, súbitamente desiste, introduce cambios, procede con absoluta libertad y sólo entonces retornará de nuevo a la melodía (*O hilf Christe, Gottes Sohn, en Symphonía Sacrae, I*). Podrá ahora adherirse correctamente a la plena melodía coral sin ningún cambio real, pero con la repetición de frases melódicas que son de su propia factura (*Nun komm der Heiden Heiland, ibidem*). Prosigue, haciendo uso de una melodía coral que emplea como material para los motivos de la composición (*Wir gläuben all an einen Gott, ibidem*), pero también podrá tomar meramente el texto del coral y considerar su melodía inadecuada para los propósitos específicos de una composición (*Wann unsre Augen schlafen ein, Symphonía Sacrae, II*). Introducirá entonces derivaciones de la melodía tradicional del coral en la primera estrofa, empleará otras nuevas en la segunda, se desprenderá del todo de la melodía en la tercera y recogerá fielmente la forma establecida, sin cambio, en la estrofa final (*Allein Gott in der Höh sei Ehr, Symphonía Sacrae, II*). Las técnicas artísticas con las que Schütz ha tratado el coral son por lo menos tan variadas como las de Bach, no obstante ser considerablemente menos frecuente el empleo de esa forma. En este trabajo no nos podemos dedicar a todas, pero cabe decir que en su totalidad los casos son instructivos en grado sumo. La estructura peculiar de una composición casi siempre revela la razón del método especial con que se trata el coral. Por consiguiente, podemos por regla general identificar la que respaldó la decisión de Schütz cuando debía desviarse o mantener el coral, abandonarlo o recogerlo de nuevo. Estas razones descansan en gran parte en la actitud individualista que asumió Schütz respecto a la interpretación del texto. No obstante, el empleo del coral en una obra artística de mayor extensión no se ha efectuado en consideración a la función que en relación con él, material o idealista, cumple la congregación. Schütz saca provecho del coral, pero no piensa en la congregación.

Aquí estamos obligados a reconocer nuevamente la inmensa diferencia entre Schütz y Bach en su mutua actitud hacia el coral. Bach lo toma con frecuencia para que sea el más importante factor en la organización de la estructura de su obra. Junto a esta función estructural y por encima de ella, no obstante, el coral es al menos simbó-

licamente el representante de la congregación y el que le recuerda los mensajes religiosos, porque esta congregación ya nunca más podrá tener una participación activa y debe ser amonestada a dirigirse hacia valores religiosos que una época iluminada de gloria más bien oscureció en vez de clarificarlos. El coral de Bach parece servir, primero que nada, al *ædificatio hominum*, el segundo propósito de la música religiosa después del *glorificatio Dei*. De esta manera, Bach pensaba en la congregación cuando recurría al coral. Schütz, por otro lado, tomó el coral principalmente como una cuestión de texto religioso, indiferente ante cualquier vínculo con la congregación y entendió que el texto coral era tan tradicional en la iglesia luterana como podía serlo cualquier otra escritura tradicional: un pasaje de la Biblia, un salmo o el Evangelio. Esto no quiere decir que el texto coral fuese para él tan sagrado como la Biblia, pues sería una presunción aventurarse a esta afirmación, pero Schütz observaba en su condición de artista la misma actitud hacia las Escrituras como respecto a los textos de los corales: cumplía la función de un intérprete.

LEGAMOS ahora a nuestro problema de las inferencias litúrgicas en la obra de Schütz. La separación de la congregación del desenvolvimiento artístico fué apenas uno de los movimientos importantes en el siglo XVII y no fué de manera alguna anti-religiosa. Era la expresión del deseo de constituir en simplicidad austera la parte que correspondía a la congregación, recayendo así en el individuo la expresión poderosa, emocionalmente incitante, buscada igualmente por los hombres del siglo XVII. De esta suerte despertó en ese siglo de pasiones religiosas y políticas un individualismo que difería muchísimo de la época de la Reforma. La poesía religiosa, en muchos casos tan poderosa como en el período de los reformadores, comenzó a hablar de valores y verdades religiosas como experiencias individuales. Tanto el poeta como el músico traían su propio mensaje, el cual no tenía por objeto ser un dogma o volverse dogmático, pero fué tomado con seguridad como la expresión de un recurso personal, subjetivo, del individuo hacia Dios, esto es, hacia Dios tal como era revelado en las Escrituras. El músico se volvió así el intérprete individual de las Escrituras, quien, por la gracia de Dios, experimenta su significado y de éste y de la interpretación a que arriba, hablará en términos de una composición artística. No debemos disputar en favor o en contra de este subjetivismo sobre la base de razones teológicas. Aceptamos su existencia como hecho histórico, perceptible tanto en la poesía como en la música religiosa. Además, el luteranismo contó desde

sus comienzos con el subjetivismo como una posibilidad de su forma religiosa. Cuando aquél se desenvolvió, el subjetivismo, en su condición de tal, por lo menos no entraba en un conflicto esencial con determinados aspectos teológicos. Era ante todo la interpretación de los textos la que contaba con el apoyo de la doctrina. Aunque se manifestara el nuevo individualismo en muchos aspectos de la vida eclesiástica, encontró su expresión principal en el arte, el cual comprendía tanto la poesía como la música. Debe destacarse que bajo el aspecto de la interpretación de los textos, el nuevo individualismo artístico del siglo XVII estaba en armonía con la *Doctrina Christiana* de Lutero. En relación con el arte, se hace necesario establecer aquí una distinción entre necesidades y principios, es decir, que hay periodos de la historia de la iglesia que parecen estar a la procura de una forma más objetiva del luteranismo, por una concepción más uniforme que una a todos y en la cual todos se encuentren sostenidos y expresados. Los hay otros periodos en que prevalece el individualismo, el cual parece ser una representación no menos comprensiva de luteranismo. Expresado en otras palabras, diríamos que el individualismo es la forma más adecuada de luteranismo. Dificilmente podemos dudar que en términos de arte, el siglo XVII no viera en la expresión individual una realización del protestantismo.

La interpretación artística de los textos, en la forma del individualismo que produjo el siglo XVII, parece ser el resultado culminante del luteranismo. Es un hecho que por vez primera en la historia de la música eclesiástica luterana se abriera paso este genuino elemento de la doctrina, es decir, la interpretación individual de los textos por la gracia de Dios. Por más grandiosidad que se encuentre en la música de la Reforma —y por cierto abunda de ella— ésta no se debe a la interpretación individualista del texto por parte del compositor. Bajo este aspecto se comprende y se considera justo que los poetas y músicos del siglo XVII se sintiesen identificados con la mayor fidelidad con el luteranismo, inspirados por lo que la Reforma realizó. En contraste agudo con la historia de la música de la Iglesia católica, el individualismo, en su condición de tal, jamás colocó a la música en conflicto con los principios religiosos de la iglesia luterana. Cada vez que despertara una tendencia individualista —y esto sucedió con frecuencia en la música anterior a la Reforma— de inmediato se volvía totalmente problemático el lugar ocupado por la música en la iglesia. En cada época se hacía sentir un individualismo y el viejo conflicto *ars contra religionem* se desprendía con todas las fuerzas. Esto no

corresponde decir de la música eclesiástica luterana y todos los acontecimientos ocurridos en las grandes épocas de su historia demuestran que no fué el individualismo en su condición de tal el que causó el conflicto entre arte y religión en sus bases principales. La música del siglo XVII nos comprueba con seguridad que sus rasgos individualistas están indisolublemente unidos a la interpretación de los textos por el individuo y que fué Lutero quien enseñó que una interpretación artística de los textos es una forma propia, adecuada y aceptable de la vida religiosa en la iglesia.

La nueva disposición del siglo XVII también cambió la relación entre el artista, como individualidad, y la congregación. El músico individual se tornó elemento activo desde que se hizo cargo de la función de intérprete de la palabra sagrada, el intermediario que transmitía el mensaje. En consecuencia, la función de la congregación tuvo que asumir de inmediato un carácter pasivo, en vista del papel activo y dirigente que el músico ocupaba en su condición de artista y compositor, transmitiendo su interpretación del texto a la congregación. Seguramente, este cambio fundamental de la relación entre ésta y el individuo debió reflejarse en el carácter y empleo del coral congregacional. La sencillez de la armonización del coral, distante por completo del intento de ser una expresión artística predominante, por cierto fué elemento indicativo de la estructura de la congregación; pero con igual certeza podemos decir que no pudo satisfacer el deseo del compositor en un sentido activo e individualista, con el fin de encontrar la verdad del contenido divino en los textos, pues fué él quien se sintió llamado a expresarlos en las formas más altas y más nobles. En este cambio de relación entre artista y congregación puede hallarse otra de las razones por las que Schütz no incorporó con tanta frecuencia el coral en sus composiciones.

No obstante haber sido Schütz el representante más grande de aquel individualismo fundado en la interpretación luterana del contenido divino de los textos religiosos, fué este individualismo el carácter más prominente del protestantismo del siglo XVII. Los tonos notables de una pasión extraordinaria y de una profundidad que distingue a casi todas sus obras, fueron el resultado de su conciencia de ser el intérprete. El estudio de esta producción y de lo que él estableció sobre los procedimientos en la composición, o el tratado teórico que su alumno Christoph Bernhard escribió, recordando lo que había aprendido de Schütz, todo esto nos sirve de prueba irrefutable de que el problema principal que vió en la composición musical, desde



sus comienzos hasta el fin —un problema que dicta los procedimientos de estructura técnica y estilo de la composición y que se posesionó en verdad de su mente— fué el texto y la traslación de su contenido en términos musicales. Sonido y palabra representan una unidad inseparable, una entidad nueva, diferente de lo que fueron en el período de la Reforma. Bien distante de los aspectos religiosos del asunto, el artista individualista del siglo XVII considera subordinados el sonido y la música al texto. Debemos referirnos brevemente a esta situación histórica general que Schütz aceptó como base para su composición. La palabra, o sea, el texto es el elemento superior por medio del cual el compositor justifica la forma y el estilo musicales. Schütz explica la superioridad del texto sobre la música por tener interferencias religiosas, aquéllas de su protestantismo. La superioridad del texto, en contraste con el compositor católico del siglo XVII y con el compositor de música profana, se compone, según él, de dos aspectos: la prescripción por el estilo musical en sí y la inspiración por la inferencia religiosa. Lo que él llamó el *stile oratorio*, describiéndolo en varias ocasiones y que le hace explicar a Bernhard extensivamente, se basa en el predominio de la palabra. Para Schütz, la música sólo existe en su conexión con el texto; la música sin palabras jamás le inspiró hecho artístico alguno, pues semejante composición le hubiese privado de la legítima base de su música. Por esta razón, no tenía interés por composiciones instrumentales y es un hecho comprobado que jamás compuso una obra instrumental que estuviese separada del contexto vocal.

¿Y acaso no es en este otro punto en el que Bach y Schütz se separan uno del otro? No podemos decir, a manera de argumento contrario, que la música instrumental se encontraba en tiempos de Schütz en su infancia. Para distorsiones históricas de esta naturaleza ya no hay ningún interés y en su larga vida, que se extinguió en 1672, había encontrado música instrumental pura de gran brillantez. Los músicos alemanes se inclinaron tradicionalmente hacia los serios intereses que ofrecían las formas instrumentales, lo cual se explica también en parte por las condiciones sociológicas del profesionalismo alemán. En este aspecto Schütz fué poco alemán, porque desatendió por completo aquella tradición. La actitud sostenida por Bach en la interpretación de textos religiosos por medio de la música puede compararse al individualismo de Heinrich Schütz, pero el considerable monto de música instrumental pura escrita por aquél de manera alguna ocupa un lugar secundario en su obra. Si bien representan sus cantatas la

esencia de su arte, su composición musical no estuvo atada a la palabra, excluyendo cualquier otra manifestación artística. La diferencia entre ambos, considerada en concepciones básicas, se vuelve aún más notoria si agregamos al cómputo histórico el período que Bach dedicó en Koethen a su condición de compositor de la corte, como *Hofkapellmeister*. En aquel entonces, se inclinó, en esa ciudad, exclusivamente hacia las categorías representativas de la música instrumental y fué con motivo de haber escogido la posición de director musical de la corte que Bach dejó caer su tarea original de la reorganización de la música religiosa hasta el grado de un total abandono. Fué ésta la vuelta más decisiva que dió en su carrera artística, un cambio que no pudo ser anticipado con la debida precisión después de haber formulado primero en Mühlhausen el propósito y fin de su música en una forma que tenía un toque de finalidad como que ese propósito iba a ser sostenido por el resto de su vida. Esta vuelta tampoco pudo ser anticipada después de la enorme concentración que significó la realización de su labor en Weimar, donde produjo la primera parte extensa de su música litúrgica con la organización de la bien regulada música de iglesia que tenía en vista. Al final, Weimar trajo el mismo desengaño que Mühlhausen y el giro hacia Koethen representa el alejamiento definitivo de la música religiosa. En aquel momento pareció como si la música protestante hubiese perdido a Bach para siempre. Todas las grandes composiciones instrumentales corresponden al período de Koethen. Bach ya no componía cantatas. Hablando en un sentido histórico, debemos tomar esta fase como entidad en sí, siendo de la mayor importancia verificar las inferencias históricas de la renunciación de Bach a su tarea religiosa. No había concluido aún esta fase cuando recibió el llamado de Leipzig. Y fué sólo con gran vacilación y también con graves dudas que aceptó esa posición y con ello, el retorno a su labor anterior. Con demasiada frecuencia, esta situación ha sido pasada por alto o fué motivo de una interpretación errónea.

TENIENDO en cuenta esta base, las condiciones históricas de la obra de Bach y Schütz nada tienen en común. En su vida de noventa y tres años, Schütz jamás se alejó del propósito que otrora se formuló a sí mismo: la interpretación del texto. Nunca habría entregado parte alguna de su obra a categorías musicales que no estuviesen de acuerdo con ese propósito, contrariamente a la actitud observada por Bach en Koethen. Aun la parte relativamente pequeña de música profana que compuso Schütz, de manera alguna está en desacuerdo con el arte religioso y en una medida idéntica, con la inter-

pretación del texto. Debemos retornar al punto en que le hemos visto llegar a la deducción de ser el intérprete individualista del texto religioso. También le vimos hacer ciertos intentos de unir el estilo tradicional del motete de la composición religiosa luterana con las nuevas intenciones individualistas y que ese estilo tradicional carecía de la flexibilidad que había esperado hallar. En una palabra: no pudo ser unido sin ser quebrado. Alrededor del tiempo en que publicó *Die Psalmen Davids* o un poco después de este fruto de su primera estadía en Italia, supo de los cambios más asombrosos que se produjeron en el arte musical italiano, llevados a efecto por otros músicos que Giovanni Gabrieli y diferentes a los que él había conocido diez años antes en Venecia. Allí se hizo presente una nueva generación, junto con un nuevo ideal creador y un estilo igualmente nuevo, vinculado a la música dramática conocida por nosotros con el nombre de barroco. Cuando Schütz se enteró de este movimiento renovador, también debe haber sabido que su estilo estaba basado esencialmente en la interpretación del texto, concordando así con sus propios intentos. Había visto desde un principio la función interpretativa del compositor como esencia legítima de la composición y mientras tanto, también había llegado a la conclusión de no poder alcanzar su propósito empleando los viejos elementos del estilo del motete, aun modernizándolos con métodos madrigalescos o policorales. Se comprenderá que Schütz se sintió conmovido hasta la última fibra de su corazón cuando supo que el nuevo estilo fué la respuesta exacta al intento del músico de dar al contenido y a los afectos producidos por el texto una interpretación individualista. Sabía que este estilo moderno había sido formulado en medio de categorías musicales de carácter secular y que era esencialmente profano, pero esto último no tenía razón de importarle mientras se sintiera capaz de estar de acuerdo con estas nuevas tendencias. Se informó de todo esto a través de los alemanes que retornaron de Italia, y por italianos que en un número cada vez mayor vinieron a Alemania y, ciertamente, por medio de cuantas composiciones podía tener a su alcance. No era mucho, pero bastaba para aguzar su apetito artístico.

Iban pasando los años y Schütz, evolucionando cada vez con más inquietudes, difícilmente pudo contenerse en su ansiedad de visitar una vez más Italia y particularmente Venecia. Este desasosiego es claramente perceptible en sus cartas: en cuanto se entera de que alguien de su relación estaba por ir a Italia, inmediatamente solicitaba que al volver trajesen por todos los medios cuanto pudiesen de música italiana recientemente escrita. Su sed por el conocimiento del nuevo

estilo era insaciable. Mientras tanto, la guerra comenzó sus efectos devastadores e inevitables y debido a ello, las actividades musicales de la corte sufrieron considerablemente hasta el punto de que Schütz percibió con acierto que Dresden podía prescindir con facilidad de su presencia. Sin embargo, por varios años tuvo que recabar información sobre el nuevo estilo italiano, valiéndose de comerciantes y embajadores políticos, porque la corte no accedía a la licencia que venía pidiendo persistentemente. No logró conseguirla antes de 1628, ausentándose una vez más rumbo a Venecia. En una carta dirigida a la administración de la corte de Dresden solicitó recursos con el fin de "adquirir muchas composiciones nuevas y hermosas, porque siento que desde el tiempo que he estado aquí, la música ha cambiado por completo". Esto fué claro y cierto para un hombre de 43 años que contemplaba la situación musical con ojos plenamente maduros. Era un artista consumado, pero su mente aguda estaba siempre pronta a beneficiarse por medio de estudios intensos. Nada sabemos de los contactos personales que tuvo esta vez en Venecia, pero es imposible de imaginar que haya dejado de visitar a Claudio Monteverdi, el legítimo creador del estilo en cuya procura fué Schütz. (Más tarde, incorporó algunas de las composiciones de Monteverdi en su propia obra).

Fuó en la esfera de la música profana en la que el maestro di capella de San Marcos se transformó en el fundador del estilo barroco, encontrando con el *stile concertato* solista y la monodia acompañada la forma artística apropiada al propósito de interpretar el texto, en el cual creía con tanta pasión y profundidad como Schütz. Pero Monteverdi no llegó a esto con el fin o con la ayuda de consideraciones religiosas. Su principal interés fué la interpretación de afectos humanos, contenidos en los textos poéticos que puso en música. Aun siendo el músico más original de cuya obra pueden muy bien ser derivados todos los factores básicos de la música moderna, Monteverdi no fué un revolucionario radical. Transformó gradualmente el madrigal polifónico del siglo XVI y por medio de este proceso llegó a la cantata dramática, barroca, de carácter secular. Su madrigal-cantata fué de la mayor influencia en el desarrollo del repertorio y lenguaje del músico del siglo XVII. Cuando Schütz llegó a Venecia en 1628 encontró que Monteverdi, luego de haber atravesado varias fases de un largo período de lucha, había establecido la forma definitiva del estilo que debió mantenerse como un todo para la época del barroco y en ciertos aspectos, para el resto de la música moderna. En años anteriores, en realidad no mucho antes del tiempo en que Schütz estaba



estudiando en Venecia, Monteverdi fué atacado viciosamente por representantes de la polifonía del siglo XVI. Fué planeamiento suyo, el dar a conocer las alarmantes novedades de su estilo y escribir una réplica a manera de tratado que sería llamado *Seconda Prattica*, en contraste con la vieja *Prima Prattica*. Nunca dió término a este nuevo tratado, pero en cambio, instruyó a un hermano suyo para formular esta réplica y explicar brevemente los fundamentos de su música, es decir, de la música moderna, que él había proyectado escribir extensamente en el tratado. Tanto en esa réplica de su hermano como en el prefacio de sus propios cinco libros de madrigales encontramos los puntos más importantes que ambos sometieron a consideración.

De ellos debemos mencionar dos que son de nuestro interés. Primero, la relación entre música y texto, sonido y palabra. Monteverdi sostuvo que el viejo estilo, la *Prima Prattica* de los siglos XV y XVI había concedido a la armonía el contralor completo sobre el texto, es decir, la música prevalecía sobre las palabras. La música moderna, o sea, su música colocó por meta la ley suprema y guía invariable para toda composición: el texto es el maestro que está por encima de la armonía. El compositor deriva del texto y de su contenido la línea general de la forma musical, la estructura individual y hasta los detalles. De esta manera, también Monteverdi vió en el compositor un intérprete que lleva a efecto, a través de su composición musical, una exégesis artística del texto. Y el segundo punto de importancia es éste: Monteverdi deseaba asegurar a sus críticos que hasta sus más inquietantes novedades no eran el producto de procedimientos accidentales y voluntariosos; por lo contrario, basadas en la ley de la relación entre música y texto, todas ellas fueron tomadas seriamente en consideración y justificadas en absoluto. Concluyó su mensaje al lector asegurándole que creyera en el compositor moderno, el cual trabajaba en el establecimiento de la verdad. Monteverdi se refirió al descubrimiento, por el individuo, de todos los secretos inherentes al texto y a su fiel traducción en términos musicales. En vista de esta concepción de la composición musical podemos comprender la razón por la cual Schütz se sintió atraído inmediatamente por Monteverdi, quien había enunciado tanto el principio como la forma. Schütz se preparó para adquirir todos los recursos de este arte nuevo, de ese *stile concertato*: la forma solista de la melodía, todas las posibilidades dramáticas que el nuevo estilo había proporcionado, las varias formas de monodía en el arioso, en la recitación, en la mezcla de aria y declamación expresiva, recurriendo, en una palabra, a todos los elementos

que por su propia naturaleza fueron suficientemente flexibles para lograr una fiel interpretación del texto. Schütz adquirió de esta manera todos los resortes de ese estilo y entre los compositores alemanes del siglo XVII fué el único que agotó todas sus posibilidades.

DE regreso de Italia no cultivó la música profana sino nuevamente las diversas formas de la música religiosa. No condenó a la música secular, pues también empleó el nuevo estilo en las obras que dedicó a propósitos representativos en la vida de la corte. Habiéndose perdido la mayoría de estas composiciones nos faltan medios para juzgarlas adecuadamente, pero sabemos que sus principales esfuerzos se concentraron siempre en la música de iglesia que se necesitaba en los servicios. No obstante la base profana del estilo, Schütz lo trabajó consistentemente en el terreno religioso. Lo que Monteverdi logró por medio de una transformación gradual del madrigal en cantata secular, lo presentó aquél como un producto completo y perfecto: el motete se volvió una cantata sacra, por cierto no en el sentido de Bach, sino de acuerdo con la interpretación que el siglo XVII obtuvo a través de Schütz. Y las posibilidades que la monodía y el *stile concertato* proporcionaron en relación con la interpretación del texto lo ofreció en sus *Kleine Geistliche Konzerte*, con una perfección y en forma tan completa que jamás han sido superados en el terreno de la música religiosa. Las tres partes de las *Symphonice Sacrae* y los *Kleine Geistliche Konzerte* no sólo nos muestran el resultado de lo que Schütz adquirió a través de sus estudios; contienen las nuevas interpretaciones individualistas de los textos tradicionales y son las composiciones que a partir de ese momento dedicó a los servicios religiosos.

Los textos son en su mayoría tradicionales. La primera parte de las *Symphonice Sacrae* (1629), para citar un ejemplo, está enteramente basada en pasajes de la Biblia, tomados de los Salmos, de Samuel, de San Mateo y del Cantar de los Cantares. De acuerdo con el carácter tradicional de los textos, las composiciones con motetes y en relación con su forma musical son cantatas. Composiciones como *Fili mi, Absalon*, del segundo libro de Samuel, revelan lo que implicaba la nueva interpretación individualista pero fiel, del texto: una obra incomparable. La mayoría de las composiciones contenidas en las tres partes de las *Symphonice Sacrae* y en las dos partes de los *Kleine Geistliche Konzerte* es litúrgica, en el sentido de que fué compuesta para un lugar litúrgico definido en el servicio principal o en las Vísperas. Con respecto a la ubicación de las composiciones indi-

viduales en los sitios más apropiados de las diversas liturgias del año eclesiástico debemos admitir que todavía deben efectuarse muchas investigaciones con el fin de colocar la obra de Schütz en un orden litúrgico. La primera parte de los *Kleine Geistliche Konzerte* consiste principalmente en Salmos; siguen luego dos composiciones del Evangelio, una Epístola y cuatro corales; la segunda parte contiene diez Salmos, tres Evangelios, cuatro Epístolas y seis textos estróficos, en medio del posterior *Allein Gott in der Höh' (Decius?)* y del *Ich ruf zu Dir (Speratus)*. También hay una antifona, *Veni Sancte Spiritus*. En éstas y otras colecciones resulta ser con toda seguridad característico que la composición del Evangelio y de aquellas obras que se encuentran vinculadas a él por medio del sermón, juegan un papel muy destacado y característico, porque el acto de interpretación tiene aquí una importancia específica. Los alemanes llamaron a la música ubicada en derredor de los Evangelios y del sermón la *Predigtmusik*. Esta parte de la liturgia fué de considerable importancia para Schütz. En todo caso, los textos que él seleccionó ejercen usualmente un llamado particular en la mente interpretativa del compositor.

La mayoría de sus obras son litúrgicas en el sentido estricto de la palabra, debiendo ser por tanto atribuidas a liturgias específicas, pero cuando tomamos la obra en su totalidad se torna claro que jamás tuvo la intención de organizar sistemáticamente la liturgia luterana por medio de su música. El principio de su música litúrgica, principalmente el de la interpretación individualista, fué nuevo. No hubiese sido una idea demasiado forzada el haber hecho penetrar el nuevo principio en todas las liturgias y el resultado hubiera sido una reinterpretación musical comprensiva de los servicios. Esto no llegó a suceder. Schütz no encaró una música de iglesia bien regulada y reorganizada. Quizá tendría demasiado de individualista para ser capaz de llevar a efecto sistemáticamente su obra, en armonía orgánica con la liturgia del año eclesiástico. La obra por él realizada parece sugerirnoslo. Y en este punto encontramos la diferencia final entre Schütz y Bach. Este siempre pensó en la música de iglesia organizada y sistemática, en términos de un todo litúrgico que alcanzaría gradualmente, una vez que sus regulaciones, por él previstas para la música religiosa, se hubiesen materializado. En este sentido, Bach es tal vez el pensador más severo y más litúrgico de los dos. De cualquier manera vió la necesidad de una organización sistemática que tenía que surgir de las condiciones de su propio tiempo. En relación con la interpretación artística de los textos religiosos que en su obra no son siempre "tra-

dicionales", ha sido tan individualista como Schütz. ¿Fué realmente una forma de individualismo más grande que la otra? Confesamos que no lo sabemos, pero en igual medida, los dos compositores pueden justificar su obra artística en la liturgia del Protestantismo.

Yale University, 1950

LEO SCHRADER

(Traducción de Francisco Curt Lange)