

# EL PROTESTANTISMO, SU MUSICA Y MUSICOS

p o r

*María Cristina Prochell A.*

“La palabra de Cristo habite en vosotros en abundancia en toda sabiduría, enseñándoos y exhortándoos los unos a los otros con salmos e himnos y canciones espirituales, con gracia cantando en vuestros corazones al Señor” (Colosenses 3:16). Estas palabras las escribe un apóstol, Pablo; atestiguan la importancia y el papel que desempeña la música en el Cristianismo. Su misión es evangelizar, así es también como lo comprendieron los reformadores, especialmente Martín Lutero. La música no persigue un fin propio en la Iglesia, sino que con sus cualidades inspiradoras y elevadoras, subordinándose a lo esencial, se transforma a sí misma, en el mejor sentido, en alabanza a Dios. Al decir esto pensemos en Juan Sebastián Bach, pero no es solamente él sino que todos los músicos protestantes que le precedieron usaron la música con esta finalidad.

La música, el cantar —expresión genuina de alegría y gratitud— habitó los corazones de los primeros adoradores de Dios. Encontramos uno de estos ejemplos en el Éxodo: Moisés y los israelitas cantan por gratitud para agradecer su liberación de la esclavitud. Leemos también que al terminar de cantar los hombres, “María la profetisa, hermana de Aarón, tomó un pandero en su mano y todas las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas; y María les respondía: ¡Cantad a Jehová porque ha triunfado gloriosamente!” (Ex. 15: 20, 21). Este cantar a Jehová se repite a través de los siglos de la historia del pueblo hebreo y más tarde, del Cristianismo, en su culto a Dios.

La Reforma trae consigo un cambio en la práctica de la música dentro del culto. Es producto, sin duda, de los principios mismos del Protestantismo, los que esbozaremos brevemente. Surge a principios del siglo xvi, cuando Martín Lutero enuncia en sus escritos de 1520 los puntos básicos de su Reforma. Los motivos que producen el movimiento protestante y que constituyen una emancipación de la Iglesia Romana, nacen en los albores del Renacimiento, época que marca un jalón decisivo en la historia del espíritu humano en Occidente; el Humanismo establece la ideología individualista que acaba por influenciar todos los aspectos de la vida. Jacobo Burckhardt dice al respecto: “En la

Edad Media el hombre se reconoce a sí mismo sólo como raza, pueblo, partido, corporación, familia u otra forma cualquiera de lo general... Es en Italia, donde por vez primera... despierta una consideración objetiva del Estado... y de todas las cosas del mundo en general. Y al lado de esto, se yergue con pleno poder lo subjetivo: el hombre se convierte en individuo espiritual y como tal se reconoce... Se ha roto totalmente el anatema con que se había estigmatizado el individualismo. Sin freno que las paralice se van particularizando mil diversas fisonomías" (Cultura del Renacimiento en Italia). Este descubrimiento del hombre como individuo con responsabilidad propia tuvo que producir necesariamente un conflicto con el concepto medioeval que otorgaba a la Iglesia —organización máxima entre las organizaciones colectivas— una amplia influencia sobre la autodeterminación del individuo. El Protestantismo representa esencialmente el intento de conciliar esta concepción con las reivindicaciones ideológicas del Renacimiento. Sin violar los dogmas de la Iglesia quiere hacer justicia a las nuevas tendencias individualistas, eliminando a las instituciones eclesiásticas fundadas en el concepto teocrático, en la mediación entre la Iglesia y sus fieles, como por ejemplo en el caso de la confesión. Impulsa al individuo a la participación activa en el servicio religioso y es por esta causa que suplantata el latín por el idioma nacional en el culto. Esta tendencia de hacer participar directamente a la comunidad en el servicio religioso es la que engendra esa gran influencia sobre la música eclesiástica, como veremos más adelante.

La orientación terrenal que en todos los sectores adopta el Renacimiento se manifiesta en el Protestantismo, ante todo, en una "dignificación religiosa de este mundo" (Dilthey). La Iglesia Protestante así como la Católica, se basa en el dogma del "pecado original". Mientras la Iglesia católico-medioeval predica el desprendimiento del mundo y ofrece en su institución monástica la oportunidad para que el pecador se redima en el servicio del Ser Supremo, el Protestantismo exige que el pecado sea superado en el activo trabajo mundano, en el honrado cumplimiento de las obligaciones diarias. La "dignificación religiosa del mundo" vincula estrechamente al Protestantismo con las cosas de la vida terrena. El ideal de la participación activa en éstas se concreta, sobre todo, como obra educativa práctica que tiene por objetivo la instrucción de la juventud. Las palabras de Lutero: "...pues es la juventud la que más me importa" son un ejemplo de esta tendencia didáctica que hasta al arte le niega credencial de existencia, mientras no sir-

va a un fin pedagógico. El artista, al igual que el hombre en general, es plasmado esencialmente por la ideología protestante. Mientras los artistas del Renacimiento creaban libremente, sin conocer el concepto de "profesión", por más que dependían económicamente de un mecenazgo, el artista protestante realiza su vocación dentro de una "profesión civil" en la que pone su arte al servicio de la comunidad y logra vencer el pecado mediante el cumplimiento honesto de su labor profesional. Wilhelm Hermann define la posición del Protestantismo frente al arte, con las siguientes palabras: "Como cristianos, sólo podemos participar en la comunidad cultural si en ella encontramos una profesión que nos permita trabajar regularmente en un sentido determinado" (La ética protestante). Así aparece la profesión típicamente protestante de chantre, organista y director musical, empleado de una iglesia. No era un compositor libre, sino que contratado para las tareas musicales, con una esfera de acción y deberes estrictamente circunscritos. Estos músicos hallaban una profunda satisfacción en su profesión y la consideraban como el anhelo realizado de sus vidas y de su misión artística.

\* \* \*

En el servicio religioso evangélico no se enfrentan clero y laicos sino que el punto céntrico lo constituye la comunidad actuante a quien Dios se dirige a través de su palabra sagrada y ésta, a su vez, se comunica con Dios por medio de la oración y el canto de alabanza.

Los reformadores mismos toman diferentes posiciones ante la música eclesiástica.

Martín Lutero (1483-1546) es verdaderamente el fundador de la música evangélica en toda su abundancia y multiplicidad.

Ulrich Zwingli (1484-1531) en Zurich, no obstante, en su afán de hacer valer solamente la palabra hablada, aleja el órgano de la iglesia y no permite siquiera cantos corales. El orden del servicio comprendía: Oración inicial con súplicas y el Padrenuestro, prédica, oración final con confesión, el ruego por el perdón y un breve recuerdo de los muertos. Este orden comenzó a regir desde 1525 y en ese mismo año Zwingli establece la liturgia eucarística cuyas diferentes partes eran habladas alternadamente por el pastor y la feligresía. Aquí posiblemente estaban los cimientos para una nueva liturgia en la que la música eclesiástica encontraría su lugar. Zwingli empero, debido a su temprana muerte, no llegó a realizarlo; de ahí que su posición frente a la liturgia y

al canto eclesiástico pueda considerarse solamente como posición inicial. Se dice que fue un maestro en todos los instrumentos y compuso texto y música de tres cantos eclesiásticos. Cinco años después de la muerte de Zwingli aparece en Zurich uno de los primeros libros de canto suizos, "Nüw Gesangbüchle" compuesto por los reformadores Johannes Zwick, Ambrosius y Thomas Balurer, en Konstanz; pero es sólo en 1589 que las iglesias de Zurich abren sus puertas a la música. No sucedía lo mismo en las demás ciudades suizas: en Basel y St. Gallen, por ejemplo, la feligresía entonaba sus salmos con mucha anterioridad.

En Francia está Calvino (1509-1564). No destierra del todo la música como lo hiciera Zwingli; rompe sí, radicalmente, como éste, con las formas del servicio religioso de su época. Reemplaza el latín por la lengua nacional, conserva de la Misa solamente el Kyrie y el Gloria (Misa Brevis), no tolera cantos corales ni música figural, aleja el órgano y permite solamente el canto en su forma más sencilla, a una voz. Fue así como nació el salterio hugonote, obra de Clément Marot y Theodor Beza. Se cree que en un comienzo los versos fueron cantados con melodías de canciones laicas. En 1551 Claude Goudimel (1505-1572) compone una primera versión del salterio y en 1564 publica una nueva, en la que los salmos están compuestos en escritura polifónica a cuatro voces a la manera del motete, de acuerdo con las tendencias de la época, con la melodía en el tenor. Sorprenden por su perfección y sencillez (nota contra nota). Este salterio francés fue una fuente inagotable de consuelo y de vida para aquellos protestantes franceses que durante más de 250 años vivieron en constante peligro debido a las persecuciones. El texto (Marot Beza) fue traducido al alemán por Ambrosius Lobwasser. Este salterio Lobwasser-Goudimel fue llevado a las iglesias protestantes de Suiza donde se convirtió en el manual de canto de todo el pueblo. Contribuyó en gran manera al desarrollo de cantos eclesiásticos y populares a cuatro voces hasta que éstos fueron desplazados a fines del siglo XVIII por los cantos del "pietismo" y del "iluminismo". Cabe agregar que el salterio hugonote fue adoptado por todas las iglesias reformadas, traducido a los diferentes idiomas y que se le consideró el lazo espiritual entre los reformadores de todas las lenguas.

Martín Lutero, en oposición a Calvino y Zwingli, trata de mantener las formas litúrgicas de su época. Conserva la Misa y solamente aleja de ella lo que no es evangélico. En un comienzo la música apenas —o nada— se diferencia de la música en la Iglesia Católica; el único cambio es el texto alemán de los corales gregorianos.

Lutero fue un apasionado admirador de la música. De niño poseía una bella voz y se ganaba la vida como "kurrende-singer", es decir, cantaba en las calles frente a las casas de los ricos burgueses quienes recompensaban estos servicios. Más tarde, ayudado financieramente por la viuda Cotta de Eisenach, amplió sus conocimientos musicales con el estudio de teoría y el aprendizaje de la flauta y el laúd. Fue gran admirador de Josquin de Prés y de Ludwig Senfle, con quien trabó gran amistad y más tarde éste colaboró en su reforma musical. Lutero sabía apreciar grandemente el valor del coral gregoriano y la gran influencia que las obras de sus contemporáneos podían ejercer sobre los corazones sencillos del pueblo porque él mismo lo había experimentado innumerables veces. No obstante, Lutero consideraba un error la limitada participación del pueblo en la acción eclesiástica y se esforzó por dar al canto popular alemán un sitio digno dentro del servicio religioso, a ese canto que brotaba del corazón del hombre en sus diversos estados de ánimo y que se encontraba en los labios de todos sin distinción de clases. Haciendo uso de su fuerte personalidad, Lutero pone manos a la obra y se rodea, entre otros, de hombres como Paul Eber, Justus Jonas, Nikolaus Decius, Nikolaus Herman y su amigo y consejero musical, Johann Walther, para crear el "coral evangélico". En este se concretaban todos los elementos fundamentales de la Reforma: el individualismo, dada la participación directa y activa de cada uno en el servicio religioso y las tendencias humanístico-didácticas por el carácter instructivo de los textos y el perfeccionamiento del nivel musical general que se desprende como consecuencia de la colaboración del pueblo.

Así se manifiesta una vez más la tendencia típicamente protestante hacia el trabajo activo en las cosas del mundo porque, para elevar el nivel musical del pueblo se introduce en las escuelas la enseñanza de la música con carácter obligatorio. Lutero tiene plena conciencia de la virtud educativa y social de la música. En todas las escuelas se crean coros de alumnos encargados de ejecutar la música litúrgica. Tanta importancia se concede a la música en los programas de enseñanza que una buena y bella voz aseguraba a su poseedor una beca para el internado escolar. Para los adultos se crearon las Kantoreien (cantorías) a las que acudían semanalmente por las noches para perfeccionarse en el canto coral bajo la dirección del chantre. Con estos coros escolares y cantorías que se convirtieron con el tiempo en centros de cultura musical, el Protestantismo realizó una encomiable obra de cultura popular.

La necesidad de establecer una liturgia musical casi enteramente

nueva provocó una enorme demanda de corales y debido a la institución de iglesias nacionales se logró hasta cierto punto una autonomía en cuestiones litúrgicas.

Las fuentes de que origina el coral protestante son las siguientes: los himnos y secuencias latinas; las viejas melodías gregorianas adaptadas a las nuevas exigencias; las canciones populares religiosas medievales, que generalmente fueron traducidas textualmente aunque en ciertos casos se les hicieron pequeñas alteraciones en el texto a fin de adaptarlas a la ideología protestante; las canciones populares profanas de la Edad Media, que fueron una de las fuentes más importantes porque bastaba con un simple cambio de palabras para que se convirtieran en religiosas y porque se tuvo la precaución de conservar la viveza rítmica original. Estas fueron las melodías preferidas: el pueblo las cantaba con gusto y sentía que con ellas se acentuaba su independencia y manera de pensar propia. Contra las protestas alzadas por algunos por el uso de melodías profanas, Lutero se defendió diciendo: "El diablo no necesita guardar para él solo todas las hermosas melodías". Con ello se tendía, además, a "atraer más fácilmente al pueblo hacia la verdad, por medio de aires familiares a su modo de sentir". Cabe mencionar otras dos fuentes: al salterio hugonote, del cual ya hemos hablado, y las muchas nuevas creaciones en texto y música de Lutero y sus colaboradores ya mencionados, uno de los más famosos de estos corales es sin duda "Castillo fuerte es nuestro Dios", atribuido al mismo Lutero. Pronto Lutero no necesitó preocuparse más del abastecimiento de cantos para su iglesia: todo el pueblo alemán cantaba y componía poesías. El canto evangélico alemán desplazó y reemplazó el canto popular. En los tiempos de prueba mayor, en aquella larga época de la Guerra de Treinta Años, en que el canto eclesiástico se transformó de "canto de confesión de la fe cristiana" en "canto de testimonio de la vida cristiana" y en "canto sanador del cristianismo sensible" éste constituyó una fuente de fuerza y consuelo para miles de almas creyentes, cumpliendo además una misión evangelizadora entre aquellos que, a través de muchos sufrimientos, abrieron sus corazones a lo espiritual.

Los numerosos libros que aparecen, en los que se publican los corales de la Iglesia evangélica, contienen también composiciones a varias voces. Johann Walther crea un buen número de corales polifónicos con la melodía, por lo general, en la voz de tenor. Los coros, de los que hablamos anteriormente, introducían a la feligresía al nuevo canto, cantaban en forma alternada con ella y el órgano también participaba.

Aunque la "conciencia" polifónica estaba muy difundida durante la primera mitad del siglo XVI, la escritura contrapuntística significó un serio obstáculo para el pueblo en el canto coral. La subsiguiente evolución del coral tiende a su simplificación, reemplazando progresivamente el estilo polifónico por una escritura homófona que también afecta la estructura rítmica. Las melodías originales a menudo presentaban ritmos sumamente libres e irregulares. Para el canto laico esa escritura rítmica resultaba demasiado difícil y el pueblo comenzó a simplificarla sin que se practicasen reformas especiales, reemplazando la multiplicidad de valores cambiantes por notas de igual duración. Con la escritura homófona e isorítmica el coral encontró su sello definitivo en el sentido litúrgico (segunda mitad del siglo XVI). Para hacer el canto coral aún más accesible a la comunidad, se realiza un último paso decisivo: la melodía pasa de la voz del tenor a la de soprano (discanto). De ese modo el canto se hacía más fácil porque la melodía no podía ser ahogada por las voces contrapuntísticas. Los primeros intentos los hace Johann Walter. Le sigue Lucas Osiander. En su prólogo a un conjunto de obras a cuatro voces explica que al igual que Walther ha transportado el coral al discanto donde podía ser reconocido de inmediato; que no variaba ninguna nota del coral mismo; que colocaba nota contra nota evitando así la división de notas en las voces acompañantes, pues en esta forma las cuatro voces podían ser cantadas simultáneamente haciendo posible la participación de todos los cristianos. Osiander mostró así el camino a músicos tales como Sethus Calvisius, Barth. Gesius, Hieronymus Prätorius, Jakob Prätorius, David Scheidemann, Joachim Decker, Cornelius Sigefridus, G. Erythraeus, Hans Leo Hassler, Michael Prätorius, Melchor Vulpins y Johannes Eccard.

Entre los creadores de melodías eclesiásticas sobresalen M. le Maistre, A. Scandelli, J. Steurbein, M. Gastritz, L. Schröter, T. Olthovins, J. Meiland, M. Fritsch, Joachim von Bruck y el más importante entre ellos, Johannes Eccard, que consigue impregnar sus obras de una belleza artística que hasta ese momento no se había obtenido.

El movimiento musical eclesiástico que nace con Lutero tiene carácter actual y litúrgico. Es actual porque pone conscientemente el arte de su época a su servicio; es litúrgico porque está ligado tradicionalmente a las formas de la iglesia luterana.

Aunque Martín Lutero se esforzó por mantener las formas litúrgicas de su época, la prédica fue adquiriendo, sin embargo, cada vez mayor importancia hasta convertirse en el punto céntrico del servicio religioso.

Esto significó un conflicto en el orden de la misa y produjo el desmoronamiento de la litúrgica evangélica como forma fija desde fines del siglo de la reforma. En el siglo xvii se cultiva junto al coral y al coral-motete, el motete bíblico que va ganando cada vez más terreno. El texto es extraído de la Biblia, de ahí su nombre. De preferencia se elige de los salmos, de la lectura de los evangelios del Domingo y de las epístolas, con el fin de armonizar y completar la palabra predicada, con la música, ya que ésta —sea canto de la feligresía, de los coros, sea música de órgano u otro instrumento— debía encajar en el contenido del servicio religioso evangélico, con la Palabra de Dios, el evangelio. Entre los principales cultivadores del motete-bíblico tenemos al holandés Jan Pietersson Sweelinck, a Melchior Franck y Heinrich Schütz, a quien se considera el maestro de este género. Schütz (1585-1672) tiene una importancia inmensa en la música religiosa, su genio creador produce el nuevo estilo eclesiástico alemán. En sus viajes a Italia, donde fue alumno de Giovanni Gabrieli, conoce los estilos y nuevas tendencias de ese país, le impresiona sobre todo el estilo monódico-dramático de Monteverdi. La obra de Schütz es un amalgama, una unión íntima del arte alemán con el italiano. Producto de esta mezcla es el llamado estilo polifónico nuevo que no sigue solamente las leyes del contrapunto sino que también aquellas de la formación moderna de la melodía. En los coros a varias voces, en el alternado de diferentes coros, en la simple canción, en el canto solístico, en todas partes encontramos cada voz independiente, llena de vida, clara en su declamación, subalterna a la palabra. La obra cumbre de Schütz son sus Pasiones cuyas composiciones se adaptan en forma magistral al carácter de cada uno de los evangelios. Schütz, al igual que los demás maestros de su época, recurre a la orquesta, impulsado por el desarrollo mismo de la música en el siglo xvii.

Este siglo deja huellas profundas tanto en el Protestantismo como en su música. Los horrores de la Guerra de Treinta Años (1618-1648) que produjeron el desmoronamiento del mundo alemán, acaban por desintegrar la estrecha comunidad religiosa. Se apoderan de los hombres de esa época deseos de muerte y ansias del más allá cuando “el yo consciente y responsable de sí mismo busca su experiencia personal de Dios y del mundo, apartándose así de la comunidad a la cual deseaba Lutero que el individuo permaneciera unido” (F. Blume: La música eclesiástica evangélica). En estos momentos el coral colectivo cede lugar al canto religioso individual. Por otro lado, la influencia de la ópera que surge a principios del siglo xvii, cuyo canto monódico, de intenso acento afec-



tivo, ejerce gran influencia sobre la música protestante en general. Por último, el Barroco subjetivo, también penetra considerablemente en el Protestantismo. A medida que el recuerdo de la guerra se desvanece, un estado contemplativo se apodera del hombre, vuelve a hacerse profesión de fe en la vida, pero sin abandonar el ansia del más allá. Esta actitud espiritual es la que caracteriza la obra de los artistas de fines del siglo XVII.

La contemplación crea una nueva forma de música litúrgica protestante: el aria lírica, que procede de la ópera italiana del Barroco. Alcanza su perfección suprema en las Cantatas y Pasiones de Bach. Es en esa época cuando el coral cede su lugar al aria lírica y la música eclesiástica se aleja de la sensibilidad popular. El canto colectivo y la música "de arte" corren paralelamente sin amalgamarse. Recién en la obra de Bach, en los corales de sus Cantatas y Pasiones vuelven a unirse en una síntesis de concepción dramático-expresiva y de ejecución coral colectiva.

Sobre los cimientos del canto religioso en sus dos formas básicas: coral colectivo y canción solista, la Iglesia Protestante construye el edificio de su liturgia musical. Todos los géneros, sean éstos de creación propia o asimilados al espíritu evangélico, deben su forma definitiva a aquella tendencia de la "dignificación del mundo". La fuente de inspiración es el verbo sagrado que a través de textos explicativos y del comentario musical es proyectado de la esfera del dogma al plano terrenal, lográndose así la meta educativa tan típica de la ideología protestante.

Entre los géneros cultivados en el servicio religioso ocupa un lugar preponderante la "cantata", esa sucesión de coros, recitativos, arias y dúos con acompañamiento instrumental y que muchas veces es prologada por un trozo instrumental (Obertura). En cuanto a su contenido, se distinguen dos tipos fundamentales: cantatas sobre versículos —que comentan, en verso libre, una frase bíblica— y cantatas sobre corales. Estas cantatas eran frecuentemente fruto de la colaboración del pastor y del chanfre. El pastor predicaba sobre un determinado versículo que luego era interpretado poética y musicalmente por una cantata, a menudo concebida en dos partes, a modo de un cuadro circundado por un marco. Los solistas de la cantata son siempre anónimos, representan a la feligresía, la que a veces hasta interviene activamente en el coral. La cantata litúrgica es un producto genuino del espíritu protestante porque reúne los elementos característicos de la Reforma: la responsabilidad directa del individuo frente a Dios y las tendencias terrenales a través de la "humanización" del verbo sagrado, incluidas en su doble interpretación, a

través de la letra explicativa y la música. Cualitativa y cuantitativamente, Bach ocupa el primer lugar entre los compositores de cantatas. Compuso cinco ciclos de cantatas eclesiásticas para los oficios religiosos que ascienden a 300 cantatas de las cuales se conservan alrededor de 200.

Junto a la cantata ocupa un lugar destacado en la liturgia protestante la composición de la Pasión. Se diferencia de aquélla por la incorporación de elementos épicos y dramáticos. Su origen está en la liturgia católica que desde sus albores había introducido su predicación obligatoria en Semana Santa. Este género se presenta bajo dos formas: como "Pasión-Motete" ejecutada por coros en un estilo polifónico bastante elaborado y como "Pasión-Drama" en el que participan solistas. Esta última forma, de mayor fuerza expresiva, desplazó pronto a la "Pasión-Motete". El concepto protestante había de introducir una modificación fundamental: la versión bíblica es ampliada con la incorporación de pasajes contemplativos, proceso que se realiza, ante todo, a través de la introducción del coral. Esta participación activa y subjetiva del individuo lo coloca en una posición definida frente al drama del martirio, posición que responde a la pregunta: "¿Qué he de aprender de la Pasión de Jesucristo?" Es así como la composición de la Pasión se convierte en un elemento instructivo de acuerdo con el concepto artístico sustentado por el Protestantismo. Las Pasiones de Bach son música litúrgica en el más estricto sentido de la palabra. Las componía para edificación de la comunidad. De sus cinco Pasiones se conservan solamente dos. Logró en ellas, como ningún otro, fundir en un todo los elementos de por sí heterogéneos de la Pasión protestante. El texto bíblico y el comentario contemplativo forman una unidad inseparable. En su esfuerzo por incorporar al oyente al acontecer de la Pasión a través de la vivacidad de la descripción, Bach hace uso de todos los recursos de la composición dramática, dando expresión a todos los momentos dramáticamente tensos de la Pasión, pero no como objetivo final, sino para alcanzar la elevación religiosa. Con Bach, la Pasión protestante llega a su punto cumbre, después de él no ha sido creado nada esencial.

Entre los géneros que entraron a formar parte de la liturgia protestante debemos mencionar también la composición del Oratorio, drama musical espiritual, de contenido bíblico por lo general, sin actuación teatral. Se compone de actos —como la ópera— y el punto céntrico lo constituyen los coros. Tiene semejanza con la cantata, pero tiene mayores proporciones que ésta, y además posee unidad temática, con solistas, que

representan a las personalidades bíblicas. Händel le da a esta composición su forma definitiva, llevándola además a su culminación.

La música instrumental y sobre todo la del órgano debe al protestantismo algunos géneros típicos de composición. El órgano fue y sigue siendo para los protestantes el instrumento del culto por excelencia. Lo fue también en cierto sentido en el culto católico, pero su intervención allí fue siempre limitada: la música puramente instrumental era muy reducida, la vocal, enteramente en manos de clérigos de gran preparación musical, era ejecutada por lo general "a cappella".

La Iglesia Protestante en su ideal de perfeccionar el canto laico y de ayudar a la feligresía a entonar el coral abrió al órgano un campo de acción amplio. Los organistas improvisaban algunos compases que anticipaban la melodía del coral, o parte de ella, para dar el tono a los feligreses. De esta costumbre, tan sólo de orden técnico, de introducir el canto, surgen en el curso del tiempo extensos preludios basados en la melodía del coral. Entre los tipos esenciales de "preludio al coral" que se habían desarrollado hacia fines del siglo xvii, nombraremos en primer término el creado por Johann Pachelbel que emplea los motivos iniciales de las distintas frases del coral como temas de fuguetas, en cuyo final aparece, por lo general, toda la frase del coral como "cantus firmus". Georg Böhm "colorea" la melodía del coral, la provee de adornos, dejándola fluir por sobre una base armónica relativamente tranquila. Finalmente, el tipo cultivado por Dietrich Buxtehude: la melodía del coral es amplificada hacia una fantasía coral, en la que —si se trata de trozos de cierta extensión— se insertan partes de virtuosismo del género "toccata". El elemento genuinamente protestante de estas formas mencionadas reside en la interpretación didáctica, puesto que son comentarios instrumentales al tema expuesto en la letra del coral; tema sobre el cual trata también, por lo general, la cantata y el sermón del pastor, de modo que el oficio entero se presenta como una variada interpretación de un tema único. Estos tipos de "preludio al coral" encuentran su maestro en J. S. Bach (1685-1750), quien lleva todas las formas de música para órgano a su consumación final, en cuanto a música eclesiástica, en el sentido evangélico. Cuando se considera la obra de Bach, la historia de la música protestante que le antecede se presenta como una constante evolución hacia su culminación. Schweitzer escribe en su biografía "Johann Sebastián Bach": "Así, pues, Bach es un final. De él no sale nada; todo lleva sólo hacia él. Escribir la biografía de este maestro significa exponer la vida y el desarrollo del arte alemán, que luego

culmina y se agota en él, es comprenderlo en sus aspiraciones y en sus errores. Este genio no fue un genio aislado sino un genio de conjunto. Siglos y generaciones han trabajado en la obra ante cuya grandeza nos detenemos con veneración". La obra de Bach es la más pura transfiguración del concepto artístico sustentado por el Protestantismo. La música en sí era para este maestro un servicio divino; su obra es verdaderamente una "ofrenda musical". La creó:

"Sólo para honrar al Altísimo,  
Y para instruir con ella al prójimo".

Después de la muerte de J. S. Bach la música litúrgica evangélica entra en un período de profunda crisis. Esta crisis es producida en gran parte por el "Pietismo" y el "Iluminismo". F. Blume describe la posición de la música eclesiástica protestante, en el siglo del "Iluminismo" (xviii), con las siguientes palabras: "...La irreligiosidad y el ateísmo no son consecuencias obligadas de una mentalidad iluminista, pero sí el apartamiento de la Iglesia... La doctrina eclesiástica podía ser reemplazada por una "religión de la naturaleza"... Empero, con ello la música eclesiástica quedaba sentenciada. Con la religión de la naturaleza sólo un camino le restaba a la música: fuera de la Iglesia. Händel, Graun y el Telemann, de la última época, siguieron ese camino. Sus obras religiosas son parte de la universal conciencia religiosa de un sector cultural de la humanidad. Las últimas cantatas de Bach, en cambio, son los tardíos productos de la herencia bicentenaria del espíritu eclesiástico protestante. Últimos testimonios de ese espíritu, penetran en una época que ya no los comprende ni valora".

Hemos visto como los grandes músicos encontraron su misión artística en la creación de música eclesiástica. En adelante son casi solamente compositores de menor valor los que se interesan por la música litúrgica. En el siglo xix están nuevamente los grandes maestros —Beethoven, Schubert, Mendelsohn, Brahms— ocupados ocasionalmente de hermosas canciones religiosas, pero no nacen éstas de una conexión con el servicio religioso de la Iglesia Protestante ni llevan la fuerza de la palabra predicante de la música eclesiástica; se crea música solamente por la belleza del sonido. Notable es, sin embargo, que en este siglo xix a partir del año 30, más o menos, nazca paulatinamente el interés y cultivo del tesoro, casi relegado, de la música eclesiástica. Al mismo tiempo se trata de realizar una renovación de la liturgia evangélica que hasta el día de

hoy no ha encontrado su ajuste final. Testimonio de ello son los muchos libros de cánticos nuevos que están apareciendo y la música coral y orgánica de compositores jóvenes que, sobre todo, en el período entre las dos guerras mundiales alcanzaron frutos prometedores. Los compositores contemporáneos como Kurt Thomas, Ernst Pepping, Hans Friedrich Micheelsen, Joh, Nepomuk David, Hermann Simon, Willy Burkhard, Adolf Brunner, entre otros, crean sus obras dentro de una conexión íntima con el movimiento renovador eclesiástico de nuestros días y con una profunda comprensión de los maestros de los siglos XVI y XVII. ¡Puedan ellos, como aquellos maestros, producir esa música del Alma que logra estremecer las cuerdas del sentir y despertar las fibras del corazón! ¡Puedan ellos cantarnos las obras y promesas de Dios en su palabra e "instruir con ellas al prójimo"!