

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white, sans-serif font centered within a solid blue rectangular background.

Schütz - Bach - Haendel [Schütz - Bach - Handel]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Rostan
Publisher	Instituto Universitario ISEDET
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-07-02 19:01:42
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/155890

SCHÜTZ — BACH — HAENDEL: INTERPRETES DE LA PALABRA

por Delmo Rostán

Para el ámbito musical en su universalidad y para el protestantismo en particular, el año 1985 ha sido muy rico en audiciones y análisis de las obras de tres músicos que en sus respectivos tiempos y contextos teológicos y musicales, desarrollaron una tarea extraordinaria. Nos referimos a Enrique Schütz (1585-1672), Juan Sebastián Bach (1685-1750) y Jorge Federico Haendel (1685-1759).

La obra de estos tres compositores ha quedado registrada en la historia de la música eclesiástica y no eclesiástica como manifestaciones de singular valor y lo que aquí se pueda destacar son apenas algunos matices del mensaje que nos llega por medio del lenguaje universal de la música.

Por la convicción de que es uno de los aspectos fundamentales a considerar, se procura obviar aquí, las anotaciones biográficas o anecdóticas para centrar la reflexión sobre el tema de la música en función y al servicio de la Palabra. Es precisamente desde esta perspectiva y en la senda reabierta por los reformadores que recibimos esta música en su carácter de testimonio de la Palabra. Las composiciones surgidas en pleno tránsito por esa senda pueden ser definidas como obras de exégesis, de intensa vivencia y de expresiva proclamación de la Palabra de Dios, hecho todo en clave musical.

Los ejemplos que se proponen para la reflexión tienen que ver con los temas fundamentales de la historia de la salvación como son: la encarnación, la pasión y la resurrección de Cristo.

Interpretación de la encarnación

Extremadamente difícil se vuelven las opciones cuando éstas deben hacerse entre las obras de Schütz, Bach o Haendel respecto de los hechos del nacimiento de Cristo. ¿Qué escoger entre la *Historia del nacimiento de Cristo* de Schütz, el *Oratorio de Navidad*, el *Magnificat*, las *Cantatas* específicas de Bach, el *Mesías* de Haendel?

La elección del músico y de la obras se hace en este caso, no por ser la de mayor importancia, sino porque sus características responden a los propósitos de la reflexión.

Schütz y el texto bíblico

Nacido exactamente un siglo antes que Bach y Haendel, Schütz es considerado como el músico más importante de la Alemania del siglo XVII. Este concepto se fundamenta en el hecho de que en Schütz se ha dado una

plena conjunción y una relación armónica entre su vida y su obra, su pensamiento y su acción, su fe y sus capacidades. Es precisamente en la perspectiva de la fe evangélica que la obra de Schütz alcanza una dimensión extraordinaria y a la distancia de un siglo del surgimiento de la Reforma protestante, su música irrumpe como un testimonio vivo de fidelidad al mensaje bíblico. Salmos, pasiones, conciertos y cantos sacros han tenido como fuente de inspiración, centro de reflexión y motivo de dedicación, el texto bíblico. El nombre de Schütz queda inscripto en la lista de aquellos que en el ámbito de la música, comprendieron y vivieron el principio sustentado por los reformadores: "Por la palabra de Dios solamente".

En esta línea se inscribe el significativo principio aplicado personalmente por Schütz y recomendado a sus colegas: el estudio de la Biblia en sus textos hebreo y griego, disciplina que permite una mayor comprensión del mensaje y consecuentemente, las posibilidades de una interpretación musical de la Palabra, más adecuada y más expresiva.

En su énfasis sobre el empleo exclusivo del texto bíblico como argumento de sus obras corales eclesíásticas podríamos decir que Schütz ha asimilado, no sólo los conceptos luteranos sobre la función de la música en la celebración comunitaria y en la devoción personal, sino también los énfasis calvinistas sobre la total sumisión a la soberanía de Dios y a la autoridad de su Palabra. Bajo esta gran conjunción de influencias que se dan en la vida y el testimonio de Schütz puede constatar una natural proximidad suya, no sólo con sus colegas alemanes sino también con los músicos de la reforma calvinista y en algunos aspectos, más cerca de éstos que de aquellos. Esta constatación se fundamenta en la confrontación de Schütz con Bourgeois y Goudimel, notables músicos de la salmodia ginebrina por un lado, y con los grandes compositores alemanes del siglo XVIII, por el otro.

Oratorio de Navidad

La reflexión sobre la tarea de exégesis al texto bíblico realizado por Schütz se concentra en su Oratorio de Navidad que lleva por título: *Historia del gozoso y bendito nacimiento del Hijo de Dios y de María, Jesucristo, nuestro único Mediador, Redentor y Salvador*. La obra data de 1664, a la que seguirán: la Pasión según San Juan (1665) y según San Mateo (1666). Son las obras que contienen toda la riqueza, la profundidad y la serenidad de un hombre de 80 años que tuvo que asimilar tantas pruebas y sufrimientos, en el orden familiar (temprana desaparición de esposa e hijos) y en el ámbito de la sociedad de su tiempo (la guerra de los 30 años).

Introducción. La apertura de la obra está a cargo del coro y de la orquesta que, con el canto de la frase "El nacimiento de nuestro Señor Jesucristo como nos ha sido relatado por los evangelistas", crea en la congregación una real disposición a meditar sobre el anuncio del Evangelio. Este trozo introductorio debe ser concebido, no como marco de lo que seguirá, sino que constituye, con los ocho intermedios y la conclusión, los pilares sobre los que se situarán las narraciones de los Evangelios.

Recitativo. Si bien la estructura musical del Oratorio descansa en los coros de la introducción, de los intermedios y de la conclusión, la atención central está puesta en el sobrio y flúido recitativo de Lucas 2:1-21, Mateo 2:1-23 y Lucas 2:40. Aunque la forma de recitativo estaba presente en la *Historia de la resurrección* compuesta cuarenta años antes, puede considerarse que por su melodía y por su tiempo, el recitativo de Navidad es nuevo. Con una modalidad de flúido y sobrio "parlando" el texto del Evangelio recibe el énfasis requerido en su lugar justo, como es el caso cuando la línea melódica se da sobre el nombre Jesús.

Intermedios. A modo de ilustración de los relatos del Evangelio, se intercalan ocho intermedios consistentes, no en "contemplativos y emocionales comentarios" como lo serán las arias y aun los corales de las obras de músicos posteriores, sino que en la participación de las voces e instrumentos, los propios textos bíblicos son reiterados y subrayados. Así, cada uno de estos intermedios se refiere a las respectivas escenas del relato bíblico con las siguientes palabras: 1) El ángel: "No teman". 2) Las huestes celestiales: "Gloria a Dios". 3) Los pastores: "Vamos a Belén". 4) Los sabios: "¿Dónde está el rey?" 5) Los jefes de los sacerdotes: "En Belén de Judea". 6) Herodes: "Vayan allá y averigüen". 7) El ángel: "Levántate Jesús". 8) El ángel: "Levántate, toma al niño". Estos intermedios son contruidos, no en términos de una mera "música festiva", sino de una obra dramática plenamente identificada con el sentimiento del pueblo por su carácter de música "popular".

Pero el mensaje del Evangelio en la voz del recitativo está sostenido no sólo por lo coros sino también por la participación de los instrumentos. En el estilo dramático, cada instrumento asume la representación del personaje con el que se identifica. Así, los trombones en la sección correspondiente identifican a los jefes de los sacerdotes; las flautas a los pastores, las trompetas al rey, las cuerdas a los ángeles y a los sabios.

Conclusión. Sobre las palabras "Demos gracias a Dios" se unen, el coro a cuatro voces y la orquesta en gozoso y sereno canto de alabanza por el hecho de la bendita encarnación del Verbo eterno.

Un musicólogo resume adecuadamente la especial atención que Schütz ponía en todo lo que tiene que ver con la relación entre texto y música, entre el argumento y los medios para expresarlos:

Cuando ya desde el principio de la guerra de los Treinta años habían desaparecido la paz y el gozo y la vida era destruida, Schütz volvió a los grandes textos de los padres de la Iglesia y más aún, a los grandes textos de la Biblia... Podemos decir que Schütz llegó a ser el "compositor de la Biblia". Más que cualquier otro compositor, la Biblia fue para Schütz el libreto más amado. El se propuso esto porque sabía que en últimas instancias, hay solamente un texto que posee valor permanente y que es realmente digno de ser puesto para cantarlo e instrumentarlo. Schütz logró lo que siempre tenía en mente, esto es: transformar la Palabra de la Biblia en canto, transmitirla a viva voz.¹

¹ W.Mudde *Heinrich Schütz: compositor de la Biblia*. Valparaíso, Indiana, 1959, pág. 89.

A modo de síntesis, en su *Oratorio de Navidad*, Schütz aplica con toda claridad el principio protestante de la centralidad de la Palabra de Dios, a la que debe responder la congregación, representada en este caso por las voces e instrumentos.

Ninguno podría concluir una obra tan cautivante en forma más efectiva de lo hecho por el maestro de 80 años de edad... Podemos decir solamente esto: Bendita aquella celebración de la Navidad en que es posible presentar el Oratorio de Navidad de Schütz; llegaré a ser una mañana de Navidad llena del esplendor celestial².

Interpretaciones de la Pasión

Se propone en este capítulo una reflexión sobre el trabajo musical exegético que Bach realiza con los textos de la Pasión. Sin excluir referencias de confrontación con otros músicos y otras obras del mismo género, tales como las Pasiones o Las siete Palabras de Jesús sobre la cruz, de Schütz, el Mesías o la llamada Pasión de Brokers de Haendel, concentramos nuestra atención sobre la Pasión según San Mateo de Bach.

Contexto musical

Para la interpretación musical del texto de la Pasión, se requiere tomar en cuenta algunas líneas en la evolución del género musical empleado. En primera instancia, uno de los pilares sobre el que se construyen las pasiones como máxima expresión de la música protestante consiste en el canto de la historia de la pasión reuniendo textos de los cuatro evangelios, continuando así en la línea de la tradición medieval. Esta práctica tenía por cometido el hacer accesible al pueblo, por medio de recursos plásticos, los diversos episodios y escenas de la Pasión de Jesucristo. Las narraciones de los Evangelios, las palabras de Jesús y las de otros personajes eran cantadas por distintos sacerdotes en tanto que las expresiones del pueblo estaban a cargo del coro.

La celebración reformada mantuvo esta modalidad medieval, pero agregando naturalmente al elemento auditivo que identificaba a los distintos personajes bíblicos, la traducción del texto al idioma del pueblo. Llegado el siglo XVII, aparecen coexistiendo tres formas musicales para la Pasión: la pasión-drama, la pasión-motete y la antigua pasión-coral. Esto se puede constatar notablemente en la obra de Schütz *Las siete palabras de Jesús sobre la cruz*, que aunque centrada en las palabras del Señor, pueden incluirse bajo el género de las pasiones. De la pasión dramatizada Schütz tomará el recitado del Evangelista, de las palabras de Jesús y de otros personajes; de la pasión en forma de motete, la narración evangélica a cargo del coro a cuatro voces que lo hace en dos oportunidades y de las formas de la pasión coral antigua, los coros de carácter contemplativo y reflexivo del comienzo y del final de la obra.

² H. J. Moser *Heinrich Schütz, his life and work* Concordia Publishing House, Saint Louis, 1959, pág. 659.

Los comienzos del siglo XVIII marcan la transformación de la música y el texto de las pasiones y de las cantatas. El texto de las pasiones anteriores consistía exclusivamente en el relato bíblico como en el caso de las obras de Schütz; la nueva modalidad de la pasión contendrá, además del relato bíblico, comentarios al mismo y otros temas poéticos libres marcados fuertemente por las corrientes teológicas de su tiempo. En lo que se refiere a la música, se incorporan arias y recitativos que responden en parte al estilo de la ópera italiana y el acompañamiento instrumental adquiere carácter permanente.

En el grado en que las pasiones fueron desarrolladas, incrementándose especialmente la inclusión de las arias con sus contenidos emotivos de marcado individualismo, se asiste simultáneamente a un debilitamiento de la participación de la congregación en el canto de los corales. Se recuerda que el canto de los corales por parte de la congregación constituía uno de los elementos de la antigua pasión-coral. En el grado en que la pasión fue adquiriendo formas musicales más ricas y complejas, fue disminuyendo la participación de la congregación evolucionando el canto del coral hacia el aria, de lo comunitario hacia lo individual. En esa línea, el pueblo celebrante termina por ser limitado a la audición pasiva de las melodías que anteriormente cantaba con gran entusiasmo.

En esa evolución que marca asimismo un creciente desprendimiento del texto bíblico para centrarse sobre argumentos de muy mediocre valor en sus contenidos y nivel literario, aparece, revirtiendo en parte ese movimiento, el nombre de Juan Sebastián Bach que con su genio creador conjuga elementos de la ópera y el oratorio de los italianos con las riquezas del coral eclesialístico y la música de órgano de los alemanes.

Es el pastor y teólogo S. Deyling de Leipzig, preocupado por el estado de cosas referente a la celebración de la semana de la Pasión, que propuso a Bach una idea que luego será asimilada y puesta en práctica. Esta es la propuesta:

Los primitivos estilos del servicio eran los mejores, pero sólo estaban de acuerdo con la época; nosotros debemos procurar hacer nuestros propios arreglos sobre el modelo de los más primitivos, pero en relación con las exigencias modernas. En cada domingo de Ramos y Viernes Santo, la historia de la Pasión del Señor es hecha conocer antifonalmente, de acuerdo con las palabras de las sagradas escrituras. ¿Quiénes pueden mejorar esto? Deben ser cantadas, pero ¿cuántos son capaces de entenderlas totalmente? Deben ser cantadas por alguien que pueda cantar, es decir, por usted, de modo que cuando todo suene bien e impresione, todos cantarán musicalmente y acompañarán. Vuestro mejor cantante, el que pueda pronunciar claro y bien deberá decir las palabras del Evangelio recitando, y para lograr producir más efecto y variedad, las demás personas de la historia deberán estar representadas por otros cantantes y el pueblo judío por un coro. Se harán pausas en los principales pasajes de la historia, durante las cuales, por medio de un aria, la congregación tomará a pecho lo que ha oído y para que todos nosotros seamos refrescados de tanto en tanto habrá versos, seleccionados especialmente de todos los himnos conocidos, a los cuales la congregación podrá unirse³.

Esta valiosa cita nos ilustra, no sólo sobre los preámbulos de la obra de Bach, sino también sobre el sentido e importancia de cada parte interviniente en la lectura musical de la Pasión.

³ C. F. Abdy Williams *Bach* Edit. Schapire, Buenos Aires, pág. 117-118.

Pasión según San Mateo

La obra fue compuesta en 1729 con la ayuda de Picander para la selección y ordenamiento del texto. Los esquemas estructurales de las pasiones estaban ya establecidos desde mucho tiempo atrás y no obstante las corrientes señaladas en la evolución de este género, Bach permaneció fiel a los fundamentos bíblicos cuando se trataba de narrar los episodios centrales de la Pasión.

La obra está basada en los capítulos 26 y 27 de Mateo y se divide en dos partes: la primera, comprende los episodios de la conspiración para arrestar a Jesús, la traición de Judas, la institución de la Cena, el anuncio de la negación de Pedro y la oración en Getsemaní. La segunda parte cubre los episodios relatados desde el capítulo 26:57 y todo el capítulo 27: arresto y juicio a Jesús, la negación de Pedro, la crucifixión, muerte y sepultura del Señor.

Todos los recursos disponibles fueron empleados por Bach en esta obra extraordinaria: los recitativos para la voz de tenor, solos de soprano, contralto, tenor y bajo, dos coros, otro suplementario de sopranos, dos orquestas y dos partes de órgano. Cada individuo, cada grupo de voces o instrumento, o todo el conjunto conjugado en un solo propósito: interpretar la pasión de Jesús. A modo de fundamentación para algunas consideraciones sobre la Pasión, se toman ejemplos de los corales, de los recitativos y de las arias.

Corales. Con toda la riqueza del pasado, el lugar central que ocupa en la obra de Bach y el desarrollo que éste le imprimió, el coral debía estar presente en la pasión como el espacio donde la congregación dejaba de ser meramente oyente para unirse a los coros y orquestas en la celebración y el testimonio de su fe.

Por ser el más conocido y quizás el más apreciado, se escoge el coral *Oh rostro ensangrentado* que aparece bajo la numeración 63 en la partitura de la Pasión. El texto pertenece al pastor luterano Paul Gerhardt que vivió en el siglo XVII, uno de los más grandes autores del himno protestante. Sometido a la presión de distintas corrientes teológicas, Gerhardt supo evitar ser apasionado por los dogmas para volcar en sus himnos el sentir de una vida piadosa, sencilla y sólida expresado todo en un lenguaje popular, como anteriormente lo había hecho Lutero. A Schweitzer llama la atención el hecho de que la poesía del presente coral está inspirada en una obra del místico católico Bernardo de Clairvaux. El coral está situado inmediatamente después que el Evangelio canta la escena en que los soldados hieren la cabeza del Señor.

Como quizás lo haya sentido Bach, nosotros también, a una mayor distancia del tiempo de Gerhardt, podemos liberarnos de las tendencias a calificar el testimonio de un siervo de Dios por la corriente teológica que representa y encontrarnos con un mismo espíritu de apertura ante la Palabra del Cristo "imagen del dolor".

En lo que respecta a la música del coral, podemos tener un índice claro del aprecio que Bach tenía por la melodía de H. L. Hassler ya que la incluyó en cinco corales de la Pasión. El ritmo de la melodía ha sido uniformado en relación al original, cambio exigido por la naturaleza del texto. Pero es en la

armonización coral, distinta en cada una de las cinco versiones, donde la escena adquiere su máxima expresividad. ¿Quién puede escuchar este coral pasivamente, sin ser movido por el Espíritu de Dios? En toda su fuerza, el canto del coral nos incorpora a la comunidad que canta al Cristo crucificado.

Recitativos. Constituyen la parte de "proclamación" del mensaje. Es el Evangelio recitado dramático parlante y el lírico con su matiz de aria. Sin ninguna afectación y con sobriedad, la voz del Evangelista sigue el tiempo, el ritmo y los matices dictados por el propio texto bíblico.

Por su gran dramatismo, citamos el recitativo de Mateo 26:69-75 correspondiente a la negación de Pedro. Intervienen en la escena: Pedro, dos siervas y un grupo, intercalándose cada uno a su tiempo con el evangelista. Pero es hacia el final donde el giro de la melodía infunde un dramatismo singular a la escena. Inmediatamente del recuerdo de las palabras del Maestro, con una línea melódica aguda, un matiz sollozante y un acompañamiento instrumental que se interrumpe en varios momentos, queda como única voz, la palabra del Evangelista: "Y saliendo, lloró muy amargamente".

En este ejemplo, el músico-predicador no sólo pondrá en primer plano el canto dramático del texto evangélico, sino que creará con la armonía instrumental, un fondo cargado de expectativa y de participación íntima en el llanto y el dolor.

Arias. Así como aconteció con el recitativo y en general, con el carácter representativo de la música escénica, también se quiso asimilar a la música eclesial, una expresión de los sentimientos individuales. De esta forma se introdujo el aria en el drama litúrgico. En las pasiones, el aria pasará a desempeñar la función de pausa entre los recitativos y los corales. Pero no es sólo este sentido de nexo que está presente, sino que en el tiempo del auge de la corriente pietista, el aria llegará a ser un magnífico medio para la expresión de los sentimientos personales más íntimos en la vivencia de la fe individual. Uno de los ejemplos característicos en la Pasión según San Mateo es el aria que sigue al episodio del capítulo 26:6-13 donde Jesús recibe el homenaje de una mujer que espontáneamente derrama su perfume.

La introducción del aria de contralto nos ofrece un significativo ejemplo del simbolismo que Bach emplea en su música. En este caso son doce compases de introducción instrumental donde el bajo continuo sostiene un esquema rítmico que describe el lento y doloroso movimiento. Ese mismo motivo volverá a aparecer más tarde intercalándose con estas palabras:

*¡Oh dolor! ¡Contrición, atormenta el corazón!
Que las gotas de mi llanto cual dulce bálsamo
sean para ti, Jesús amado.*

El carácter descriptivo del dolor queda subrayado no sólo por el motivo que reiteradamente vuelve en el acompañamiento, sino también por la repetición del pensamiento en torno de las palabras "dolor" y "llanto".

Proyecciones del pensamiento de Bach

De la meditación sobre la Pasión y otras muchas composiciones de Bach pueden extraerse dos constataciones importantes.

La *primera* tiene que ver con la relación entre lo que se ha denominado "música profana" y "música sacra". Se recuerda que numerosos trozos musicales en la obra de Bach son transcripciones de otras composiciones —propias o ajenas— algunas del mismo ámbito eclesiástico y otras tomadas de contextos diversos. Aquí es donde surge un rasgo sorprendente y de fundamental importancia en el pensamiento y la obra de Bach. Se trata de la superación de la dicotomía "música sacra" y "música profana" como consecuencia del hecho de que bíblicamente no se reconoce la división entre dos mundos: uno "sagrado" y otro "profano" ya que toda la humanidad y el universo son de Dios. Sobre el particular, la conclusión a la que llega Spitta es la siguiente:

El modo de expresión de Bach se formó íntegramente sobre un fondo eclesiástico. Tanto da que compusiera música religiosa o profana, que escribiera fugas para órgano o sonatas de cámara: la tónica fundamental, el estilo desarrollado a base de la naturaleza misma del órgano, informa y penetra todas sus obras. Este compositor por tanto apenas podía escribir nada que no tuviera el carácter de música sacra⁴.

Penetrar en la música de Bach nos permite conocer un mundo sin fracturas, sin divisiones y en ese punto nadie puede disentir con Spitta. Pero la pregunta es si a esa unidad no se llega por un movimiento contrario al que él plantea, esto es: que la unidad no se da porque lo profano retorna a lo religioso, sino a la inversa, porque lo "sacro" penetra en lo "profano". Esta realidad sale a plena luz precisamente en el marco de la encarnación y la pasión de Jesús. En la aplicación a la obra de Bach, este principio plantearía el interrogante, no en los términos de saber si una música que se origina fuera de la inspiración de la Palabra puede articularse adecuadamente a una música que surge desde la Palabra, sino más bien, saber si la música llamada a ser interpretación y testimonio de la Palabra logra encarnar a ésta en la realidad concreta de nuestros dramas cotidianos.

Desde otro ángulo, la unidad en la música de Bach se da, no porque finalmente todo puede ser visto bajo la óptica de lo religioso, sino porque aquellas músicas compuestas para circunstanciales celebraciones sociales llevan implícitamente el sello del indivisible principio de Bach: "Para la gloria de Dios".

La *segunda* constatación se relaciona con el pensamiento teológico de Bach. Todo aquel que quiera penetrar en la obra musical de Bach no puede dejar de reflexionar sobre el pensamiento teológico del músico. Sobre el particular, los teólogos y musicólogos han llegado a conclusiones diversas. Por las referencias históricas, por el contenido de su biblioteca personal y fundamentalmente, por lo que expresa su música, algunos han reconocido en Bach al hombre conservador que no se desligó nunca de la ortodoxia luterana; otros lo han identificado con la corriente pietista y una tercera línea como la que representa A. Schweitzer, ubica a Bach, ni como ortodoxo ni como pietista sino como un pensador místico:

⁴ P. Spitta *Johan Sebastian Bach, su vida, su obra, su época*. Biografías Godesa, México, 1950, pág. 299-300.

*En definitiva, Bach no era ni pietista ni ortodoxo; era un pensador místico. La fuente viva de donde manaba su piedad era el misticismo. Hay alguno corales y ciertas cantatas donde se siente, más que en otras obras, que el maestro ha puesto toda su alma. Son precisamente corales y cantatas místicas. Como todos los místicos, Bach estaba, podría decirse, obsesionado por el misticismo religioso*⁵.

Es innegable el hecho de que cada uno encontrará en determinadas obras, los argumentos sobre los que fundamentará sus conclusiones, hecho que nos debe recordar la imposibilidad de contener a Bach en los rígidos términos de una identificación teológica.

A los intentos hechos de asimilar al músico con una de las tres corrientes citadas, podríamos agregar otro énfasis que está presente en su vida y en su obra y que consiste en el sentido y la vivencia de la esperanza cristiana. Este énfasis se manifestará no tanto en los textos extra bíblicos recibidos, muy poco convincentes, sino en los simbolismos de la música de Bach. Son simbolismos o imágenes que nos hablan de la esperanza cristiana que está presente en los motivos de la alegría como en los del sufrimiento.

Sería saludable pensar entonces que Bach no ha sido en definitiva, ni un ortodoxo, ni un pietista, ni un místico, sino un hombre de fe que ejerció su vocación con singular energía, afrontando —al igual que Schütz un siglo antes— todas las instancias de su vida con la serenidad y la profundidad expresadas en tantos pasajes de su música. Esto fue posible, no porque estuviese protegido por un dogma, ni enclaustrado en su piedad individual, ni exento del drama humano por su elevación mística, sino porque la esperanza cristiana, más que un pensamiento, era para Bach el fundamento de su vida.

Interpretaciones de la Resurrección

Las opiniones para nuestra meditación musical sobre el tema de la resurrección podrían darse entre las siguientes obras: *Historia de la Resurrección* de Schütz, la cantata N. 4 *Cristo yacía en los lazos de la muerte* y el *Oratorio de Pascua* de Bach, o el *Oratorio de la Resurrección* y *El Mesías* de Haendel. Por ser la más conocida y "popular" elegimos la última obra citada, deteniéndonos en algunos pasajes de la segunda parte.

La música en la escena inglesa del siglo XVII

La Iglesia de Inglaterra ha sido conformada por el nacionalismo inglés y en esa relación de los elementos políticos y teológicos tuvieron mucho que ver los movimientos protestantes. En cierta manera, la Iglesia es el brazo del gobierno y esta estrecha relación es la que marcará fuertemente la vida de la sociedad inglesa. Sobre este particular Haendel reconocerá a la Iglesia y a la monarquía como instituciones estrechamente ligadas en la vida de la nación y su música irá al servicio de ambas.

⁵ A. Schweitzer *Juan Sebastián Bach, el músico poeta* Ricordi, Buenos Aires, 1955, pág. 133.

En esa perspectiva, los acontecimientos nacionales fueron interpretados a la luz de los grandes episodios de la historia bíblica y muy marcadamente, de las instancias dramáticas del Antiguo Testamento. Esta afirmación queda corroborada en el hecho de que una gran parte de la música de inspiración bíblica de Purcel, el gran compositor inglés del siglo XVII, como también de Haendel posteriormente, están compuestos sobre textos del Antiguo Testamento. Cuando estos dos músicos tratan con los textos bíblicos como argumentos para sus obras, lo hacen destacando el carácter majestuoso de los cuadros que aparecen en la historia bíblica y que ofrecían un rico material para la creación de una música de tipo ceremonial. Tanto Purcel como Haendel interpretarán fielmente el espíritu del cristianismo inglés de su tiempo, inclinado más a las grandes manifestaciones en torno de los acontecimientos nacionales que a la reflexión sobre el significado del mensaje bíblico en sí.

La escena musical de Inglaterra en la primera mitad del siglo XVIII puede decirse que está dominada por Haendel a partir de su establecimiento en Londres en el año 1712 y así como había dominado el estilo nacional de su país, también lo hará con los caracteres de la nación inglesa.

A esta altura quizás sea oportuno tener presente estas palabras de Lang referidas a la capacidad de Haendel de identificar con los esquemas de vida de una nación y a la vez, proyectarse hacia lo universal:

*Para comprender como Haendel tuvo éxito en el intento de construir una obra universal, sobre bases nacionales a fin de alcanzar una comprensión total del hombre, se requiere una constante penetración y profundización en su obra*⁶.

La música de Haendel destinada a la celebración litúrgica es sólo una parte de la producción total del músico y consiste en Antífonas y Te Deums. De hecho, las antífonas están basadas sobre el texto de los salmos, la poesía que ocupó un lugar tan importante en las celebraciones de la Iglesia Cristiana en el curso de los siglos.

Sin poseer el carácter de música para las celebraciones litúrgicas determinadas, los oratorios constituyen las grandes obras corales, la mayoría de ellos sobre episodios bíblicos. El oratorio puede ser definido como el género musical que sirve de punto de encuentro y de fusión entre la música de carácter bíblico-teológica y la que surge en otro ámbito. En su naturaleza dramática, el oratorio incorporará ciertos esquemas de la ópera a la que se le ha quitado el carácter teatral para centrar la atención reflexiva sobre el argumento en sí.

El Mesías

Dentro de la larga lista de oratorios bíblicos, *El Mesías* reúne una triple particularidad: el argumento se ajusta literalmente al texto bíblico, es uno de los dos oratorios que contienen pasajes del Nuevo Testamento y finalmente se caracteriza, entre las obras de su género, por no tener un carácter dramático sino épico.

⁶ P. H. Lang *George Frideric Handel* Faber and Faber Limited, London, 1966, pág 709.

Los tres componentes vocales del oratorio (recitativo, aria y coro) concentran la atención sobre la Palabra y como ejemplo representativo se toma el coro haciéndose referencias a las arias del contexto.

Aleluya. Luego de desarrollar en la primera parte diversos pasajes referidos al Adviento y Navidad, Haendel pasa a desplegar su "exégesis" musical en torno de los temas de la pasión y la resurrección en la segunda parte y es hacia el final de ésta que está ubicado el Aleluya. Su texto es el siguiente:

¡Aleluya!, porque el Señor nuestro Dios todopoderoso reina (Apoc. 19:6).

Los reinos del mundo han venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo; y él reinará por los siglos de los siglos (Apoc. 11:15).

Rey de reyes y Señor de señores (Apoc. 19:16).

Se recuerda que el brillante coro está precedido por un recitativo y un aria para tenor sobre los pasajes del Salmo 2: 4 y 9 respectivamente. El pasaje del aria constituye un preámbulo expectante al Aleluya. Es la descripción admirable del poder "que hace pedazos a los reyes", escena que cuenta con la riqueza del simbolismo a cargo del acompañamiento instrumental.

Disuelto el poder de los reyes, hace su irrupción, a pleno y en la brillante y vigorosa tonalidad de Re mayor, el "Aleluya" (Alabado sea el Señor).

En los tres textos del Apocalipsis hay una progresión que va desde la confesión del reinado que ya ejerce en el presente el Señor Dios, todopoderoso, hasta la reafirmación del futuro reinado de Cristo como Rey y Señor. Esa progresión es asumida y descripta en el lenguaje musical del aleluya con tal intensidad que involucra no sólo a la totalidad de los intérpretes, sino también a la totalidad del auditorio porque la apelación es tan vigorosa que nadie puede dejar de integrarse al coro de testigos en el victorioso canto del Apocalipsis.

Aunque distintos en caracteres y en propósitos, pueden verse recíprocas equivalencias entre los corales de Schütz y de Bach y los coros de Haendel ya que en todos los casos es la comunidad y el pueblo todo de Dios que está presente en la celebración y en el testimonio.

Schütz: el intérprete expresivo.

Bach: el intérprete global.

Haendel: el intérprete descriptivo.

Tres nombres reunidos en el ejercicio de un común ministerio al que fueron llamados: el de interpretar y proclamar la Palabra de Dios en clave musical.



Copyright and Use:

As an ATLAS user, you may print, download, or send articles for individual use according to fair use as defined by U.S. and international copyright law and as otherwise authorized under your respective ATLAS subscriber agreement.

No content may be copied or emailed to multiple sites or publicly posted without the copyright holder(s)' express written permission. Any use, decompiling, reproduction, or distribution of this journal in excess of fair use provisions may be a violation of copyright law.

This journal is made available to you through the ATLAS collection with permission from the copyright holder(s). The copyright holder for an entire issue of a journal typically is the journal owner, who also may own the copyright in each article. However, for certain articles, the author of the article may maintain the copyright in the article. Please contact the copyright holder(s) to request permission to use an article or specific work for any use not covered by the fair use provisions of the copyright laws or covered by your respective ATLAS subscriber agreement. For information regarding the copyright holder(s), please refer to the copyright information in the journal, if available, or contact ATLA to request contact information for the copyright holder(s).

About ATLAS:

The ATLA Serials (ATLAS®) collection contains electronic versions of previously published religion and theology journals reproduced with permission. The ATLAS collection is owned and managed by the American Theological Library Association (ATLA) and received initial funding from Lilly Endowment Inc.

The design and final form of this electronic document is the property of the American Theological Library Association.