



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Recursos teóricos para la realización de una Interpretación Históricamente Informada de la obra vocal del compositor Dieterich Buxtehude

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA

Juan Carlos Hernández Navarro

TUTOR

Dra. María Eunice Fabiola Padilla León
Facultad de Música

CIUDAD DE MÉXICO, diciembre del 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Contenido

Agradecimientos	i
Introducción	1
Estado de la cuestión	6
Contexto histórico	9
Apuntes biográficos de Dieterich Buxtehude.....	21
La música vocal en la obra de Dieterich Buxtehude	28
Uso del recitativo	30
Fuentes literarias.....	34
Influencias musicales.....	38
Recursos teóricos para una interpretación históricamente informada de la obra vocal de Dieterich Buxtehude	45
Afinación del órgano de la iglesia de la <i>Marienkirche</i> , en Lübeck y su correlación con las obras vocales de Buxtehude	48
Inscripciones devocionales.....	52
Consideraciones acerca de ornamentar las obras vocales de Dieterich Buxtehude	55
Análisis de la ornamentación que empleo en mi interpretación de la obra BuxWV 45 <i>Ich bin eine Blume zu Saron</i>	67
Partitura de la obra BuxWV 45 <i>Ich bin eine Blume zu Saron</i>	70
Reflexiones finales.....	94
Bibliografía	96
Digitales.....	98

Agradecimientos

Quiero agradecer sinceramente a todas las personas que me ayudaron en la travesía que fue realizar este posgrado. A la Dra. Eunice Padilla por sus constantes recomendaciones para que el presente trabajo de investigación haya llegado a buen puerto. Al personal administrativo de la Coordinación del Posgrado en Música: Mónica, Jasmín y al Dr. Nava, por siempre estar atentos a nuestras necesidades y desarrollo. A los maestros de canto que tuve durante la maestría; Maestro Rufino y Maestra Grace Echaury, muchas gracias por todos sus consejos y enseñanzas. A mis compañeros del Seminario de Investigación: Dalia, Arturo, Lorenzo, Rooney, Eduardo y muy especialmente a la Dra. Carredano, por sus valiosos consejos que me estimularon a dar forma a las ideas aquí asentadas. A los maestros que en el transcurso de estos dos años ampliaron mi panorama y enriquecieron mí que hacer como artista. A la Dra. Edith Ruiz, al Dr. Antonio Corona, al Dr. Alejandro Escuer, a la Dra. Roubina, a la Maestra Rebeca Lluveras y al Dr. Rafael Palacios. A los compañeros que conformaron el ensamble con el que hice la grabación de mi concierto de grado, Abraham, Amadeus, Rogelio, Ramses y muy especialmente a Paola Gutiérrez Candia, por sus valiosos consejos acerca de interpretación vocal y estilo. A Rodrigo Toro por su ayuda en la grabación del material audio visual. A un buen amigo que encontré en este proceso, Eric Estrada. A los maestros que amablemente accedieron a ser parte del jurado que examinó mi examen de grado. A la Dra. María Diez Canedo, a la Dra. Consuelo Carredano, a la Maestra Grace Echaury, al Dr. Armando Sandoval Pierres y a la Maestra Paola Gutiérrez Candia. Pero sobre todo a mi familia. A mi madre Maricela Navarro, a mi padre José Hernández, a mis hermanos José Alberto e Ismael Alejandro y muy especialmente a mi esposa Karina Bibiano Valente, quien siempre ha estado a mi lado dándome su apoyo incondicional. Por último, quiero dejar testimonio de la gratitud que siento hacia una pequeña persona que se encuentra próxima a llegar a este mundo; Héctor Nayar. La promesa de tu nacimiento es mi mayor motivación.

Introducción

La historiografía de la música señala la aparición en 1873 de la extensa biografía de Johann Sebastian Bach realizada por Philipp Spitta como la génesis del redescubrimiento de la obra del compositor germano-danés, Dieterich Buxtehude. En ella, el autor dirige su atención principalmente a la obra organística de Buxtehude (dedicando incluso un capítulo de uno de los libros que comprende la biografía), y a la manera en que ésta influyó en cierto modo la forma de componer del joven Johann Sebastian Bach.

Sin embargo, la obra vocal de Buxtehude tardaría unos años más para ser descubierta. Fue en 1889, cuando el investigador y musicólogo Carl Stiehl, encontró en la Universidad de Uppsala (Suecia) una gran cantidad de obras de Buxtehude transcritas por Gustav Düben (1628-1690), quien fuera también organista y su amigo cercano. La estrecha relación que estos dos personajes tuvieron se evidencia en la dedicatoria que realizara Buxtehude de su ciclo de cantatas BuxWV 75 *Membra Jesu nostri*. En el manuscrito de dicha obra observamos en la primera página la siguiente inscripción: “para el destacado señor Gustav Düben, noble y honorable amigo, director musical de su serenísima majestad el rey de Suecia”.

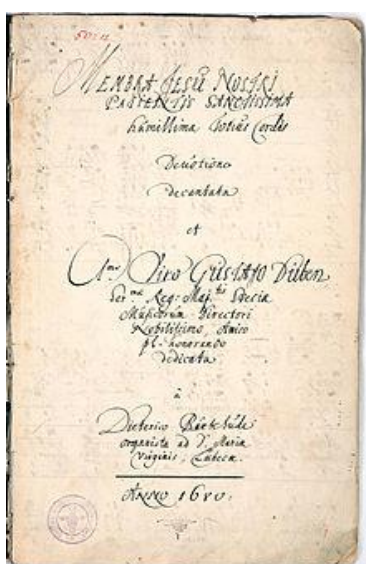


Ilustración 1. Primera página del manuscrito de la obra *Membra Jesu Nostri*, con dedicatoria a Gustav Düben.

De la relación que tuvo Buxtehude con Gustav Düben y la importancia de su rol como la principal figura en la conservación de la música escrita del organista de la iglesia de Santa María de Lübeck, se hablará posteriormente.

Como podemos apreciar, el interés por la obra de Buxtehude es relativamente reciente (poco más de cien años) si se le compara con la obra de otros compositores del periodo barroco que cuentan con más tiempo de haberse colocado en el interés tanto de intérpretes como de investigadores. No obstante, actualmente se ha comenzado a dar mayor reconocimiento a su obra, de tal modo que investigadores como Geoffrey Webber¹, por citar un ejemplo, se han referido a Buxtehude como la figura más destacable de la música religiosa alemana entre Schütz y Bach.

Un claro ejemplo de la atención que la obra del compositor germano-danés ha captado, es la publicación de la colección *Opera Omnia*, que comprende la primera grabación integral en veinte volúmenes del repertorio de Dieterich Buxtehude: obras para conjuntos de cámara, para órgano, para clavecín y música vocal. La dirección de dicho proyecto, iniciado en 2005 y concluido en 2014, estuvo a cargo de Ton Koopman, quien además tocó el clavecín y el órgano en la grabación realizada bajo el sello discográfico Challenge Records. Cabe señalar que Koopman es también presidente de la asociación Dieterich Buxtehude (*Internationale Dieterich Buxtehude Gesellschaft*²) la cual fue fundada en el año 2004. Esta asociación tiene como propósito el de difundir la música del organista de la iglesia de Santa María, en Lübeck. En su sitio de internet se pueden encontrar recursos tanto para la investigación como para la ejecución de sus obras.

La razón por la que elegí la música vocal de Buxtehude como mi tema de investigación de posgrado se basa en tres ejes que busco desarrollar y fortalecer por medio de la especialización que adquiera con el conocimiento de esta maestría. El primero es profesionalizante, ya que uno de mis intereses como intérprete radica en la música vocal religiosa del periodo barroco en Alemania. Es por esta razón que encuentro en la obra de Buxtehude un nicho de oportunidad, ya que en nuestro país hasta el momento no hay

¹ Webber, G., (1996) *North German Church Music in the Age of Buxtehude*.

² <http://www.dieterich-buxtehude.org/>

alguien que se haya especializado en este repertorio en específico. La segunda es formativa, debido a que observo en su tratamiento de la línea vocal, características que permiten a la voz desarrollar ductilidad, al predominar un movimiento realizado por grados conjuntos y presentar ricas vocalizaciones que convierten a este repertorio en una herramienta que puede permitir al maestro de canto familiarizar al alumno con el repertorio vocal del periodo barroco alemán, y de la misma manera prepararlo para abordar obras con un mayor grado de complejidad, como lo son las cantatas de Johann Sebastian Bach. La tercera es musicológica. Desde mi punto de vista observo en la música vocal religiosa de este compositor un puente que conectó los desarrollos compositivos de la época temprana del barroco con la etapa tardía. Esto podemos observarlo en la evolución que tuvo el concierto religioso (heredero directo del motete concertado) del que Buxtehude fue un importante exponente. Dicha forma musical gestó en su evolución el nacimiento de la cantata, que al contrastar estas dos formas musicales percibimos las similitudes que guardan entre sí. Por ejemplo, el concierto religioso se distingue como una unidad, aunque tenga divisiones internas. Los contrastes que hay en su estructura están dados por los cambios de compás³. En algunos casos encontramos pequeños recitativos que funcionan como escisiones, las cuales advierten al oyente que una idea musical ha concluido y otra está por comenzar. Mediante esta descripción observamos cómo el concierto religioso es en sí una especie de proto cantata, género que logró apuntalarse gracias a la aportación de Erdmann Neumeister, quien, influenciado por la mecánica de la ópera, escribió textos que se intercalaban (como si fuesen recitativos y arias operísticas) para formar un todo.

Los objetivos de la presente investigación son tres: el primero es proporcionar herramientas teóricas que ayuden a los músicos-intérpretes interesados en la Interpretación Históricamente Informada⁴ (para fines prácticos a partir de este momento abreviaré este término como IHI) del repertorio de Dieterich Buxtehude. El segundo es aportar un texto

³ Probablemente también de *tempo*, pero esto es difícil de saber con precisión debido a que durante la primera mitad del periodo barroco las indicaciones agógicas sólo solían escribir al inicio de la obra.

⁴ La Interpretación Históricamente Informada (traducción al castellano del concepto Historically Informed Performance) es una corriente performativa que surge durante el siglo XX, y tiene como principal característica realizar interpretaciones basadas en diferentes recursos teóricos obtenidos de: la organología de aquellos instrumentos de la época en cuestión, los tratados teóricos y prácticos, fuentes iconográficas y recientemente las grabaciones sonoras conservadas.

crítico en castellano acerca del tema sugerido ya que, hasta el momento, la información disponible es escasa. Por último, creo conveniente señalar que el presente trabajo tiene también como finalidad la divulgación del repertorio vocal del compositor Dieterich Buxtehude, que a mi parecer y con base en mi experiencia personal, no ha sido justipreciado en toda su capacidad expresiva y estilística, al menos en nuestro país. Si bien el mencionado compositor es parte del canon organístico y clavecinístico, es necesario señalar que su producción vocal se equipara en número a su obra para instrumento de teclado. Dicho esto, es que manifiesto la pertinencia de un trabajo de este tipo, que atraiga la mirada de intérpretes vocales hacia un repertorio que, tanto nos puede cautivar por sus cualidades estéticas intrínsecas, como ayudar a comprender un poco acerca de la evolución que tuvieron las prácticas compositivas e interpretativas del periodo medio al tardío del barroco.



Ilustración 2. Diagrama que representa la manera en la que se correlacionan los ejes con los objetivos de mi investigación.

Los temas que serán abordados en la presente investigación son: *Apuntes biográficos acerca de Dieterich Buxtehude*. En este capítulo se mostrará al lector aquellos aspectos biográficos relevantes para la investigación. Por ejemplo, la formación académica que tuvo

Buxtehude y cómo esta misma ayudó a definir sus tendencias compositivas. La manera en la que nuestro compositor se percibía a sí mismo dentro de la escala social conforme a su quehacer artístico. En el segundo capítulo se ofrece un *Contexto histórico* en el que se describe la fuerte influencia que tuvo la música italiana en las tierras germanas, tanto en el aspecto práctico como en el teórico. También se alude a aquellos compositores que influyeron en la manera de componer de Buxtehude. El tercer capítulo, *La música vocal en el repertorio de Dieterich Buxtehude*, pone de relieve la importancia que esta categoría tiene dentro de la obra del organista de la *Marienkirche*, así como el análisis de las fuentes de los textos en sus obras vocales. En el penúltimo capítulo planteo una propuesta acerca de aquellos recursos que considero útiles para realizar una interpretación históricamente informada. Estos recursos los clasifico de la siguiente manera:

- Pertinencia de ornamentar este tipo de repertorio. Con base en el estudio del método de canto de Christoph Bernhard⁵ (*Von der Singe-Kunst oder manier*, 1650), se realiza un análisis de cuáles son los tipos de ornamentos que podrían ser propios del repertorio en cuestión.
- Inscripciones devocionales. Son aquellas marcas que los compositores colocaban al final de sus composiciones, teniendo éstas diferentes propósitos. Por un lado, el de dejar testimonio de que el compositor no buscaba la vanagloria por medio de aquellas obras que estaban destinadas al servicio divino. Por otro lado, advertían a los lectores que era el final de la obra, por lo que ésta se encontraba completa.
- Afinación del órgano con el que Buxtehude tocaba en la iglesia de Santa María, en Lübeck.

Por último, señalo en un breve análisis de la partitura BuxWV 45 *Ich bin eine Blume zu Saron*, las consideraciones interpretativas por las que opté para la ejecución de esta obra en el concierto de mi examen de grado.

⁵ Se toma en cuenta únicamente este tratado debido a que por su ubicación temporal y geográfica coinciden en gran medida con nuestro objeto de estudio, además de diferenciarse de los otros escritos similares de esta época, por estar dirigido a los cantantes profesionales en lugar de los coreutas que se encontraban en su etapa de aprendizaje.

Estado de la cuestión

El tema que abordo en la presente investigación puede apreciarse desde dos aristas: la de la interpretación históricamente informada y la de la obra vocal del compositor Dieterich Buxtehude. Acerca de la primer vertiente observamos que las fuentes actuales en el ámbito vocal usualmente recurren a los tratados teórico-prácticos que datan desde el siglo XVI hasta el XVIII. Esto no es de extrañar, ya que a diferencia de la música instrumental, que tiene como referente la organología de los instrumentos conservados, e incluso se puede apoyar en la iconografía que muestra la postura en la que se tocaban ciertos instrumentos, en el caso del canto no se conservan este tipo de pruebas tangibles que nos proporcionen una guía, pese a que Denis Stevens (1997) sugiere en su obra *Early Music*, la probabilidad de basarse en una obra pictórica de los hermanos van Eyck para definir cualidades vocales propias del tiempo en el que este retablo fue realizado.



Ilustración 3. Detalle de *La adoración del Cordero místico* o *Altar de Gante* (1432) realizado por Hubert van Eyck y Jan van Eyck.

A mi parecer, tomar como referencia pinturas de la época para descubrir en ellas algún indicio que conduzca a una mejor comprensión de la técnica vocal del tiempo al que la pintura pertenece es una suerte de albur, ya que ciertamente el pintor tendría nociones anatómicas y podría dibujar perfectamente la tensión muscular de un brazo en una posición contorsionada, pero ¿acaso un pintor podría retratar el lugar en donde un cantante resonaba

la voz, ya fuese el pecho, la cabeza o ambos?. Lo que si podemos observar en el cuadro de los hermanos van Eyck es el gesto laxo en el rostro de al menos la mitad de quienes integran dicha obra. Esto podría interpretarse como un ideal en la proyección del sonido, ya que si el mensaje (muy probablemente religioso) se expresase con un semblante compungido⁶, no demostraría a sus contemporáneos la alegría de cantar alabanzas dentro del servicio religioso. Creo que es por tal razón que los personajes que son el “ideal” de una correcta disposición hacia el canto ocupan el primer plano en la composición.

En el mejor de los casos, si es que existe una pintura u obra pictórica que nos pueda proporcionar un poco de información, idealmente será cronológicamente cercana al objeto de estudio, ya que como mencionan Lawson y Stowell: “la historia del gramófono enseña la importante lección de que incluso en los últimos cien años aproximadamente han tenido lugar cambios radicales en los gustos y las prácticas [en relación con el canto]”⁷. Esto nos demuestra que no podemos fiarnos de ejemplos visuales que disten considerablemente de la línea temporal de nuestro tema.

Desde mi punto de vista considero que tomar recursos visuales como un argumento para sustentar una IHI debe de hacerse con muchas reservas, debido a que se corre el riesgo de construir argumentos a partir de una base subjetiva. Es por tal motivo que los principales referentes de mi investigación serán algunos tratados teórico-prácticos de aquel periodo, específicamente aquellos que se hayan producido dentro del Sacro Imperio Romano Germánico. Esta información puede sustraerse de fuentes primarias como los manuscritos de las obras de Buxtehude, tal es el caso de uno de los recursos sobre los que sustento mi propuesta de una IHI del mencionado repertorio: las inscripciones devocionales⁸. Las

⁶ J. J. Quantz en el capítulo XI (*Sobre la buena expresión musical en general al cantar o tocar un instrumento*), núm. 13 (pp. 153, 154) de su tratado *Método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música* (Berlín, 1752) menciona que “Hay que tener mucho cuidado de evitar todo lo que pueda percibirse como rudo o molesto al tocar o al cantar. Hay que estar atento de no hacer ninguna mueca y de buscar, en la medida de lo posible, una tranquilidad constante”. Este tratado fue publicado en Berlín 45 años después de la muerte de Buxtehude, pero es importante considerar que los tratados recogían y discutían información y prácticas compositivas e interpretativas de épocas anteriores, llegando incluso a apoyarse en ideologías medievales.

⁷ Lawson y Stowell, (2009) *La interpretación histórica de la música*, p. 104.

⁸ Concepto acuñado por Stephen Rose en su escrito *Musical Authorship from Schütz to Bach* (2019).

opiniones registradas de personas que intervinieron en aquel contexto histórico⁹ y por último algunas grabaciones actuales de agrupaciones cuyo enfoque es el de la interpretación históricamente informada.

En mi búsqueda por encontrar referentes acerca de la IHI de la música vocal de Buxtehude, hasta el momento no he encontrado ninguna fuente con la que pueda contrastar mis ideas. En cambio, sí he encontrado textos para una IHI del repertorio para órgano¹⁰. Los postulados de la obra organística en los que basan este tipo de interpretación son dos: la utilización de instrumentos conservados de la época, pertenecientes a la región en donde vivió el compositor en cuestión y el temperamento¹¹.

Acerca de la figura de Dieterich Buxtehude es poco lo que en este trabajo se podrá decir sobre lo que no hayan ahondado ya las autoridades en la materia como son Kerala Snyder y Soren Sorensen. Mi aportación entonces, en este rubro, es resumir lo escrito en torno a la figura del organista de la iglesia de Santa María en Lübeck, para que más allá de servir como una monografía, ayude a la persona interesada en la obra vocal de dicho compositor a dar una vista panorámica de su contexto histórico, de sus influencias compositivas, de la recepción que tuvo su trabajo en su época y de algunas de las prácticas interpretativas vigentes en aquel periodo.

Cabe señalar que en el desarrollo del presente trabajo aparecerá repetidamente la referencia a la obra de la investigadora Kerala Snyder, esto, por ser la fuente que más ha profundizado en la obra, figura y entorno del compositor Dieterich Buxtehude. También por ser el escrito más actual que aborda este tema (la segunda edición de su obra *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck* es del año 2007, a diferencia del trabajo realizado por Soren Sorensen, titulado *Dieterich Buxtehude vokale kirkemusik* que data del año 1958).

⁹ Un ejemplo es la declaración que hizo Johann von Königslow (Ca. 1782) acerca de la afinación del órgano de la iglesia de Santa María, la que describió como *hoch Chorton*. (p. 87) Snyder K., (2007) *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, University of Rochester Press, Nueva York, Estados Unidos.

¹⁰ Quinney, R., *Buxtehude's organ music, Early Music*, Volume 37, Issue 3, August 2009, Pages 501–502, <https://doi.org/10.1093/em/cap062>.

¹¹ “El sistema de temperamento desigual es ahora observado como un *sine qua non* en las interpretaciones históricamente informadas del repertorio del siglo XVII” Quinney, *Op. Cit.*

Contexto histórico

A inicios del siglo XVII el Sacro Imperio Romano Germánico atravesaba una situación difícil debido a la guerra que minó severamente a su población¹² y trastocó la distribución geográfica dentro de su territorio. Esta es la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), que Mary Fulbrook (*Historia de Alemania*) define como: “una serie de conflictos que abarcaban divisiones confesionales dentro del Imperio, sublevaciones de los estados provinciales contra su gobernante territorial y resistencia de los príncipes territoriales frente al poder imperial” (p. 68), además de enfrentamientos entre otras naciones como los Países Bajos contra España o Suecia contra Polonia, que luchaban en territorio del Sacro Imperio Romano Germánico. Tomó cerca de cien años la reparación de los estragos provocados por esta guerra.

Podemos darnos una idea de cuál es la dimensión de la afectación que este conflicto bélico causó en las personas por lo que menciona Fulbrook (2009) acerca de que “todo aquel nacido después de 1600 experimentó en propia carne los trastornos de la guerra” (p. 79). Sin embargo, hay testimonios que nos hacen reafirmar este tipo de aseveraciones. Un claro ejemplo es el de Heinrich Schütz (1585-1672) quien en ocasiones llegó a quejarse de no contar con el número suficiente de músicos para realizar las interpretaciones de sus obras de gran formato.

Buxtehude nació cuando dicha guerra se desarrollaba, misma que concluyó cuando él tenía 11 años. Considero que la circunstancia de haber vivido sus primeros años en una época beligerante y que su música sea en mayor medida de carácter religioso, tienen cierta conexión. Es sabido que para los músicos de aquella época lo más común era trabajar para la corte de algún noble o para la iglesia, y que la música que tocasen o compusiesen se relacionaba con su empleador. Sin embargo, no descarto la posibilidad de que las composiciones vocales de Buxtehude fueran también una expresión de gratitud hacia Dios por la tranquilidad de vivir en paz, a diferencia del panorama de su infancia.

¹² Un ejemplo de ello es el reino de Württemberg, que pasó de tener aproximadamente 445,000 habitantes en el año 1622, a la cantidad de 97,000 para 1639. Fulbrook, M. (2009) *Historia de Alemania*, 2ª ed., Madrid, Akal.

Aunque Buxtehude llegó a la ciudad de Lübeck veinte años después de finalizada la Guerra de los Treinta Años había concluido, será de utilidad saber que pese a todos estos conflictos dicha ciudad no tuvo mayores afectaciones gracias a “sus políticas inteligentes y sus grandes fortificaciones”¹³. Su característica de ciudad libre¹⁴ pudo serle de gran ayuda para mantenerse neutral durante el periodo de batallas, además de ser uno de los puertos marítimos más importantes entre los territorios del mar Báltico y el Sacro Imperio Romano Germánico.

En el siguiente mapa podemos apreciar la distribución territorial del Sacro Imperio al término de la guerra. Como vemos, el extremo norte ahora incluía la presencia del reino sueco, lo que traería consigo una estrecha relación (al menos en el aspecto musical) entre estas dos naciones. Algunas de las razones por las que se fortaleció el vínculo entre los territorios antes mencionados, fue la asistencia de miembros de la familia real alemana a los servicios religiosos de la Iglesia Alemana en Estocolmo y que músicos alemanes por lo general eran contratados para trabajar en la corte de Estocolmo¹⁵



Ilustración 4. *Historia de Alemania*, Alemania tras el tratado de Westfalia, 1648. Fulbrook M.

¹³ *Hansestadt Lübeck*, 1980, Editorial Schoning. p. 4.

¹⁴ Título que le fue concedido por el emperador Federico II en el año 1226. *Ibid.*

¹⁵ Webber, G. (1996) *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, p. 4.

De acuerdo con la información antes citada apreciamos que el vínculo que posteriormente tendría Buxtehude con el maestro de capilla de la iglesia de Estocolmo, Gustav Düben, iría más allá de una amistad entre colegas o admiradores pues también se veían mezclados intereses políticos entre Suecia y el territorio norte del Sacro Imperio Romano Germánico.

Debido a los estragos ocurridos durante la Guerra de los Treinta Años, las artes no florecieron en las tierras germanoparlantes de la misma manera que ocurría en los reinos vecinos, sin embargo, si la música pudo encontrar la posibilidad de desarrollarse al término del conflicto bélico fue gracias a la religión protestante.

Otro ámbito que de igual manera se vio afectado por esta guerra fue el de la imprenta. Bianconi (*Historia de la música, El siglo XVII*, 1999) señala en relación con este tema que durante esta época (específicamente el periodo que coincide con la depresión en Italia ocurrida durante los años 1619-1622) el consumo de música en el Sacro Imperio Romano Germánico se limitaba a la circulación de obras de música protestante con alcances únicamente locales. Cabe señalar que en el territorio germano el mercado de la imprenta no se encontraba monopolizado, como fue el caso de Francia, en donde la impresión de obras musicales durante el reinado de Luis XIV estuvo reservada exclusivamente para la casa Ballard por concesión real.

Ampliando el panorama historiográfico encontramos el estudio de Stephen Rose, *Music Printing in Leipzig During the Thirty Year's War* (2004) que se enfoca aún más en dicho tema. En este trabajo encontramos que las impresiones de escritos musicales durante este periodo no eran producidas por especialistas ya que eran los mismos impresores que publicaban libros quienes esporádicamente aceptaban hacer impresiones de obras musicales. Como bien ya señalaba Bianconi, la música impresa en los primeros años en que dio inicio la Guerra de los Treinta Años era en su mayoría de carácter religioso. Sin embargo, Rose contribuye a ahondar un poco más complementando el estado de la cuestión al hacer una categorización de las obras musicales impresas que se solían realizar durante la primera mitad del siglo XVII. De acuerdo con esta relación de ideas encontramos cuatro tipos de publicaciones:

- **Colecciones de partes por sección:** Este tipo de publicaciones reunía por separado las partes de cada ejecutante. Un ejemplo son los libros de motetes *Psalmen Davids* (1619) de Heinrich Schütz¹⁶
- **Libros de himnos:** Son consideradas las colecciones musicales que tuvieron mayor difusión en aquella época, al grado de que cada editor habría publicado al menos una de estas colecciones. Su principal característica era que además de contener himnos para ser cantados en los servicios religiosos, incluían también otras canciones con poemas devocionales para interpretarse en el ambiente doméstico.
- **Tratados musicales:** En esta categoría la música era comúnmente utilizada para dar ejemplos con la finalidad de instruir acerca de notación y metodología del canto. Algunos ejemplos de estos tratados son; *Neue Unterweisung der Singe Kunst* (1638) de Daniel Friderici, *Musica moderna prattica, ouero Maniera del Buon Canto* (1658) de Johann Andreas Herbst y *Der rechte Weg zur Singekunst* (1660) de Johann Crüger.
- **Panfletos ocasionales:** estas ediciones están estrechamente relacionadas a eventos civiles y su formato dependía de la ocasión para la que se destinaban. Por ejemplo, en el caso de las canciones sencillas como *Villanelas* de boda o canciones para un funeral, regularmente se imprimían en una hoja ancha, a diferencia de obras con mayores dimensiones como motetes o conciertos vocales, los cuales se componían de un conjunto de hojas por cada parte o voz. No obstante, este formato se considera efímero ya que sólo contiene una obra. Como ejemplo de este tipo de publicación tenemos la obra BuxWV 116 *Auf! stimmet die Zeiten*, que fue realizada con motivo del matrimonio de Henricus Kirchrink.

Para poder comprender por qué Buxtehude sólo logró publicar dos ediciones¹⁷ de sus obras en vida nos sería de utilidad conocer un poco más acerca de los costos que

¹⁶ El título completo de dicha obra es *Psalmen Davids / samt / Etlichen Moteten und Concerten / mit acht und mehr Stimmen / Nebenst andern zweyen Capellen daß dero etliche / auff drey und vier Chor nach beliebung gebraucht / werden können. (Salmos de David / bastantes motetes y conciertos /con ocho o más voces/ junto con otras dos capellas / que pueden utilizarse para tres o cuatro coros según se desee).* Trad. Juan Carlos Hernández Navarro

representaba realizar la impresión de alguna colección de composiciones. Acerca de las vicisitudes que implicaban las impresiones de las obras de Buxtehude no se tiene información hasta el momento, pero tomaremos como referencia el trabajo de Stephen Rose (2004), en donde se nos describe un panorama cercano al organista de Lübeck. En su escrito, Rose menciona que, debido a los gastos ocasionados por la Guerra de los Treinta Años, el elector de Sajonia emitió, en 1623, un edicto con el que buscaba regular los costos de impresión y del papel. Los costos de impresión variaban dependiendo del lugar, por ejemplo, en Leipzig el costo se definía por fardo¹⁸; en una impresión de 1,000 ejemplares el costo por fardo de papel era de 5 florines, de 1,500 a 2,000 ejemplares disminuía un poco, sin embargo, en tirajes menores a 1,000 copias el costo era de 6 florines por fardo. Aunque existe otro factor a considerar, y es que los editores podían cobrar un poco más por utilizar una tipología distinta, requerida para la escritura musical. En tal caso, la impresión de un texto común tenía un costo de 5 florines, sin embargo, su costo se incrementaba a 6 florines si se trataba de una obra musical.

A continuación, mostraré un ejemplo descrito por Rose para poder conocer a detalle los recursos empleados en el tiraje de una publicación:

Cada conjunto de colección de partes por sección requería 36 ½ hojas de papel, cuando la suma total de papel que se necesitaba para una edición es de 7 fardos, 4 resmas, y 16 manos de papel [o 37,400 hojas, con un costo aproximado de 37 florines]. (p. 342)

Contemplando que Buxtehude ganaba 133 rixdollars (Snyder, 1987, p. 37) anuales en su trabajo de organista en la iglesia de Santa María en Lübeck, y que el rixdollar equivalía a 1.5 florines, hablamos de que Buxtehude ganaba alrededor de 200 florines anuales como sueldo bruto, excluyendo los servicios extra como bodas y funerales. Su

¹⁷ Estas ediciones son las colecciones de sonatas Opus 1 y 2. La tablatura A-373, la cual comprende 20 obras vocales de Buxtehude, no puede considerarse como una edición debido a que ésta no fue publicada. Kerala Snyder sugiere que este compendio de obras fue realizado por deseos del propio compositor con la finalidad de preservarlas para la posteridad. Es notable el hecho de que ésta sea la única fuente de 11 de las 20 obras ahí contenidas.

¹⁸ Las unidades de volumen de papel descritas por Rose son las siguientes: 1 fardo = 10 resmas (medida utilizada en la imprenta, equivalente a 480 hojas escritas a mano o 500 hojas realizadas en imprenta); 1 resma = 20 manos de papel (esta medida equivale a 24 hojas escritas a mano y 25 realizadas con la imprenta). Rose, *Op. Cit.* p. 342.

suelo mensual sería de aproximadamente 16.6 florines, por lo que podemos concluir que a Buxtehude le habría costado el trabajo de un poco más de dos meses financiar por su cuenta la edición de una colección de obras. A esto debemos sumar que muy probablemente en su tiempo no existía aún un editor de música en Lübeck, por lo que habría tenido que recurrir a una de las imprentas de alguna ciudad cercana (este fue el caso de sus dos ediciones realizadas en la ciudad vecina de Hamburgo) por lo que se tendría que sumar además los gastos de traslado y de estadía a fin de supervisar la impresión.

Un elemento común a las dos ediciones preservadas de Buxtehude (*Opus 1* y *2*) son las dedicatorias. La primera colección (1694) fue dirigida a sus patrones, los burgomaestres y alcaldes del ayuntamiento de Lübeck, mientras que la segunda (1696) la ofrenda al cónsul Giovan Rittero. Estas dedicatorias hacen pensar en la probabilidad de que hayan sido financiadas por las personas a las que se refieren. La colección conocida como la tablatura A-373 fue costada, de acuerdo con Snyder, por el mismo Buxtehude, con la finalidad de conservar una selección de sus obras vocales.

De las tres colecciones que se conservan de Buxtehude, todas tienen características diferentes en cuanto a la escritura musical. Por ejemplo, el *Opus 1* es una colección de partes. El *Opus 2* es una edición de partitura en *full score*, como las ediciones actuales. Por último, la tablatura A-373 fue realizada en el formato de tablatura. Cabe señalar que este método es característico de los organistas del norte del Sacro Imperio Romano Germánico y muchas de las obras conservadas de Buxtehude están realizadas en tablatura.

A Buxtehude probablemente no se le conoció como un compositor famoso por las ediciones publicadas de sus obras (como lo fue Andreas Hammerschmidt). En cambio, se le reconoció por los conciertos vespertinos o *Abendmusiken*¹⁹ que él mismo organizaba. La tradición de estos conciertos comenzó con el organista antecesor a Buxtehude en la

¹⁹ La definición que hace la investigadora Kerala Snyder de este término es la siguiente: “El nombre dado a un particular tipo de concierto llevado a cabo en la *Marienkirche*, de Lübeck, durante los siglos 17 y 18. El origen exacto de los *Abendmusik* era un poco incierto en la mitad del siglo 18, pero debieron de comenzar como conciertos de órgano, probablemente en el periodo en el que Franz Tunder fue organista (1641-1667), probablemente antes. El propósito original pudo haber sido el de entretener a los hombres de negocios que se reunían en la *Marienkirche*, a esperar la apertura de la bolsa de valores en la tarde de los jueves”. Kerala Snyder, et al. (1985), *The New Grove North European Baroque Masters: Schütz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann*, Nueva York, Macmillan.

Marienkirche de Lübeck, Franz Tunder. En relación con este tema Webber (1996) menciona que “el establecimiento por parte de Tunder de conciertos regulares las tardes de los sábados en la iglesia, fue uno de los desarrollos más significativos en la vida musical de la ciudad [de Lübeck]”²⁰. Como podemos apreciar, Buxtehude continuó con la costumbre que ya se encontraba establecida, aunque generalmente se le reconozca como el fundador de dicha tradición. Esto probablemente se deba a la famosa anécdota de cuando el joven Johann Sebastian Bach, quien contaba con tan sólo 20 años, viajó a pie desde la ciudad de Arnstadt hasta Lübeck (la distancia aproximada entre estos dos puntos es de 450 km), para asistir a los afamados conciertos vespertinos que ofrecía ese organista, a quien Bach admiraba. Philipp Spitta (*Johann Sebastian Bach, Vol 1, 1952*) señala en su biografía acerca de Johann Sebastian Bach que:

La razón por la que escogió la última parte del otoño para su viaje fue probablemente que entre la festividad del día de San Martín (11 de noviembre) y Navidad, los famosos “*Abendmusiken*” o conciertos vespertinos, se llevarían a cabo en la *Marienkirche* en Lübeck, y él debía tener deseos de escucharlos” (p. 257).²¹

La educación musical en el norte del Sacro Imperio y la región limítrofe escandinava durante el siglo XVII es un aspecto por considerar que puede sernos de ayuda en la comprensión de las prácticas interpretativas y compositivas de aquel periodo. Recordemos que por la tradición que data de la Edad Media, la educación en las *Lateinschulen*²² estaba fuertemente influenciada por la concepción de las siete artes

²⁰ Traducción de Juan Carlos Hernández Navarro.

²¹ Traducción de Juan Carlos Hernández Navarro.

²² De acuerdo con Eliot Gardiner, las escuelas latinas (*Lateinschulen*) eran instituciones educativas que su currícula se conformaba por las siguientes asignaturas: historia, escritura, aritmética, física, latín, griego, lectura, música y teología, siendo estas dos últimas a las que se les daba mayor importancia. Una prueba de esto es que en dichas escuelas era común que se cantara en coro una hora diaria después de la comida del mediodía. El lugar preponderante que ocupaba el canto estaba relacionado con el desarrollo que propiciaba de la memoria. Una forma en la que practicaban era mediante el canto de un canon; una misma línea melódica que todos cantaban, pero de manera alternada. Con este resultado eran conscientes de la complejidad que podría lograrse mediante la polifonía. Gardiner, J. E. (2015) *La música en el castillo del cielo; Un retrato de Johann Sebastian Bach*, Barcelona, Acatilado. pp. 78 – 91.

liberales²³, éstas divididas a su vez en el *quadrivium* y en el *trivium*. En los albores de lo que la historia considera como periodo barroco observamos cómo en parte del Sacro Imperio Romano Germánico todavía se conservaba la herencia del pensamiento medieval, en relación con la jerarquía que determinaba la manera en que los hombres se relacionaban con la música. De acuerdo con Dietrich Bartel (*Musica poetica, Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music*, 1997) encontramos esta jerarquía definida de la siguiente manera:

Con las proporciones matemáticas determinadas a través de la *ratio* [razón], el músico teórico (*musicus*) era considerado superior al músico práctico (*cantor*). *Musica instrumentalis* era considerada como un ejercicio racional en lugar de un acto creativo o expresivo. Con los instrumentos siendo utilizados meramente como herramientas los cuales permitían observación científica y aplicación práctica (pp. 11, 12)

Tal era el desapego que algunos compositores germanos mostraban por las cuestiones prácticas en los comienzos del siglo XVII, que éstos llegaron a recurrir a las improvisaciones realizadas por los intérpretes para comprender un poco mejor la manera en la que podían desarrollar su creatividad compositiva. A este respecto Christoph Bernhard menciona que “se ha observado que los cantantes e instrumentistas han estado en desacuerdo con algunas notas, y estos han tenido ocasión de inventar un tipo agradable de figura [ornamento] que puede ser cantado con cierta eufonía, que debe ser anotado”²⁴. Esto corrobora el distanciamiento que existía en los inicios del periodo barroco entre los músicos teóricos y los desarrollos prácticos. De tal modo que en dicha época se pensaba que en el proceso de composición estaba también involucrado el intérprete.

²³ Las artes liberales son 7 divididas en dos grupos: *Quadrivium* y *Trivium*. El *Quadrivium* engloba las disciplinas matemáticas, como: aritmética, geometría, astronomía y música. Mientras que el *Trivium* se asocia a las asignaturas relacionadas con la lingüística; gramática, dialéctica y retórica. El origen del concepto de las siete artes liberales se remonta a la antigüedad clásica, no obstante, fue en la Edad Media cuando volvió a captar el interés pedagógico. Bartel, D. (1997) *Musica Poetica; Musical Rethorical Figures in German Baroque Music*, Nebraska, University of Nebraska Press. p. 12.

²⁴ Citado en Butt, J. (1991). *Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: An Approach to 'Historical' Performance Practice*. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(1), 41-62. Recuperado el 26 de junio de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/766493> Traducción de Juan Carlos Hernández Navarro.

Esta disociación teórica/práctica comenzó a cambiar dentro del Sacro Imperio Romano Germánico gracias al empleo de la retórica²⁵ en la música, en tanto que empezó a considerarse ya no sólo como parte del *quadrivium*, sino también del *trivium*, por ejercitar la voz del orador. A partir de este momento el músico práctico ya no se encontraba por debajo del teórico, porque ahora el concepto de músico había fusionado los conocimientos teóricos y prácticos dando como resultado al músico poético.

Es a esta nueva estirpe a la que pertenece Buxtehude, quien al haberse formado en una *Lateinschule* debió de haber aprendido a cantar desde una edad temprana. Si observamos que aproximadamente la mitad de su obra son composiciones vocales, comprendemos que esto se debe a su formación como músico práctico-teórico, como *musicus poeticus*. Lo podemos notar en la forma en la que introduce ya desde el proceso de composición, ornamentos que probablemente el intérprete agregaría, tales como la anticipación de la sílaba/nota, glosas y matices dinámicos.²⁶

²⁵La retórica, de acuerdo con diferentes opiniones que recoge López Cano (*Música y retórica en el barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 19, 21) se define en palabras de Helena Beristain como “el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos”, mientras que para Aristóteles es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que ésta encierra” y para Cicerón las características que un buen discurso debe tener son: ser “agradable, instructivo y debe mover (conmover) al oyente: *delectare, docere, et movere*”. Cabe mencionar que en la música vocal de Buxtehude se puede encontrar el uso de diferentes figuras retóricas que enriquecen el discurso musical. A continuación, mencionaré 3 ejemplos que me ayudarán a ilustrar la manera en la que nuestro compositor hacía uso de la retórica en sus composiciones. El primero es el de la obra *Herr, Ich lasse dich nicht* (BuxWV 36). En el comienzo del primer dueto para bajo y tenor se observa como este último comienza haciendo uso de la *Gradatio* (es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical, Cano, 2000, p. 136) al cantar tres veces la palabra “Herr” (señor) en un acorde de Si bemol Mayor de manera ascendente, haciendo hincapié en el llamado que realiza el cantante a su interlocutor. El segundo ejemplo lo encontramos en el concierto *Eins bitte Ich von Herrn* (BuxWV 24) en los compases 102-104, en donde las voces de las dos sopranos remarcen el sentido de la palabra “lebenlang” (para toda la vida) mediante un melisma que abarca los tres compases. La figura retórica que Buxtehude emplea en este caso es la *Hypotiposis*, que se define como “la descripción musical de conceptos extramusicales” (Cano, 2000, p.147). Por último, tenemos el ejemplo de la obra *Alles, was ihr tut mit Worten oder Werken* (BuxWV 4). Aquí encontramos reiteradamente en el comienzo del primer número coral el empleo de la *Aposiopesis*, es decir, “un descanso en una o todas las voces de una composición; una pausa general” (Bartel, 1997, p. 202). El efecto que se obtiene de este recurso es el de crear expectación en el oyente, debido a que no concluye la frase “Alles, was ihr tut...” (todo debe de hacerse...) cuando un silencio general irrumpe.

²⁶ Para una mejor comprensión de este argumento, diríjase al último capítulo de este escrito en donde se realiza un breve análisis de los ornamentos que Buxtehude realizaba desde el momento de la composición.

Como podemos apreciar en los anales de la historia, la participación de las mujeres en los servicios religiosos estuvo restringida durante mucho tiempo, no obstante, esto fue diferente en el aspecto musical. Uno de los primeros indicios de la incursión de mujeres en los servicios religiosos data de mediados del siglo XVII en Francia, donde participaban como cantantes solistas en las capillas reales. El primer registro de la participación de una mujer en una iglesia en el territorio germano se remonta a inicios del siglo XVIII. Laura Stanfield detalla este suceso en su artículo *What did Women Sing? A Chronology concerning Female Choristers* (2013) de la siguiente manera:

Barbara y Margarethe Keiser fueron las primeras mujeres en cantar como miembros de un coro en una iglesia alemana (en Hamburgo); durante un servicio sabatino de 1716. Barbara fue formalmente presentada a la congregación por el teórico y compositor Johann Mattheson como “el nuevo sonido de una voz femenina” (p. 190).

Sirva la anterior introducción para dejar testimonio que en el tiempo en el que vivió Buxtehude (1637-1707) todavía no era costumbre utilizar voces de mujeres para cantar dentro del coro de la iglesia. La tradición hasta ese momento recurría a niños u hombres adultos (a los que se les llamaba sopranistas) para cantar la voz superior. De entre los niños cantores se solía hacer una distinción dependiendo de sus capacidades musicales. John Butt (*Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, 1994) indica que, de acuerdo con las prácticas interpretativas que se encontraban vigentes desde finales del siglo XVI, se diferenciaban tres clases de niños cantores. Por un lado, estaban a los *Currende*, niños en su mayoría de escasos recursos que cantaban frente a las casas de las personas acaudaladas, y en funerales. Estos niños cantaban solamente piezas homofónicas, mientras que los *Chorus symphonicus* o *Chorus musicus* eran niños más talentosos, a quienes se les daba la posibilidad de abordar música figural, o a voces. Estos niños eran dirigidos tradicionalmente por algún prefecto. Las interpretaciones de los *Chorus musicus* estaban ligadas a bodas o a eventos de relevancia para la ciudad. Finalmente tenemos a aquellos niños que eran los más sobresalientes y que formaban parte de las *Cantorei*, conformadas por aproximadamente 12 integrantes (Butt pp. 4, 5).

Los conciertos religiosos realizados por Buxtehude para la voz de bajo (tres) son pocos si se les compara con los que compuso para soprano (veinte). Esta situación bien

puede deberse al hecho de que los recursos con los que nuestro compositor contaba eran sólo los niños que formaban parte de la *cantorei*, todos ellos con un registro agudo. De acuerdo con una carta que Snyder recoge en su libro *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck* (2007), en la que el organista de la *Marienkirche* se dirige a los directores (probablemente de la iglesia o de la municipalidad), para explicar la razón del porqué tuvo que contratar a una persona con la tesitura de bajo de otra ciudad “dado que los cantantes de la *Cantorei* de esta escuela, en el tiempo presente son [de voces] pobres” (p. 63). Para desgracia de los cantantes que poseen una tesitura grave, Buxtehude no contó con un bajo profesional a quien dedicarle sus obras, como sí fue el caso de uno de sus alumnos, Nicholas Bruhns (1665 – 1697), a quien dedicó 3 de sus conciertos para solista²⁷ al cantor de la iglesia en la que trabajaba en la ciudad de Husum, cuyo nombre es Georg Ferber “quien de acuerdo con Mattheson poseía una fina voz de bajo” (Webber, 1996, p. 85).

Al compositor y teórico Johann Mattheson (1681-1764) se le considera una voz destacada que narró el acontecer de su tiempo y dejó un gran legado con sus obras: *Der vollkommene Capellmeister* (1739, El maestro de capilla perfecto) y *Grundlage einer Ehren-Pforte*²⁸ (1740, Fundamento de las puertas de honor). Estos trabajos son sin duda un referente obligado para quien busca conocer más acerca de la música del norte de Alemania y de sus músicos.

Si aquilatáramos la trascendencia de Buxtehude por medio de un interlocutor como Mattheson, encontraríamos que este último lo relegó a un segundo plano cuando omitió hacer una entrada de Buxtehude en su obra *Grundlage einer Ehren-Pforte*, en la que habla acerca de más de un centenar de compositores (en su mayoría) contemporáneos a quienes consideraba los más destacados. Podemos encontrar en ese escrito, en el apartado que dedica a Händel, cómo Mattheson se refiere a Buxtehude cuando señala que: “nosotros [Mattheson y Händel] escuchamos a aquel estimado artista en su órgano de la iglesia de Santa María con digna atención” (Snyder, 1987, p. 103).

²⁷ De las cuatro obras de este tipo que Bruhns compuso, tres fueron escritas para la tesitura de bajo y solo una para tenor.

²⁸ El título completo de esta obra es *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste & c. erscheinen sollen*.

Wir reifeten auch den 17. Aug. desselben 1703. Jahrs zusammen nach Lübeck, und machten viele Doppelfugen auf dem Wagen, da mente, non da penna: Es hatte mich dahin der Geheime Raths-Präsident, Magnus von Wedderkopp, eingeladen: um dem vortreflichen Organisten, Dieterich Buxtehude, einen künftigen Nachfolger auszumachen. Da nahm ich Händel mit. Wir bespielten daselbst fast alle Orgeln und Clavicimbel, und fasseten, wegen unsers Spielens, einen besondern Schluß, dessen ich anderswo gedacht habe: daß nehmlich er nur die Orgel, und ich das Clavicimbel spielen wollte. Wir hörten anbey wohlgedachtem Künstler, in seiner Marien-Kirche, mit würdiger Aufmerksamkeit zu. Weil aber eine Heiraths-Bedingung bey der Sache vorgeschlagen wurde, wozu keiner von uns beiden die geringste Lust bezeigte, schieden wir, nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genoffenen Luftbarkeiten, von dannen. Johann Christian Schieferdeder legte sich hernach näher zum Ziel, führte nach des Vaters, Buxtehudes, Tode, die Braut heim, und erhielt den schönen Dienst, welchen anitzo Johann Paul Kuntzen rühmlichst besitzet.

Ilustración 5. Fragmento del libro *Grundlage einer Ehren-Pforte*²⁹ (1740) de Johann Mattheson en el que menciona su encuentro con Buxtehude: “Wir hörten anden wohlgedachtem künstler, in seiner Marien-Kirche, mit würdiger aufmerksamkeit zu” (p. 138).

Al momento de este encuentro el joven Mattheson, contaba con 21 años. Por la manera en que se expresa parece que él veía a Buxtehude como un músico renombrado, no obstante, con el paso del tiempo la posible admiración que pudiera haber sentido por él parece haber desaparecido. Es en este punto en donde surge la interrogante ¿a qué se puede atribuir que Mattheson no haya contemplado a Buxtehude en su escrito entre los compositores más prominentes de la región norte de Alemania?. La principal razón que podemos inferir con base en evidencias es que para Mattheson la música de Buxtehude no estaba a la vanguardia, es decir, no incorporaba los últimos desarrollos de la música italiana. Si tomamos como referencia la obra *Laudate pueri Dominum* del compositor Nicolaus Strungk (1640-1700), a quien Mattheson consideraba como alguien que componía música religiosa en el estilo moderno, encontramos algunas características que evidencian el distanciamiento que Buxtehude demostró con respecto a las vanguardias compositivas. Webber (1996) describe esas características de la siguiente manera: “Su Salmo concertado *Laudate pueri Dominum* se encuentra en el más puro estilo italiano, y contiene un vigoroso *concertato* que abre, una sección con solo el desarrollo del bajo y una típica extravagante

²⁹ Recuperado de http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP67834-PMLP137020-Mattheson_GrundlageEinerEhren-Pforte.pdf el 9 de septiembre de 2020.

parte melismática” (p. 79). De estas tres particularidades sólo una tiene un vínculo con la obra del organista de la iglesia de Santa María, y es el *concertato* con el que abre su obra BuxWV 98 *Singet dem Herrn*, en la que podemos observar al igual que en la pieza de Strungk un cambio de *tempo*. No obstante, es el único caso en todo el repertorio buxtehudiano en el que podemos apreciar dicha peculiaridad.

Apuntes biográficos de Dieterich Buxtehude

La información que se tiene acerca del lugar de nacimiento y de los primeros años de vida de Dieterich Buxtehude es aún un poco incierta, ya que no se conservan documentos de su registro o de bautismo. Desde un punto de vista cronológico el primer dato que se conserva acerca de su fecha de nacimiento se deduce a partir de un obituario publicado en *Nova literaria Maris Balthici*, del año 1707, en la que se menciona lo siguiente acerca del deceso del compositor: “[Buxtehude] reconoció Dinamarca como su país natal, de donde él vino a nuestra región; vivió alrededor de 70 años”. Otra fuente que permite corroborar su fecha de nacimiento es la primera biografía de Buxtehude de Johann Moller’s (*Cimbria literata*, 1744), citada a su vez por Kerala Snyder (2007):

Dietericus Buxtehude. Nació en Elsinor en Selandia, Dinamarca, en el año 1637. Su padre fue Johannes, organista de la iglesia en aquella ciudad. D. Buxtehude sirvió en el mismo oficio en la iglesia de María en Lübeck desde el año 1669. Falleció a la edad de 70 años el 9 de mayo, 1707 (p. 4)³⁰

Por último, podemos respaldar la información previamente citada, en la placa conmemorativa que se encuentra en la iglesia de Santa María, en Lübeck, Alemania.

³⁰ Trad. Juan Carlos Hernández Navarro.



En esta placa puede leerse:

Dieterico Buxtehude, Dieterich Buxtehude, Nacimiento 1637, fallecimiento 9 de mayo de 1707. Trabajó 39 años como organista y maestro en Santa María. Es considerado el representante más importante de la tradición organística del norte de Alemania en el siglo 17. Dieterich Buxtehude fue enterrado en Santa María.

Ilustración 6. Placa conmemorativa en la iglesia de Santa María, Lübeck.

La formación musical temprana de Buxtehude probablemente estuvo a cargo de su padre Johann, también organista. Además de este aprendizaje en el núcleo familiar, Buxtehude asistió a la *Lateinschule* de la iglesia de Santa María, en Elsinor. En esta escuela se enseñaba a los alumnos; aritmética, geometría, astronomía y música, además de latín, como su nombre ya lo indica.

Acercas del aprendizaje musical que los alumnos tenían en este tipo de escuelas, Snyder (2007) señala que:

la instrucción en música era tanto teórica como práctica; cada pupilo aprendía a cantar. Iglesia y escuela estaban estrechamente relacionadas; la música que los alumnos aprendían en la escuela servía tanto para educarlos en la escuela como para que aprendieran latín y para embellecer los servicios religiosos en las parroquias locales de las iglesias (p. 13).

Existe la certeza de que esta escuela, en el tiempo en el que Buxtehude era un estudiante, poseía una considerable cantidad de música impresa moderna con ejemplares de reciente impresión. Un ejemplo de ello son las colecciones que adquirieron del compositor bohemio Andreas Hammerschmidt. De acuerdo con Snyder, la iglesia de Santa María en Elsinor, resguardaba cuatro fascículos de las colecciones existentes del citado compositor.

Algunos ejemplos son: *Musicalische Andachten*, volúmenes II, III y IV (1641, 1642, 1646), y la segunda parte del compendio *Gesitliche Dialoge* (1645). No es de extrañar, por ello, que la música vocal de Buxtehude guarde cierta similitud con la de este compositor bohemio.

Continuando con la educación musical de Buxtehude, encontramos que de acuerdo con las prácticas de aquel tiempo era común que los organistas mandasen a sus hijos a estudiar con otro organista reconocido de alguna ciudad vecina, tal como lo hicieran Andreas Düben con su hijo Gustav, o Johann Lorentz con su hijo Jakob. Por tal razón existe la probabilidad de que Buxtehude haya realizado un viaje para estudiar en alguna ciudad cercana. Snyder propone como opciones Oldesloe, Suecia, por ser la ciudad de origen de su padre, y Hamburgo, Alemania, por la similitud que guarda su música con la de compositores como Matthias Weckman (1616-1674) y Heinrich Scheidemann, quienes radicaban en aquella ciudad como maestros de capilla de las iglesias más importantes.

Buxtehude inicia su etapa profesional a los 21 años, cuando obtiene el cargo de organista en la iglesia de Santa María, en Helsinborg, el mismo puesto que tiempo atrás su padre desempeñara. Durante los tres años que aproximadamente Buxtehude vivió en esta ciudad se desarrolló una disputa entre Dinamarca y Suecia por el control del mar Báltico, aunque dicho conflicto terminó resolviéndose a favor de Suecia.

En el otoño del año 1660, Buxtehude regresó a Elsinor, el lugar donde había pasado sus primeros años, para aspirar al puesto vacante de organista en la iglesia de Santa María, quedándose con el empleo y mejorando así sustancialmente su situación económica, puesto que en este nuevo trabajo ganaba alrededor del triple de lo que ganaba en su anterior colocación en Helsinborg.

Concerniente a las obligaciones que Buxtehude tenía como organista en esta iglesia, Snyder (2007) señala que:

Se esperaba de él que tocara en el inicio del servicio mientras el pastor se vestía; él y el cantor debían proporcionar música instrumental y vocal para la iglesia en los días festivos y en otras ocasiones en las que el pastor lo requiriera (p. 33).

A raíz de la muerte de Franz Tunder el 5 de noviembre de 1667, quedó vacante el puesto de organista en la iglesia de Santa María, en Lübeck. Este trabajo era una muy buena oportunidad para los jóvenes organistas, ya que Lübeck en aquellos años era una ciudad próspera debido al comercio marítimo que reportaba con los países nórdicos. De los tres músicos que se presentaron a ese proceso de selección, Buxtehude fue electo para ocupar el puesto de organista y *Werkmeister* (una posible adaptación de este término puede ser “intendente”), que desempeñó por espacio de 39 años hasta su muerte en 1707. Sus obligaciones como organista de esta iglesia eran tocar en el servicio principal de la mañana y en el de la tarde, así como en los sabbatinos y los días festivos, además de los servicios extras como bodas o misas de difuntos. Como intendente de la iglesia, Buxtehude era el responsable de la administración de los recursos, del mantenimiento del inmueble y de pagar a los trabajadores.

Poco tiempo después de haber ganado la oposición para el trabajo de organista, Buxtehude hizo los trámites a los que estaba obligado como parte de la nueva comunidad a la que se unía. Por un lado, convertirse en un ciudadano de Lübeck, mediante el juramento de ciudadanía y el pago de una cuota, y por otro lado, contraer matrimonio con la hija de su antecesor Franz Tunder, Ana Margaretha Tunder. Parece ser que esto último era una costumbre adoptada en aquel tiempo no sólo por músicos, sino también por otras profesiones a las que se les consideraba artesanos como era el caso de los barberos o zapateros, quienes, en caso de querer ocupar los puestos vacantes debían casarse con alguna de las hijas del difunto o, en el caso de que sólo tuviera hijo, con su viuda. Esto con la finalidad de asegurarles el sustento a las personas que el deudo hubiera dejado. De acuerdo con las anécdotas narradas por Mattheson en sus escritos, la ocasión en la que él y Händel fueron a visitar al afamado maestro organista del norte de Alemania, Buxtehude les ofreció su puesto como *Kapellmeister* a cambio de que quien aceptase, se casara con su hija Anna Margreta, sin embargo, ninguno tomó esta oferta. Se cree que Buxtehude también pudo haberle hecho esta misma propuesta al joven Sebastian Bach cuando éste emprendió el tan conocido viaje desde Arnstadt hasta Lübeck, pero esta posibilidad queda descartada, ya que en ese tiempo Johann Christian Schieferdecker (quien sería el sucesor de Buxtehude) ya se encontraba trabajando como su asistente. A esto habría

que sumar el que en aquel tiempo Bach ya se estaba comprometido con la que sería su primera esposa, María Bárbara.

A pesar de que Buxtehude no fue uno de los músicos que realizaron viajes a Italia, como otros de sus contemporáneos, existe evidencia de que tenía un frecuente contacto con los músicos más prominentes de las regiones cercanas. Con relación a este tema, Snyder (2007) desvela la fuente iconográfica del cuadro del pintor Johannes Voorhout, titulado *Häusliche Musikszene* (escena de música doméstica), realizado en el año 1674, en el que aparece Dieterich Buxtehude junto con Johann Adam Reincken. Este hecho que documenta la cercana amistad que sostuvieron estos dos compositores, y la probabilidad de que Buxtehude realizara frecuentes visitas a Hamburgo. Cabe destacar que este es el único retrato que se conserva del organista de la iglesia de Santa María, en Lübeck.



Ilustración 7. *Häusliche Musikszene* (1674) Johannes Voorhout.

Acerca de la distribución de los personajes en este cuadro, Christoph Wolff (*Das Hamburger Buxtehude-bild*, 1989) identifica a los personajes de la siguiente manera. En el primer plano encontramos a Johann Adam Reincken al clavecín, vistiendo un kimono rojo de seda (atuendo de marcada finura y excentricidad en aquel tiempo). Se piensa que Reincken fue quien probablemente encargó este cuadro a Voorhout. Tal vez sea esta la razón por la que su papel en la composición juegue un rol preponderante. El músico que recarga su cabeza en su brazo derecho con un gesto de estar cantando es Dieterich Buxtehude, quien en su regazo lleva una partitura de un canon a ocho voces al unísono, sobre el texto del salmo 133 “¡Miren! ¡Qué bueno y qué agradable es que los hermanos moren juntos en unidad!”, seguido por la inscripción “In hon[oris]: dit: Buxtehude: et joh: Adam Reink: fratres”. El músico que toca la viola da gamba es Johann Theile (1646-1724), quien se presume que es el compositor del canon que Buxtehude sostiene. La mujer que se encuentra en el extremo derecho tocando el archilaúd es una modelo que aparece en otra obra de Voorhout (*The Artist and his family*, 1674). Por último, la persona que se encuentra de pie, en la parte superior izquierda, según Wolff, es el mismo Voorhout.

Si bien Buxtehude era reconocido en Lübeck como el músico más importante, en la escala social de esta ciudad libre, no ostentaba un lugar tan alto. Como lo indica Snyder (2007) “La sociedad de Lübeck estaba dividida en seis clases, de las cuales Buxtehude pertenecía a la cuarta, junto con comerciantes minoristas, vendedores y cerveceros” (p. 44). No obstante, dicha situación pareciera no haberle causado mayor preocupación, ya que él mismo reconocía de buen agrado su posición social. Una prueba de ello la podemos encontrar en una parte del texto de la cantata *Aus meines Herzens Grunde* (BuxWV 4), en la que se aprecia cuál era su disposición al respecto:

<p>Drauf streck´ ich aus mein´ Hand, greif´an das Werk mit Freuden, dazu mein Gott beschieden in mien´n Beruf und Stand</p>	<p>Así que extendiendo mi mano y tomo el trabajo con alegría al cual Dios me ha destinado en mi vocación y estatus.³¹</p>
---	--

³¹ Trad. Juan Carlos Hernández Navarro.

En lo que respecta a los últimos años de vida de Buxtehude observamos un cambio en sus composiciones, mudando sus esfuerzos creativos de la música vocal a la música instrumental. Esto bien puede deberse a dos razones: la primera es la muerte de Gustav Düben -en 1690, quien probablemente era el que le encargaba la composición de obras vocales para interpretarlas en la corte de Suecia, en donde Düben era el maestro de capilla. La segunda es la creciente popularidad de la música instrumental a finales del siglo XVII. Al respecto Alberto Basso señala en su libro *La época de Bach y Händel* (1999) que “El movimiento que se advierte en la música instrumental en los últimos decenios del siglo XVII claramente se encamina hacia la consolidación de las formas concertantes (p. 33)”; esto, haciendo referencia a formas como el concierto solístico, sonata, cuarteto y sinfonía. Siguiendo la tendencia del momento Buxtehude publicó dos colecciones de sonatas a dúo, en 1694 y 1696 respectivamente. Ambas colecciones para la misma dotación de un violín, una viola da gamba y bajo continuo. Es necesario hacer notar que a pesar de que son tres instrumentos los que participan en esas dos colecciones, el título indique que son sonatas a dúo³². Alberto Basso (*La época de Bach y Händel*, 1999, p. 38) proporciona información para comprender el porqué de esa práctica. Él menciona que la forma sonata se dividió en dos: aquella que propició la expansión en el número de participantes y dio como resultado el origen de otras formas musicales como la sinfonía y el concierto, y la otra que por el contrario tendió a disminuir el número instrumentistas. Esta última vertiente de la forma sonata se debe a la gran popularidad que adquirió la música de cámara a finales del siglo XVII y principios del XVIII, impulsada por “la nueva clase de consumidores: los diletantes”³³. Es por esta razón que creo se obviaba al cembalo en el título de las colecciones, debido a que el interés de los compositores era atraer a la nueva clase de consumidores vendiéndoles un producto que fuera atractivo por sus características de fácil acceso, al no requerir muchas personas para que ellos mismos pudieran tocar piezas instrumentales.

³² El título completo de la colección *Op. 1* es: *VII suonate à doi, Violino & Violadagamba con Cembalo*.

³³ Basso, A. (1999) *La época de Bach y Händel*, Turner libros, p. 38.

Las últimas composiciones vocales de Buxtehude son de carácter secular. Tres son cantatas (*BuxWV 117 Deh credete il vostro vanto* 1695, *BuxWV 121 Opachi boschetti* 1698 y *BuxWV O Fröhliche Stunden, o herrlicher Tag* 1705) compuestas expresamente para las bodas de personas prominentes de Lübeck. La otra obra es el oratorio *Castrum doloris, Templum honoris* (1705) compuesta con motivo del deceso del emperador Leopoldo I y el ascenso al trono de José I.

La música vocal en la obra de Dieterich Buxtehude

Hablar acerca de la obra vocal del compositor Dieterich Buxtehude es referirse a la parte más extensa de su repertorio, aunque se le suela reconocer más por sus obras para instrumentos de tecla. Del total de las 273 obras que comprende el catálogo realizado por Georg Kastädt (*Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werken von Dieterich Buxtehude*, 1985), se tiene el registro de que 122 pertenecen al género vocal, 114 son obras para instrumentos de tecla (70 para pedaliter³⁴ y 44 para manualiter³⁵) y por último 20 obras para instrumentos de cuerda con bajo continuo (se excluyen las obras que no se encuentran completas o que se han perdido).

Si lo observásemos de una manera graficada, el porcentaje correspondiente a cada rubro se apreciaría de la siguiente manera:

³⁴ Término utilizado para designar una obra para órgano que es tocada tanto con las manos como con los pies. En ocasiones se relaciona con composiciones que tienen varias voces, por ejemplo, la obra *Modus ludendi pleno Órgano pedaliter á 4 Voc.* de Samuel Scheidt.

³⁵ Vocablo que refiere a aquellas piezas para órgano que son interpretadas solamente con los teclados manuales.

En lo que concierne a la dotación instrumental y de cantantes en las obras vocales de Buxtehude, cubren un espectro usual para la época en que fueron compuestas; abarcando desde obras con una modesta conformación, como el concierto *Jubilate Domino, omnis terra* (BuxWV 64) para alto, viola da gamba y bajo continuo, hasta otras con dotación mucho más grande como el motete para 6 coros *Benedicam Dominum* (BuxWV 113), con un total de nueve voces, quince instrumentos y bajo continuo.

De las 118 obras vocales religiosas existentes, 67 son para una distribución de 3 o más voces, 22 son duetos (predominando la conformación de dos sopranos) y 29 son para una voz solista, subdivididas de la siguiente manera:

- 20 para soprano
- 3 para alto
- 3 para tenor
- 3 para bajo

Con la finalidad de realizar un estudio detallado de las características propias del repertorio vocal de Buxtehude, abordaremos diferentes aspectos que nos permitan una apreciación más general de la porción dedicada a la voz en el repertorio de nuestro compositor. Las particularidades que analizaremos son: el uso del recitativo, las fuentes literarias empleadas y cuáles fueron las influencias musicales que Buxtehude tuvo en el aspecto vocal.

Uso del recitativo

Comenzaremos entonces por hablar acerca del uso del recitativo en la obra vocal buxtehudiana, pero para esto, será de utilidad contextualizar un poco acerca del surgimiento de este recurso y cómo llegó al territorio del SIRG. El origen del recitativo se remonta a finales del siglo XVI en Italia, y está estrechamente ligado al grupo de la *Camerata*

*fiorentina*³⁶. Este grupo buscó deslindar al canto de las tendencias compositivas del renacimiento, que daban una mayor importancia a la armonía resultante del entretejido del movimiento contrapuntístico de las voces en una composición. Fue debido a esta imbricada conducción de las melodías que el texto era escasamente entendible. Por tal motivo los integrantes de la *Camerata fiorentina* abogaron por la creación de un estilo de canto que fuera más claro, que tuviera una mayor semejanza a la manera natural del discurso hablado y dejara de lado la constricción inherente de la agrupación rítmica de las palabras, supeditadas por la observancia de un compás. Algunas de las características del recitativo en sus primeros años fueron tomadas del lenguaje desarrollado en el madrigal. Por ejemplo; ritmo armónico lento desarrollado por encima de la línea del bajo que usualmente presenta poco movimiento y el reforzamiento de algunas palabras con disonancias. Es así como comienza a perfilarse un recurso expresivo que tiene como meta principal el recitar cantando. Cabe señalar que el recitativo fue uno de los principales desarrollos compositivos de la música vocal en el siglo XVII.

Los nombres que figuran en la creación del recurso expresivo del recitativo son Jacopo Peri y Giulio Caccini. Estos dos compositores rivalizaron por adjudicarse el mérito de ser el creador del recitativo. No obstante, es un hecho que estos dos músicos fueron los primeros en teorizar acerca de cómo se debería realizar.

La manera en la que los italianos y germanos utilizaron el recitativo a comienzos del siglo XVII se diferencia claramente. Los italianos lo relacionaron en mayor medida a la música secular, a la ópera, con un estilo que se asemeja al habla y una riqueza armónica que contribuía a remarcar las emociones expresadas. Mientras que los germanos se caracterizaron por emplearlo de una manera modesta y con tendencia hacia una concepción melódica, para asegurar que el mensaje fuera claro para el oyente.

³⁶ “Un grupo de músicos intelectuales y amateurs quienes frecuentaban el salón del Conde Giovanni de’Bardi en Florencia, aproximadamente entre 1573 y 1587. El término en ocasiones se ha extendido hasta cubrir al grupo que experimentó con la música dramática bajo el auspicio de Jacopo Corsi, en la última década del siglo XVI, liderando las producciones de *Dafne* en 1598 y *Euridice* en 1600”. Palisca, C. (2001). *Camerata*. *Grove Music Online*. Recuperado el 26 Mar. 2021, de [https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004652](https://www.oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004652)

El primer indicio de la utilización del recitativo dentro del territorio del SIRG se da en la obra *Psalmen Davids* (1619) del compositor Heinrich Schütz, quien aprendió este recurso en su estadía en Italia bajo la enseñanza de Giovanni Gabrieli³⁷. La razón por la que Schütz empleó recitativos en esta obra es que le permitieron dar mayor fluidez a los textos, ya que él usualmente musicalizó los textos bíblicos completos en los que se basaba, a diferencia de sus predecesores que sólo seleccionaban fragmentos.

De acuerdo con las prácticas compositivas del periodo al que pertenece Buxtehude, observamos que el recitativo tiene principalmente dos modalidades; el recitativo *secco*, es decir, aquel que se desarrolla sólo con el bajo continuo, y el recitativo *accompagnato*, que como su nombre lo indica, es aquel en donde los instrumentos que conforman el ensamble también acompañan al cantante. Buxtehude empleó estos dos estilos en sus composiciones.

Una particularidad que menciona Bostrom (1986) acerca de la manera en la que Buxtehude utiliza el recurso del recitativo, es que éste suele escribir en tiempo ordinario (4/4 = C) aquellos pasajes que desea se desarrollen de un modo *parlato*, dando como resultado un mayor énfasis en el texto, en contraste con aquellos pasajes recitados en tiempo ternario que tienden a dirigirse a un estilo más *cantabile*³⁸. Es conveniente hacer notar que Buxtehude emplea dicho recurso con la finalidad de crear una pausa en el flujo de la obra, para posteriormente realizar un contraste con un cambio de *tempo* o de subdivisión de binaria a ternaria o viceversa.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII se observa que los compositores evitaron repetir palabras en el momento en que compusieron sus recitativos. Para tener un punto de vista que sea contemporáneo a esta época, nos será de utilidad saber lo que Christoph Bernhard opinó acerca de dicho tema en su obra *Tractatus compositionis augmetatus* (1657). Ahí menciona que “nunca debe de ocurrir la repetición de un texto, únicamente en lugares donde la introducción de ornamentos sea apropiada”³⁹. A pesar de

³⁷ Brostrom, K. (1986) *The Use of the Recitative and the Communal Style in the Solo Cantatas of Dieterich Buxtehude, Bach*, Vol. 17, No. 3 (Julio, 1986), pp. 23-32.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

que observamos que algunos teóricos nos han dejado testimonio de cuál era la disposición acerca de repetir palabras en los recitativos durante la parte media del periodo barroco, esta condición no se cumple en las composiciones vocales de Buxtehude, ya que, de manera contraria, suele repetir reiteradamente algunas palabras. Esto probablemente se deba a que la intención del compositor es resaltar una palabra en específico que ayude a fortalecer la idea principal de la obra. Un ejemplo puede ser el primer recitativo de la obra *Ich bin eine Blume zu Saron*, en donde el autor en menos de 8 compases repite en 4 ocasiones la palabra *Rose* (rosa). El texto de la mencionada obra se basa en el libro bíblico de *El cantar de los cantares*, en donde el amor profesado entre una pareja es considerado también como una analogía de la relación amorosa entre el alma de cada cristiano con Jesucristo. Podríamos pensar que la intención del compositor es denotar un afecto (*affektenlehre*⁴⁰) amoroso en esta obra. Por tal motivo insiste en remarcar la palabra “rosa”, que en este caso alude al alma cristiana, llamando de esta manera la atención del oyente al referirse a él por medio de la retórica.

Ilustración 9. CC 89 – 92 de la obra BuxWV 45 *Ich bin eine Blume zu Saron*

⁴⁰ “En la forma alemana, es un término ampliamente utilizado por musicólogos alemanes, comenzando con Kretzschmar, Goldschmidt y Schering, para describir en la música barroca un concepto estético originalmente derivado de las doctrinas de la retórica y oratoria griega y latina. De acuerdo con los escritores antiguos como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, los oradores emplean la retórica para controlar y dirigir las emociones de sus audiencias [...]” Buelow, G. (2001). *Affects, theory of the.* *Grove Music Online*. Recuperado el 23 abril del 2021, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253>

A pesar de que el recitativo fue un recurso ampliamente usado en la música vocal durante el siglo XVII, Buxtehude lo utilizó en poco más de una décima parte de su repertorio vocal⁴¹. Esto hace que el recitativo en Buxtehude sea aún más apreciado cuando aparece, por el contraste que brinda al discurso musical mediante “la escritura instrumental idiomática, el limitado pero poderoso cromatismo [...] y su constante uso de la repetición de palabras [...] que remarca las frases claves del texto” (Bostrom, 1996, p. 27).

Fuentes literarias

En cuanto a fuentes literarias se refiere, Buxtehude recurrió a tres tipos: textos bíblicos, poesía devocional y corales luteranos. Tales fuentes las empleó de manera aislada o combinando algunas. El método más recurrente de Buxtehude para preparar el texto de una obra vocal fue seleccionar un fragmento bíblico y un poema devocional que compartieran la misma temática. Las siguientes obras son algunos ejemplos de dicha conjunción de textos: BuxWV 35 *Herr, auf dich traue ich*, BuxWV 54 *Ist es recht dass man dem Kaiser Zinse gebe oder nicht?* y BuxWV 77 *Nichts soll uns scheiden von der liebe Gottes*.

Del total de las 122 composiciones vocales que forman parte del catálogo de obras de Buxtehude, 87 de ellas son en alemán, 31 en latín, 2 en italiano y 2 en sueco. No es de extrañar que la mayoría de los textos se encuentren en el idioma del lugar en el que Buxtehude trabajó la mayor parte de su vida. Lo que pudiera parecer extraño a simple vista es que una parte considerable de este corpus se encuentra en latín, ya que si consideramos que estas obras fueron compuestas dentro del culto protestante (que buscaba desligarse de la fe católica) causa desconcierto que todavía en esta época se siguieran usando textos en dicha lengua.

Al realizar un análisis acerca de las obras vocales de algunos compositores contemporáneos a Buxtehude, nos percatamos de que no se conservan obras de Christoph

⁴¹ Bostrom comenta que de las 35 obras vocales para solista que compuso Buxtehude, alrededor de la mitad contienen recitativos.

Bernhard en latín, mientras que de Matthias Weckmann sólo se ha preservado una pieza con dicha característica. Sin embargo, en el repertorio de Franz Tunder encontramos un total de 4 composiciones de este tipo, dando pie a que se considere la posibilidad de que esta tendencia esté ligada a un requisito que tuvieron tanto Tunder como Buxtehude al ser organistas de la iglesia de Santa María, en Lübeck.

Existe también la posibilidad de que las obras con texto en latín fueran encargos de Gustav Düben. Esto por dos razones, la primera es que Buxtehude como organista de la iglesia de Santa María, en Lübeck, no estaba obligado a componer música vocal, por lo tanto, investigadores como Snyder sugieren que la obra vocal de Buxtehude fue hecha por encargo. La segunda razón se corresponde con la primera, ya que si nos detenemos a revisar el catálogo Düben que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Uppsala, encontraremos que el maestro de capilla de la iglesia de Estocolmo tenía una marcada predilección por las obras vocales en latín, las que abundan en su colección.

El libro de textos bíblicos al que Buxtehude recurrió con mayor frecuencia fue el de los Salmos. No obstante, Buxtehude no solía musicalizar los versículos completos, como sus predecesores Schütz o Rosenmüller. Esta práctica de los compositores del periodo medio del barroco fue criticada por algunos teólogos de aquella época. Como un claro ejemplo tenemos la siguiente declaración que realizó Teophilus Grossgebauer:

Así que las canciones nos han sido enviadas a Alemania desde Italia, en las cuales los textos bíblicos son transformados y cortados en pequeños fragmentos a través de rápidos cambios de la garganta⁴²

En esta declaración Grossgebauer hace un señalamiento interesante, al decir que los compositores alemanes tomaban como referencia a los italianos al momento de seleccionar los textos para sus obras vocales. La influencia que tuvo la cultura musical italiana sobre la alemana durante el siglo XVII es un hecho irrefutable, que posteriormente se abordará en este estudio. Retomando el tema de la imitación por parte de los compositores alemanes hacia los italianos en la selección de sus fuentes literarias, encontramos que la obra

⁴² Teophilus Grossgebauer, *Drey Geistreiche Schrifften: I Wächter-Stimme aus dem verwüsteten Zion; II Praeservativ wieder die Pest der heutigen Atheisten; III Alte Religion*, (Frankfurt, 1710), pp. 208-209.

BuxWV83 *O dulcis Jesu*, tiene relación con una obra sobre el mismo texto del compositor romano Bonifazio Graziani. Entre las similitudes que estas dos obras comparten, Stephen Rose (*Musical Authorship, from Schütz to Bach*, 2019) menciona que, además de las correspondencias textuales, también existen coincidencias motivico melódicas. Sin embargo, la obra de Buxtehude debe de ser juzgada “en su compleja relación con el prototipo de Graziani no como una emulación, sino como una construcción artísticamente independiente en una estructura preformada y una apropiación transformativa de este modelo” (p. 65).

El Cantar de los Cantares fue otra fuente literaria en la que Buxtehude confluyó con otros compositores como Monteverdi o J. P. Krieger. Una de las razones por las que estos textos fueron continuamente utilizados responde a una “larga tradición en su interpretación alegórica del amor que existe entre el hombre y la mujer, descrito en la canción de Salomón como el amor entre Jesús y el alma” (Snyder, 2007, p. 141).

Esta apreciación mística del contacto entre la divinidad y el ser humano ha estado presente a lo largo del tiempo y podemos encontrarla no solamente en manifestaciones musicales, sino también en obras plásticas. A continuación, se muestra como ejemplo la escultura de Gian Lorenzo Bernini *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652).



Ilustración 10. Gian Lorenzo Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*.

Además de los textos bíblicos Buxtehude utilizó también poesía devocional, la cual durante el siglo XVII encontró un campo fértil dentro del Sacro Imperio Romano Germánico. Muestra de ello es que, de las 70 composiciones para voz con textos poéticos de Buxtehude, 52 de ellos pertenecen al siglo XVII. Los poetas predilectos a los que nuestro compositor acudió son: Johann Rist, Ernst Christoph Homburg y Johann Scheffler.

Un aspecto que llama nuestra atención es el que menciona Snyder (2007: 138, 154 - 155) acerca de que Buxtehude no utilizó poesía madrigalesca (aquella que no es estrófica y tiene un tiempo irregular) a excepción de su obra *Castrum doloris, Templum honoris*, que data del año 1705. Existe la posibilidad de que dicha obra no fuera la única con este tipo de

poesía, debido a que hay un lapso de aproximadamente 13 años (1692⁴³–1705) en el que no se conservan obras vocales suyas. Esto puede deberse a que pasase sus esfuerzos creativos del ámbito vocal al instrumental, siguiendo la tendencia del momento. Otra probabilidad es que a la muerte de Gustav Düben⁴⁴ (1690), no quedase quien resguardara la música de Buxtehude, llegándose posiblemente a perder.

La poesía madrigalesca fue muy famosa durante el siglo XVII. Ésta era comúnmente utilizada en la ópera. Dicha forma literaria también fue empleada en la música religiosa, pero fue hasta los comienzos del siglo XVIII. Es en este punto donde vamos a poder apreciar una de las aportaciones que realizó Buxtehude junto con otros compositores contemporáneos. Como ya se ha mencionado, Buxtehude solía mezclar textos bíblicos con poesía devocional. A esta práctica Erdmann Neumeister la denominó *Oratoria*, y posteriormente esa yuxtaposición de estos dos recursos textuales tendría el último giro de tuerca; la sustitución de la poesía estrófica por la poesía madrigalesca para dar paso a la creación de la forma cantata. Si bien esto sucedió a comienzos del siglo XVIII, cuando Buxtehude se encontraba ya en sus últimos años de vida, observamos que este desarrollo no le fue ajeno, y de cierta manera podemos ver en sus ulteriores esfuerzos compositivos parte de la semilla que germinó uno de los géneros vocales eclesiásticos alemanes por antonomasia, la cantata religiosa.

Influencias musicales

Pasando ahora al último tema propuesto en este estudio de la obra vocal de Buxtehude, abordaremos cuáles fueron aquellas influencias sobre la música vocal de nuestro

⁴³ Se debe de tener en cuenta que muchas de las obras que se conservan de Buxtehude es gracias a las copias realizadas por Düben y por los copistas que trabajaban para él, por lo que hay que tener reservas al considerar las fechas que aparecen en las copias manuscritas, como la fecha de composición de determinada pieza.

⁴⁴ Quien fuese su amigo cercano, principal coleccionista de su obra y posible patrón que le encargaba la composición de piezas vocales para que fueran interpretadas en la Corte donde Düben fue Maestro de Capilla. Es por esta labor de resguardar el legado musical de Buxtehude, que Gustav Düben tiene una importancia capital en la historia de la vida de Dieterich Buxtehude, parangonable quizá, con la labor de Felix Mendelssohn en la preservación de la música de Johann Sebastian Bach.

compositor, realizando previamente una pequeña introducción acerca del panorama musical imperante en el Sacro Imperio Romano Germánico durante el siglo XVII.

La influencia que tuvo la música italiana en la música alemana durante el periodo barroco es un hecho que en la actualidad observamos claramente. Ya fuese por los músicos alemanes que viajaban a Italia para aprender las nuevas prácticas compositivas (tal es el caso de compositores como: Heinrich Schütz, Johann Philipp Krieger, Kaspar Förster, etc.) o por aquellos músicos italianos que emigraban hacia el norte en busca de trabajo.

Para apreciar el influjo que tuvo una cultura sobre otra, nos será de utilidad observar las opiniones que tenían los escritores y compositores alemanes en relación con la posición que ostentaba en aquel tiempo la música italiana. Acerca de este tema Geoffrey Webber (1996) recolecta las siguientes declaraciones: El compositor nativo de Königsberg, Heinrich Albert, escribió en 1645 que Italia era “la madre de toda la música noble”. El teórico jesuita alemán Athanasius Kircher, proclamaba en su tratado *Musurgia Universalis* que “los italianos mantienen el lugar más prominente en la música”. Por su parte Fuhrman expresa su sentir con respecto al tema en un tono de frustración, diciendo que “Italia mantiene el monopolio musical de entre todas las personas del mundo” (pp. 44, 45).

La expansión de la cultura italiana durante el siglo XVII hacia una parte de Europa, no sólo se limitó al ámbito musical, sino que abarcó también otras manifestaciones artísticas como la literatura, en donde observamos a algunos escritores germanos que imitaron la lírica latina y los versos madrigalescos. Del mismo modo la arquitectura se vio influenciada por esta tendencia italianizante. Algunos ejemplos son las edificaciones de Oxenstierna y el Palacio Wrangel, que se edificaron a mediados del siglo XVII en Suecia, de acuerdo con el gusto italiano.

Volviendo al aspecto musical, encontramos otro factor que fue de gran importancia para la diseminación de la música italiana dentro del SIRG. Nos referimos a la publicación de antologías con obras de los compositores italianos más reconocidos en su tiempo. Los compositores que regularmente se encontraban en las mencionadas colecciones, son: Grandi, Monteverdi, Rovetta, Tarditi, etc. Dichas antologías fueron recopiladas por

personajes como J. Havemann, J. Nening o Ambrosius Profe, destacando este último por la cantidad de recopilaciones que realizó. Es necesario señalar que las antologías de Profe contienen sólo obras eclesiásticas, sin embargo, no todas esas piezas fueron compuestas para ser interpretadas dentro del ámbito eclesiástico, ya que como señala Webber (1996): “de las trece obras de Monteverdi [contenidas en seis antologías] sólo dos fueron compuestas originalmente como obras sacras, las otras once fueron suplidas con textos sacros por el mismo Profe” (p. 53).

Existen evidencias del posible contacto que tuvo Buxtehude con este tipo de colecciones. En la obra de Snyder (2007), en el apéndice 5, sección B, encontramos que, en la escuela latina de Elsinor, en donde Buxtehude estudió en su juventud, existe en su inventario colecciones de Havemann⁴⁵ y de Profe⁴⁶. A esto podemos sumar el testimonio de Webber (1996), quien afirma que la iglesia de Santa María, en Lübeck, y la capilla real de Estocolmo, en Suecia, poseían el mayor número de estas colecciones en aquellos tiempos, teniendo la primera 13 ejemplares mientras que la segunda 14.

Previamente hemos podido constatar la forma en la que la música italiana llegó a expandirse fuera de sus mismas fronteras, no obstante, para el tema que atañe el presente estudio es pertinente rastrear las conexiones que permitan conocer cómo Buxtehude entró en contacto con la música italiana. Esta cuestión ha sido abordada por Soren Sorensen, quien, de una manera casi detectivesca, ha encontrado los eslabones de esta cadena que nos conducen a conocer cuáles fueron los compositores que más influjo tuvieron en Buxtehude. Esta línea cronológica que establece Sorensen desemboca en Monteverdi, sin embargo, esto no es de extrañar ya que muchos músicos del barroco se vieron influenciados por las composiciones del maestro de Capilla de la basílica de San Marcos. Lo interesante aquí es saber la manera en la que ese conocimiento llegó a Buxtehude.

De acuerdo con Sorensen la relación más inmediata es con Kaspar Förster hijo (1616-1673), con cuya música Buxtehude pudo haber estado en contacto en el tiempo en el que Förster trabajó para el rey Federico III de Dinamarca, en Copenhague (se tiene el

⁴⁵ *1sten Theil, aus 30 lateinischen Concerten der Berühmtesten Italiener, 1, 2. – 7. Stimenn bestehend* (Berlin y Jena, 1659).

⁴⁶ Profe, Ambrosius, ed. selected from *RISM* 1627, 1641, 1641, 1642, 1646, 1646, 1649.

conocimiento de que Buxtehude visitó esta ciudad en 1666⁴⁷). Para poder tender un puente entre los dos compositores antes citados bien serviría saber cuáles son las características que tienen en común en sus respectivas obras vocales, y que Buxtehude emuló de la escuela italiana por medio de Förster. Dichas características podrían resumirse de la siguiente manera:

- Desarrollo musical por medio de pequeños motivos melódicos
- Procesos cadenciales dentro de cada frase
- Predominio de conducción paralela de consonancias imperfectas (movimiento por intervalos de tercera y de sexta)

Como vemos Buxtehude pudo haber asimilado las características compositivas mencionadas por la cercanía que tuvo con Förster. No obstante, este último debió de haberlas aprendido de su maestro Giacomo Carissimi (1605-1674) en alguna de sus estancias en Italia. En relación con este orden de ideas, Sorensen sugiere lo siguiente:

Estos dos rasgos, a saber, los pequeños motivos y una atracción armónica funcional, son de origen italiano [...]. En otras palabras, se remontan a Venecia y Roma: a Cavalli y a Cesti de Venecia, a Carissimi de Roma; especialmente Carissimi, quien fue el maestro favorito de los compositores europeos de Oratorios y Cantatas. Los rasgos estilísticos antes mencionados son tan característicos en Carissimi, que su posición entre los contemporáneos era tan importante, que a veces todo este estilo se definía como “Estilo a la Carissimi”⁴⁸

Cabe señalar que una de las principales razones por las que en los comienzos del periodo barroco se tuvo una mayor predilección por la conducción de las voces mediante el movimiento paralelo, es la de hacer reconocible el texto, ya que como se ha mencionado previamente, en el periodo del renacimiento las obras polifónicas se caracterizaban por tener un movimiento ricamente contrapuntístico, lo que no favorecía a la comprensión de lo

⁴⁷ “La presencia de Buxtehude en Copenhague está documentada por una sola ocasión, en 1666, cuando entró a la ciudad a través de la puerta este, procedente de Elsinor” Snyder, *Op. Cit.*, p. 24.

⁴⁸ Barblan, G., & Sörensen, S. (1967). *L’eredità monteverdiana nella musica sacra del nord Monteverdi – Foerster – Buxtehude*, Rivista Italiana Di Musicologia, 2(2), 341-356. Consultado el 21 de abril de 2020, de www.jstor.org/stable/24315417

que se cantaba. Esta situación fue la causa que llevó a diferenciar entre la *prima prattica* y la *seconda prattica*. La diferencia entre estos dos términos la aclara de la siguiente manera el hermano de Monteverdi, Giulio Cesare⁴⁹:

En la *prima prattica*, de la que Gioseffo Zarlino estableció las reglas, la consideración primordial para el compositor fue la “armonía” o dicho de otra forma la belleza de la escritura contrapuntística, mientras que en la *seconda prattica*, de la que espero que Claudio [Monteverdi] resuma las reglas, es el texto el que predomina, y esto obedece al precepto de Platón, quien proclamó que en una canción (*melos*), la armonía (acuerdos o relación de sonidos) y el *rhythmos* (tiempo y ritmo) deben seguir al *logos* (palabra o pensamiento).

En los siguientes ejemplos podemos observar las características que compartían Förster y Carissimi.

Predominante movimiento por terceras y sextas

Ilustración 11. *Dulcis amor Jesu* (Ca. 1665) Kaspar Förster, cc. 112 – 116 (ed. Jesper Jenken)

⁴⁹ En Palisca, C. (2001). *Prima prattica*. *Grove Music Online*. Recuperado el 22 abril de 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022350>

Desarrollo por medio de pequeños motivos

quis au-di-vit ta-li-a e-xul-ta fi-li-a, fi-li-a
 quis au-di-vit ta-li-a, e-xul-ta fi-li-a Sy - - -

i V IV i 6

Ilustración 12. *Immensus coeli conditur* (1633) Giacomo Carissimi, cc. 22 – 24 (ed. Gunther Morche)

Como se puede apreciar en las dos composiciones anteriores se cumplen las características de las que previamente se ha hablado: pequeños motivos mediante los que se desarrolla la composición, procesos cadenciales dentro de cada motivo y un constante movimiento de las voces por medio de intervalos de tercera y de sexta.

Para poder apreciar más claramente las similitudes que existen entre la música de Carissimi y la de Monteverdi, es de gran ayuda recurrir a la obra religiosa de este último, ya que es ahí en donde se vuelven más evidentes los puntos de comparación.

mi-ca me-a, su-a-vis et
 me-a, su-a-vis et
 de-co-ra sic-ut Je-ru-sa-
 de-co-ra sic-ut Je-ru-sa-

i V i

Predominante movimiento por terceras y sextas

Ilustración 13. *Vespro della Beata Vergine, Pulchra es* (1610) Claudio Monteverdi, cc. 18 – 28. (CPDL, 2018)

En esta obra apreciamos los elementos compositivos ya mencionados que posteriormente utilizarían Carissimi y Förster.

Por último, tenemos la obra BuxWV 12 *Cantate Domino, canticum novus*. En esta obra podemos percatarnos de todas estas similitudes que guarda dicha pieza con la de los compositores antes mencionados.

Predominante movimiento por terceras y sextas

The image shows a musical score for the piece 'Cantate Domino, canticum novus' by Dieterich Buxtehude, measures 15-17. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The vocal parts have lyrics in Latin: 'can-ta - lob - te Do-mi - no, can-ta - sin-get Gott dem Herrn, lob - sin -'. The piano part includes figured bass notation below the notes, such as 'I VI V-V V I IV 4 5 6 4 # II V I'. The score is in G major and 3/4 time, with a tempo marking of 'Predominante movimiento por terceras y sextas'.

Ilustración 14. *Cantate Domino, canticum novus*, Dieterich Buxtehude, cc. 15 – 17, (ed. Bärenreiter, 1960).

Como hemos podido apreciar la relación que tuvo Buxtehude con los desarrollos compositivos heredados de la escuela italiana (más específicamente, de la escuela romana) tienen una línea cronológica que comienza en Claudio Monteverdi, pasa por Giacomo Carissimi y concluye la concatenación con Kaspar Förster hijo. Si bien Buxtehude pudo haber estado en contacto desde pequeño con la obra de Monteverdi por medio de las colecciones realizadas por Havemann o Profe, no deja de ser enriquecedor verlo desde el punto de vista como una tradición que fue pasándose y desarrollándose de generación en generación hasta llegar a Buxtehude.

Recursos teóricos para una interpretación históricamente informada de la obra vocal de Dieterich Buxtehude

En la búsqueda de una interpretación históricamente informada de la música vocal del compositor Dieterich Buxtehude, algunas de las principales fuentes que pueden brindarnos información al respecto son las partituras manuscritas conservadas y los tratados teórico-vocales. Si bien en las partituras manuscritas conservadas la información, más allá de las notas musicales, es escasa, esto no descarta la posibilidad de que pequeños indicios den origen a conjeturas sobre las cuales se pueda teorizar.

Un ejemplo de estos recursos extra musicales son las inscripciones devocionales (INJ / *In Nomine Jesu*, SDG / *Soli Deo Gloria*, etc.) que algunos compositores del periodo barroco solían colocar al comienzo o al final de sus composiciones. La aportación de este recurso teórico en mi trabajo de investigación es dar una mayor certeza acerca de cómo interpretar la música vocal de Buxtehude, ya que se puede caer en el prejuicio de abordar este repertorio de una manera solemne por el hecho de ser música eclesiástica, sin embargo, considero pertinente tener en cuenta que el periodo al que pertenece dicha música se caracteriza también por la búsqueda de un estilo de canto más elaborado, con glosas y ornamentaciones. Por tal motivo, pondero que las inscripciones devocionales son un recurso que puede darnos la pauta para saber hasta qué grado llegar en el proceso de la ornamentación.

Los tratados teórico-vocales serán de gran ayuda en esta investigación para conocer un poco más acerca de los diferentes ornamentos que solían emplearse durante el siglo XVII; cabe señalar que, en este periodo las tierras germanoparlantes fueron la mayor cantera de este tipo de tratados, llegando a producir alrededor de 90 escritos de este tipo entre los años 1618 y 1670⁵⁰. A continuación, de acuerdo con Sally Sanford (*A Performer's Guide to Seventeenth Century Music*, 2011) podemos apreciar la relación que conservan entre sí algunos tratados, en su mayoría, del siglo XVII.

⁵⁰ Grampp, F. (2006) *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Bad Langensalza, p. 8.

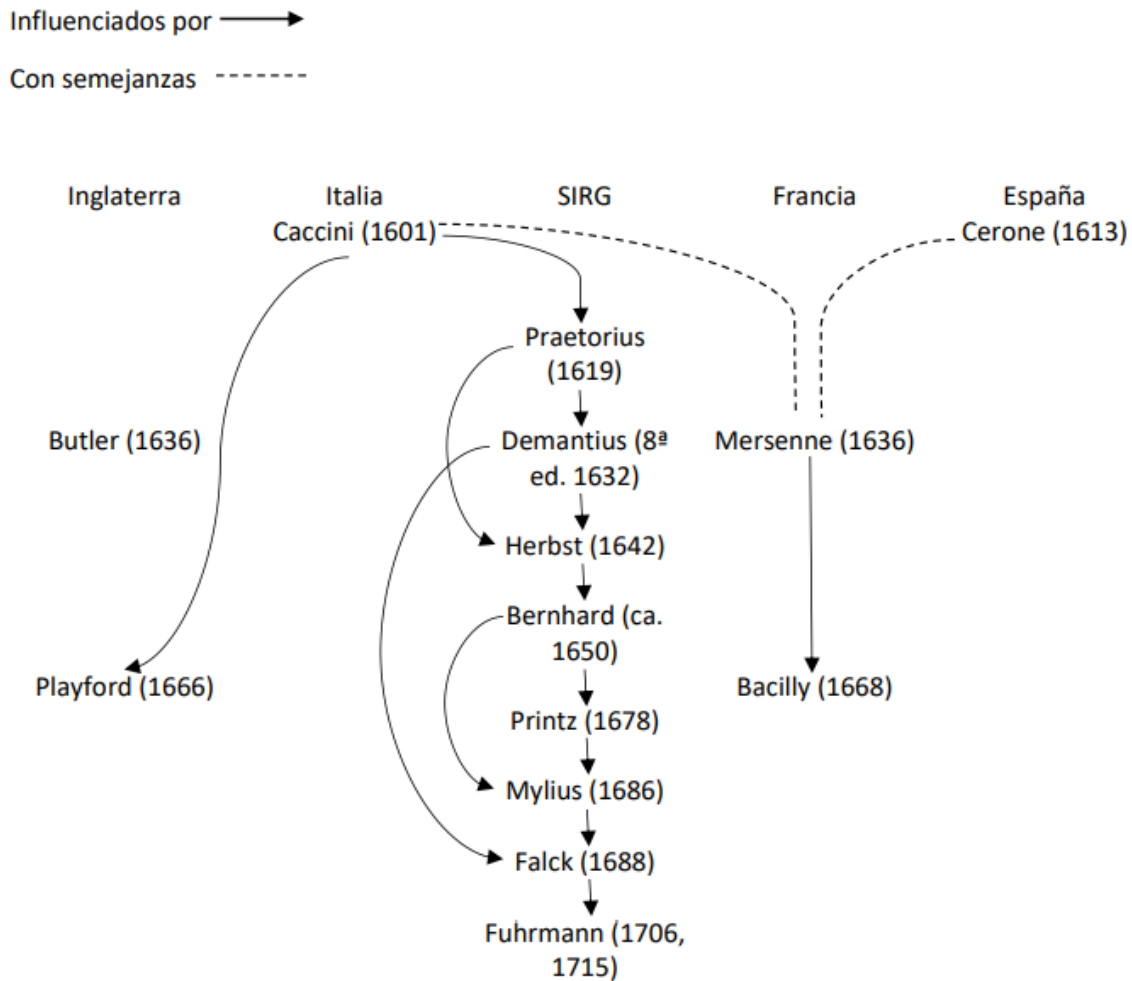


Ilustración 15. Relación entre algunos tratados del siglo XVII⁵¹

Como se puede observar en la imagen anterior, el escrito de este tipo que se suele tomar como parteaguas es *Le nuove musiche* (1601) de Giulio Caccini, quien disgustado al ver que sus canciones estaban siendo ornamentadas con recursos más propios de la técnica instrumental que de la vocal, se dio a la tarea de realizar una guía en la que sugiere cómo ornamentar sus obras. Posteriormente, aparecerían más escritos acerca de los recursos

⁵¹ Basado en el diagrama realizado por Sally Sanford, en *A Performer's Guide to Seventeenth Century Music* (2012) p. 4.

técnicos de la voz, sin embargo, la gran mayoría tuvo algo en común, que sus ideas estaban relacionadas con las de Caccini.

En el SIRG, el primer esfuerzo por teorizar acerca de la técnica vocal se encuentra en el tercer tomo de la obra *Syntagma musicum* (1619) de Michael Praetorius, en la que el autor explica los términos musicales utilizados en otros idiomas, organología, etc. Lo que es de nuestro interés en dicho libro es el capítulo IX que lleva por título *Instrucciones para los jóvenes coreutas: Cómo enseñar el nuevo estilo italiano a los jóvenes que muestran una alegría especial y amor por cantar*. Aquí encontramos la explicación, por medio de ejemplos gráficos y descripciones textuales, de la manera correcta de realizar el *Accento* (acento) *Trillo* (tremolo) *Groppi* (grupeto), etc. Este escrito de Praetorius tuvo una gran influencia en los teóricos alemanes posteriores que también abordaron la enseñanza de la música vocal.

Vale la pena observar que la mayoría de los tratados escritos en el Sacro Imperio Romano Germánico durante el siglo XVII enfocan su atención en la enseñanza de los niños cantores. Esto se debe a que en aquel tiempo recaía en ellos una parte importante de la ejecución vocal de las obras, además de que estos niños se convertirían idealmente en cantores de iglesia, por lo que es probable que los tratados tuvieran dicho enfoque. Aunque no se descarta la posibilidad de que también dicho material lo emplearan cantantes adultos, ya que, como hemos visto anteriormente, en aquella época no se permitía a las mujeres participar activamente en los servicios religiosos, por lo que la voz superior en las obras vocales era regularmente cantada por niños o sopranistas⁵².

La razón por la que previamente me he referido a los tratados vocales es que utilizaré uno de estos como principal recurso para justificar qué tan pertinente es, desde mi punto de vista, ornamentar la música vocal de Dieterich Buxtehude. El tratado al que me apegaré es *Von der Singe-Kunst oder Manier* (1650) de Christoph Bernhard, por los

⁵² “Voz masculina, comúnmente con un registro agudo, a pesar del nombre se ha incrementado su uso genérico para describir cualquier voz masculina con un registro más agudo que el del tenor”. Giles, P., & Steane, J. (2001). Countertenor. *Grove Music Online*. Retrieved 12 May. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006694>.

siguientes motivos: el primero es que, por su temporalidad, lo considero el tratado de canto más cercano a Buxtehude. El segundo es la familiaridad que tenía este último por el trabajo de Bernhard. Aunque no existe evidencia fehaciente de que Buxtehude y Bernhard se hayan conocido, ambos coincidieron en la ciudad de Hamburgo por la misma época. Muestra de ello es la pintura de Johannes Voorhout, *Musikalische Hausszene* (donde aparece Buxtehude) fechada en 1674, coincidiendo con el último año que Bernhard estuvo en Hamburgo antes que el elector de Sajonia lo llamara para servir como asistente de maestro de capilla en la corte de Dresde. De la misma investigación realizada por Snyder (2007) podemos sustraer otras dos razones para creer que el tratado de Bernhard pudo haber influido en la concepción vocal de Buxtehude. La primera es la influencia que representó Bernhard para Buxtehude en lo que al manejo del contra punto se refiere⁵³. Esto permite entrever una admiración por su trabajo, que puede ser tanto musical como teórico. La segunda es que, de acuerdo con el apéndice 5 “inventarios de música” en Snyder (2007), no se ha encontrado en ninguna biblioteca de las ciudades donde estuvo Buxtehude (Elsinor o Lübeck, por ejemplo), evidencia de que contaran con algún tratado de canto. Consecuentemente, por descarte, el tratado de Bernhard es el único en el que podemos encontrar algunos vínculos con Buxtehude.

Afinación del órgano de la iglesia de la *Marienkirche*, en Lübeck y su correlación con las obras vocales de Buxtehude

La afinación estandarizada fue un tema que comenzó a tener mayor relevancia cuando instrumentos como el violín o el *cornetto*⁵⁴ fueron introducidos en la música religiosa. Antes de que esto sucediera el órgano era el único instrumento que estaba permitido en la iglesia. Con la participación de otros instrumentos se vio la necesidad de establecer parámetros que facilitaran el que diferentes tipos de instrumentos tocaran al mismo tiempo.

⁵³ Snyder, K. (2007) *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, University of Rochester Press, New York, pp. 226, 227.

⁵⁴ Utilizo el término en italiano por la ambigüedad que la denominación “corneta” al castellano podría implicar.

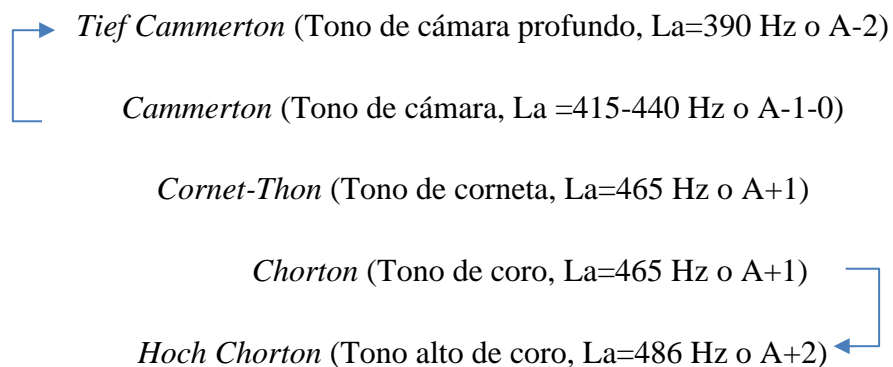
Entre los primeros indicios en la búsqueda por definir un sistema de afinaciones en occidente lo encontramos en Italia. Desde finales del siglo XVI se observan ya tres tipos: *mezzo punto* (La=464 Hz o A+1) *tutto punto* (La=440 Hz o A-0) y *tuono corista* (La=415 Hz o A-1)⁵⁵.

Michael Praetorius buscó dar una definición de las afinaciones utilizadas dentro de la región del Sacro Imperio Romano Germánico. Él habló en su obra *De organographia* (1618) de tres tipos: *Cammerton*, *Cornet-Thon* y *Chorton*. No obstante, las descripciones que realizó Praetorius acerca de algunos de estos términos fueron modificándose cuando éste aún vivía⁵⁶. El ejemplo más claro de esta ambivalencia es la afinación *Cammerton*, la cual Prätorius relacionaba con la música secular o instrumental, y que pasó de estar alrededor de La=465 Hz (A+1) a intercambiar su lugar con la afinación *Chorton* (La=415 Hz o A-1). La razón por la que los órganos con afinación *Chorton* fueron ascendiendo la frecuencia del sonido de referencia La en el que se afinaban, se debió a que era más económico construir órganos con tubería pequeña, por el ahorro de estaño en los tubos, además de que estos instrumentos destinados a acompañar a cantantes o a la congregación en los corales, no tenían necesariamente que estar afinados en una frecuencia exacta, por tal motivo existe un rango en este tipo de afinación que va de La=437 Hz hasta La=486 Hz.

A continuación, muestro una relación de cuáles eran las principales afinaciones y sus derivaciones utilizadas dentro del Sacro Imperio Romano Germánico. Debe de tenerse en cuenta que las frecuencias a las que me refiero no son absolutas o exactas, sino una aproximación que tiene como finalidad ser descriptiva.

⁵⁵ Haynes, B., & Cooke, P. Pitch. *Grove Music Online*. Recuperado el 7 Jun. 2021, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040883>

⁵⁶ En cierta medida estos cambios se debieron también a la influencia que trajo consigo la introducción en el SIRG de instrumentos de origen francés durante el siglo XVII.



La cuestión de las afinaciones con las que tocaba tal o cual compositor del periodo barroco es un tema bastante amplio y complejo, debido a que los compositores eran en ocasiones itinerantes, y su manera de componer tenía que adaptarse tanto a los recursos humanos con los que se contaba, como a los materiales. En este caso la afinación del órgano entra dentro de este último apartado. Por citar un ejemplo, las obras de Johann Sebastian Bach han sido objeto de estudio acerca de cuál afinación es la que tenía el órgano de Weimar, cuál el de Köthen o el de Leipzig⁵⁷. No obstante, en el caso de Buxtehude contamos con la certeza de que él trabajó la mayor parte de su vida en la iglesia de Santa María, en Lübeck.

Acerca de la afinación que tenía el órgano principal con el que Buxtehude tocaba, Snyder (1987, 2007) menciona que: “fue descrita por von Königslow como *hoch Chorton*, probablemente cerca de un tono más alto que la afinación moderna (La=440 [Hz])”⁵⁸. La misma autora complementa esta información en la reedición de su obra publicada 20 años después de la primera, con motivo del 300 aniversario luctuoso de Buxtehude. Allí menciona que el testimonio de von Königslow corresponde al tiempo en el que se hicieron reparaciones al órgano, alrededor de 1782; además del posible rango de frecuencia (La=475-480 Hz) en el que oscilaba la afinación del órgano en cuestión. Desafortunadamente, tanto el órgano como la iglesia de Santa María fueron destruidos en 1942.

⁵⁷ Para más información acerca de este tema consúltese el artículo *On the Pitches in Use in Bach's time* (1955) de Mendel, A.

⁵⁸ Snyder, *Op. Cit.* p. 85.

En las interpretaciones actuales del repertorio vocal de Buxtehude no siempre se toma en cuenta la afinación desde un punto de vista histórico. La gran mayoría de grabaciones oscilan entre una frecuencia de La=415 Hz y La=440 Hz. Esto puede considerarse como que interpretan las obras una tercera menor o una segunda mayor de forma descendente en relación con la afinación *hoch Chorton*. Muy probablemente se deba a que no es sencillo acceder a un órgano con el tipo de afinación antes mencionada, puesto que este tipo de instrumentos eran más propios de la región norte del territorio germano.

Para poder ejemplificar un poco mejor lo que acabo de referir con las grabaciones, recurriré a tres versiones del concierto BuxWV 45 *Ich bin eine Blume zu Saron*. En las tres versiones podemos encontrar diferencias tanto en su instrumentación como en la afinación. Las dos interpretaciones de la agrupación belga Ricercar Consort⁵⁹ parece ser que no toman en cuenta el aspecto de la afinación *Chorton*, debido a que se escucha una interpretación aparentemente en afinación La=440 Hz con la tonalidad original de La mayor. Estas dos interpretaciones se diferencian por su instrumentación; mientras que la versión del 2007 utiliza un órgano para realizar parte del bajo continuo, la del 2008 utiliza una tiorba. Por su parte la grabación de Ton Koopman⁶⁰ sería la que más se acerca a este cometido, debido a que éste tuvo acceso a órganos históricos como el de la *Jakobikirche*, instrumento que data de la misma época que Buxtehude. La afinación de las interpretaciones vocales en esta colección parece que se encuentra en *Chorton* (a=465 Hz). En este esfuerzo podemos ver un interés por acercarse a una sonoridad más propia de este tipo de repertorio, además de que dicha afinación ayuda mucho a los cantantes, tal como lo menciona Peter Holman⁶¹ “una afinación alta sugiere una ligera ganancia en ligereza y brillantez”.

Conocer el diapason con el que Buxtehude tocaba nos revela información muy importante que puede acercarnos un poco más a lograr una interpretación históricamente informada de sus obras vocales. Un ejemplo de la manera en la que puede cambiar nuestra

⁵⁹ Ricercar Consort. (2007). *Ich bin eine Blume zu Saron*, en *Dieterich Buxtehude Kantaten*. [CD]. Ricercar., Ricercar Consort, Stephan Macleod, et al. (2008). *Ich bin eine Blume zu Saron*, en *De profundis*. [CD]. Europa. Mirare.

⁶⁰ Ton Koopman, Amsterdam Baroque Orchestra and Choir. (2011). *Ich bin eine Blume zu Saron*, en *Dieterich Buxtehude, Opera Omnia XIV – Vocal Works 5*. Challenge Classics.

⁶¹ Holman, P. (2007). *Buxtehude on CD: A ternary Survey*, *Early Music Vol. 35, No. 3*, pp. 385-396 (12 páginas)

percepción con la información antes mencionada es apreciar la verdadera exigencia vocal que tiene el repertorio buxtehudiano, ya que a simple vista éste puede parecer sencillo debido a que no explora los límites del registro vocal. Sin embargo, pensar de esta manera sería caer en un error, ya que tenemos que considerar que a partir de lo que vemos escrito en sus partituras, lo que realmente se debe cantar tendría que estar a una distancia de segunda mayor ascendente, si queremos apegarnos a hacer una interpretación históricamente informada. Tal es el caso del registro para la voz de bajo en el repertorio vocal de Buxtehude, que va de un Re^2 a un Re^4 (con la excepción de la obra BuxWV 104 *Was frag Ich nach der Welt*, en la que llega a la nota Do^2). No obstante, si tenemos en cuenta que la afinación del órgano con el que Buxtehude acompañaba a los cantantes se encontraba en la afinación *hoch Chorton*, hablamos de que la tesitura real requerida para este repertorio sería de un Mi^2 a un Mi^4 , siendo ésta la extensión que actualmente se considera para el tipo de voz antes mencionado.

Inscripciones devocionales

Para poder adentrarse un poco más en la música vocal de Buxtehude es necesario valerse de todos los recursos disponibles, incluso de aquellos que no sean propiamente musicales pero que puedan desvelarnos información que nos permita asimilar de una forma más fidedigna la manera de interpretar este repertorio. Un ejemplo de esta información extra musical podemos encontrarlo en las “inscripciones piadosas⁶²” que los compositores del periodo barroco solían agregar ya fuese en el inicio, en el final o en ambos lugares de una composición. Para poner un ejemplo de cuan relevantes pueden ser dichas marcas, encontramos que algunos investigadores de la obra de Johann Sebastian Bach argumentan que “estas marcas dan percepciones no sólo de la fe del compositor sino también de cómo estas obras deben de ser interpretadas”⁶³. Partiendo de esta premisa nos será de utilidad

⁶² Nombre acuñado por Stephen Rose en su obra *Musical authorship from Schütz to Bach* (2019).

⁶³ Rose. S. (2019) *Musical Authorship from Schütz to Bach*, Cambridge University Press, Reino Unido, p. 21.

delimitar cuáles son aquellos fundamentos que permitan conocer a detalle el porqué de estas inscripciones. Los temas en los que se centrará esta búsqueda son: el rol que desempeñó la música dentro del culto religioso luterano y la concepción que tenía el compositor acerca de sus esfuerzos creativos en dicha fe.

Desde mediados del siglo XVI la música desempeñó un papel fundamental en el culto luterano. Esto se debió en gran medida a la iniciativa que tuvo el fraile Martín Lutero al otorgarle una posición privilegiada, al grado de considerarla “esencialmente un regalo divino para la humanidad, solamente por debajo de la Palabra de Dios y la teología”⁶⁴. Del mismo modo que el origen de la música se atribuyó a una visión teocentrista, todo lo que de ella emanaba provino de la misma fuente. Tanto las disciplinas de la interpretación como la composición musical eran vistas como dotes que Dios había otorgado a la humanidad. Podemos apreciar de acuerdo con testimonios de los mismos compositores de comienzos del periodo barroco la necesidad que alguno sentía de “devolver lo que Dios, el más generoso autor y otorgante de este arte, [le] ha impartido”⁶⁵, o cómo otro compositor se percibía a sí mismo “no como el inventor [de sus obras], sino sólo como una herramienta utilizada por los propósitos de Dios”⁶⁶.

Como podemos apreciar los compositores alemanes del siglo XVII demostraban tener una actitud humilde ante los demás, renunciando a una satisfacción propia al adjudicarse todo el mérito de sus creaciones. Otra de esas muestras de abnegación son las inscripciones que colocaban en el inicio y/o en el final de sus obras. Estas marcas tenían diferentes propósitos, por ejemplo, aquellas que se encontraban en el inicio demostraban como el compositor, al considerarse falible por su condición humana, pedía la intercesión divina para poder realizar un trabajo digno de la alabanza de Dios. Las inscripciones que podemos encontrar en el inicio de las obras son; INJ (*In Nomine Jesu*, en el nombre de Jesús) y *Jesu Juva* (con la ayuda de Jesús). Mientras que las indicaciones que se encontraban al final cumplían las funciones de disipar cualquier sospecha acerca de un interés del compositor por vanagloriarse a sí mismo, además de indicar que esa era el fin de

⁶⁴ Bartel, D. (1997) *Musica poetica: Musical rhetorical figures in german baroque music*, Universidad de Nebraska, Estados Unidos, p. 3)

⁶⁵ Rose, *Op. Cit.*, p. 18.

⁶⁶ Rose, *Op. Cit.*, p. 19.

la obra, por lo que ésta se encontraba completa. SDG (*Soli Deo Gloria*, la gloria sólo a Dios) y *Laus Deo* (alabado sea Dios) son las referencias que solemos encontrar al final de algunas composiciones. Cabe señalar que estas marcas se encuentran comúnmente en las obras generales y no en las partes de instrumentos. Esto podría deberse a que las partes instrumentales tienen un fin más práctico, a diferencia de las obras generales, en las que otras personas podrían tener acceso por estar interesadas en conocer la obra de algún compositor.

En el caso de Buxtehude podemos observar que a excepción de la canción de bodas *Klinget für Freuden* BuxWV 119, todas sus demás obras vocales manuscritas cuentan con algún tipo de inscripción piadosa.

De acuerdo con Stephen Rose, las obras que contienen las inscripciones INJ, SDG y *Laus Deo* son:

- *Fürwahr, er trug unsere Krankheit* (BuxWV 31)
- *Herr, ich lasse dich nicht* (BuxWV 36)⁶⁷
- *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75)
- *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (BuxWV 78)
- *Nun danket alle Gott* (BuxWV 79)
- *O Jesu mi dulcissime* (BuxWV 88)⁶⁸
- *O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit* (BuxWV 85)⁶⁹

A éstas deberíamos agregar el concierto BuxWV 4 *Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken*, que probablemente Rose no incluyó debido a que no se encuentra en el catálogo Düben de la Universidad de Uppsala, sino en la tablatura A-373 en la biblioteca estatal de Lübeck.

⁶⁷ En esta obra aparece únicamente la inscripción *Laus Deo* al fin de la parte del órgano

⁶⁸ En esta obra aparece únicamente la inscripción INJ

⁶⁹ En esta obra aparece únicamente la inscripción SDG



Ilustración 16. Detalle de la tablatura autógrafa de la obra *Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken*, en la que aparece las siglas I.N.J.⁷⁰

Consideraciones acerca de ornamentar las obras vocales de Dieterich Buxtehude

De los dos aspectos que anteriormente he mencionado (afinación *Chorton* e inscripciones devocionales) y en los que intento basar una propuesta de recursos para realizar una IHI de la música vocal de Buxtehude, podemos decir que existen pruebas concretas. Sin embargo, el tercer y último recurso que planeo tomar en cuenta para fundamentar mi investigación es de carácter mayormente especulativo; el de la manera de ornamentar el repertorio antes mencionado. Esta última parte que propongo de un esquema tripartita es producto del cuestionamiento propio acerca de ¿qué tan pertinente es ornamentar este tipo de repertorio? y ¿cómo se debería ornamentar?.

La razón por la que creo pertinente abordar el tema de la ornamentación, específicamente en este repertorio, es la de consolidar con fundamentos teóricos mis prácticas interpretativas que tomen como referencia los escritos teórico-musicales de la época, y de este modo evitar perpetuar anacronismos al basar mis argumentos en escritos realizados póstumamente al compositor que a este estudio atañe.

⁷⁰ Recuperada de https://digital-stadtbibliothek.luebeck.de/viewer/image/MusA373/5/LOG_0004/ el 10 de septiembre de 2020.

El estado de la cuestión relacionado con el tema de la ornamentación vocal en el siglo XVII dentro de los territorios del Sacro Imperio Romano Germánico es limitado. Si nos dirigimos a las fuentes primarias como son los tratados de la época, tenemos como principal obstáculo que la mayoría de estos escritos se encuentran solamente en copias facsimilares con letra gótica. Afortunadamente, dos de los principales tratados han sido traducidos al inglés en versiones modernas: *Syntagma musicum III*⁷¹ (1619) de Michael Praetorius y *Von der Singe-Kunst oder Manier*⁷² (1650) de Christoph Bernhard. Las dos obras son relevantes. La primera serviría como base para los demás escritos teóricos en torno a la técnica vocal realizados en tierras germanas, mientras que la segunda conserva una estrecha relación con nuestro principal objeto de estudio por su ubicación temporal.

Tampoco abundan los estudios actuales sobre el aspecto de la ornamentación en la música vocal durante el periodo barroco en el territorio del Sacro Imperio Romano Germánico. El trabajo que más me ha ayudado a allanar este camino sinuoso es el de John Butt; *Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: an Approach to "Historical" Performance Practice* (1991). En él podemos encontrar una visión general de los criterios que siguieron con respecto a la ornamentación vocal tanto compositores como intérpretes de aquella época.

Lawson y Stowell (*La interpretación histórica de la música*, 2009) previenen a aquellos ejecutantes interesados en la IHI, acerca de tener cuidado de confiar ciegamente en lo que se menciona en los tratados teórico-musicales, ya que “la mayoría presentan los frutos de muchos años de pensamiento, experiencia y observación e incorporan instrucciones que es muy posible que fueran a la zaga con respecto a la verdadera práctica” (p. 37). Esto, explican los autores, puede suceder cuando el tratadista escribe sus ideas en una edad avanzada, por lo tanto, existe la probabilidad de que los conceptos teóricos que expone se encuentren en desuso. En el caso del tratado de Christoph Bernhard (*Syntagma musicum*, 1650) éste fue realizado cuando el autor contaba con 22 años. No debemos perder de vista que Bernhard se formó en parte con Heinrich Schütz en la corte de Dresden, por tal

⁷¹ *Syntagma musicum* (2004) traducción y edición de Jeffery Kite-Powell, Oxford University Press, New York.

⁷² *Von der Singe-Kunst oder Manier* (¿?) traducción de Sion M. Honea.

razón podemos estar seguros de que su escrito tiene muy presente el estilo italiano que imperó durante gran parte del siglo XVII.

En otro escrito de Bernhard (*Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con – und Dissonantien*, 165?) podemos observar en retrospectiva las prácticas interpretativas en los comienzos del siglo XVII.

Desde que se ha observado que los cantantes artísticos y también los instrumentistas han estado en desacuerdo con algunas notas aquí y allá, y que aquellos han tenido ocasión de inventar una especie de figura agradable: que puede ser cantada con razonable eufonía debe entonces de verdad ser escrita.⁷³

En su declaración Bernhard permite entrever como en los inicios del periodo barroco la ornamentación era algo que comenzaba a normalizarse en algunas partes del territorio del Sacro Imperio Romano Germánico, incluso en algunas ocasiones los compositores tomaban en consideración las aportaciones de los propios intérpretes.

El creciente interés surgido por la ornamentación vocal, aunado al hecho de que para la religión protestante la participación activa de la feligresía por medio del canto en los corales se convirtió en el pináculo de su fe recién construida, hizo que comenzaran a aparecer diferentes tratados durante el siglo XVII⁷⁴ los cuales tenían por objeto “la enseñanza del nuevo estilo italiano”, como lo menciona Michael Praetorius en su obra *Syntagma musicum* (1619). Del grueso de estos escritos podemos afirmar que la mayoría de ellos tenían como principal objetivo enseñar estas herramientas interpretativas a los jóvenes coreutas. Esto podemos observarlo en ejemplos como: *Musica figuralis. Oder Neue Klärliche Richtige vnd Verständliche Unterweisung der Singe Kunst* (1638) de Daniel Friderici, *Musica moderna prattica, ouero maniera del bvon canto* (1655) de Johann Andreas Herbst y *Musicae practicae Praecepta brevia, & exercitia pro Tyronibus varia. Der rechte Weg zur Singekunst* (1660) de Johann Crüger.

⁷³ Citado en Butt, J. (1991) *Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional: An Approach to “Historical” Performance Practice*, *Journal of the Royal Music Association*, 116(1). p. 41.

⁷⁴ Cabe señalar que en el siglo XVI ya encontramos algunos indicios de autores que abordaron el tema, como Adrianus Petit Coclio en su obra *Compendium musices* (1552) o Hermann Finck con su escrito *Practica musica* (1556).

A diferencia de las fuentes anteriores, el tratado de Christoph Bernhard (*Von der Singe-Kunst oder Manier*, 1650) según Sion Honea⁷⁵ “no intenta presentar un texto para principiantes sino uno para los intérpretes avanzados” (p. 2). Esto se puede apreciar en las explicaciones que da Bernhard acerca de los ornamentos, en donde no sólo se limita a exponer detalladamente la manera de realizarlos (como sí sucede en otros escritos de la época) sino que también habla de las consideraciones que se deben de tener para hacerlos de acuerdo con un gusto refinado. La razón por la que Bernhard enfocó su tratado de canto hacia un sector específico de intérpretes podemos deducirla con base en lo que menciona John Butt (*Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, 1994) acerca de que “la forma más elaborada del canto estaba claramente reservada para las cortes más suntuosas” (p. 69). Este era el caso de Bernhard, quien trabajó como coreuta para la corte de Dresde, por lo tanto, todos esos desarrollos estilísticos que él expone en su escrito son producto de los conocimientos adquiridos en su etapa formativa.

El que le haya prestado mucha atención a la figura de Christoph Bernhard en este aspecto de la investigación, es porque considero su tratado *Von der Singe-Kunst oder Manier* un buen referente para ornamentación vocal de nivel superior, pensando que este es el nivel que debían tener las personas que abordaron por primera vez el repertorio vocal para solista de Buxtehude, es decir, aquellos cantantes que poseían, como apunta Lorenzo Bianconi⁷⁶, la capacidad de contender con los otros músicos que conformaban el ensamble.

Por tal razón creo conveniente antes de enfocarme en la ornamentación, tener en cuenta qué es lo que se concebía bajo dicho término. La fuente en la que voy a basarme, de acuerdo con un parámetro de contemporaneidad y locación en la que vivió Buxtehude, es la obra *Von der Singe-Kunst oder Manier* de Christoph Bernhard. En este compendio teórico observamos una descripción de los diferentes ornamentos utilizados indistintamente tanto en la música vocal como instrumental en aquella época.

⁷⁵ En sus comentarios a la traducción de *Von der Singe-Kunst* de Bernhard.

⁷⁶ “Concierto deriva del latín *con-certare*, o sea <<luchar juntos>>, <<competir juntos>>: pero el uso vulgar corriente, a la idea de <<colaboración militante>> se le ha sustituido por la de <<concordar>>, <<ponerse de acuerdo>>” Bianconi, L., *El siglo XVII: Historia de la música*, p. 32.

- **Fermo:** Esto, más que un ornamento, podría considerarse como una característica deseable que la emisión vocal debía tener, al ser estable (traducción del término en cuestión), sin un vibrato constante. Cabe mencionar que esto no proscribía el vibrato natural de la voz. Podemos observar que a mediados del siglo XVI este término era parte de un estilo de canto, un claro ejemplo de esto es el escrito de Vincentio Lusitano *Introdutione facilíssima e novísima di canto fermo* (1553).
- **Forte y piano:** Es notorio el hecho de que Bernhard contemplase este tipo de dinámicas como ornamentos, sin embargo, en la descripción que realiza de dichos recursos observamos la manera en la que busca ahondar en su empleo. Un ejemplo de esto es cuando se refiere a la interpretación de las notas largas (e. g. redondas), las cuales deben comenzarse desde el *piano* hasta llegar en la parte media del valor a una dinámica *forte*, para después gradualmente regresar a *piano*. Como observamos, esta descripción de lo que posteriormente se denominaría como *messa di voce* es básicamente lo que Bernhard expone con la combinación de estos ornamentos⁷⁷.
- **Trillo:** Este tipo de adorno podemos encontrarlo en tratados más tempranos como es *Le nuove musiche* (1601) de Giulio Caccini (1551 – 1618), y consiste en la repetición en valores rítmicos cortos de una misma nota.

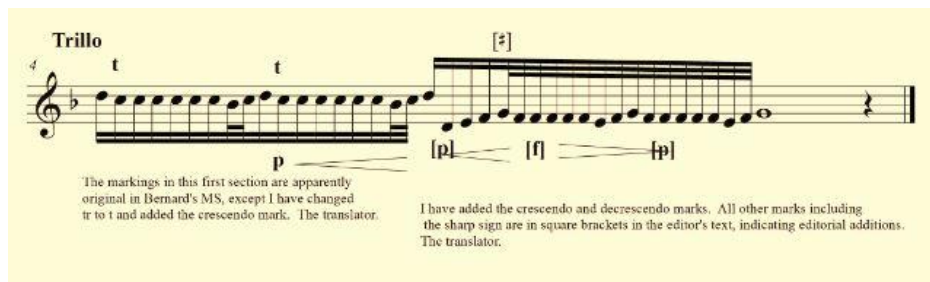


Ilustración 17. Descripción de la manera en que se debe interpretar el *Trillo*⁷⁸.

⁷⁷ Posteriormente otros tratadistas adoptarían la grafía de las cuñas horizontales < > para describir este recurso, por ejemplo, Geminniani en su obra *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749).

⁷⁸ Imagen tomada de la obra *Von der Singe-Kunst oder Manier*, traducción de Honea, S. (p. 7) Quien a su vez tomó dicha imagen de la traducción de Joseph Müller-Blattau (1963) sobre la obra de Bernhard.

- **Accento:** De los ejemplos que Bernhard trata de explicar este es probablemente el más confuso, debido a que no proporciona ejemplos visuales que ratifiquen sus postulados. A mi parecer, a lo que se refiere es una especie de exclamación o incremento del volumen al final de una nota. Para contrastar las ideas de Bernhard nos será de utilidad la definición que realizó Johann Crüger (*Musicae Practicae*, 1660) “*Accentus* es cuando las notas subsecuentes se dividen en la mitad del valor y tienen movimiento”.



Ilustración 18. Descripción y ejemplos de acento en *Musicae Practicae* (p. 21) Crüger, J.

- **Anticipatione della silaba:** Este recurso, como su nombre lo indica, consiste en adelantar la sílaba de la palabra que antecede, regularmente cuando las dos notas en donde se presenta, se encuentran a una distancia de segunda (mayor o menor) aunque también puede emplearse si existen intervalos de tercera, cuarta, quinta o sexta.



Ilustración 19. *Anticipatione della silaba.*

- **Anticipatione della nota:** esta ornamentación consiste en, como su nombre lo señala, anticipar la nota que precede, acortando el valor de la nota que se toma

como punto de partida, teniendo en cuenta que es costumbre que entre las dos notas que se agreguen debe existir un intervalo de segunda.



Ilustración 20. Ejemplo de anticipación de la nota en Honea, *Op. Cit*, p. 10.

- **Cercar della nota:** Este adorno se efectua al abordar una nota con una ligera apoyatura en una nota vecina.

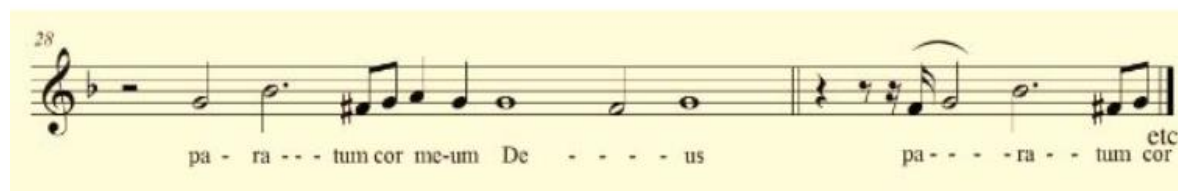


Ilustración 21. Ejemplo de *Cercar della nota*, Honea, *Op. Cit*. P.11

- **Ardire:** Para Bernhard, este recurso es una especie de trémulo o vibrato que se debe de emplear preferentemente en la última nota de una cadencia. Como apreciamos esto es más un recurso expresivo que realmente un ornamento, debido a que este recurso bien podría adherirse al *trillo*.

Más allá de la útil taxonomía de refinamientos que presenta Bernhard en su tratado, otro recurso que es de gran ayuda para el presente estudio es la clasificación que realiza de las diferentes formas de cantar, las que nombra “de acuerdo con la región en donde son especialmente populares”⁷⁹. La primera distinción es entre aquel estilo que se apega a las notas escritas y el que no lo hace o realiza cambios. Esta primera forma que respeta lo que

⁷⁹ Hilse, W., (¿?), *The Treatises of Christoph Bernhard*, Columbia University Press, p. 13.

está escrito tiene a su vez una subdivisión. Los dos estilos que se desprenden son: *Cantar sodo (alla Romana)* y *Cantar d'affetto (alla Napolitana)*. Todos los ornamentos que anteriormente se han expuesto (*fermo, piano, forte, anticipatione della silaba*, etc.) pertenecen al *Cantar sodo*⁸⁰. El *Cantar d'affetto* “consiste en la observación diligente del texto por parte del cantante y de la regulación de su producción vocal de acuerdo con ésta”⁸¹. Como vemos, la manera de cantar antes mencionada reside en las capacidades cognitivas del interprete; de su facilidad para dominar otros idiomas, pero más importante aún, de manipular las emociones de la audiencia mediante el diestro manejo del discurso melódico, con inflexiones específicas de acuerdo con cada estado de ánimo que se representa. El tercer y último tipo es el *Cantar passagiato (alla Lombarda)*. Éste se diferencia de los anteriores por agregar notas a lo que ya está escrito mediante glosas o coloraturas. Aquí Bernhard hace énfasis en que el recurso de las variaciones debe de ser utilizado mesuradamente, “de la misma manera que la sal y la pimienta”⁸².

Para ayudarme a explicar cuáles son las particularidades de cada estilo de canto me apoyaré en el siguiente diagrama:

⁸⁰ Puede parecer un poco disociativo decir que este tipo de canto se apega a lo escrito, cuando algunos ornamentos propios de dicho estilo si cambian la escritura, como la anticipación de la nota/silaba. A mi parecer Bernhard considera estos recursos como modificaciones menores que no van en detrimento de la comprensión del texto, a diferencia de la inserción de disminuciones o coloraturas.

⁸¹ *Ibid.* P. 20.

⁸² Hilse, *Op. Cit.* p. 23.

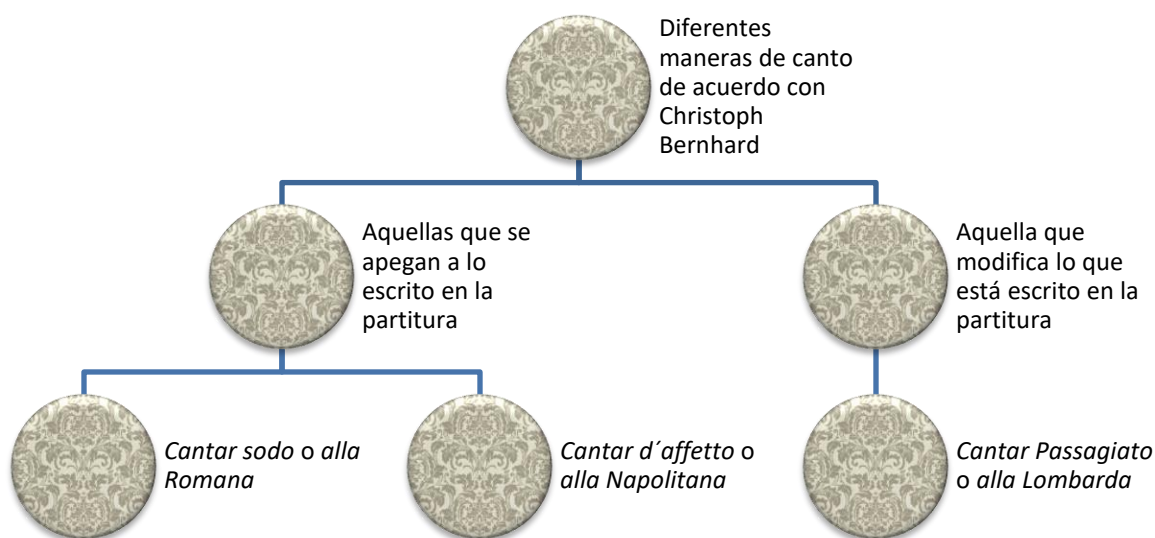


Ilustración 22. Diagrama de las diferentes formas de canto según Christoph Bernhard.

Toda esta información nos será de utilidad para conjeturar acerca de qué tipo de ornamentación es más apropiada para el repertorio vocal de Buxtehude. De acuerdo con la investigación que he realizado puedo sustentar que las maneras de canto más afines a la música de Buxtehude son el *Cantar sodo* y *Cantar d'affetto*. Lo considero de esta manera con base en tres argumentos. El primero es el que ya he mencionado previamente en voz de John Butt, acerca de que el canto con mayor grado de ornamentación (*cantar passagiato o alla Lombarda*) estaba asociado a las cortes más suntuosas. Si bien es cierto que la ciudad de Lübeck era importante en aquella época por su comercio marítimo, no podemos decir que tuviera una corte prominente. Por tal motivo daría por descontado que el tipo de canto ricamente ornamentado sea el que tuviera vigencia en dicho lugar. El segundo argumento se relaciona con las inscripciones devocionales que encontramos en la mayoría de las obras manuscritas de Buxtehude. Recordemos que este tipo de indicaciones tenían diferentes propósitos, entre los que destaca el dejar testimonio por parte del compositor de su intención de atribuir el resultado de su trabajo creativo a Dios. Por tal motivo creo que lo más importante para el compositor era que su mensaje se entendiera, más allá del

lucimiento vocal de los cantantes. El tercer y último argumento es la posibilidad de que el mismo Buxtehude realizara las glosas o coloraturas que el exégeta de su música agregaría posteriormente. Este razonamiento se basa en las ideas que desarrolló Dietrich Bartel (1997) acerca de la concepción del *musicus poeticus*, como aquel músico que comprendía tanto los aspectos teóricos como los prácticos de su arte.

Si tenemos en cuenta que Buxtehude estudió en una *Lateinschule*, en Elsinor, comprenderemos que desde sus primeros años fue formado también como niño cantor. Esto nos da una idea de que él conoció de primera mano los recursos técnicos relacionados con el canto, entre estos, el de las disminuciones o coloraturas, asimilándolos por medio de la práctica. En síntesis, creo que por la educación que tuvo Buxtehude como niño cantor, o como un músico más integral que comprendía la teoría y la práctica de su arte, desde el momento en que él componía una obra, lo hacía desde el punto de vista de un cantante con experiencia, agregando las glosas o coloraturas desde la gestación de sus composiciones.

En sintonía con los tres argumentos que he planteado, creo que la manera de ornamentar la música vocal de Dieterich Buxtehude debe de ser mesurada; sin adicionar una gran cantidad de glosas o coloraturas (porque eso estaría más relacionado al estilo de canto *alla Lombarda*), y utilizando en mayor medida los recursos descritos en el tratado de Bernhard (*Trillo, acento, anticipatione della nota / silaba, cercar della nota, etc.*) teniendo en cuenta que lo más importante es la inteligibilidad del texto.

Para concluir este capítulo me gustaría abrir un breve paréntesis en el que contraste las ideas de ornamentación de Christoph Bernhard con las de Johann Mattheson contenidas en su tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (1739, Vol. 2 Cap. 3 *Von der Kunst zierlich zu singen und spielen / Del arte de cantar y tocar con gracia*⁸³). Es prudente hacer notar que el tratado de Mattheson es posterior a Buxtehude, sin embargo, si tenemos en cuenta lo que anteriormente he mencionado en voz de Lawson y Stowell, acerca de que los tratados son el fruto de la experiencia que el autor ha obtenido a lo largo de su vida, puede darse la concesión de que las ideas de Mattheson se encuentren cercanas al tiempo de Buxtehude.

⁸³ Trad. Juan Carlos Hernández Navarro

Comenzaré entonces por hacer una suma de cuáles son los ornamentos que Mattheson aborda⁸⁴: *Accento* o *Appoggiatura*, *Tremolo*, *Groppo*, *Tirata*, *Slides*, *Ribattuta*, *Transitus* o *Passing notes*, *Mordant* y *Acciacatura*. De todos estos ornamentos mencionados el único en el que coinciden los dos autores es el *Accento*, no obstante, el sentido que Mattheson da a éste es más el de una apoyatura (él mismo menciona en su escrito que *Appoggiatura* es una acepción diferente por la que otros conocen al *Accento*).



Ilustración 23. Ejemplo del ornamento *Acento* en el tratado *Der Vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson.

Los demás ornamentos que Mattheson aborda los divido en tres secciones; aquellos que no son novedosos para la época en la que escribe (*Tremolo* y *Tirata*), los que podrían considerarse como disminuciones (*Groppo*, *Slides*, *Transitus* o *Passing notes*) y los que son más cercanos a un lenguaje instrumental. La mayor parte de los ornamentos de las dos primeras secciones podemos encontrarlos en el tratado de Johann Crüger: *Musica practicae precepta brevia. Der rechte Weg zur Singekunst* (1660) capítulo seis; *De Diminutionibus Notularum*. La última sección, aquellos ornamentos que están más cercanos al lenguaje de la música instrumental, pueden apreciarse como el resultado del auge que tuvo la música de este tipo a comienzos del siglo XVIII. Muestra de ello, es el énfasis que hace Mattheson en la necesidad de distinguir entre los recursos que son propios del canto y aquellos que son de los instrumentos (*Modulatoriam instrumentalem* y *vocalem*), debido a que el mismo autor

⁸⁴ Para esto me basaré en la edición traducida por Ernest C. Harriss (2003).

menciona que la música instrumental toma como referencia los ornamentos que la música vocal ha desarrollado, sin embargo, hay ornamentos de la música instrumental que no siempre pueden tener un buen resultado cuando se emplean en el canto.

Como previamente he comentado, hay ornamentos que Mattheson describe en su tratado los cuales considero son propios de un lenguaje instrumental, basándome en el punto de vista que a este estudio atañe; la música vocal de Buxtehude. Lo anterior, debido a que, en el tiempo que he estado familiarizándome con el repertorio vocal de Buxtehude, no he encontrado en ninguna obra la indicación de mordente. A diferencia de su música para instrumentos de tecla, en donde es más común encontrar este tipo de ornamento.

32. NUN BITTEN WIR DEN HEILIGEN GEIST

The image shows a musical score for the piece 'Nun bitten wir den Heiligen Geist' by Dieterich Buxtehude. The score is written for three staves. The top staff is labeled '[Rückpositiv]' and contains a melodic line with various ornaments. The middle staff is labeled '[Organo]' and contains a complex accompaniment with many sixteenth notes. The bottom staff is a bass line. The piece is identified as BuxWV 208.

Ilustración 24. *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, Dieterich Buxtehude, cc. 1 – 5 (ed. Klaus Beckman)

En conclusión, el capítulo que Mattheson dedica a la ornamentación vocal en su libro *Der vollkommene Capellmeister* es sin lugar a duda una útil herramienta para los cantantes, empero no creo que sea el tratado que más se apegue a la intención de la música vocal de Buxtehude, debido a que considero su cometido es el de instruir acerca de una manera de cantar cuyo objetivo es el lucimiento vocal.

Análisis de la ornamentación que empleo en mi interpretación de la obra BuxWV 45 *Ich bin eine Blume zu Saron*⁸⁵

El siguiente análisis lo he realizado desde mi perspectiva como intérprete, con base en la información que he asimilado del tratado de Christoph Bernhard (1650) *Von der Singe-Kunst oder manier*. La información que en este capítulo expondré está respaldada con el material audio visual que se encuentra adjunto a este trabajo de grado.

En este último capítulo detallaré en una tabla las abreviaciones y términos empleados en el análisis propuesto.

⁸⁵ La partitura utilizada es una transposición realizada por mí, basándome en la edición que realizó Kurt Pages (2014), a la que he tenido acceso por medio de la página electrónica https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP341188-PMLP550232-BuxWV_45_score.pdf recuperada el día 26 de agosto de 2021.



Ornamentos empleados en mi interpretación de la obra BuxWV 45 <i>Ich bin eine Blume zu Saron</i>		
Ornamento	Abreviación o	Descripción gráfica
Forte	F	
Piano	P	
Acento	Ac	
<i>Anticipazione della nota</i>	AN	
<i>Anticipazione della sillaba</i>	AS	
<i>Cercar della nota</i>	CN	
<i>Andire</i>	Ar	

Imagen 23. Tabla descriptiva de los ornamentos que empleo en la interpretación de la obra BuxWV45 *Ich bin eine Blume zu Saron*

Destaco que los ornamentos *Fermo* y *Trillo* descritos por Bernhard en su tratado antes mencionado, los he omitido en mi interpretación de una forma deliberada. El primero debido a que esta característica de canto *Fermo* o “estable” es una cualidad *sine qua non* para el canto académico actual. El segundo ornamento me pareció que en la obra a la que me refiero (BuxWV 45) no tiene el efecto deseado. Sin embargo, en la obra *O Jesu dulcissime*, del compositor Franz Tunder, que también se incluye en el material audio visual adjunto, se puede apreciar en el compás 95 la ejecución del *Trillo*.

Los casos en los que aparece el ornamento *Anticipatione della nota* en esta obra, los señalo, aunque fueron realizados por el mismo compositor, confirmando de esta manera el argumento que he planteado previamente acerca de que Buxtehude realizaba desde el proceso de la composición, la ornamentación que posteriormente el ejecutante podría agregar, ornamentos como son: *Anticipatione della nota / silaba* y glosas. La ocasión en la que personalmente agregué el ornamento *Anticipatione della nota*, la diferencio en color rojo en el compás 97.

Quisiera concluir este capítulo haciendo una sugerencia a los lectores en relación con los pequeños recitativos que se encuentran en esta obra. Debido a que los recitativos son un respiro para la obra, en donde la sensación armónica es más estable y de esta manera da un momento de reposo, el cantante debe tener en cuenta que en ocasiones dependerá de él dictar el pulso que posteriormente los demás instrumentistas del ensamble adoptarán. El mejor parámetro siempre serán los pasajes con valores rítmicos más pequeños⁸⁶, en la medida en la que se tenga soltura en estos pasajes; a partir de esta referencia se puede tener claro cuál es el pulso más cómodo para el intérprete.

⁸⁶ Quantz (*Ibid*) hace mención en el doceavo capítulo (*sobre la manera de tocar el allegro*) de su tratado, número 8, que "...debe comenzarse en un movimiento que no sea tan rápido que no se puedan tocar los pasajes que contiene. Ya que seguidamente se vería obligado a tocar los segmentos difíciles más lentamente que los otros, lo que produce un cambio de movimiento bastante desagradable. Por esta razón, el movimiento de la pieza debe tomarse de los pasajes más difíciles".

Partitura de la obra BuxWV 45 *Ich bin eine Blume zu Saron*

Ich bin eine Blume zu Saron

Dieterich Buxtehude (1637 - 1707)

Violín 1

Violín 2

Violonchelo

Bajo

Clavicémbalo

Ich binei-ne
Soy una

Detailed description: This system contains the first five staves of the musical score. The Violín 1 staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violín 2 staff provides a harmonic accompaniment. The Violonchelo and Bajo staves play a steady bass line. The Clavicémbalo part is divided into two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The lyrics 'Ich binei-ne Soy una' are written above the Clavicémbalo staff.

11

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

AN Ac Ac Ac Ac Ac Ac

Blu - me zu Sa - ron, zu Sa - ron, zu Sa - ron,
flor de Sarón

Clavm.

Detailed description: This system contains the next five staves of the musical score, starting at measure 11. The Violín 1 and Violín 2 staves have rests. The Violonchelo (Vc.) staff has a few notes. The Bass (B.) staff has a melodic line with accents (Ac) and an accent (AN). The lyrics 'Blu - me zu Sa - ron, zu Sa - ron, zu Sa - ron, flor de Sarón' are written below the Bass staff. The Clavicémbalo part (Clavm.) continues with chords and a bass line.

22

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

CN AN Ac

Ich binei-ne Blu-me zu Sa-ron, zu Sa-

Clavm.

32

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Ac CN AN Ac Ac

- ron, Ich bin ei-ne Blu-me zu Sa-ron, zu Sa-

Clavm.

42

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Ac AN

ron.

52

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Ac *

Ac

undei-ne Ro y una rosa de los valles se undei-ne Ro se,

* Esta figura, aunque no aparece en el tratado de Bernhard, Mattheson (1739) la nombra como "transitus" pequeñas notas que no armonizan con el bajo.

59

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Ac

Ac

und ei-ne Ro - - se und ei-ne Ro -

Clavm.

65

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

se im Tal

Clavm.

72

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Ac

Ac

undeine Ro - se und ei - ne Ro -

79

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

- se ei-ne Ro - seim Tal.

wieei-neRo - se
como un lirio

90

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

*
wie ei-ne Ro - se in den Dor - nen,
como un lirio entre los espinos

95

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

AN
wie ei-ne Ro - se ei-ne Ro - se in den Dor - nen, so ist mei-ne Freun -

* Esta figura podría considerarse, de acuerdo con Crüger (1660), como un tremolo escrito.

100

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

- din mei-ne Freun - - din mei - ne Freun-din so ist mei-ne Freun -

104

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

- - - - - din, mei - ne Freun-din un - terden Töch - tern, so ist mei-ne
 así es mi amada entre las doncellas

107

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Freun - din un - terden Töch - tern, so ist mei - ne Freun -

111

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

- - - - - din, mei - ne Freun - din un - terden Töch - tern, so ist mei - ne

115

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Freun - din un - ter den Töch - tern,

Poco adagio

119

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

AN
wie ein Ap - fel Baum un - ter den wil - den Bäu - men,
como un manzano entre los árboles silvestres

124

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

wie ein Ap-fel Baum un - ter den wil-den Bäu-men,

AN

129

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

so ist mein Freund mein Freund _____ mein Freund _____ so ist mein Freund mein

Ac

Ac

134

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Ac

Ac

Ac

Freund _____ so ist mein Freund, mein Freund _____ so ist mein Freund mein Freund _____

Clavm.

139

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Ac

Ac

_____ so ist mein Freund, mein Freund _____ mein Freund _____

Clavm.

144

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

so ist mein Freund, so ist mein Freund, so ist mein Freund, mein Freund, mein Freund un - ter den Söh -
 así es mi amado entre los juvenes

Ac Ac Ac

Clavm.

149

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

nen, so ist mein Freund, mein Freund _____ so ist mein Freund, mein Freund _____ mein Freund _____

Ac Ac Ac

Clavm.

154

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Ac Ac Ac

so ist mein Freund, mein Freund, mein Freund un-ter den Söh - nen, Ich

Clavm.

161

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

sit - ze ich sit - ze un - ter dem Schat - ten, des Ich des Ich be-geh - re Ich sit - ze Ich

bajo la sombra deseada me senté

Clavm.

166

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

sit - ze un - terdem Schat - ten, Ich sit - za un - terdem Schat - ten, des Ich, des Ich des

170

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Ich be - geh - re, Ich sit - ze un - terdem Schat - ten, Ich sit - ze un - terdem Schat - ten, des Ich be - geh -

174

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

re, Ich sit - ze Ich sit - ze, Ich sit - ze un - terdem

Clavm.

178

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Schat _____ ten, dem Schat _____ ten, des Ich, des Ich, des Ich be-geh re,

Clavm.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Ich sit-ze un-terdem Schat - ten Ich sit-ze un-terdem Schat - ten, Ich sit - ze un - terdem Schat - ten, Ich

CN CN CN

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

sit - ze un - terdem Schat - ten des Ich be-geh - re, Ich sit - ze ich

191

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

sit - ze un - ter dem Schat - ten, Ich sit - ze un - ter dem Schat - ten. dem Schat - ten des ich be - geh -

195

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

re, des Ich, des Ich, des Ich be - geh - re, des Ich be - geh - re,

199

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Ac

Ac

und sei - ne Frucht ist mei - - - - - ner Keh - len süß, ist
y su fruto es dulce a mi paladar

Clavm.

202

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Ac

Ac

mei - - - - - ner Keh - len, ist mei - - - - - ner Keh - len süß süß süß

Clavm.

206

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

und sei - ne Frucht ist mei - ner Keh - len süß, süß, süß ist mei - ner Keh - len süß,

210

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

Ich sit - ze Ich sit - ze un - ter dem Schat - ten des Ich be - geh - re,

214

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

des Ich be-geh - re, und sei - ne Frucht ist mei - ner Keh-len, mei - ner Keh-len, mei -

Ac

217

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

- ner Keh - lensüss, ist mei - ner Keh-len,

Ac

220

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

ist mei - - - - - ner Keh - lensüss, ist

Ac

223

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.

mei - - - - - ner Keh - lensüss ist mei - - - - -

Ac

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B.

Clavm.



ner Keh - len mei - ner Keh - len süß.

Reflexiones finales

Al desarrollar el presente trabajo de investigación he podido observar la abundante riqueza que existe en las obras vocales eclesiásticas del periodo barroco compuestas por compositores germanos, mismas que permanecen ajenas a un considerable número de intérpretes, entre de los que me incluyo. Este repertorio lo considero de un gran valor histórico, porque, a mi parecer, fue realizado con distintos propósitos. El más obvio es el de alabanza a la divinidad, sin embargo, hay otro propósito que considero aún más noble; la búsqueda de una identidad germana.

La fe protestante fue algo que comenzó a gestarse a comienzos del siglo XVI, y legó a sus seguidores algo más que solamente una sola denominación, les otorgó la unificación de su lenguaje. Esto gracias a los esfuerzos de Martín Lutero, quien tradujo la biblia a una lengua sajona utilizada comúnmente en el ámbito legislativo⁸⁷

Otro recurso que ayudó en gran medida a identificar al pueblo germano fue el canto de corales durante los sermones religiosos. Esta práctica fue impulsada también por Lutero, quien además de ser melómano, llegó a componer algunos corales, cuyos textos fueron utilizados por diferentes compositores durante el barroco, destacando el que lleva por título *Ein Feste Burg ist unser Gott* (Castillo fuerte es nuestro Dios). En estos himnos se resumía la enseñanza bíblica de la que se había hablado durante el sermón, además de que eran cantados por los germanos en su lengua materna, cumpliendo también la misión de instruir al prójimo, precepto fuertemente arraigado en esta religión.

En el repertorio vocal de Buxtehude apreciamos su espíritu luterano; en el interés que demostró por reforzar el mensaje evangélico que se daba a los integrantes de la comunidad a la que perteneció, pese a que componer música vocal no era parte de sus obligaciones como organista. Otro aspecto importante que demuestra ese espíritu, es que la mayoría de sus composiciones vocales se encuentran en el idioma alemán, siguiendo el ejemplo de Lutero de hacer asequible a sus contemporáneos el contenido de la predicación.

⁸⁷ Fulbrook, *Op. Cit.*

Por las razones antes mencionadas creo que las obras vocales de Buxtehude deben de ser interpretadas teniendo en cuenta que lo más importante es entregar un mensaje claro. No obstante, esto no descarta la posibilidad de agregar algún ornamento, siempre y cuando tengamos presente la consideración de Christoph Bernhard, acerca de introducir las glosas cada vez que el texto ya se haya dicho anteriormente.

Insto al estimado lector interesado en la música vocal de Buxtehude a que tenga en cuenta la afinación *hoch chorton*. Basándome no solamente en el aspecto historicista que he explicado, sino desde un punto de vista práctico, ya que realizar este repertorio con afinación de La=415 Hz, no representará gran exigencia vocal. En mi caso, para la presentación de mi examen de grado, transporté la partitura de la obra BuxWV 45 *Ich bin eine Blume zu Saron* una segunda menor de manera ascendente. Desde mi experiencia pude comprobar que esto hace ganar, como lo he mencionado previamente en voz de Peter Holman, mayor agilidad vocal y brillantez en el sonido.

Espero que la presente investigación pueda ayudar a la persona interesada en acercarse a la música vocal del compositor Dieterich Buxtehude a familiarizarse un poco más con su contexto histórico, con las prácticas interpretativas de su época y con algunos recursos teóricos que contribuyan a realizar una interpretación históricamente informada. De la misma manera, espero contribuir a dimensionar al compositor más allá de la grandeza y enorme aporte realizado en su música para teclado, sino que sea también justipreciado en el ámbito vocal como uno de los puentes conectores de uno de los géneros más representativos de la música vocal religiosa alemana; la cantata. Es decir, el dejar de verlo como el prototipo en comparación con las obras de Johann Sebastian Bach, para apreciarlo como representante de una generación que pasó de la polifonía a la monodia, y con sus aportaciones creativas abrió el camino para las futuras generaciones.

Bibliografía

Basso, A., (1999) *Historia de la música, Vol. 6, La época de Bach y Händel*, Madrid, Turner libros.

Bartel, D. (1997) *Musica Poetica: Musical Rethorical Figures in German Baroque Music*, Nebraska, University of Nebraska Press.

Bianconi, L., (1999) *Historia de la música, Vol. 5, El siglo XVII*, Madrid, Turner libros.

Butt J. (1994) *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge Univesity Press, Nueva York.

Friderici, D. et al., (2006) *Deutsche Gesangstraktate des 17 Jahrhunderts*, Kassel, Bärenreiter,

Fulbrook, M. (2009) *Historia de Alemania*, Madrid, Akal.

Gardiner, J. E. (2015) *La música en el castillo del cielo: Un retrato de Johann Sebastian Bach*, Barcelona, Acantilado.

Grampp, F. (2006) *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jarhunderts*, Bärenreiter, Bad Langensalza

Grossgebauer, T. (1710) *Drey Geistreiche Schriffthen: I Wächter-Stimme aus dem verwüsteten Zion; II Praservativ wieder die Pest der heutigen Atheisten; III Alte Religion*, Frankfurt.

Hansestadt Lübeck (1980), Editorial Schoning.

Heine, H. (2016) *Ensayos: sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania*, España, Akal.

Hilse, W. (¿?) *The treatises of Christoph Bernhard*, Nueva York, Columbia University Press.

- Karstädt, G. (1985) *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werken von Dieterich Buxtehude* (2ª ed.) Wiessbaden, Breitkopf & Härtel.
- Lawson, C., y Stowell, R., *La interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza editorial.
- López, R. (2011) *Música y retórica en el barroco*. (2ª ed.) Barcelona, Amalgama Ediciones.
- Mattheson, J. (2003) *Der vollkommene Capellmeister* (Trad. Ernst C. Harris), Michigan, Umi Research Press.
- Palisca, C. (1968) *La música del barroco*, Buenos Aires, editorial Victor Leru.
- Pratt, G. et al., (2002) *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, Amersham, The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Quantz, J. (1752) *Método para aprender a tocar la flauta travesera*, Berlín, Frederick Voss.
- Rose, S. (2019) *Musical Authorship from Schütz to Bach*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Sanford, S., Julianne Baird, et al. (2012) *A Performer's Guide to Seventeenth Century Music*, Indiana, Indiana University Press.
- Sherman, B. (1997) *Inside Early Music: Conversations with Performers*, Nueva York, Oxford University Press.
- Snyder, K. et al. (1985) *The New Grove North European Baroque Masters: Schütz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann*, Gran Bretaña, Macmillan.
- Snyder, K. (1987). *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, Nueva York, Schirmer Books.
- Snyder, K. (2007). *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, Nueva York, Rochester Press.
- Sørensen, S. (1958). *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik*, Dinamarca, Munksgaard.

Spitta, P. (1952). *Johann Sebastian Bach*, V. 1, Nueva York, Dover Publications.

Stevens, D. (1997). *Early Music*, Londres, Gran Bretaña, Kahn y Averill.

Webber, G. (1996). *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Nueva York, Oxford University Press.

Digitales

Barblan, G., & Sörensen, S. (1967). *L'eredità monteverdiana nella musica sacra del nord Monteverdi – Foerster – Buxtehude*, *Rivista Italiana Di Musicologia*, 2(2), 341-356.

Consultado el 21 de abril de 2020, de www.jstor.org/stable/24315417

Bibliothekssystem Univesität Hamburg, https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?id=1901&tx_dlf%5Bid%5D=15406&tx_dlf%5Bpage%5D=68

Bostrom, K. (1986). *The Use of Recitative and the Communal Style in the Solo Cantatas of Dietrich Buxtehude*. *Bach*, 17(3), 22-32. Consultado el 4, 6, 2020, de

www.jstor.org/stable/41640271

Butt, J. (1991). *Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: An Approach to 'Historical' Performance Practice*. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(1), 41-62. Recuperado 6 de marzo de 2021, de

<http://www.jstor.org/stable/766493>

Cardaillac, Louis. (2012). Erotismo y santidad. *Intersticios sociales*, (3) Recuperado el 27 de junio de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642012000100004&lng=es&tlng=es

Diccionario de la Real Academia Española, <https://www.rae.es/>

- Falck, R. (1979). Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification. *The Musical Quarterly*, 65(1), 1-21. Recuperado el 23 de marzo de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/741378>
- Gero, O. (2018) *Text and visual image in the sacred vocal works of Dieterich Buxtehude*. *Early Music*, 46(2). 235-249. Recuperado el 7 de septiembre de 2020, de <https://doi-org-pbidi.unam.mx:2443/10.1093/em/cay020>.
- Fuhrmann, M. H. (1706) *Musicalischer Trichte*, Frankfurt: OIM. Recuperado el 8 de enero de 2020 de http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP279382-PMLP453580-mart_hein_fuhrmann_Musicalischer-Trichter_1706_381036677.pdf
- Haynes, B., & Cooke, P. Pitch. *Grove Music Online*. Recuperado el 7 jun. 2021, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040883>
- Honea, S. (¿?) *Von der Singekunst oder Manier*, (traducción del tratado de Christoph Bernhard a partir de la traducción de Joseph Müller-Blattau, 1963). Recuperado el 23 de mayo de 2020, de <https://www.uco.edu/cfad/files/music/bernhard-kompositionslehre.pdf>
- Honea, S. (¿?) *Syntagma Musicum III* (1619) Capítulo IX *Instructio pro Symphoniacis, Wie die Knaben so vor andern sonderbare Lust und Liebe um singen tragen uff jetzige Italianische Maniere zu informiren und zu unterrichten seyn* (traducción). Recuperado el 7 de abril de 2020, de <https://www.uco.edu/cfad/files/music/praetorius-syntagma.pdf>
- Irwin, J. (1985) *German Pietist and Church Music in the Baroque Age*, *Church History*, Recuperado el 6 de enero de 2020, de www.jstor.org/stable/3165748.
- Jerold, B. (2008). *How Composers Viewed Performers' Additions*. *Early Music*, 36(1), 95-109. Recuperado el 28 de julio de 2020 , de <http://www.jstor.org/stable/30136034>
- Kim, Y. (2012) *Dietrich Buxtehude's Membra Jesu Nostri: An historical overview, analysis and conducting guide*. Recuperado el 3 de marzo de 2021, de <https://search-proquest->

com.pbidi.unam.mx:2443/pqdtglobal/docview/1010270366/44E736E7B2A44990PQ/1?accountid=14598

Mendel, A. (1955). On the Pitches in Use in Bach's Time--I. *The Musical Quarterly*, 41(3), 332-354. Recuperado el 6 de marzo de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/739796>

Palisca, C. (2001). Prima pratica. *Grove Music Online*. Recuperado el 22 abril de 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000022350>

Prochell, M. (1961). *El protestantismo su música y músicos*. *Revista Musical Chilena*, 15(77), p. 39-51. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/16080/16595>

Quinney, R., *Buxtehude's organ music*, *Early Music*, Volume 37, Issue 3, August 2009, Pages 501–502. Recuperado el 5 de octubre de 2020, de <https://doi.org/10.1093/em/cap062>

Rose, S. (2004). Music Printing in Leipzig during the Thirty Years' War. *Notes*, 61(2), 323-349. Recuperado el 22 de enero de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/4487359>

Reuter, A. (editor) Partitura *Psalmen Davids*, de Heinrich Schütz, http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP540424-PMLP315696-Psalmen_Davids_SWV_22-47-Sch%C3%BCtz-Partitur.pdf

Staatsbibliothek zu Berlin, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN863300073&PHYSID=PHYS_0123&DMDID=DMDLOG_0009

Stanfield, L. (2013) *What did Women Sing? A Chronology concerning Female Choristers* <https://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/view/1034>