

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**



**OPCIÓN DE TITULACIÓN:**

**TESINA**

**DIETRICH BUXTEHUDE Y LA ESCUELA DEL NORTE DE  
ALEMANIA: APROXIMACIONES AL *STYLUS PHANTASTICUS*  
PRESENTE EN LA OBRA DE JOHANN SEBASTIAN BACH**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA EN LA  
ESPECIALIDAD DE ÓRGANO**

**PRESENTA:**

**Erick Omar Martínez Tamez**

**ASESOR:**

**DR. GUSTAVO DELGADO PARRA**

**CIUDAD DE MÉXICO**

**FEBRERO DE 2024**



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.

*A mi querida familia.*

## **Agradecimientos**

En este momento tan significativo de mi vida profesional y personal, me embarga una profunda sensación de gratitud hacia aquellos cuyo apoyo y amor han sido fundamentales en este viaje. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos quienes, a través de sus enseñanzas y el compartir la vida, han sido la luz que me ha guiado hacia la realización de mis sueños y objetivos.

Quiero hacer un especial agradecimiento hacia mi familia, mi pilar fundamental. A mis padres, Regis y Lupita, por su amor incondicional, enseñanzas y motivación constante. A mis hermanos, Karina y David, por su amistad, apoyo y alegría compartida. Y a mi esposa, Guie Niza, por su amor, compañía y fe inquebrantable en mí. A mis padrinos, Mariano Pineda, María de la Cruz e Hilda González, por su apoyo y guía en momentos clave de mi vida. Cada uno de ustedes ha sido esencial en este importante proceso.

Extiendo mi más sincera gratitud a mis maestros, quienes han sido verdaderos pilares en mi desarrollo académico y personal. Mi especial reconocimiento al Dr. Gustavo Delgado Parra, quien fungió como mi asesor y sinodal de mi proyecto de titulación, gracias por compartir todo el conocimiento y sabiduría, cuya dedicación ha moldeado profundamente mi visión de la música y de la vida. Igualmente, agradezco a la maestra Ofelia Gómez Castellanos, por su motivación y enseñanzas que trascienden el aula, y a la maestra María del Rocío Orozco de la Torre, por su orientación excepcional en mis formaciones de ensamble, y por la aportación como miembro de mis sinodales, enriqueciendo mi experiencia educativa. A todos ellos, mi eterno agradecimiento por su influencia transformadora. A Hildeberto Jiménez García cuya enseñanza fue la puerta de entrada a mi pasión por el órgano y mi futura carrera profesional.

De igual manera quiero expresar mi más sincera gratitud hacia Víctor Manuel Morales, Eva del Carmen Medina Amezcua, y Francisco Viesca Treviño por su excepcional contribución como miembros del sínodo, con visiones únicas y compromiso, enriqueciendo enormemente mi trabajo. Estoy profundamente agradecido por su guía y apoyo, que han sido cruciales para el éxito y perfeccionamiento de este proyecto. Su participación ha sido un honor verdadero, y este logro lleva impresa su invaluable influencia.

Y finalmente, agradecer a todos aquellos que he tenido el privilegio de llamar amigos, mi familia elegida por corazón y convicción especialmente: A Izcoalt y Ricardo Pérez, por su apoyo en la corrección de estilo y su gran compañía; a Ricardo Vargas por su apoyo y motivación constante desde nuestros primeros pasos en la FAM, a Pierre Arnoud por el apoyo en mis ensayos, a Jesús por el apoyo técnico y a Miguel Aguilar.

Gracias por las palabras de aliento, orientación y buena energía.

ÍNDICE	PÁG.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	2
<b>I ANTECEDENTES</b>	4
I.1 JAN PIETERSZOOM SWEELINCK Y SU INFLUENCIA EN EL NORTE DE ALEMANIA	5
I.2 LA ESCUELA DEL NORTE DE ALEMANIA	6
I.3 EL ESTILO DE LA ESCUELA DEL NORTE DE ALEMANIA	7
I.4 COMPOSITORES DE LA ESCUELA DEL NORTE DE ALEMANIA	8
<b>II DIETRICH BUXTEHUDE</b>	9
II.1 PRIMEROS AÑOS	9
II.2 ESTUDIOS	10
II.3 VIDA MUSICAL EN LÜBECK	12
II.4 BUXTEHUDE Y ARP SCHNITGER	12
<b>III EL <i>STYLUS PHANTASTICUS</i></b>	13
III.1 INFLUENCIA DEL <i>STYLUS PHANTASTICUS</i> DESARROLLADO POR BUXTEHUDE EN LA OBRA DE BACH	15
<b>IV ANÁLISIS</b>	19
IV.1 DIETRICH BUXTEHUDE, PRELUDIO EN FA SOSTENIDO MENOR BUXWV 146	19
IV.2 JOHANN SEBASTIAN BACH, PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR BWV 543	31
IV.2.1 PRELUDIO EN LA MENOR BWV 543	31
IV.2.2 FUGA EN LA MENOR BWV 543	37
<b>CONCLUSIONES</b>	40
BIBLIOGRAFÍA	42
ANEXOS	49

## Introducción

Nuestro país cuenta con una amplia gama cultural, cuya muestra de la riqueza artística es su vasto acervo musical e instrumental, en el cual, los órganos juegan un papel fundamental. Al ser originario de la ciudad de Oaxaca, pertenezco a una región con una destacada concentración de instrumentos históricos, lo que despertó en mí una profunda curiosidad por estudiar a fondo estos maravillosos instrumentos y su música.

Cada uno de los órganos históricos, en su momento, formó parte del proceso de aculturación religiosa durante la época de la Conquista. Los habitantes originarios, conocidos por su extraordinaria receptividad artística, absorbieron las novedosas sonoridades que contrastaban con los instrumentos musicales precolombinos. Además de sus propiedades acústicas, los órganos han adquirido importancia debido a su protagonismo a lo largo del tiempo y sus particulares valores estéticos, materializando el esfuerzo de excelentes artistas. La organería, por tanto, se perfila como una manifestación sociocultural de gran peso en nuestro país, siendo estos instrumentos testigos históricos de la historia mexicana.

Durante la época de la Conquista y la Colonización (1521), se destaca que la llegada de nuevos instrumentos musicales a México tuvo un impacto significativo en la música. La existencia de órganos en ese período dependió, tanto de la importación como de la construcción local de estos instrumentos. La adopción de nuevas técnicas y tradiciones musicales fue fundamental en este proceso, siendo la influencia Ibérica la que determinó el surgimiento de la tradición de la organería en México. A partir de entonces, predominaron los órganos de un solo teclado, algunos con octava corta y sin *pedalier*, por ser parte de la tradición española del órgano.

A lo largo de mi formación académica, dediqué especial atención al repertorio español, italiano, y alemán del periodo Barroco, estudiando a compositores como Heinrich Scheidemann (1595-1663), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Juan Cabanillas (1644-1712), Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Johann Sebastian Bach (1685-1750), entre otros. Cabe destacar que el primer acercamiento que tuve a este tipo de repertorio fue principalmente en los órganos oaxaqueños. Parte del repertorio alemán de esta época, incluyendo composiciones de otros autores contemporáneos a la Escuela del Norte de Alemania, fue creado para ser interpretado *manualiter*, además del repertorio *pedaliter*, que es característico de Alemania y otros países del

norte de Europa. Esta particularidad, hace que muchas de estas obras (*manualiter*), incluidas algunas del *Stylus Phantasticus*, sean, hasta cierto punto, ejecutables en órganos históricos mexicanos. De ahí mi interés en contextualizar mi posición como organista, en el ámbito del patrimonio organístico de mi región y su conexión con el proyecto de mi tesina.

En este proyecto se busca responder preguntas generales como: ¿quiénes fueron los compositores de la Escuela del Norte de Alemania?, ¿cuál fue la influencia de la música italiana en la música alemana? y ¿cuáles fueron las características del *Stylus Phantasticus*?

En el concierto de titulación y en el trabajo escrito, presento dos obras escritas bajo una fuerte influencia del *Stylus Phantasticus*: El preludio en fa# menor BUXWV 146, de Dietrich Buxtehude (1637-1707) y el Preludio y fuga en La menor de J. S. Bach (1685-1750) BWV 543, dos de los compositores que ejercieron una gran influencia en este estilo, con el fin de resaltar la importancia histórica y cultural de estos repertorios. Estas obras se analizan desde una perspectiva retórica, pues la importancia de esa disciplina en el siglo XVII era fundamental, no solamente en el discurso verbal, sino también en el musical.

Para abordarlo utilicé una metodología de revisión bibliográfica en la que recurrí y cité frecuentemente a autores como: Forkel, J. N. (1950), Kolneder, W. (1996), Shanon, J. (2012), Stanley, S. (2001), Edwards, L. (2001), Freitag, D. (1980), Gorman, S. (1990), Snyder, K. (2007), Hammond, F. & Silbiger, A. (2001) entre otros, quienes han investigado la vida y obra de Dietrich Buxtehude y Johann Sebastian Bach contextualizando de manera general la Escuela del Norte de Alemania y algunos de los elementos retóricos de sus obras.

Cabe mencionar que, dado que el tema es amplio y complejo, esta etapa de la investigación se enfoca en contextualizar de manera general las características de este estilo, esperando que esta investigación sirva como punto de partida para un trabajo de exploración más profundo, que podría extenderse a un nivel de estudio más avanzado en un estudio de posgrado, permitiendo una investigación más detallada en los diversos aspectos y matices que este campo ofrece.

## I Antecedentes

A través de la labor docente de maestros como Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) y sus discípulos Heinrich Scheidemann y Jacob Praetorius (1586-1651), la música de órgano se extendió por las ciudades hanseáticas del Norte de Alemania. Girolamo Frescobaldi (1583-1643), organista y compositor italiano, también fue un impulsor clave de este nuevo estilo compositivo e interpretativo que requería grandes habilidades y un dominio de un nuevo lenguaje musical (Snyder, 2007).

Es conocido que la Reforma Protestante, acaecida en el siglo XVI, tuvo como principal representante a Martin Lutero. Ese cisma produjo en la iglesia, no solamente conflictos políticos y religiosos, sino que, además, indujo cambios en la concepción de la música: así el himno protestante se convirtió en el principal instrumento para la difusión de los preceptos cristianos.

Una vez que el organista fue liberado de sus deberes litúrgicos, tuvo la oportunidad de crear música con el único propósito de expresarse musicalmente. La música de Sweelinck (1562-1621) es una muestra de esta libertad recién obtenida, la cual también formó parte de la herencia musical del norte de Alemania debido a su fuerte influencia en compositores de esa región (Shanon, 2012).

En ese sentido, entre los principales eventos que derivaron de la Reforma Protestante, aún después de la muerte de Martin Lutero, está la paz de Augsburgo en 1555, seguida de la guerra de 30 años que terminó con la paz de Westfalia en 1648. Fue justamente en el Siglo XVII, cuando se desarrollaba la Guerra de 30 años, que surgen tres escuelas de órgano, como menciona Shanon (2012): "... la del Sur de Alemania ubicada principalmente en las ciudades de Viena y Salzburgo, quienes profesaban la religión católica romana; la tradición alemana media, un pueblo luterano ubicado en la región de Sajonia y Turingia; y la Escuela del Norte de Alemania de las ciudades Hanseáticas en el mar Báltico como Hamburgo y Lübeck" (p.195).

La Escuela del Sur de Alemania, bajo la influencia de la italiana de Gabrieli y Merulo; la Escuela del Centro de Alemania, influenciada por Samuel Scheidt y, la Escuela del Norte de Alemania (ENA), cuya influencia principal fue el compositor holandés Jan Pieterszoon Sweelinck.

## I.1 Jan Pieterszoon Sweelinck y su influencia en el Norte de Alemania

La música de órgano de las ciudades hanseáticas del Norte de Alemania muestra un vínculo entre Sweelinck y sus alumnos alemanes, tal es el caso de Scheidemann, Tunder, Weckmann, Bruhns, Buxtehude y Lübeck.

Sweelinck se caracterizó por contar con una excelente pedagogía. El ser mentor de diversos jóvenes músicos le mereció el reconocimiento en el norte de Europa. Algunos de sus pupilos ayudaron a expandir su legado por diversas regiones de Europa, entre ellos, su propio hijo Dirk Janszoon Sweelinck y Cornelis Janszoon Helmbreecker. (Tollefsen & Dirksen, 2001), nos cuentan que estuvieron bajo tutela de Sweelinck músicos holandeses como: Pieter Alewijnszoon de Vois, Jan Pieterszoon van Reynsburch, Willem Janszoon Lossy y Claude Bernardt. También tuvo como ya hemos dicho, algunos alumnos alemanes entre ellos: Andreas Düben, Samuel y Gottfried Scheidt, Melchior Schildt y Paul Siefert, Ulrich Cernitz, Jacob Praetorius, Johannes Praetorius y Heinrich Scheidemann.

En las generaciones de los Países Bajos anteriores a Sweelinck, se aprecia que casi no produjeron música de órgano, aunque esto también le distingue de sus contemporáneos, porque se destaca entre ellos por la calidad y cantidad de producción, tal como apunta Shannon (2012): “La posición de Jan Pieterszoon Sweelinck en la historia de la música de órgano de principios de 1600 sugiere que debe representar la culminación de un extenso desarrollo previo en la música holandesa” (p.179). En este mismo sentido, también lo afirma Stanley (2001), pues considera como el fundador de la Escuela de Norte de Alemania a Jan Pieterszoon Sweelinck, reconocido como el “artífice de los organistas”.

No hay que olvidar que la música holandesa también fue influenciada por el imperio español de Carlos V y Felipe II, a través de músicos como Antonio de Cabezón, quien acompañó a Felipe II en sus viajes a Milán, Nápoles, Alemania y Países Bajos entre julio de 1554 y agosto de 1555 y que fueron determinantes en la consolidación del estilo holandés e inglés.

Al inicio de la tesina se menciona que la Reforma Protestante provocó que el órgano se independizara del servicio litúrgico. Esta nueva libertad provocó el crecimiento en la calidad de las composiciones para órgano y permitió que la ENA se mostrase como una representación más del crecimiento cultural de la época.

## I.2 La Escuela del Norte de Alemania

La Escuela del Norte de Alemania, de acuerdo con las ideas de Snyder (2001), fue formada por diversos compositores alemanes, aunque sus orígenes e influencia vienen de Holanda. En los inicios del siglo XVII, el artista más importante en cuanto a obras relevantes se refiere, era Jan Pieterszoon Sweelinck, un organista y compositor holandés. Sweelinck era conocido no solo por su habilidad como organista, sino también por ser un influyente profesor muy solicitado y uno de los principales compositores de música vocal y teclado, quien representa el punto álgido en la cultura holandesa debido a la calidad de cada una de sus composiciones (Tollefsen & Dirksen, 2001).

El órgano en los Países Bajos no sufrió las calamidades de la Reforma como sucedió en Inglaterra y Suiza, derivado de la adopción de la fe reformada. “Los holandeses contrarrestaron las amenazas al instrumento con un intenso orgullo cívico que garantizó la preservación de los instrumentos antiguos y la construcción de otros nuevos” (Shannon, 2012, p.180). El órgano en la iglesia protestante no estaba únicamente destinado a rellenar espacios incidentales de la liturgia católica, sino que adquirió más protagonismo.

Como menciona Shannon (2012), el organista tuvo por fin el libre albedrío de crear música para sí mismo, sin tener una estrecha relación o subordinación a las ceremonias religiosas.

La influencia de Sweelinck en la música de órgano se desarrolló a través de las ciudades hanseáticas del norte de Alemania; por esta razón, la mayoría de sus alumnos pertenecían a esta región. Shannon (2012) afirma:

No hay nada en absoluto modesto o piadoso sobre una fantasía o un conjunto de variaciones de Sweelinck. Esta música, junto con el tipo de órgano para el que fue diseñada, fue una manifestación de la riqueza de la nueva república holandesa en general y de la riqueza y éxito económico y político de Amsterdam en particular. (pág. 180)

Snyder (2001), menciona que entre los alumnos alemanes de Sweelinck destacan: Heinrich Scheidemann (1596-1663), Franz Tunder (1614–1667), Mathias Weckmann (1616–1674), Nicolaus Bruhns (1665–1697), Dietrich Buxtehude (1637-1707), y Jacob Praetorius (1586–1651), entre otros.

### I.3 El estilo de la Escuela del Norte de Alemania

Es evidente que las formas compositivas del siglo XVII determinaron un estilo en la ENA como, por ejemplo: Preludios, Suites, Canzonas, Diálogos, Cantatas, Ciaccona, Arias y Conciertos, utilizando de manera constante el recurso del *ostinato* como patrón característico del estilo. Por otro lado, la música de diferentes formas musicales o estilos se recopilaba dentro de la llamada Miscelánea Musical, que reunía en un solo libro diferentes obras y estilos compositivos.

Snyder (2001) señala que el órgano del Norte de Alemania se caracteriza por tener entre su disposición de registros las divisiones de *Brustwerk* y *Rückpositiv*, las cuales, por ejemplo, en el órgano, aportan la sonoridad que en otras regiones de Europa no se alcanzó, debido a que sus necesidades estéticas en el culto religioso no tenían por qué repetir los mismos planes tonales del Norte de Alemania. Este concepto fónico contribuiría a una mejor apreciación en las líneas melódicas, debido a que resaltan el timbre y suelen adaptarse a la voz solista para diferenciarlas mejor. La ENA se vio favorecida con la evolución y los desarrollos organológicos durante el siglo XVII y XVIII, ya que cada instrumento contaba con dos o más teclados, un *pedalier* y un amplio grupo de registros que enriquecieron la sonoridad, esto permitió el incremento en la elaboración y en la complejidad de las obras utilizando todos los recursos que aportaba cada instrumento.

En este contexto, siguiendo la tradición de la improvisación, organistas como Franz Tunder, Georg Böhm y Johann Adam Reincken, desarrollaron estilos dotados de complejidad armónica y rítmica que enriquecieron y reafirmaron el estilo de esta escuela, que siguiendo la influencia de Sweelinck desarrollaron formas compositivas como el preludio para órgano y la fantasía coral. Un ejemplo destacado de fantasía coral es "*Was kann uns kommen an für Noth*", que es considerada la obra más conocida de Reincken en este estilo. Tiene una duración de aproximadamente 20 minutos y consta de 327 compases.

Según el análisis de Grapenthin (2001), tanto las obras de Reincken como las de Scheidemann comparten elementos que indican la posibilidad de que Reincken haya sido alumno de Scheidemann, quien era un compositor y organista influyente en esa época. El énfasis de Reincken en la composición de fantasías corales sugiere

una posible cercanía entre los dos músicos y, por lo tanto, una influencia directa de Scheidemann en el estilo musical de Reincken.

En relación al estilo musical de la ENA, los virginalistas ingleses William Byrd (1543-1623) y John Bull (1562-1628) aportaron influencias determinantes en la composición y ejecución de los diferentes preludios. Además, se desarrolló otro tipo de composición llamado fantasía coral, que consistía en obras con múltiples secciones divididas en partes contrastantes.

La improvisación es otra característica del organista del Norte de Alemania, y Buxtehude en sus preludios no es la excepción, manifiesta una composición razonada de carácter libre dividida claramente en secciones, como lo explica Snyder (2001) y aclararemos más adelante.

#### I.4 Compositores de la Escuela del Norte de Alemania

Los principales compositores de la primera generación del norte de Alemania, como menciona Shannon (2012), eran alumnos de Sweelinck. Las ideas que tomaron de su maestro fueron expuestas en Hamburgo, Lübeck y otras ciudades hanseáticas. Estos compositores tenían influencia inglesa, holandesa e incluso algunos elementos del estilo español; por esto mismo, se puede deducir que Sweelinck influyó en la formación de diferentes estilos de música nacional y adaptaciones que se reflejaron en las tres generaciones de compositores del norte de Alemania en el siglo XVII: la primera, representada por Heinrich Scheidemann (1597-1663), Melchior Schildt (1592-1667) y Jacob Praetorius (1586-1651); la segunda, por Franz Tunder (1614-1667), Mathias Weckmann (1621-1674) y Adam Reincken (1643-1722); y la tercera por Dietrich Buxtehude (1637-1707), George Böhm (1661-1733), Nicolaus Bruhns (1665-1697) y Vincent Lübeck (1654-1740). Como lo expresa Shannon (2012): “Las estrechas conexiones políticas que existieron entre los Países Bajos, España e Inglaterra durante este período se reflejaron en el lenguaje musical ecléctico de Sweelinck; esta tradición la transmitió a sus alumnos” (p.197).

Es importante mencionar que la primera generación se distinguió por la estructura musical, mediante una cuidadosa selección del tipo y extensión del adorno melódico, donde el compositor controla el carácter expresivo de su composición. Hay un complejo lenguaje simbólico que subyace a los preludios corales posteriores.

Algunas de las composiciones más características del repertorio entre Scheidemann y Buxtehude son las fantasías corales, obras caprichosamente concebidas con base en la improvisación, pero con una sorprendente uniformidad de estilo y técnica, fundamentada principalmente en la ornamentación de los *cantus firmus* de los corales, la técnica del *cantus planus*, el uso sistemático del eco, el uso ocasional de *fughetta*, entre otros. Schildt tuvo como característica de su estilo los barridos de escalas en movimiento ascendente y descendente sobre el teclado. La forma de composición libre no dependía de un *cantus firmus*, que es la base del desarrollo del *Preambulum* alemán.

La segunda generación preserva la fuerte tradición coral establecida en la primera generación de compositores del Norte de Alemania que dejaron trabajos históricos, basados en las formas libres, principalmente Tunder y Weckmann.

Aunque hay diversas opiniones, la última generación de compositores del norte de Alemania tuvo como enfoque principal la producción de composiciones libres en lugar de basar su trabajo en el coral. Esta generación estuvo compuesta por Dietrich Buxtehude, Georg Böhm y Vincent Lübeck, quienes vivieron hasta el siglo XVIII. De los tres principales compositores de esta generación, solo Buxtehude dejó una cantidad significativa de obras que siguieron la tradición de los corales de Tunder y Weckmann. Shannon (2012) incluye a Bruhns, y menciona que solo dejó una fantasía, mientras que Lübeck también dejó otra fantasía y un conjunto incompleto de variaciones.

## **II Dietrich Buxtehude, vida y obra**

### **II.1 Primeros años**

Existen diversas teorías acerca del lugar de nacimiento del renombrado compositor Dietrich Buxtehude. Algunos investigadores, como Thorley (2015), sugieren que pudo haber nacido en Helsingborg, Suecia, Helsingør en Dinamarca u Oldesloe, en Holstein. Sin embargo, existe un consenso que determina que creció en Dinamarca. Por otro lado, Snyder (2007) menciona que se encontró un bosquejo biográfico en la obra *Cimbria literata* de Johann Moller (1661-1725), un pietista danés que estudió a los intelectuales del norte de Alemania. Según este bosquejo, Moller se basó en la información del obituario de Dietrich para concluir que había nacido en Helsingør.

De acuerdo a las referencias encontradas en Snyder (2007) y Thorley (2015), se confirma que Buxtehude nació en Helsingør, en la región de Zelanda, Dinamarca, en el año 1637. Una evidencia adicional que respalda esta afirmación es el hecho de que su padre, Johann Buxtehude (1601-1674), era organista de la iglesia en esa ciudad durante el mismo año en que nació. Es posible que Buxtehude haya sido bautizado en la iglesia de Marienkirche en Helsingborg, la cual formaba parte del reino de Dinamarca.

También se especula que la madre de Buxtehude era de nacionalidad danesa, mientras que la familia Buxtehude en sí tenía un origen alemán. El apellido Buxtehude proviene de una ciudad del mismo nombre que, en el siglo XIV, era una pequeña ciudad hanseática. Según lo mencionado por Snyder (2007) se especifica sobre las ciudades hanseáticas que:

“La Hansa era una asociación de ciudades alemanas que dominó el comercio del norte de Europa durante la Baja Edad Media. Sus rutas marítimas se extendían a través del Báltico y del norte desde Rusia y Escandinavia hasta Flandes y Londres e incluso hasta el Océano Atlántico y el Mar Mediterráneo. Los contactos abiertos por este comercio dieron como resultado el intercambio de personas e ideas, así como materias primas del este como sal y productos manufacturados del oeste.” (p.7)

Las ciudades hanseáticas involucradas geográficamente en la ENA estuvieron afectadas por el comercio, como un factor que favoreció el intercambio de ideas y la interacción con diferentes músicos de la época. En Lübeck, capital de la Hansa, según Snyder (2007), desde los siglos XIII y XIV, se establecieron diferentes familias, entre ellas, algunas que se dedicaban a la música.

## II.2 Estudios

Se cree que la infancia de Buxtehude comenzó en Helsingborg, que actualmente forma parte de Suecia, pero en aquel entonces estaba bajo dominio danés, donde es probable que haya llevado a cabo sus primeros estudios académicos en la *Lateinschule*. Durante esta etapa de su vida, Buxtehude fue influenciado tanto por su herencia alemana como por el entorno danés, en el que se supone, creció. En relación a los primeros estudios de órgano de Dietrich Buxtehude, los registros encontrados indican que los recibió de su padre, Johann Buxtehude (Snyder, 2007).

En Snyder (2007), se plantea que Buxtehude pudo haber estudiado con Jacob y Johann Praetorius, así como con Peter Hasse, todos ellos discípulos de Sweelinck. Estos músicos destacados influyeron en la educación musical de Buxtehude y tuvieron un impacto significativo en su creatividad compositiva, especialmente Scheidemann.

Se menciona en Snyder (2007), que se ha descubierto recientemente un cuadro pintado por Johannes Voorhout en 1674, el cual muestra la amistad entre Buxtehude y Johann Adam Reincken, otro destacado organista de la época. Ambos compartían un interés común por aprender contrapunto, lo que fortaleció su vínculo.

Además, es destacable que tanto Buxtehude como Reincken, pudieron ser estudiantes del renombrado músico Scheidemann en la ciudad de Hamburgo. Durante aquel tiempo, el estilo de composición contrapuntística de Sweelinck estaba en pleno auge, entre los años 1654 y 1657, lo que probablemente influyó en el desarrollo musical de Buxtehude.

Para Buxtehude, según detalla Snyder (2007), la ciudad de Lübeck quizá no fue la mejor para completar su educación musical, pues su referente fuerte se había quedado en Hamburgo. Es muy probable que su padre J. Buxtehude haya tenido la oportunidad de estudiar con Peter Hasse en Lübeck, por lo que se cree que Buxtehude pudo tener la oportunidad de estudiar con el sucesor de Hasse, Franz Tunder, quien habría contribuido al desarrollo de estilo en la obra de Buxtehude.

Snyder (2007), cuenta que Buxtehude recibió la educación inicialmente de su padre, mientras que los estudios académicos en la *Lateinschuele* de Helsingør, se dice que parte de sus estudios también los realizaría con Johann Lorentz (1610- 1689) en Copenhague y estudios adicionales, quizá con algunos de los grandes organistas del norte de Alemania, Snyder (2008) menciona que estudiar con Franz Tunder en Lübeck pudo ser otra posibilidad. La familia de Buxtehude debió contar con los recursos necesarios para cubrir los costos de su educación completa sin siquiera salir de Dinamarca, donde probablemente tuvo como maestro a Claus Dengel (organista de Marienkirche de 1650 a 1660). Se considera que a finales de 1657 y principios de 1658, Buxtehude había completado su educación formal. Viaja entonces a Helsingborg, Suecia, en donde asume el cargo de organista que su padre había ocupado. Éste era un lugar cosmopolita por ser la ruta entre los mares Báltico y del Norte.

### II.3 Vida musical en Lübeck

Snyder (2007) menciona que el puesto de organista y *Werkmeister* de la Marienkirche, quedó vacante tras la muerte de Franz Tunder el 5 de noviembre de 1667. Fue hasta entonces que Buxtehude ocupó el cargo y la dirección musical de mayor importancia. Así logró hacerse de renombre. Se sabe que el puesto de músico municipal, como el que él tenía era muy solicitado, aunque el salario de la ciudad no era muy bueno entonces, como en la actualidad, ya que los músicos pertenecían a un gremio poco agraciado económicamente y tenían que complementar su salario tocando en iglesias y celebraciones particulares.

Durante los siglos XVII y XVIII, la Marienkirche de Lübeck fue el escenario de una serie de conciertos conocidos como *Abendmusik* que no eran parte oficial del servicio eclesiástico. Franz Tunder fue el primero en realizarlos, teniendo al órgano como su principal instrumento de ejecución. Luego, cuando Dietrich Buxtehude apareció en escena como nuevo organista de la iglesia, los hizo evolucionar para poder incluir solistas vocales e instrumentales y, más tarde, incluso una orquesta y hasta un coro. Fue la realización de esos conciertos lo que le granjeó la fama como músico y no sus deberes oficiales en la iglesia durante la liturgia. Además, Buxtehude fue promotor de estos conciertos, consiguiendo organizar incluso, recursos de grandes empresarios y logrando así conciertos anuales para el público en general de manera gratuita (Snyder, 2007).

La popularidad del *Abendmusik* aumentó y se convirtió en una forma de arte importante en la Marienkirche, atrayendo a compositores y músicos destacados de la época, lo que da testimonio de la rica historia y tradición musical de Lübeck durante este período histórico.

### II.4 Buxtehude y Arp Schnitger

Snyder (2007) nos narra el encuentro entre Buxtehude y Arp Schnitger (1648- 1719), quien fue uno de los organeros más importantes del norte de Europa en esa época. Éste ocurrió en Hamburgo, en mayo de 1687; en esa ocasión fue la iglesia la que se encargó de sufragar todos los gastos de Buxtehude durante su viaje. Buxtehude quería no solamente conocer a Schnitger, sino también probar el órgano de San

Nicolás. Aprovechó el encuentro para intentar convencer a Schnitger de intervenir los instrumentos de la Marienkirche.

Para Buxtehude, contar con un instrumento intervenido por Schnitger debió ser muy significativo, al ser uno de los más grandes constructores de órganos del barroco, cuya fama se fundamenta en la construcción del gran órgano de tresmanuales en Cosmaekirche, *Stade* (1668-75) y su posterior ampliación en 1688, el instrumento en el St Wilhadi, otros órganos en Cappel (1680), Lüdingworth (1682-3), el órgano de la Nikolaikirche Hamburg (1682-1687) que fue el órgano más grande construido por Schnitger.

Por eso Buxtehude insistió en una segunda visita, en el año de 1702, en que Schnitger reparara los instrumentos de la Marienkirche; desafortunadamente, nunca les dio mantenimiento, a pesar de que éste fuera a revisar cuidadosamente los instrumentos de la Marienkirche por petición de Buxtehude en dos ocasiones, y cotizar su restauración, pero lamentablemente no se autorizó (Snyder, 2007).

El órgano de la Marienkirche tuvo que esperar hasta el año de 1704, cuando uno de los discípulos de Schnitger, Otto Dietrich Richborn, pudo realizar un mantenimiento y finalmente tener una pequeña mejora.

Ahora bien, es necesario detenerse en la figura de Schnitger para comprender su aportación a la ENA. Schnitger fue, según nos explica Edwards (2001), el constructor de órganos más importante en el norte de Europa. Además, este organero fue valorado también como músico por su aportación a la diversidad sonora tradicional de los instrumentos del norte de Alemania, que se caracteriza por tener divisiones independientes como: *Rückpositiv*, *Hauptwerk*, *Brustpositiv*, *Oberwerk* y *Pedal*.

Schnitger construyó alrededor de 170 instrumentos, algunos para iglesias y otros de uso doméstico. Logró un buen desarrollo tecnológico para su época, incluso exportó a países como: Rusia, Inglaterra, España y Portugal.

### **III El Stylus Phantasticus**

Si bien, en este trabajo hablo del *Stylus Phantasticus* centrándome en la Escuela del Norte de Alemania, he de decir que este estilo en sus orígenes no fue innovación de los germanos, sino de los italianos. Los orígenes de esta música estarían fundados, con toda justicia, en las toccatas y fantasías de órgano renacentistas de Claudio Merulo (1533-1604), organista de la Basílica de San Marcos de Venecia, cuyo trabajo

e influencia sería decisiva en la obra de Girolamo Frescobaldi y en la de su alumno alemán Johann Jakob Froberger.

En *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson afirma que el *Stylus Phantasticus* es más un estilo de interpretación que una técnica compositiva, se trata de un estilo más improvisado en cuyo caso la partitura es un pretexto. Ya lo decía Frescobaldi en su primer libro tocatas *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* (1637), "los intérpretes no deben tocar estrictamente según la partitura, sino imitar más a los cantantes" (Pidoux, 1949, p. III-IV). Mattheson (como se citó en Harriss, 1981) hace referencia al *Stylus Phantasticus* para describir las secciones libres en los preludios y tocatas de Buxtehude: "Ahora rápido, ahora vacilante, ahora con una sola voz, ahora con muchas voces, ahora por un rato detrás del ritmo, sin medida de sonido, pero no sin la intención de adelantar y asombrar." (p. 87-90)

Para hablar del *Stylus Phantasticus*, y en el contexto de lo arriba señalado, es ineludible mencionar a Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Se trata de un compositor fundamental para cualquier discusión sobre la música de órgano al ser considerado uno de los músicos más influyentes del período barroco. Creó un idioma personal distintivo a partir de las características estilísticas de la música para teclado en Italia, Francia y Alemania.

Frescobaldi impuso una mayor invención temática y una estructura retórica más intensa en las partes libres, tendencia que se extendió hasta el Norte de Alemania, haciendo luego la difusión de este estilo en la región de los Alpes, apoyado por la circulación de ejemplares impresos y manuscritos de su música.

Frescobaldi construyó su música a través de la mezcla de muchos elementos: frases que se transforman y varían a lo largo de la obra, la influencia de los cromatismos de los madrigales, las figuras afectivas de la *seconda pratica* y las improvisaciones a través de preludios, elementos decisivos en la conformación del aquí denominado *Stylus Phantasticus*. De ese modo, creó una narrativa musical totalmente instrumental, teatral, recreando distintas escenas a través de diferentes episodios. Además, aplicó estos elementos como puentes o pasajes de transición hacia modulaciones y cambios de métrica (Hammond & Silbiger, 2001).

Según Shannon (2012), existen dos corrientes fundamentales que influyeron en Alemania: la Escuela del Norte reconoce el estilo e influencia de Sweelinck; y la Escuela del Sur se identifica con Frescobaldi, a través de Froberger. Sin embargo, a partir de Samuel Scheidt, se puede incluir una tercera: la escuela del Centro.

Por un lado, se ha dicho que Frescobaldi ejerció una influencia en la música alemana de teclado, incluso en Bach; pero, por otro lado, de acuerdo a los registros encontrados, éste tuvo más una influencia directa en Buxtehude, Reincken, Lübeck y Böhm, miembros de la ENA. Sea como fuere, el *Stylus Phantasticus* también permeó parte de la obra de Bach más de medio siglo después de la muerte de Frescobaldi.

### III.1 Influencia del *Stylus Phantasticus* desarrollado por Buxtehude en la obra de Johann Sebastian Bach

El compositor J.S. Bach (1685-1750) nos ha dejado un vasto legado musical. Hablando específicamente sobre la música escrita para órgano, podemos encontrar un amplio repertorio, que va desde lo simple hasta lo más complejo. Lo que nos muestra este repertorio es el amplio conocimiento que tenía este compositor acerca de este instrumento, la música, aspectos técnicos, improvisación, uso y tratamiento de la armonía, contrapunto, melodía, entre otras cosas.

Según Forkel (1950) uno de sus principales biógrafos, Bach fue el octavo hijo de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y María Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694); nació en Eisenach Alemania, el 21 de marzo de 1685, en el seno de una prolífica familia de arraigo musical. Fue un compositor, organista, clavecinista, violinista, violista, maestro de capilla y cantor alemán del período barroco. Bach incidió en la música al ocupar las principales plazas de cantor, organista y músico municipal en Turingia.

Bach fue el miembro más destacado de los muchos compositores que tuvo su familia. Él formó parte de la cuarta generación de esta herencia y tuvo una gran fama como organista y clavecinista. También despuntó por su técnica y capacidad de improvisación en música para el teclado. Su fecunda obra es considerada la cumbre de la música barroca; en este estilo compositivo destaca por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, en el que conjunta tanto las diversas influencias nacionales del pasado como las de su época. Por eso, Bach es considerado el último gran maestro del contrapunto y fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos. Otro autor, Kolneder (1996), menciona otros datos interesantes, por ejemplo: el 2 de mayo de 1694 muere su madre María Elisabeth, cuando Bach contaba con nueve años de edad, un evento significativo en

su vida. Transcurrido medio año, su padre se casa con la señora Keul de Arnstadt; sin embargo, su padre muere sólo nueve meses después de su segunda boda, en enero de 1695. Cabe destacar que el padre de Bach era trompetista principal de la corte de Eisenach, además de su primer maestro, de quien recibió clases de violín y educación musical.

Como menciona Forkel (1950), Bach fue un niño inquieto, que siempre buscaba aprender más e interpretar las piezas más difíciles con la intención de perfeccionarse, pese a las limitaciones que su hermano le ponía. Se cuenta por ejemplo, que, en contra de las órdenes de su hermano, Bach no se contuvo y buscó la forma de obtener un cuaderno que tomó prestado a escondidas, el cual contenía obras para clavicordio de los compositores más famosos de aquella época, como Buxtehude, Froberger, Fischer, Johann Gaspar Kerl, Pachelbel, Brunhs y Böhm por mencionar algunos.

Como señala Eidam (1999), Bach, tanto en Eisenach como en Ohrdruf y Lüneburg, se formó en una educación luterana ortodoxa fundamentada en religión, música y latín. Permaneció en el instituto de Lüneburg desde la Semana Santa de 1700 hasta la Pascua de 1702. Cuando Bach contaba con 16 años, ya conocía la vida musical de esa ciudad, de Celle y Hamburgo, además de contar con solidez en la construcción de órganos. Incluso, estaba versado en los coros, tocaba perfectamente el órgano, el clavecín y el violín.

En 1703, durante los dos primeros trimestres fue músico temporal de la corte en Weimar; donde percibió su primer sueldo como músico violinista al servicio del duque Johann Ernst, hermano menor del duque Wilhelm Ernst a quien Bach sirvió desde 1708 a 1717. Según Eidam (1999), para esta etapa de su vida, Bach sabía de antemano que era un trabajo pasajero con el que apenas le alcanzaba para mantenerse.

Bach siempre tuvo una preferencia instrumental hacia el órgano, esta inclinación fue debido a las infinitas posibilidades que ofrece y por estar lleno de recursos técnicos, por encima de otros instrumentos musicales de la época. Bach poseía un amplio conocimiento sobre el órgano y, a pesar de su corta edad, era altamente respetado como organista alrededor del año 1703.

Según Wolff & Emery (2001), destacan que la Bonifaciuskirche se incendió en 1581 y fue reconstruida entre 1676 y 1683, lo que la convirtió en la Neuekirche. En 1935 la iglesia fue renombrada como Bachkirche.

En el año de 1699, Johann Friedrich Wender solicitó la construcción de un órgano para la nueva iglesia; para finales de 1701 el instrumento ya estaba activo. Y el primero de enero del año de 1702, el músico Andreas Börner fue oficialmente nombrado como el organista de la Neuekirche. Cabe destacar que no fue sino hasta junio de 1703 cuando el órgano estuvo completamente terminado. Por esa razón, fue necesario que el instrumento fuera examinado; se propusieron para dicha tarea a varios especialistas. Sin embargo, fue Bach el que finalmente fue elegido para dicha tarea y el pago por tocar el órgano por primera vez el 3 de julio del mismo año. Como resultado, el 9 de agosto le ofrecieron a Bach el puesto de organista en lugar de Börner, a quien, para evitar algún conflicto, se le ofreció otro trabajo. Bach aceptó oficialmente el puesto el 14 de agosto de 1703.

Su nuevo puesto sólo le demandaba entre cinco y seis horas a la semana, por lo que tenía buen tiempo para dedicarse a la composición. En esta época, compuso teniendo como referencia, entre otros, a músicos de la ENA como Bruhns, Reincken y, principalmente, Buxtehude.

Bach solicitó en 1705, al consejo de la ciudad, cuatro semanas de licencia con el fin de emprender un viaje a pie para conocer y escuchar a su admirado maestro Buxtehude, en Lübeck. Partió alrededor del 18 de octubre de ese año. Permaneció en Lübeck casi tres meses, pues otra de sus intenciones en el viaje era ver la posibilidad de reemplazar a Buxtehude, como ya lo habían intentado Mattheson y Handel. Probablemente, en caso de haber conseguido el puesto tenía que casarse con la hija de Buxtehude, de 30 años de edad, por lo que, quizá, perdió el interés.

Otra de las posibles razones por las que permaneció en la ciudad tanto tiempo fue por el interés de escuchar uno de los conciertos de Buxtehude dentro de las festividades de la *Abendmusik* que, como dijimos, tenían lugar en diciembre. Sin embargo, como Bach partió de Lübeck aproximadamente el 15 de noviembre tampoco lo consiguió.

Como menciona Forkel (1950), al parecer Bach no regresó a Arnstadt hasta poco antes del 7 de febrero de 1706, estando ausente de sus actividades durante aproximadamente 16 semanas, motivo por el cual fue requerido ante el consistorio para explicar su ausencia, ya que excedió el permiso que se le había otorgado. Snyder (2007) relata el suceso:

“El organista de Neuekirche, Bach, es interrogado acerca de dónde ha estado últimamente o durante tanto tiempo y de quién obtuvo permiso para ausentarse. Bach: Ha estado en Lübeck para comprender diversas cuestiones relacionadas con su arte, pero había pedido permiso con anticipación al superintendente. El superintendente: Había solicitado una licencia de solo cuatro semanas, pero estuvo ausente aproximadamente cuatro veces más tiempo. Bach: Esperaba que la interpretación del órgano hubiera sido atendida por la persona que había contratado para ese propósito, de modo que no se pudiera presentar ninguna queja al respecto. El Consistorio: Lo reprende por haber realizado hasta ahora muchas variaciones extrañas en el coral y por haber mezclado muchos tonos extranjeros en él, lo que ha confundido a la Congregación...”. (p.104-105)

Según Eidam (1999), a su regreso tenía mayores conocimientos que trataba de poner en práctica con gran ímpetu por lo que, incluso, fue acusado de utilizar armonías atrevidas. De tal modo que llegó a ser considerado un innovador en el ámbito de la composición musical.

En cuanto a su labor pedagógica, Bach fue siempre un entusiasta de la enseñanza y se caracterizó siempre por su disposición a compartir sus conocimientos, lo que hizo que siempre estuviera rodeado de aprendices.

Bach mantuvo una disciplina constante toda su vida en cuanto a su labor como compositor, de tal modo que durante su estancia en Arnstadt compuso la mitad de sus obras. Entre ellas, destacan las piezas libres para órgano, que son las que, por no tener un carácter litúrgico, no estaban destinadas a ser interpretadas en la iglesia. También cabe destacar sus obras de carácter didáctico que no eran pocas (Eidam, 1999).

Sin olvidarse de componer, Bach sometía los órganos a los exámenes más rigurosos para asegurarse de su viabilidad técnica y calidad de sonido. Además se interesó críticamente en los pianos fabricados por Gottfried Silbermann en la década de 1730. Incluso, propuso cambios en el mecanismo que Silbermann adoptó. Según Forkel (1950), Bach, pese a su gran labor como compositor, pedagogo y crítico en la construcción de órganos, su capacidad de trabajo se vio limitada debido a que experimentó problemas cada vez más graves en los ojos. Es probable que no haya compuesto nada después del otoño de 1749, ya que la fatiga ocular por su dedicación a su arte le causó la pérdida de la vista. Aunque Bach fue reticente a ser intervenido por un médico, finalmente consintió en ser operado por un oculista de Londres que llegó a Leipzig. Desafortunadamente, su salud siguió deteriorándose hasta que falleció el 30 de julio de 1750, tenía sesenta y cinco años.

## IV Análisis

El surgimiento del *Stylus Phantasticus* ha dejado una huella imborrable en la historia de la música. Tras analizar su origen y características, es momento de sumergirnos en dos obras concretas que ejemplifican magistralmente este estilo: una de Dietrich Buxtehude y otra de Johann Sebastian Bach.

La genialidad de Buxtehude se encuentra en la singularidad de su estilo compositivo, que logra cautivar a los oyentes con sus contrastes. Sus obras se caracterizan por la presencia de movimientos armónicos contrapuntísticos que se entrelazan con una estabilidad rítmica cautivadora. Además, Buxtehude desafía las convenciones establecidas al incorporar secciones fugadas en sus composiciones, en las que propone un discurso improvisado y de carácter libre. A través de arpeggios, escalas y acordes, Buxtehude experimenta con diferentes texturas musicales que enriquecen aún más su obra.

Es innegable que la música de Buxtehude ha dejado una marca imborrable en la historia de la composición para órgano. Su habilidad para romper con las convenciones establecidas y explorar nuevos caminos le ha valido un reconocimiento merecido. A lo largo de sus preludios y toccatas, podemos apreciar su audacia y virtuosismo que lo han convertido en un referente indiscutible del *Stylus Phantasticus*.

### IV.1 Dietrich Buxtehude, Preludio en Fa sostenido menor BUXWV 146

Para hablar sobre el estilo compositivo de Buxtehude es necesario sumergirse en la forma en la que se estructuraba la música durante el período barroco; ya que algunos de los teóricos de esa época habían analizado la música desde la retórica clásica, en especial Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Esta visión retórica de la música también fue empleada para la composición, a pesar de que esta visión pertenecía originalmente al discurso hablado.

Entre los teóricos renacentistas y barrocos que utilizaron la retórica destacaron Joachim Burmeister (1564-1629) Athanasius Kircher (1602-1680), Christoph Bernhard (1628-1692) y Johan Mattheson (1681-1764). Éstos encontraron que la persuasión en la música se logra mediante el desarrollo de ideas bien concebidas, por supuesto, teniendo en cuenta la organización adecuada de la

información y el uso de figuras retóricas apropiadas. Para lograr este propósito, se requería expresar la música con una elocuencia impecable.

Este análisis se basará principalmente en las ideas expuestas por Gorman (1990), y Thorley (2015), quienes sostienen que la retórica, en la tradición clásica, se define como el arte o la ciencia de hablar bien; y además, destacan que un buen discurso es una de las formas más efectivas para mover e influenciar a una audiencia.

La retórica clásica se enseñaba en Alemania como parte de las materias curriculares de las *Lateinschule* y universidades. La retórica también formó parte de la educación de compositores barrocos. Es por eso que Buxtehude también logró tener esta formación durante su estancia en la *Lateinschule* danesa (Snyder, 2007).

Los tratados clásicos de retórica generalmente dividían su estudio en cinco partes precisas: *Inventio* (invención del material o tema), *Dispositio* (organización del material), *Decoratio* o *Elocutio* (embellecimiento del material), *Pronunciatio* (ejecución) y *Memoria* (recuerdo o memorización), tal como lo destacaron Quintiliano y Cicerón.

Durante el siglo XVII, los musicólogos barrocos desarrollaron una división de la estructura de una composición musical, la cual consistía en las siguientes secciones: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Refutatio*, *Confutatio*, *Confirmatio* y *Peroratio*. Si bien, los teóricos barrocos reconocieron estas divisiones en principio, la mayoría de ellos, incluyendo a los escritores de retórica musical, utilizaron también *Elocutio* y *Pronunciatio* de la retórica discursiva clásica para la elaboración y ejecución musical (Thorley, 2015).

Buxtehude posiblemente conocía los métodos retóricos empleados por Bernhard, en su *Tractatus composeris Augmentatus* (1657) para “clasificar la música de acuerdo a su estilo”. (Snyder, 2007 pág 212) Buxtehude no sólo era reconocido como un teórico, sino también como uno de los más destacados compositores entre los más prominentes de ese período (Thorley, 2015).

Según Couch (Thorley, 2015), además de la posible influencia de Bernhard, Buxtehude también estaría familiarizado con la *Musurgia universalis* (1662) de Athanasius Kircher, que fue una obra de teoría musical sumamente influyente, a la que prácticamente todos los teóricos alemanes recurrieron hasta avanzado el siglo XVIII.

La música de Buxtehude muestra conexiones notables con la retórica y la metáfora, especialmente en sus preludios corales. Como organista luterano, su

principal objetivo era involucrar a la congregación transmitiendo el mensaje del Evangelio a través de la música. Al igual que los predicadores, los compositores luteranos buscaban impactar tanto emocional como intelectualmente a su audiencia por lo que se sirvieron de los instrumentos de la retórica (Thorley, 2015).

Ahora bien, para comprender cabalmente el uso de la retórica en la música, debemos considerar, como lo hace Thorley (2015), que la iglesia protestante alemana del siglo XVII tenía como principal herramienta en la prédica de su fe a la retórica.

El reformador de la iglesia cristiana medieval, Martín Lutero, quien además de ser un gran humanista fue también un músico, no dejó pasar el hecho de que la retórica podía ser una gran arma para defender su movimiento protestante, ya que ella podía conmover, influir y evocar emociones en los fieles cristianos. Esto es así porque Lutero consideraba la música como un regalo divino para la humanidad, solo superado por la “Palabra de Dios”, además de ver su capacidad para moldear la moralidad de las personas (Thorley, 2015).

En cuanto a la música de Buxtehude, se pueden apreciar elementos afectivos e improvisados que reflejan una intensidad emocional. En este sentido, el *exordio* y la *peroratio* desempeñan un papel importante, ya que captan la atención del oyente y resumen las ideas del compositor para persuadir y convencer. Se pueden establecer también comparaciones entre los preludios y las fugas de Buxtehude con las secciones del discurso retórico como la *narratio* y la *confirmatio*.

En resumen, la música de Buxtehude puede ser analizada en paralelo con las partes en las que se divide un discurso en la retórica, esto porque así lo hacían sus musicólogos contemporáneos de los que él pudo haber sido influenciado. La importancia de la retórica tanto discursiva como musical se explica en él por el hecho de que era un organista protestante, cuyo principal objetivo era transmitir el mensaje del Evangelio desde la música.

Dentro del repertorio de Buxtehude, el preludio BUXWV 146 en Fa sostenido menor es uno de los ejemplos más conocidos y dramáticos. Según menciona Gorman (1990), esta obra destaca por su intensidad y capacidad para evocar profundas emociones. Además, permite apreciar dentro de su composición, la habilidad improvisatoria en el ámbito del órgano. Caracterizándose por romper la estructura del *tempo* en determinadas secciones, en donde propone explayarse en una métrica libre. Esta característica, definitoria del *Stylus Phantasticus*, ya era reconocida en la

escuela italiana, pero Buxtehude la lleva a nuevas alturas con su creatividad y destreza.

Esa retórica se manifiesta en el preludio que aquí nos ocupa. La pieza BUXWV 146 en Fa sostenido menor, obra en la que el compositor genera expectativa desde el inicio, porque aborda 129 compases en la tonalidad de F#m, un color no muy común en el Norte de Alemania de aquella época.

Para el análisis retórico musical, la pieza se ha dividido según Gorman (1990) en: *Exordium*, *Narratio*, *Partitio*, *Confirmatio*, *Confutatio* y *Peroratio*.

Se inicia a manera de quebrados descendentes sobre el acorde de Fa#m, a manera de *Exordium* o prólogo, en el que aparece una nota pedal en F#, tónica de la tonalidad, como apunta Gorman (1990):

El Exordio comienza con una larga elaboración de una tríada menor en Fa# que se extiende desde Fa# agudo hasta Fa# en el pedal. Este Fa# luego se utiliza como punto pedal sobre el cual hay nueve compases de escalas y acordes rotos que embellecen un descenso escalonado en el pedal desde Fa# hasta Fa# en el pedal, una línea a la que se le da una expresión más llamativa mediante el uso de inflexiones cromáticas (*passus duriusculus*) en los compases 10-11. Se sigue esta amplia elaboración de la armonía de F# menor (Pág. 204).

Este *Exordium* o *discurso* comienza con un ritmo lento que se acelera gradualmente, permitiendo libertad en el *tempo* y logrando captar la atención del oyente. Además de esto, como menciona Thorley (2015), a esta secuencia descendente del exordio, lo acompaña una figura conocida como *catabasis*.

A partir del quinto compás y durante los siguientes nueve compases se mantiene la nota pedal sobre la tónica en el pedaliar, mientras que las voces de soprano, tenor y contralto presentan notas fugadas con una interpretación libre. Esta composición musical incluye escalas, arpeggios, acordes e inflexiones cromáticas. Además, en los compases 10 y 11 aparece la figura retórica conocida como *Passus Duriusculus* que consiste en el uso de inflexiones cromáticas.

Este pasaje culmina en el compás 13, con un acorde que se encuentra en la nota fundamental del tono principal.

Exordium  
 Passus Duriusculus

### Praeludium in F-Sharp Minor, BuxWV 146

The image shows a musical score for the Praeludium in F-Sharp Minor, BWV 146 by Dietrich Buxtehude. The score is divided into three systems of staves. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, 6, and 7. The third system contains measures 8, 9, and 10-11. A legend at the top left indicates that measures 1-9 are part of the 'Exordium' (highlighted in red) and measures 10-11 are part of the 'Passus Duriusculus' (highlighted in cyan). The score is written in F-sharp minor (three sharps) and common time.

Imagen 1, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

En la siguiente sección, Thorley se refiere a ella como Noema, mientras que Gorman la identifica como la *Narratio* o narración. De acuerdo con la teoría retórica clásica, en especial Quintiliano, la *narratio* ocurre después del exordio (Thorley, 2015). En la pieza de Buxtehude esta sección consta de trece compases homométricos de enlaces de acordes de séptima a cuatro voces (bajo, tenor, contralto y soprano). De este modo, la *narratio* rompe con el patrón rítmico establecido en el exordio, con lo cual genera dramatismo. Además, esta sección se inicia sobre la tónica y termina con un descenso melódico, hasta un acorde dominante de séptima de Fa#m.

Narratio

Compás 14      Compás 15      Compás 16

Compás 17      Compás 18      Compás 19      Compás 20      Compás 21      Compás 22      Compás 23

The image shows a musical score for a piece titled 'Narratio'. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 14, 15, and 16. The second system contains measures 17 through 23. A red rectangular box highlights the right-hand part of the score from measure 14 to the end of measure 23. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

49

Imagen 2, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

En el compás 27 se genera un breve *recitativo* como puente a la primera fuga que desemboca en la tonalidad de Fa# (Gorman, 1990).

Recitativo

Compás 25      Compás 26      Compás 27      Compás 28      Grave.

The image shows a musical score for a piece titled 'Recitativo'. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 25 and 26. The second system contains measures 27 and 28. A red rectangular box highlights the right-hand part of the score from measure 27 to the end of measure 28. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The piece concludes with the marking 'Grave.'.

Imagen 3, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

Según Thorley (2015), Burmeister ya había caracterizado esta nueva sección homofónica como un "*Noema*", una figura retórico-musical que se refiere a una serie de acordes presentados en un contexto contrapuntístico en los primeros compases. Esta figura del *Noema*, según la definición de Quintiliano, proporciona un énfasis retórico en el discurso musical, permitiendo expresar ideas implícitas pero comprensibles por todos debido al contexto de la realidad. Además del *Noema*, en esta sección se encuentran otras figuras retóricas, como el *polyptoton* (repetición en diferentes tonos), la *pathopoeia* (pasajes cromáticos), el salto *semplice* (saltos de consonantes), la pausa (un descanso general) y la tirata (carreras), siendo esta última la que concluye la sección homofónica.

Después del exordio y la *narratio* (*Noema*), la siguiente sección es identificada con la *Confirmatio* o confirmación. Thorley (2015), siguiendo a Quintiliano, explica que la *confirmatio* es la sección de un discurso en el cual los retóricos exponen el tema principal del diálogo y constituye la parte fundamental de su exposición, donde se desarrollan y respaldan los argumentos. Esta sección comienza en la *anacrusa* del compás 29. Esta *confirmatio* presenta la primera fuga en el preludio, que se ejecuta en un *tempo grave*.

Es aquí donde expone el tema-sujeto a través de las figuras rítmicas de octavo con puntillo y dieciseisavo en los grados de tónica y dominante, que termina en el compás 48, antes de resolver a la tónica en el compás 50 (Gorman, 1990).

Fuga 1 (Confirmatio I)

The image shows a musical score for Fuga 1 (Confirmatio I) by Dietrich Buxtehude, measures 29-34. The score is written for two systems of staves. The first system includes measures 29, 30, 31, 32, 33, and 34. The second system includes measures 30, 31, 32, 33, and 34. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Grave.' is present in measure 29. The score features a complex rhythmic pattern of eighth notes with beams and sixteenth notes. A red box highlights the 'Grave.' marking in measure 29. Another red box highlights the melodic line in the upper staff of measures 30-34.

Imagen 4, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

La siguiente sección es la *Confirmatio II* que se inicia en el mismo compás en que se resuelve el movimiento anterior, es decir, el compás 50. Aquí, el *tempo* cambia abruptamente a un *Vivace* fugado caracterizado por frases cortas que actúan como tema-sujeto de la segunda fuga. Esta sección va del compás 50 al 108 (Gorman, 1990).

Fuga 2 (Confirmatio II)

Compás 50  
Vivace.

Compás 51    Compás 52    Compás 53    Compás 54

Imagen 5, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

Cabe acotar que es posible notar cómo a lo largo de toda la obra, el sujeto y contrasujeto aparecen sobre la tónica y dominante. También cabe destacar que algunas secciones se caracterizan por la libertad que prevalece en ellas. Por ejemplo, en el compás 74, Buxtehude combina motivos melódicos arpegiados disonantes dentro de la armonía, escalas y elementos cromáticos. Esto condujo a que, en el compás 78, Buxtehude empleara la modulación para emigrar a la tonalidad de Sol sostenido menor en anacrusa. En este mismo pasaje, al final de la *Confirmatio II*, la rítmica y métrica cambian a figuras en fusas y semifusas que contribuyen a formar florituras u ornamentos acompañados de un bajo pedal.

Compás 74

Compás 75                      Compás 76                      Compás 77

Imagen 6, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

A partir del compás 78, cambian con la introducción de un nuevo *recitativo*, que continúa hasta el compás 90.

Recitativo

Compás 78                      Compás 79                      Compás 80

52 Praeludium in F-sharp Minor, BuxWV 146

Imagen 7, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

Da inicio la sección denominada *Confutatio* o *refutación*, con una modulación a Sol# menor. En este punto, Buxtehude introduce la improvisación con una notable elasticidad en el tiempo. Asimismo, en esta sección de *Confutatio*, podemos apreciar diversas figuras retórico-musicales, tales como la *tirata* en el compás 81 y la *antistaechon* en el compás 84. Esta última figura se caracteriza por la introducción de una mayor disonancia al alinear las voces superiores con el bajo, según nos informa Thorley (2015). La sección llega a su conclusión en el compás 90, resolviendo en un acorde de Do sostenido mayor y cediendo el paso a la última sección.

Confutatio



Imagen 8, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

Esta última parte recibe el nombre de *Peroratio* o conclusión, de acuerdo con la propuesta de Matheson, y se extiende desde el ya mencionado compás 90 hasta el 129. Aquí convergen todas las secciones anteriores, lo que hace que la *Peroratio* esté impregnada de inflexiones cromáticas, manteniendo la característica textura de toccata. Además, esta sección incluye pasajes veloces que, mediante el uso de intervalos disonantes, evocan la sensación de una estampida o un ambiente turbulento. Todos estos elementos nos conducen al final del preludio.

La pieza llega a su término con una cadencia en Si menor, que reposa sobre la sensible y finalmente resuelve en la tónica, tal como lo señala (Gorman, 1990).



Praeludium in F-sharp Minor, BuxWV 146 55

Imagen 9, tomada de Dietrich Buxtehude. *Organ Works*. Dover, 1988.

En resumen, al considerar las perspectivas de Gorman (1990) y Thorley (2015), el preludio BUXWV 146 en Fa sostenido menor se destaca por su tonalidad audaz y extrema, lo cual genera un efecto de intensidad dramática y oscura.

La presencia de recursos retóricos en la composición, nos permite adentrarnos en la mentalidad de la época y, por ende, comprender en detalle el análisis de esta clase de creaciones musicales.

## IV.2 Johann Sebastian Bach, Preludio y fuga en la menor BWV 543

Este análisis se enfocará, en los elementos que resaltan la influencia y estilo del Norte de Alemania y el *Stylus Phantasticus*, sin profundizar en lo retórico musical, debido a que se busca matizar la influencia de esta tradición en Bach.

Se estima que Bach escribió el Preludio y Fuga en La menor en Leipzig, posiblemente inspirado por el órgano de la capilla donde compuso varias de sus obras para este instrumento. Aunque no se cuenta con información detallada sobre las características específicas de ese órgano en particular, se cree que podría haber tenido similitudes con otros órganos que Bach había tocado previamente, como el de la *Bonifaciuskirche*.

### IV.2.1 Preludio en La menor BWV 543

Se establece que el preludio y Fuga en la menor BWV 543 fue compuesto durante su estadía en Weimar alrededor de 1708 siguiendo el estilo de la ENA. Williams (2003) menciona la existencia de dos versiones del preludio, una con 43 compases y otra con 53. Además, señala que los preludios característicos del norte de Alemania exhiben un motivo inicial en solitario, con un contrapunto en dos o tres voces, y una variante posterior con el pedal. Por otro lado, Spitta (1873, 1880) destaca que la versión inicial del preludio presenta ciertas afinidades con la composición de Buxtehude.

El preludio comienza con una sección en estilo *toccata* dentro de los primeros 25 compases, con figuras de semicorcheas, en la que se utiliza una sucesión descendente de acordes arpegiados menores, mayores y aumentados sobre la tonalidad de La menor. Esta sucesión se ejecuta en notas de corta duración con cierto retraso, lo que da lugar a una melodía en la voz superior que se desarrolla hasta el segundo tiempo del cuarto compás. En ese punto, se produce un cambio en el ritmo, utilizando notas más cortas en un patrón de tresillos. Este patrón rítmico se repite a lo largo de la pieza, como se muestra en la imagen.

- Melodía
- Progresión de A.C M,m, Aum.
- Tresillos

61

## Prelude and Fugue, A Minor (BWV 543)

**Praeludium.**

Imagen 1, tomada de BACH, J.S. (1985) *Complete Preludes and Fugues: For Organ*. Ed Dover: New York.

Además de esto, otro rasgo distintivo de los preludios originarios del Norte de Alemania es la improvisación libre; así como la presencia de un contrapunto latente en dos o tres partes y una versión posterior de la misma en el pedal. Esta estructura característica se encuentra en estas composiciones musicales (Williams, 2003).

En el compás nueve aparece un motivo constante entre ambas manos, generando un diálogo que termina en el compás veintiuno. El bajo pedal se hace presente a partir del compás diez y al mismo tiempo la voz más baja de la parte manual expone una melodía.



Imagen 2, tomada de BACH, J.S. (1985) *Complete Preludes and Fugues: For Organ*. Ed Dover: New York.

En el compás veintidós vuelve a cambiar la rítmica, de figuras de tresillos a una escala en fusas menor melódica, sobre la tonalidad de La menor, rompiendo la métrica de la pieza y dando pie al carácter libre del estilo, que desemboca en un acorde de ii<sup>o</sup> que genera un efecto de *tremolo* (Williams, 2003).

Según Freitag, D (1980) menciona que el *tremolo* es uno de los elementos característicos de la obra de Buxtehude, como se aprecia en la siguiente imagen:



A partir del compás treinta y tres, las fusas caen a manera de *cascata*, con el mismo carácter libre que el estilo demanda, incorporándose a la métrica en el compás treinta y seis, donde aparece un discurso contrapuntístico en las voces superiores y la voz inferior del bajo pedal que refuerza la armonía.

Imagen 5, tomada de BACH, J.S. (1985) *Complete Preludes and Fugues: For Organ*. Ed Dover: New York.

Es hasta el compás cuarenta en el que aparece un diálogo de pregunta y respuesta entre las voces de contralto y soprano en contraste con el bajo, intercalando motivos arpegiados en terceras y sextas, con la ejecución de arpeggios en el pedal, perfilándose para el desenlace con el solo de pedal en el compás cuarenta y seis, que desemboca en el discurso final de esta sección en tonalidad mayor; a partir del compás cincuenta, nuevamente se genera un diálogo de pregunta y respuesta entre las voces de soprano y contralto en conjunto con el pedal, donde se utiliza el recurso de una tensión armónica disminuida en un séptimo grado que se resuelve con el acorde en La mayor (Freitag, 1980).

— Diálogo pregunta - respuesta    □ Solo de Pedal

Compás 40                      Compás 41                      Compás 42

Compás 43                      Compás 44                      Compás 45                      Compás 46

Imagen 6, tomada de BACH, J.S. (1985) *Complete Preludes and Fugues: For Organ*. Ed Dover: New York.

— Diálogo pregunta - respuesta    □ A.C Mayor

64 Compás 47                      Compás 48                      Compás 49

Compás 50                      Compás 51                      Compás 52                      Compás 53

iv    vii7°    I

Imagen 7, tomada de BACH, J.S. (1985) *Complete Preludes and Fugues: For Organ*. Ed Dover: New York.

#### IV.2.2 Fuga en La menor BWV 543

La Fuga está en un compás de 6/8, la exposición del tema se da entre arpeggios rítmicos, en una combinación de corchea con semicorcheas. En los primeros cinco compases aparece el tema-sujeto en la voz soprano en la tonalidad de La menor. En el compás seis se presenta la respuesta sobre la dominante en Mi menor, en la voz contralto y en la soprano, el contrasujeto, generando un contrapunto a dos voces a través de un motivo de negra con puntillo ligada a una corchea y un descenso de escala de cinco semicorcheas que se repite varias veces.

En el compás diez el primer divertimento o episodio sirve como puente para regresar a la exposición del sujeto, a partir del compás quince en la voz del tenor; simultáneamente el contrasujeto aparece en la voz de la contralto y ambos terminan en el compás veinte; donde se inicia el segundo divertimento, en el cual, algunos elementos del contrasujeto están presentes. En la siguiente sección, la respuesta se manifiesta en el compás veintiséis sobre la voz del bajo y el contrasujeto acompaña en la voz de la soprano (Williams, 2003).

En el compás treinta se inicia el tercer divertimento en la tonalidad de Re menor. El pedal utiliza una parte del sujeto para desarrollar las secciones, en las que se mantienen implícitos los motivos del sujeto y contrasujeto; también aparecen motivos nuevos en la rítmica ya establecida, como en el compás treinta y cuatro. Ahí hay un fragmento que expone distintas figuras; y en el treinta y cinco aparecen dos voces que se imitan entre sí. Al final del divertimento en el compás cuarenta y cuatro se termina regresando a la tonalidad de La menor con el sujeto en la voz soprano hasta el compás cuarenta y nueve; mientras que en el bajo se asoma la cabeza del sujeto en los primeros tres tiempos del compás cuarenta y cinco (Williams, 2003).

El divertimento número cuatro aparece a partir del compás cincuenta, que se inicia en la tonalidad de Mi menor; algunos motivos del tema aparecen en el pedal, es un episodio donde se generan algunas modulaciones e inflexiones a tonalidades como Re menor, Sol menor y Do menor; en estas dos últimas se genera una progresión de quintas descendentes hasta el compás noventa y cinco, regresando a la tonalidad original de La menor. El pedal imita al sujeto mostrando nuevamente su cabeza, pero es interrumpido para regresar al tema-sujeto en la voz del tenor en el compás noventa y seis en anacrusa. El compás 115 enuncia al sujeto en Mi menor modificando el aspecto rítmico en una progresión de cuartas. En el compás 125 el tema que enuncia la soprano es imitado por las voces contralto y tenor.

La última entrada del sujeto se da a partir del compás 131 en la tonalidad que conduce a un pedal generando un contraste con las otras voces.

En el compás 135 sucede una modulación a la tonalidad de Mi mayor con la fundamental desde el bajo, en la que, de manera gradual, la fuga termina con la cadencia del pedal.



## CONCLUSIONES

A través de la revisión bibliográfica, se recuperó información sobre la importancia del *Stylus Phantasticus* en el desarrollo de la música barroca, que marcó un antes y un después en la historia musical de la época, especialmente en el Norte de Alemania, y su influencia se hizo evidente extendiéndose hasta los tiempos de Johann Sebastian Bach. De tal forma, se marca un punto de referencia significativo en la evolución de la música para comprender cómo trasciende la música barroca a través del tiempo. En este contexto, Dietrich Buxtehude figura como una influencia importante en el desarrollo de este estilo, especialmente en músicos posteriores a él, incluido Johann Sebastian Bach.

La conexión entre Buxtehude y Bach va más allá de la cronología histórica; es un tejido intrincado de influencias musicales que se entrelazan a través del *Stylus Phantasticus*. La comprensión profunda de este estilo en la obra de ambos compositores revela similitudes notables, a pesar de las diferencias en sus estilos individuales. Ambos utilizaron este recurso musical como una forma para transmitir emociones intensas y forjar estructuras innovadoras que contribuyeron de manera excepcional a la evolución de la música barroca.

Atendiendo las preguntas planteadas en la introducción del presente trabajo de investigación sobre ¿quiénes fueron los compositores de la Escuela del Norte de Alemania?, ¿cuál fue la influencia de la música italiana en la música alemana?, y ¿cuáles fueron las características del *Stylus Phantasticus*?, se llega a las siguientes conclusiones.

La Escuela del Norte de Alemania estuvo marcada por varios compositores influyentes, tales como: Heinrich Scheidemann, Melchior Schildt y Jacob Praetorius, Franz Tunder, Mathias Weckmann, Adam Reincken, Dietrich Buxtehude, George Böhm, Nicolaus Bruhns y Vincent Lübeck siendo Buxtehude uno de los más destacados y quien desempeñó un papel crucial en el desarrollo de la música barroca en esta región. Su innovador enfoque musical, particularmente en el uso del *Stylus Phantasticus*, influyó significativamente en otros músicos alemanes, como Johann Sebastian Bach.

Sobre la influencia de la música italiana en la música alemana, se concluye que, especialmente durante el periodo barroco, fue profunda y transformadora.

Girolamo Frescobaldi desempeñó un papel crucial en la introducción de nuevas formas y estilos musicales en Italia. Uno de sus alumnos, Johann Jakob Froberger, llevó consigo estas influencias al Norte de Europa, impactando directamente a la región de Alemania y los Países Bajos. La difusión del *Stylus Phantasticus*, un estilo distintivo caracterizado por la libertad expresiva y la experimentación, fue facilitada por músicos como Froberger, conectando las tradiciones musicales italianas con el Norte de Europa.

Las características del *Stylus Phantasticus*, destacaron por su enfoque libre y expresivo en la interpretación musical. Este estilo, ejemplificado por Frescobaldi y posteriormente desarrollado por Buxtehude y Bach, se caracterizó por cambios sorprendentes de expresión, disonancias atrevidas, yuxtaposición de frases contrastadas y repentinas interrupciones en el discurso musical. El énfasis en la improvisación y la creatividad permitió a los músicos explorar diversas técnicas y emociones, creando una experiencia auditiva única. La influencia de este estilo no se limitó a Italia, ya que Froberger desempeñó un papel crucial en su difusión por Europa, llegando finalmente a influir en la obra de Bach, quien incorporó elementos del *Stylus Phantasticus* en su propio repertorio.

La importancia de investigar y comprender la evolución del *Stylus Phantasticus* radica en su capacidad de conjuntar la esencia del periodo barroco y su expresión artística tan única. La libertad que le caracteriza y sus posibilidades de exploración permitieron que los músicos exploraran con plenitud sus habilidades técnicas y creativas. Como ya se mencionó, aunque Girolamo Frescobaldi y Johann Jakob Froberger figuran como pioneros, es con Buxtehude donde el *Stylus Phantasticus* se consolida como una innovación en la música del órgano.

Es esencial reconocer que el *Stylus Phantasticus* no fue de la exploración exclusiva de unos pocos, sino una tendencia presente en la obra de múltiples músicos de la época. Asimismo, la investigación ha revelado la complejidad y diversidad de elementos musicales que se conectaron y evolucionaron a lo largo del tiempo, formando un conjunto de influencias y expresiones musicales.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

BACH, J.S. (1985). *Complete Preludes and Fugues: For Organ*. Ed Dover: New York.

BUXTEHUDE, D. (1988). *Organ Works*. Ed Dover: New York.

DELGADO, G., Gómez, O (2000). *Órganos Históricos de Oaxaca*. Fomento Cultural -INAH: México.

DREYFUS, L. (1996). *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

EIDAM, K. (1999). *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*. Siglo XXI de España Editores.

FORKEL, J. N. (1950). *Juan Sebastian Bach*; Breviarios, Fondo de Cultura Económica: México-Buenos Aires.

HARRISS, E. (Ed.). (1981). *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister (1739): a revised translation with critical commentary*. Ann Arbor, Mich, USA: UMI Researches Press.

KOLNEDER, W. (1996). *Guía de Bach*; Alianza: Madrid.

PIDOUX, P. (1949). *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo (1637)*: Barenreiter: Kassel, Alemania.

SANS, J. (2013). *La retórica musical y la doctrina de los efectos*. Escuela de Artes. Universidad Central de Venezuela.

SHANNON, J. (2012). *The Evolution of Organ Music in the 17th Century : A*

*Study of European Styles*, McFarland & Company, Incorporated Publishers.  
North Carolina, and London.

STANLEY, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.  
Macmillan Publishers Limited: London

### **Publicaciones en línea**

CHA, J. (2007). *Buxtehude's organ music as captured in sound recordings*  
(Order No. 3258061). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global.  
(304895701). Recuperado el 26 Sep. 2023, de  
<https://login.pbidi.unam.mx:2443/login?url=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fdissertations-theses%2Fbuxtehudes-organ-music-as-captured-sound%2Fdocview%2F304895701%2Fse-2%3Faccountid%3D14598>

EDWARDS, L. (2001). Schnitger, Arp. Schnitger, Arp. *Grove Music Online*.  
Recuperado el 26 Sep. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025006>.

FREITAG, D. (1980). *A Recital*. B. S. Dickinson State College. A master's report,  
departamento of music. Kansas State University.

GORMAN, S. (1990). *Rhetoric and affect in the organ praeludia of dieterich buxtehude (1637-1707)* (Order No. 9102270). Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global. (303882243). Recuperado el 3 Ago. 2023, de  
<https://login.pbidi.unam.mx:2443/login?url=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fdissertations-theses%2Frhetoric-affect-organ-praeludia-dieterich%2Fdocview%2F303882243%2Fse-2%3Faccountid%3D14598> )

HAMMOND, F. & SILBIGER, A. (2001). Frescobaldi, Girolamo [Gerolamo, Girolimo] Alessandro. *Grove Music Online*. Recuperado el 21 Jul. 2023, de [https://www-](https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025006)

oxfordmusiconline-  
com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001  
.0001/omo-9781561592630-e-0000010219.

MISCHIATI, O. (1998). *Dizionario Biografico degli Italiani*; Vol. 50; Recuperado el 7 de Ago. 2023, de [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frescobaldi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frescobaldi_%28Dizionario-Biografico%29/)

RAEDEKE, B. (1983). *The Organ Works Of Nicolaus Bruhns: A Study Of Form, Style, And Performance (germany)* (Order No. 8315557). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303314036). Recuperado el 29 Jul. 2023, de <https://login.pbidi.unam.mx:2443/login?url=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fdissertations-theses%2Forgan-works-nicolaus-bruhns-study-form-style%2Fdocview%2F303314036%2Fse-2%3Faccountid%3D14598>

SCHOTT, H. (2001). Froberger, Johann Jacob. *Grove Music Online*. Recuperado el 29 Jul. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010298>

SNYDER, K. (2001). *Buxtehude, Dietrich*. *Grove Music Online*. Recuperado el 24 Oct. 2020, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004477>

SNYDER, K. (2007). *Buxtehude Dietrich Organist in Lübeck*: University Rochester Press. USA.

SPITTA, P. (1873, 1880). *Johann Sebastian Bach*, 2 vols. (Leipzig)

STEMBRIDGE, C. (1999). *Música de órgano italiana para Frescobaldi*. En N.

Thistlethwaite y G. Webber (Eds.), *The Cambridge Companion to the Organ* (Cambridge Companions to Music, págs. 148-163). Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017 / CCOL9780521573092.011

THORLEY, A. (2015). *Musical Rhetoric and Performance Practice in Dietrich Buxtehude's Organ Works*.

TOLLEFSEN, R. & DIRKSEN, P. (2001). Sweelinck [Swelinck, Zwelinck, Sweeling, Sweelingh, Sweling, Swelingh], Jan Pieterszoon. *Grove Music Online*. Recuperado el 26 Sep. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027206>

WOLFF, C., & EMERY, W. (2001). Bach, Johann Sebastian. *Grove Music Online*. Recuperado el 31 Ago. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>

WILLIAMS, P. (2003). *The Organ Music of J. S. Bach*. Cambridge University Press, Second edition. Pp. 176- 177 (BACH COMPOSICIÓN BWV 543)

## Otras fuentes consultadas Online

GRAPENTHIN, U. (2001). Reincken [Reinken, Reinkinck, Reincke, Reinicke, Reinike], Johann Adam. *Grove Music Online*. Recuperado el 1 Abr. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023126>.

MCLEAN, H. (2001). Lübeck, Vincent (ii). *Grove Music Online*. Recuperado el 1 Abr. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017089>.

SILBIGER, A. (2001). Weckmann [Weckman, Wegkmann, Weykmann], Matthias. *Grove Music Online*. Recuperado el 1 Sep. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030006>.

TOLLEFSEN, R. & GISKES, J. Noordt, van family. *Grove Music Online*. Recuperado el 1 Abr. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020049>

SNYDER, K. (2001). Tunder, Franz. *Grove Music Online*. Recuperado el 1 Abr. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028576>

SNYDER, K. (2001). Abendmusik. *Grove Music Online*. Recuperado el 1 Abr. 2023, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000040>.

<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>PÁG.</b>
<b>DIETRICH BUXTEHUDE, PRELUDIO EN FA SOSTENIDO MENOR BUXWV 146</b>	
Imagen 1, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	23
Imagen 2, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	24
Imagen 3, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	24
Imagen 4, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	26
Imagen 5, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	27
Imagen 6, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	28
Imagen 7, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	28
Imagen 8, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	29
Imagen 9, tomada de Dietrich Buxtehude. <i>Organ Works</i> . Dover, 1988	30
<b>JOHANN SEBASTIAN BACH, PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR BWV 543</b>	
Imagen 1, tomada de BACH, J.S. (1985) <i>Complete Preludes and Fugues: For Organ</i> . Ed Dover: New York	32
Imagen 2, tomada de BACH, J.S. (1985) <i>Complete Preludes and Fugues: For Organ</i> . Ed Dover: New York	33
Imagen 3, tomada de BACH, J.S. (1985) <i>Complete Preludes and Fugues: For Organ</i> . Ed Dover: New York	34
Imagen 4, tomada de BACH, J.S. (1985) <i>Complete Preludes and Fugues: For Organ</i> . Ed Dover: New York	34

Imagen 5, tomada de BACH, J.S. (1985) <i>Complete Preludes and Fugues: For Organ</i> . Ed Dover: New York	35
Imagen 6, tomada de BACH, J.S. (1985) <i>Complete Preludes and Fugues: For Organ</i> . Ed Dover: New York	36
Imagen 7, tomada de BACH, J.S. (1985) <i>Complete Preludes and Fugues: For Organ</i> . Ed Dover: New York	37
Imagen 8, diagrama personal de la Fuga BWV 543 de Johann Sebastian Bach	39
<b>COMPOSITORES DE HOLANDA Y DE LA ESCUELA DEL NORTE DE ALEMANIA</b>	
Tabla 1 tomada de Shannon, J. (2012). <i>The Evolution of Organ Music in the 17th Century : A Study of European Styles</i> , McFarland & Company, Incorporated Publishers	49
Tabla 2 Línea del Tiempo – Compositores del <i>Stylus Phantasticus</i>	50

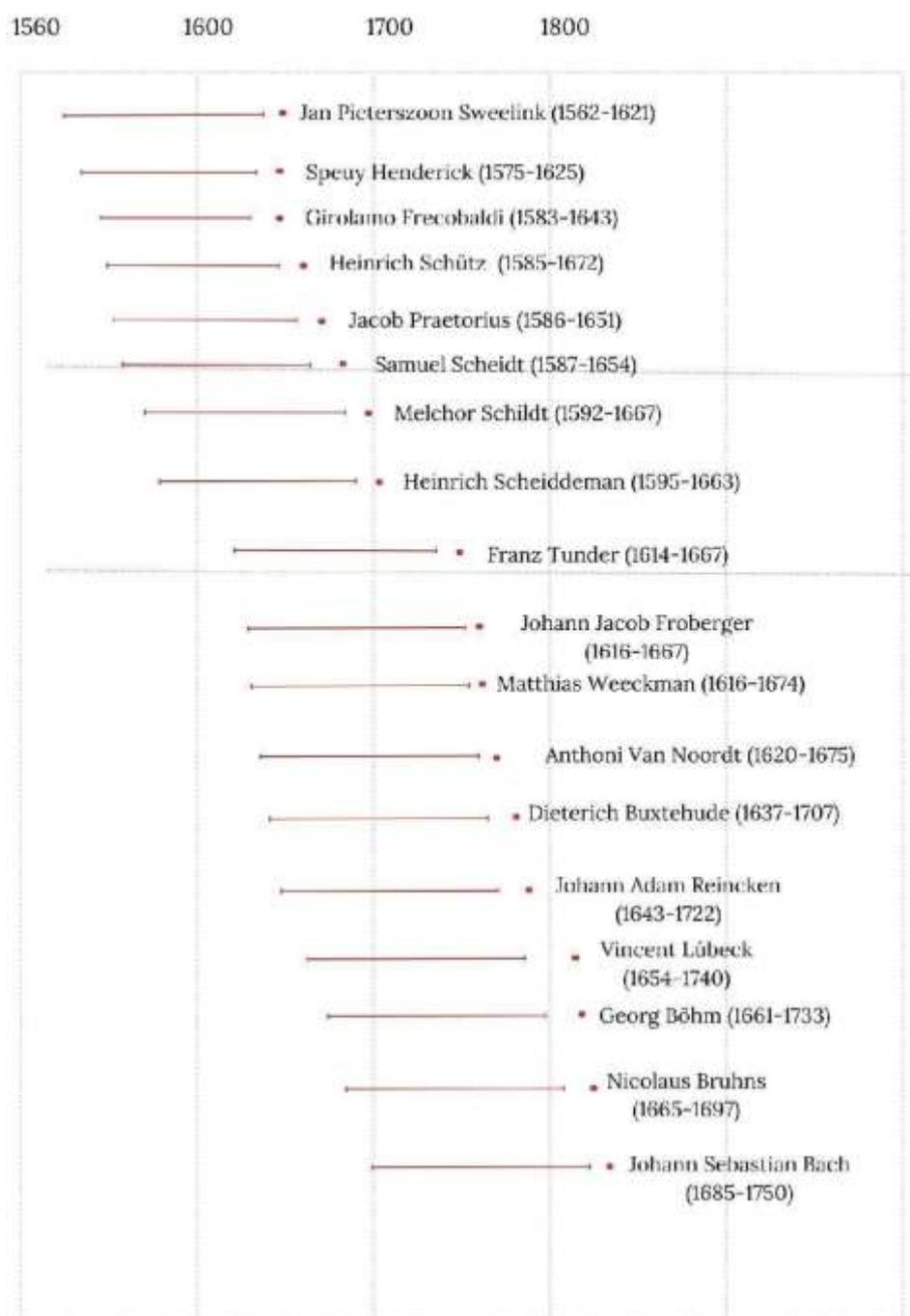
## Anexos

TABLA 1. Compositores de Holanda y de la Escuela del Norte de Alemania según Shannon, J (2012)

Compositores	Nacionalidad
Böhm, Georg (1661–1733)	Alemana
Scheidemann, Heinrich (1595-1663)	Alemana
Bruhns, Nicolaus (1665–1697)	Alemana
Schildt, Melchior (1592-1667)	Alemana
Buxtehude, Dietrich (1637-1707)	Alemana
Speuy, Henderick (c. 1575-1625)	Dan/alemana holandesa
Sweelinck, Jan Pieterszoon (1562-1621)	Holandesa
Lübeck, Vincent (1654–1740)	Alemana
Tunder, Franz (1614–1667)	Alemana
Noordt, Anthoni van (c. 1620-1675)	Holandesa
Weckmann, Matthias (1616–1674)	Alemana
Praetorius, Jacob (1586–1651)	Alemana
Reincken, Johann Adam (1643? –1722)	Holandesa/Alemana

Tabla 1. tomada de Shannon, J. (2012). *The Evolution of Organ Music in the 17th Century : A Study of European Styles*, McFarland & Company, Incorporated Publishers.

Tabla 2. Línea del tiempo



En esta cronología se exhiben algunos músicos sobresalientes, que se citan en torno al *Stylus Phantasticus* durante un lapso de casi 200 años, el cual se extiende desde el surgimiento de Swelinck hasta el fallecimiento de Bach en 1750, coincidiendo con el final de la época barroca e inicio del periodo clásico.