

# La Poética Musical Luterana entre los siglos XVI y XVIII

*Lutheran Musical Poetics between the 16th  
and 18th Centuries*

**Cassiano de Almeida Barros\*** 

Universidade Federal do Rio Grande do  
Norte - UFRN  
cassiano.barros@ufrn.br

\* Doctor, Maestro y Licenciado en Música  
por la Universidade Estadual de  
Campinas. Profesor en la Universidade  
Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Presentado en: 08/01/2025.

Aceptado en: 22/07/2025.

## Resumen

La Reforma Protestante liderada por Martín Lutero en el siglo XVI creó las condiciones para que los procesos creativos de la música fueran sistematizados y difundidos bajo el epíteto de poética musical. El conocimiento de estos procesos creativos permitió, por un lado, consolidar las prácticas musicales propias de la nueva orientación religiosa y, por otro, interpretar las músicas difundidas, comprender su texto y, con ello, ejercitar la fe. Para atender la demanda de este conocimiento, muchos músicos luteranos, entre los siglos XVI y XVIII, se dedicaron a redactar poéticas musicales, que fueron utilizadas como material didáctico en las escuelas latinas. Entre estos músicos, destaco a cuatro de diferentes momentos históricos para ilustrar cómo se unen en esta tradición y a la vez se particularizan, a saber: Joachim Burmeister, Christoph Bernhard, Johann Mattheson y Heinrich Christoph Koch. A partir de la definición que cada uno formula sobre la poética musical, podemos vislumbrar valores, técnicas y principios que guiaron la producción e interpretación de los más diversos repertorios producidos en este período. A pesar del valor histórico de estas poéticas, solo recientemente han vuelto a ser estudiadas y utilizadas para el estudio y la interpretación del repertorio al que hacen referencia. En este artículo, desde una perspectiva hermenéutica, proponemos discutir la relevancia de estas poéticas musicales y cómo pueden ayudar en la comprensión de este repertorio en su contexto de origen y sus posibilidades en nuestro tiempo presente.

**Palabras clave:** Poética Musical. Reforma protestante. Música Antigua.

## Abstract

The Protestant Reformation led by Martin Luther in the 16th century created the conditions for the creative processes of music to be systematized and disseminated under the epithet musical poetics. The knowledge of these creative processes made it possible, on the one hand, to consolidate the musical practices of the new religious orientation, and, on the other hand, to interpret the disseminated music, understand its text and, with that, exercise faith. In order to meet the demand for this knowledge, many Lutheran musicians, between the 16th and 18th centuries, dedicated themselves to writing musical poetics, which were used as teaching material in Latin schools. Among these musicians, I highlight four from different historical moments to illustrate how they unite in this tradition and become particularized, namely, Joachim Burmeister, Christoph Bernhard, Johann Mattheson and Heinrich Christoph Koch. From the definition that each one formulates for musical poetics, we can glimpse values, techniques and principles that guided the production and interpretation of the most diverse repertoires produced in this period. Despite the historical value of these poetics, only recently have they been studied and used again for the study and interpretation of the repertoire to which they refer. In this article, from a hermeneutic perspective, we propose to discuss the relevance of these musical poetics

and how they can help in understanding this repertoire in its original context and its possibilities in our present time.

**Keywords:** Musical Poetics. Protestant Reformation. Early Music.

## 1 La Reforma Protestante y sus marcos identitarios

La Reforma Protestante llevada a cabo por el monje agustino Martín Lutero (1483-1546) segmentó el campo religioso en términos dogmáticos, sentando las bases para una nueva orientación religiosa, al tiempo que dividió los ámbitos político y cultural, en la medida en que proponía que la fuente de todo poder, incluso el político, era divina, y que toda práctica social y cultural se justificaba como una forma de alabanza a Dios y ejercicio de la vocación divina.

El historiador inglés Quentin Skinner (1940-) comenta que esta concepción luterana, a principios del siglo XVI, representó un movimiento de corrección de lo que se entendía como una desviación en los rumbos que había tomado la Iglesia Católica (SKINNER, 1996, p. 292). Se consideraba desviación, por ejemplo, las interpretaciones de las Escrituras realizadas al margen de los valores religiosos fundamentales y los registros escritos originales. En este sentido, Lutero defendió la revalorización de las Escrituras y su consideración como la única forma válida de contacto con Dios y ejercicio de la fe (*sola Scriptura*), y la recuperación de las primeras versiones de estos textos, negando la tradición católica como una distorsión de ellos, que distanciaba de Dios al fiel. Lutero afirmaba además que:

Si la Palabra de Dios no está presente, es dudoso que Dios lo quiera así. Cuando Él no lo ordena, no podemos estar seguros de que le agrade. Por el contrario: hay certeza de que no agrada a Dios. Pues Él quiere que nuestra fe se base única y exclusivamente en Su Palabra divina (Lutero, 2017a, p. 46-47).

El monje agustino también negaba la mediación de la Iglesia y la autoridad de sus representantes. Para Lutero, todos los cristianos constituían una misma clase religiosa, llamada espiritual, ya que los sacramentos, como el bautismo, igualaban a todos (Lutero, 2017b, p. 82). Esto contrastaba con la orientación católica, que dividía la sociedad entre la clase espiritual, formada por el Papa, obispos, sacerdotes y monjes, y la clase secular, integrada por la población laica sin formación religiosa. Las

diferencias sociales que distinguían a sacerdotes, panaderos, herreros, príncipes, profesores, músicos, agricultores, etc., se justificaban en términos de vocación, lugar de nacimiento y la necesidad de servir. En este sentido, Lutero definió al verdadero cristiano como aquel que “[...] no vive en la tierra para sí mismo, sino para el prójimo y le sirve. Por la naturaleza de su espíritu, también hace aquello que no necesita, pero que es útil y necesario para su prójimo” (Lutero, 2017a, p. 27). Así, replica en las relaciones sociales el régimen de servidumbre conveniente que subordina a unos a otros, garantizando el mantenimiento de la estructura y las funciones sociales vigentes. Lutero concibe el cuerpo social del Estado también como un cuerpo espiritual, como el cuerpo de Cristo, que es la cabeza que todo lo comanda y dirige. Todos aquellos que participan del cuerpo sirven unos a otros y a la cabeza.

Además de negar la jurisdicción política de la Iglesia y su autoridad, la teología-política de Lutero afirmaba el origen divino del poder secular, su dominio sobre la Iglesia y la sumisión de todos ante Dios. Lutero entendía que la autoridad secular, en el ejercicio de la administración del reino temporal, era también “servidora de Dios” y servirla equivalía a servirle, puesto que “[...] la autoridad es de tal naturaleza que se puede servir a Dios por medio de ella” (Lutero, 2017a, p. 37), y puesto que es función del cristiano servir a Dios y que no habría servicios para Dios que un cristiano no pudiera o no debiera realizar.

Teniendo en cuenta que, en el contexto luterano, la palabra de las Escrituras era comprendida como la faz revelada de Dios y la relación de los cristianos con las Escrituras se caracterizaba como una relación directa con Dios, realizada sin la intermediación institucional de la Iglesia, correspondía a la sociedad y a las instancias de poder político y religioso crear condiciones que viabilizaran la alfabetización de las comunidades de fieles, por medio de la cual tuvieran acceso a las Escrituras y al ejercicio de la fe. En este sentido, Lutero redactó los manifiestos denominados “A la nobleza cristiana de la nación alemana, acerca de la mejora del estamento cristiano” en 1520; “A los consejos de todas las ciudades de Alemania para que creen y mantengan escuelas cristianas” en 1524, y “Un sermón para que se envíe a los hijos a la escuela” en 1530 (Lutero, 1995). En estos textos, Lutero propuso reformas en el ámbito de la educación escolar, de manera que cumpliera

sus objetivos como instrumento del Estado dedicado a la promoción de la fe, el orden y el bienestar social.

Lutero relata que las escuelas estaban abandonadas, las universidades eran poco frecuentadas y los conventos estaban en declive, constatando que nadie más quería proporcionar enseñanza y estudio a sus hijos. Este estado de cosas resultaba del desvío de función de estas instituciones que, según el reformador, eran buscadas por la población solo para el “[...] bienestar del vientre y alimento material para los hijos” (Lutero, 1995, p. 304) y, teniendo en cuenta la decadencia del estado clerical en ese momento, se reconocía que ya no interesaba la formación que estas instituciones ofrecían. Lutero asevera que los verdaderos padres, cristianos y fieles no deberían preocuparse solo por el sustento de los hijos, sino también por su alma, y que debería ser para la elevación de las almas que las escuelas debían operar.

La educación de los jóvenes es reconocida por Lutero como una de las cuestiones de mayor importancia para la constitución del Estado, siendo considerada la solución para los problemas del mundo temporal. Por ello, debía ser tratada con “[...] la más profunda seriedad cristiana” (Lutero, 1995, p. 305). Su mantenimiento debía ser responsabilidad del Estado, de modo que se asegurara la igualdad de oportunidades para todos, al menos en la formación necesaria para el acceso a las Escrituras.

Para Lutero, la escuela debía constituirse como un espacio dedicado a una educación atractiva, placentera y adecuada para los jóvenes. Destaca que:

La juventud tiene que bailar y saltar y siempre está en busca de algo que le cause placer. No se le puede impedir esto ni sería bueno prohibírselo todo. ¿Por qué, entonces, no crear para ella escuelas de este tipo y ofrecerle estas disciplinas? [...] Hablo por mí mismo: si tuviera hijos y tuviera posibilidades, no solo deberían aprender lenguas e Historia, sino que también deberían aprender a cantar y estudiar Música con todas las Matemáticas (Lutero, 1995, p. 319).

## **2 El lugar de la música en la reforma protestante**

En las escuelas protestantes, la música recibió un lugar destacado, conforme a la propuesta de reforma religiosa de Lutero. Reconocida como un

instrumento propio de la acción del Espíritu Santo, la música ocupó el lugar siguiente al de la Palabra de Dios. De hecho, Lutero reconocía en la música un origen divino, observando su presencia en la naturaleza como manifestación de la “voz” de las cosas desde el comienzo del mundo, “[...] pues nada existe sin sonido, sin número sonoro” (Lutero, 1979, p. 322).

En conformidad con la propuesta agustiniana, Lutero concibió la música como un don de Dios que, infundido en todos los seres vivos, era considerado el más apto para transmitir su palabra (Lutero, 1979, p. 322). Al prefaciarse la colección de motetes titulada Sinfonías Agradables (*Symphoniae iucundae*), publicada en 1538 por Georg Rhau (1488-1548), Lutero distinguió la expresión musical humana de las demás manifestaciones musicales encontradas en la naturaleza por su asociación con la palabra, signo de racionalidad (Lutero, 1979, p. 323-324). Pero no con cualquier palabra, sino con aquella usada correctamente y para el bien, como las de las Escrituras o cualquier otra reconocida como de inspiración divina, o bien derivada de la imitación de las anteriores, siempre que estuviera comprometida con la Verdad. De esta forma, Lutero condicionó la práctica musical de su iglesia a la palabra y elevó la música a la condición de “voz viva de Dios”, el medio más eficiente para persuadir y educar para el bien (Lutero, 1979, p. 323).

Podemos comprender que la estima de Lutero por la música se fundamenta principalmente en la justificación religiosa que proporciona, infundiendo la palabra y la verdad divina por medio del placer que genera, estimulando la fe y constituyendo un círculo virtuoso a partir del gusto por la música. Considerando el autogobierno como una forma de ejercicio de la vida cristiana, orientado por la autoconciencia de los deberes individuales y colectivos, podemos reconocer en esta idea de música su valor para la mejora del orden social y del régimen político vigente. Desde esta perspectiva, también podemos reconocer el lugar ocupado por la música en el currículo escolar y en las prácticas de enseñanza de las nuevas escuelas luteranas.

La presencia de la música en los currículos escolares generó la necesidad por material didáctico dirigido a su enseñanza. De acuerdo con el musicólogo inglés John Butt (1960-), las primeras ordenanzas luteranas determinaban que los libros

de texto debían ser tan concisos como fuera posible y que, en relación con la educación musical, los libros más comúnmente utilizados en el siglo XVI fueron *Rudimenta musicae* (1533/1537), de N. Listenius, y *Compendiolum musicae* (1548), de H. Faber (Butt, 1994, p. 6). Butt afirma que no es posible precisar si estos libros fueron efectivamente utilizados por los estudiantes, pero, por otro lado, es posible considerar que, por su circulación, formaban la base de la instrucción de los profesores. Además de estas obras, otras también fueron elaboradas, constituyendo una bibliografía específica dedicada a la enseñanza de la música. Entre ellas, la musicóloga brasileña Mônica Lucas (1968-) destaca que

Los primeros libros destinados específicamente a las escuelas luteranas son de autoría de Martin Agricola (1486-1556), quien perteneció directamente al círculo de Lutero: *Ein kurtz deudsche musica* (1528); *Musica instrumentalis deudsch* (1529); *Musica figuralis* (1532); *Musica choralis* (1533), además del *Rudimenta Musices* (1539). Estas obras tratan sobre los principales elementos de la práctica musical del siglo XVI: solmización, mutación, tactus, modus, prolatio, etc. (Lucas, 2014, p. 82).

La producción de material didáctico para las diversas áreas del conocimiento y, en particular, para la música, contribuyó a la sistematización del conocimiento en sí mismo, así como a su difusión y conservación. En relación con la música, esta producción bibliográfica constituyó, desde el siglo XVI, una vasta colección de textos publicados o manuscritos dedicados a las principales ramas de este arte, a saber, la teórica, la práctica y la poética.

La sistematización y registro de una poética musical era una idea reciente en el siglo XVI. Surge por primera vez en el texto titulado *Musica* de Listenius, publicado en Núremberg en 1541. En este texto, Listenius propuso una tripartición de la música, en la cual cada rama se define por un fin específico: la *musica theorica* tiene como fin el conocimiento adquirido por medio de la razón; la *musica practica* tiene como fin la acción en sí de producir sonido; y la *musica poetica* “[...] que no se contenta ni con el conocimiento de la cosa ni solamente con el ejercicio, sino que deja algo después del trabajo, es decir, una obra, como cuando alguien

compone música o un canto musical, cuyo fin es la obra terminada y realizada"<sup>1</sup> (Listenius, 1541, sin página, traducción propia). Las dos primeras ramas eran consideradas conforme a la orientación medieval de las artes liberales, de acuerdo con los textos citados de San Agustín (354-430), Boecio (480-524/525) e Isidoro de Sevilla (560-636) dedicados a la música<sup>2</sup>, por ejemplo. La tercera rama, por su parte, fue concebida como la sistematización del proceso de composición musical o, dicho de otra forma, a partir del referente aristotélico (Aristóteles, 2005, p. 185-186), como la sistematización del hábito productivo musical orientado por la razón, dedicado a generar cosas que pueden ser de un modo u otro y cuyo principio reside en el creador y no en la cosa creada.

### 3 La poética musical

Siguiendo a Listenius, el músico luterano Heinrich Faber (1500-1552), en 1550, en su tratado titulado Introducción a la Música Práctica (Ad musicam practicam introductio), también publicado en Núremberg, concibe igualmente la música como una disciplina tripartita en sus ramas teórica, práctica y poética, y define esta última como aquella que "modela el poema musical"<sup>3</sup> (Faber, 1550, sin página, traducción propia). Ya en 1563, Gallus Dressler (1533-1581), sucesor de Martin Agricola en Magdeburgo, en su texto titulado Preceptos de Poética Musical (Praecepta Musicae Poeticae), define la poética musical como "la técnica de modelar el poema musical" y avanza en su definición, diferenciando la poética de la teoría y la práctica musical y especificando a qué tipo de producción se refiere:

[La poética] se distingue de las demás partes de la música. La theorica examina atentamente, la practica canta. Esta [la poética] verdaderamente compone nuevas armonías, y la obra permanece completa incluso después de la muerte de su autor. La poética

---

<sup>1</sup> *Poetica, quae necque rei cognitione, necque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica, aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consummatum et effectum.*

<sup>2</sup> Vide las obras: De Musica, de Santo Agustín [Aurelius Augustinus], De Institutione Musica, de Boécio [Anicius Manlius Severinus Boethius], De Musica, de Isidoro de Sevilla [Isidorus Hispalensis], disponibles para consulta en <https://chmtl.indiana.edu/tml/>.

<sup>3</sup> *Poetica fingit musica carmina.*



musical es doble: el contrapunto improvisado y la composición. El contrapunto improvisado (como su nombre indica) es la pronunciación improvisada por diferentes voces, extemporánea e instigada sobre el canto de alguien. Es más común entre los extranjeros que entre nosotros, y depende más de los usos/costumbres que de las reglas [originadas a partir de la composición], y carece de menos vicios [dejados aquí para tratar la composición], pues no se registra por escrito y no es común transmitirla a los estudiantes<sup>4</sup> (Dressler, 1563, p. 216-217 apud Forgács, 2007, p. 70-72, traducción propia).

En su definición, Dressler retoma la idea de Listenius reafirmando la permanencia de la obra creada después de la muerte de su compositor gracias a su registro escrito e integra esta idea con la de Faber, restringiendo la producción a la música de la poesía y, más específicamente, a la poesía que es puesta en música. Además, avanza diferenciando la producción a la que se refiere de aquella resultante del contrapunto improvisado, limitándose a la producción escrita.

En 1606, en la ciudad de Rostock, otro maestro de capilla luterano, Joachim Burmeister (1566-1629), en su tratado titulado Poética Musical (Musica Poetica), define su objeto de estudio en los siguientes términos:

La poética musical, que Euclides llama melopoeia, que sería el tratamiento armónico de un asunto, con la finalidad de adornar los argumentos de acuerdo con lo que se trata, es aquella parte de la música que enseña a componer el poema musical, uniendo sonidos melódicos en armonía, ornamentados con diversos afectos de períodos, a fin de mover las almas y los corazones humanos<sup>5</sup> (Burmeister, 1993, p. 16-17, traducción propia).

---

<sup>4</sup> *[Quid est musica poetica? Est ars fingendi musicum carmen.] Differt a reliquis musicae partibus, Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel authore morto post se relinquit. Poetica musica duplex est videlicet, sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsiva supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros usitatior est quam apud nos; et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat, et oriatur ex compositione minimeque vitiis careat, omissa hac, ad compositionem accedamus, nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.*

<sup>5</sup> Musica poética, quam Euclides μελοποιίαν nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subiectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis priodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.

En esta definición, Burmeister da un paso adelante con respecto a sus predecesores, asociando la poética musical al concepto griego de melopoeia, que, según el musicólogo portugués Aires Manuel R. R. Pereira, define la relación entre poesía y música, asumiendo el origen de la segunda en la primera, en la medida en que la música "[...] no preexiste independientemente de la palabra, sino que radica en ella, se inspira y brota a partir de ella, constituyendo ambas [música y poesía] un todo designado por melopoeia – composición melódica" (Pereira, 2001, p. 18). En esta combinación, la forma de uso del lenguaje verbal condiciona la forma de uso de la música, por el principio del decoro, conforme se adornan "los argumentos de acuerdo con lo que se trata", como dice Burmeister. En estos términos, podemos considerar que la palabra aplicada en sentido propio, en textos simples, de carácter didáctico, por ejemplo, llevaría una música igualmente simple, mientras que a la palabra aplicada en sentido figurado le correspondería una música proporcionalmente figurada. Estas medidas del uso del lenguaje, que determinan su grado de simplicidad y figuración, así como los modos en que estos grados se representan, ya sea mediante palabras y/o sonidos musicales, son convenciones que califican las apariencias de verdad consideradas válidas en el contexto histórico-cultural en el que se realizan.

Justificando su trabajo como resultado del ejercicio de la fe, Burmeister enfatiza la importancia de la sistematización del conocimiento para su transmisión, especialmente en la forma de tratados, como el *Musica Poetica*. Relaciona este conocimiento con la naturaleza, es decir, con la inclinación natural del compositor hacia el ejercicio de la técnica productiva y con la propia técnica, ya que esta es conocimiento y actividad específicamente humana y, por lo tanto, propia de la naturaleza humana. También relaciona este conocimiento con la imitación de las formas autorizadas y válidas de producción, en la perspectiva de reafirmar la costumbre y el orden consolidados por las instituciones vigentes y el valor de estas mismas instituciones; y finalmente lo relaciona con la práctica, con el hacer y rehacer reflexionado, pensado cotidianamente, que conduce al dominio de la técnica o, propiamente, del arte.

Burmeister afirma que este conocimiento sistematizado resulta de una gran reflexión y ayuda divina (Burmeister, 1993, p. 6, 7). La larga consideración se

evidencia en la trayectoria de sus publicaciones, que registran la formulación y reformulación de sus ideas a lo largo del tiempo y dejan claro el compromiso del autor con su objeto de estudio. La afirmación de la ayuda divina reconoce, en los mismos términos del poder secular, guardadas las debidas proporciones, la participación de Dios en la vida de los hombres, garantizando a cada uno, por la acción de la Gracia divina, las condiciones para el cumplimiento de la función social que le corresponde. Por otro lado, si esta afirmación se toma como un recurso discursivo, constatamos que su declaración otorga valor a las reglas formuladas, ya que resultarían de un extenso examen y estudio cualificado por la ayuda divina. Esta calificación, a su vez, sitúa al autor y a su texto, por extensión, entre aquellos a quienes se otorga autoridad, por analogía con el poder secular, para determinar lo que está autorizado o no hacer sobre determinada cuestión, en este caso, de naturaleza musical. En este sentido, la publicación de su tratado, por cuanto fue autorizada y financiada por el Estado, se constituye como un instrumento definidor de las prácticas autorizadas, alineadas con la tradición instituida. Finalmente, Burmeister reitera su intención de contribuir a la mejora del estudio y la práctica de la música, situando estas actividades en la escuela y la iglesia, relacionándolas específicamente con la educación según el currículo de la Lateinschule y con el ejercicio religioso de acuerdo con las prácticas y dogmas de la iglesia luterana.

En estos términos, podemos considerar el ejercicio del oficio musical en el contexto luterano también como un ejercicio político, en la medida en que los compositores e intérpretes, conscientes de su función y valor social, lo ejecutaban como una forma de contribuir al mantenimiento del orden social, que les garantizaba la continuidad de su puesto de trabajo y condición de subsistencia, y a la construcción del bien común. Además, podemos considerarlo como un ejercicio de fe, asumiendo esta función como un designio divino, derivado de la vocación personal, de un llamado divino para actuar en el mundo. El ejercicio de esta función social, más allá de componer e interpretar, implicaba también, por un lado, hacer que lo compuesto e interpretado fuera inteligible para el público y, por otro, hacer que lo compuesto e interpretado fuera accesible a las futuras generaciones de compositores e intérpretes, para que tuvieran material de imitación y pudieran, a su

vez, contribuir al mantenimiento de las actividades constituidas como tradición y por la tradición.

Después de los textos de Burmeister, se publicaron muchos otros en distintos lugares por diferentes autores, como lo muestra el extenso trabajo del musicólogo Dietrich Bartel (1993). De entre estas publicaciones, destaco tres por su contribución a la actualización de las prescripciones poético-musicales. Aproximadamente cincuenta años después de la publicación de la Poética Musical de Burmeister, encontramos en la ciudad de Dresde el texto instruccional titulado Tratado Ampliado de Composición (Tractatus compositionis augmentatus) del maestro de capilla Christoph Bernhard (1628-1692). Se trata de un texto manuscrito que no fue publicado hasta el siglo XX, pero que parece haber circulado ampliamente en el entorno luterano, según relatos de la época, como el del músico alemán Johann G. Walther (Walther, 1732, p. 88).

En este manuscrito, Bernhard trata de la polifonía vocal religiosa, pero no se limita a ella. Bernhard también aborda la música de corte y la música de teatro. Y para estas prácticas, se habilitan otras referencias, considerando la orientación política y poético-estética de la corte, ya sea por la acción directa de músicos italianos contratados para trabajar allí, ya sea por la formación de músicos germánicos en tierras italianas, como ocurriría con el propio Bernhard.

En este contexto, mientras que la orientación luterana conformaba las posibilidades de formación y significación de las prácticas musicales y para ellas, estas prácticas se expandían más allá de las iglesias, tanto en relación con los espacios, tiempos y agentes como en relación con las referencias. En este sentido, Bernhard no restringe su poética únicamente a lo religioso, como lo hicieron Burmeister y sus predecesores. Por el contrario, a partir de una comprensión más amplia de las técnicas musicales, sus usos y costumbres, intenta representarla de manera más abarcadora, como un acto productivo que puede emplearse para el cumplimiento de al menos tres causas distintas: la religiosa, la cortesana y la teatral. Por supuesto, desde una perspectiva luterana, las causas cortesana y teatral son, en última instancia, también reducidas a una causa religiosa, dado que toda acción cristiana debería tener como fin la promoción de la fe, independientemente de

dónde se realizara. Sin embargo, esta segmentación de las prácticas definía, para cada espacio, tiempo y agente, un conjunto de apariencias distintas de verdad consideradas válidas, los verosímiles creíbles, que revestían la causa cristiana y habilitaban al ser social para las más variadas finalidades. Este revestimiento se producía conforme a determinadas técnicas, sistematizadas y catalogadas en el texto de Bernhard como propias para la producción de efectos característicos de un estilo u otro. Las técnicas, en sí mismas, no son ni católicas ni protestantes; antes bien, son musicales. Los sentidos, por otro lado, serían contruidos y comprendidos conforme al referente específicamente luterano en la Corte de Dresde, pero, en una corte italiana, podrían ser contruidos y comprendidos de forma distinta, a partir de un referente teológico y político católico.

En estos términos, Bernhard definió la actividad de la composición musical como “[...] una ciencia de producir un contrapunto armónico a partir de la correcta colocación de consonancias y disonancias unas contra otras” (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 87). Cabe destacar, de esta definición, su concepción exclusivamente técnica, que asocia el acto productivo solo al producto resultante, sin indicar sus posibles finalidades.

Estas finalidades fueron descritas por él de manera tangencial cuando se dedica a describir los tipos de técnica compositiva, es decir, los tipos de contrapunto, divididos en tres categorías: el simple o grave, utilizado para atender las demandas musicales de naturaleza religiosa (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 91); el exuberante dramático, utilizado para atender las demandas musicales del teatro; y el contrapunto exuberante común, para atender las demandas musicales de la corte (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 92-93). De estos tres, el que movía las almas de manera más efectiva era el contrapunto exuberante teatral (Bernhard, c1657-1663 apud Barros, 2021, p. 93), por su actualidad, intensidad y recursos técnicos. Ese movimiento de las almas se caracterizaba como la causa final de la producción musical, que, en el contexto luterano, podemos suponer que se asociaba y representaba los valores y principios religiosos, incluso si estos no estaban explícitamente declarados, ya que la formación musical se realizaba en el contexto de las escuelas latinas mantenidas por las iglesias. Aunque la descripción

de los estilos caracterizara finalidades diferentes de la religiosa, el fin religioso aún prevalecía sobre las demás.

De hecho, estos estilos —el religioso, el camerístico y el teatral— fueron replicados por otros autores después de Bernhard como una descripción de los usos y fines específicos de las prácticas musicales. En la ciudad luterana de Hamburgo, el músico Johann Mattheson (1681-1764) publicó en 1739 su tratado titulado *El maestro de capilla perfecto* (*Der vollkommene Capellmeister*), en el cual encontramos descripciones análogas a las de Bernhard, ya que Mattheson compartía con él una referencia común: el músico italiano Marco Scacchi (1602-1662), maestro de capilla de dos reyes polacos y autor de un texto no publicado dedicado a la descripción de los estilos (Mattheson, 1954, p. 68-69), que ambos músicos alemanes conocieron.

Al igual que Burmeister y Bernhard, Mattheson describe las prácticas musicales de su tiempo subordinándolas al ejercicio de la fe cristiana, a la promoción del bien común y al elogio de Dios. En *El maestro de capilla perfecto*, leemos la siguiente definición:

La música es una ciencia y un arte de posicionar prudentemente sonidos apropiados y agradables, uniéndolos correctamente entre sí, y de presentarlos dulcemente, para promover, por medio de la eufonía, el honor de Dios y todas las virtudes<sup>6</sup> (Mattheson, 1954, p. 5, traducción propia).

En esta definición, Mattheson asocia la música con las nociones de ciencia y arte. Desde la perspectiva del arte, podemos comprender la música como una técnica, como un cierto hábito productivo asociado a la razón. Desde la perspectiva de la ciencia, podemos comprender el conocimiento musical como el conocimiento de los principios que rigen el acto productivo, asociado a la experiencia, al conocimiento de muchos particulares, de muchas obras musicales, y al conocimiento de los universales, expresados en la forma de preceptos, como los formulados en su tratado. Ambos conocimientos se estructuran en términos

---

<sup>6</sup> *Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richt an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.*

gramaticales, que definen la corrección en el uso del lenguaje, y en términos retóricos, que definen la adecuación, ajuste o "prudencia" en el uso del lenguaje, de acuerdo con las costumbres y convenciones. Finalmente, cabe destacar que todos estos usos se subordinan al elogio de Dios y a la promoción de las virtudes, causas religiosas que prevalecen sobre todas las demás.

Las referencias musicales de Mattheson pueden ser distintas de las de Bernhard y Burmeister, ya sea por la distancia histórica o geográfica, pero los medios y los fines estaban preservados por el referente religioso y cultural.

A finales del siglo XVIII, este referente religioso y cultural comenzó a ser cuestionado, y las técnicas de producción musical pasaron a ser justificadas por otros argumentos. En la corte luterana de Rudolstadt, el maestro de capilla Heinrich Christoph Koch (1749-1816), en el segundo volumen de su Ensayo sobre la instrucción en composición (Versuch einer Anleitung zur Composition), publicado en 1787, describió la finalidad de las prácticas musicales en los siguientes términos: "La música es una de las Bellas Artes cuyo objetivo es despertar en nosotros nobles sentimientos"<sup>7</sup> (Koch, 1787, p. 15, traducción propia). Estos sentimientos son aquellos que, a través del estímulo constante, se convertirían en fuente de nobles acciones, y estas, por su constancia, determinarían el carácter y la orientación moral de los hombres. En su Diccionario musical (Musikalisches Lexikon), en la entrada Sentimiento (Empfindung), Koch dice que la Teoría de los Sentimientos es de la mayor importancia para los músicos, en especial para los compositores, pues la expresión de los sentimientos y las pasiones sería el objetivo general de la música (Koch, 2001, columna 533). Esta expresión musical tendría implicaciones éticas, como podemos constatar en la siguiente descripción:

Los sentimientos provocan deliberaciones. [...]. Las Bellas Artes en general, y en particular la música, poseen algo peculiar que las habilita para despertar sentimientos a través de medios artísticos. [...]. Se sirven de sus recursos característicos, a saber, los sentimientos exaltados, para provocar nobles deliberaciones. Así, si estos sentimientos tienen influencia en la educación y en el ennoblecimiento de los corazones, cumplen su más alto objetivo y muestran su verdadero valor. [...] Despertar sentimientos es, por lo

---

<sup>7</sup> *Die Tonkunst ist eine schöne Kunst, welche die Absicht hat edle Empfindungen in uns zu erwecken.*

tanto, el verdadero objetivo de la música<sup>8</sup> (Koch, 1787, p. 15-16, traducción propia).

Koch ya no asocia explícitamente la práctica musical con la práctica religiosa, pero, dado que sus referencias<sup>9</sup> abogaban por una orientación pietista, podemos suponer que compartía los valores de este movimiento religioso luterano y que, por lo tanto, toda acción cristiana tenía como fin el elogio y la promoción de la fe.

Koch describe las prácticas musicales de su tiempo en términos análogos a los de Mattheson y Bernhard, situándolas en la Iglesia, en la cámara y en el teatro, de donde resultan estilos específicos, apariencias propias de verdad, técnicas y géneros discursivos.

En este contexto, los valores religiosos fueron siendo subsumidos por valores filosóficos y estéticos, pero aún estaban presentes, como parte de una dimensión de la cultura que condicionaba, si no la causa final, al menos la causa eficiente de las prácticas musicales.

## 4 Consideraciones finales

Estas poéticas musicales, sumadas a muchas otras no mencionadas aquí, materializan lo que hoy podemos designar como una tradición de textos de naturaleza pedagógica, escritos para la formación de músicos y oyentes. Son el resultado de la formación de un universo luterano letrado, que centralizó la

---

<sup>8</sup> *Die Empfindungen bewürken Entschlüsse [...]. Die Schöne Künste überhaupt, und also auch die Tonkunst, besitzen etwas Eigentümliches, welches sie in den Stand setzts, durch künstliche Veranlassungen in uns Enmpindungen zu erwecken. [...] Bedienen sich nun die schönen Künste dieses ihnen eigenthümlichen Vermögens so, dass die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewürken, so, dass diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens Einfluss haben, dann bedienen sie sich ihrer höchsten Absicht, und zeigen sich in der ihnen eigenthümlichen Würde. [...] Empfindungen zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst.*

<sup>9</sup> En su tractado, Koch cita extensamente a la enciclopedia titulada Teoría General de las Bellas Artes [Allgemeine Theorie der schönen Künste], organizada y parcialmente escrita por el filósofo suizo Johann Georg Sulzer (1720-1779) y publicada entre 1771 y 1774. Los valores religiosos que orientan la formulación de las ideas presentes en esa enciclopedia son declaradamente pietistas, conforme verifíco en pesquisa anterior (Barros, 2006).



transmisión del conocimiento en la forma escrita, a través de la escuela y la iglesia. Este fenómeno se hizo posible materialmente gracias a la invención de la imprenta y su uso sistemático por parte de las instituciones de poder.

Las cuatro poéticas —de Burmeister, Bernhard, Mattheson y Koch— comparten la idea de que la música está vinculada a valores éticos y morales, reflejando una función social que va más allá del mero entretenimiento. Aunque Koch comienza a distanciarse de la vinculación directa con la religión, la idea de que la música sirve a un propósito mayor, relacionado con la promoción de las virtudes, persiste. Además, las poéticas mencionadas muestran una continuidad con la tradición anterior, ya sea en la técnica musical o en la finalidad de la música. Aun cuando las prácticas evolucionan y se expanden, como en el caso de Bernhard, que incluye prácticas cortesanas y teatrales, la base teórica y moral sigue estando arraigada en tradiciones establecidas. Para estos autores, la música no es solo un arte, sino un medio para la formación del carácter y el espíritu. Ya sea en la iglesia, la corte o el teatro, la música es vista como una herramienta para moldear comportamientos, inspirar sentimientos nobles y promover la fe cristiana.

Por otro lado, mientras Burmeister trata la música principalmente en el contexto religioso, Bernhard, Mattheson y Koch amplían esta perspectiva al incluir prácticas cortesanas y teatrales, reconociendo la música como una práctica social con múltiples finalidades. Burmeister y Mattheson asocian directamente la música con la promoción de la fe y el elogio a Dios, mientras que Koch, a finales del siglo XVIII, justifica la música más por su capacidad de despertar sentimientos nobles y menos por su subordinación directa a la religión, reflejando un movimiento hacia una comprensión más secular y estética de la música.

Además, Bernhard, Mattheson y Koch avanzan hacia una comprensión más técnica y científica de la música, enfocándose en el conocimiento de las reglas y principios musicales (en el caso de Mattheson) y en la representación de los sentimientos (en el caso de Koch). Bernhard, aunque aún ligado al contexto religioso, introduce la idea de diferentes estilos de contrapunto que se adecuan a distintos contextos sociales (religioso, cortesano, teatral), demostrando una transformación en la práctica compositiva que va más allá de lo estrictamente

litúrgico. Cabe destacar que Bernhard refleja la influencia de la música italiana y del ambiente cortesano protestante, mientras que Mattheson y Koch escriben en contextos que comienzan a ser influenciados por otras corrientes de pensamiento, incluyendo el pietismo y las ideas de la Ilustración, que empiezan a moldear una nueva percepción del papel de la música en la sociedad.

Hoy en día, estos textos nos llegan en condiciones diversas como vestigios del pasado, a veces difíciles de acceder o evaluar en su alcance, extensión, referencias, funciones y usos. No fueron originalmente concebidos como documentos históricos representativos de su tiempo, por lo que deben ser tratados con la debida atención y cuidado. Muchos de ellos aún requieren estudios más profundos que permitan conocerlos por sí mismos y en comparación con otros, tanto por lo que evidencian y revelan como por lo que ocultan, omiten o ignoran.

Su alcance, circulación y uso también fueron bastante distintos y revelan diversas redes de referencias, repertorios, valores, principios y prácticas, aunque estén unidas por la tradición luterana. Originalmente, las poéticas musicales atendieron la demanda de formación escolar y cultural que hiciera posible el ejercicio de la fe. Sin embargo, en el siglo XVII, estas poéticas comenzaron a abordar géneros musicales presentes fuera de las iglesias, como los propios de las cortes y los teatros. En el siglo XVIII, aunque la religión seguía siendo la base de la cultura luterana, se asumía que la labor de un “maestro de capilla perfecto” incluía el dominio de las manifestaciones culturales seculares, sus técnicas específicas y sus géneros musicales propios. Es decir, el maestro de capilla perfecto debía ser polivalente, capaz de atender todas las demandas musicales institucionalizadas de su tiempo. Esto nos revela el gran tránsito de estos compositores entre diversos entornos y nos muestra cómo los diferentes géneros y estilos practicados, en cierta medida, se relacionaban e interpenetraban.

Sin duda, estas poéticas musicales funcionan hoy como valiosas claves de lectura e interpretación del repertorio al que hacen referencia. Nos presentan las formas de selección e invención de las materias musicales, sus modos de disposición según los diversos géneros discursivos practicados y sus técnicas de elaboración y desarrollo, sirviendo como guías para la construcción y

deconstrucción de este repertorio, aún presente en los programas de concierto actuales. Durante mucho tiempo, estas poéticas musicales fueron consideradas obsoletas, imperfectas e incompletas, superadas por poéticas más modernas alineadas con otras demandas y valores. La aplicación de poéticas modernas en la comprensión de este repertorio antiguo ha producido muchos equívocos, dudas e incomprendimientos resultantes del anacronismo que subyace a la relación entre el repertorio y sus herramientas de análisis. Solo recientemente, a partir del siglo XX, estas poéticas antiguas han vuelto a ser estudiadas y aplicadas en el análisis del repertorio que referencian, pero aún queda mucho por hacer. Esta reflexión se sitúa en ese camino, como una invitación y un estímulo para nuevos estudios sobre ellas.

## Referências

ARISTÓTELES. **Ética a Nicómaco**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BARROS, Cassiano de Almeida. **A orientação retórica no processo de composição do classicismo observada a partir do tratado Versuch einer anleitung zur composition (1782-1793) de H. C. Koch**. 2006. 119 p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2006.365037>. Acesso em: 13 jul. 2025.

BARROS, Cassiano de Almeida. As categorias estilísticas de Christoph Bernhard para a produção musical seiscentista. In: BARROS, C. et al. **Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga**. Curitiba: CRV, 2021.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993.

BURMEISTER, Joachim. **Musical Poetics**. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

BUTT, John. **Music Education and the Art of Performance in the German Baroque**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FABER, Heinrich. **Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam breuissime continens**. Nuremberg: In Officina Johannis Montani et Ulrici Neuber. 1550. Disponível em: <https://digital.staatsbibliothek->

[berlin.de/werkansicht?PPN=PPN82044538X&PHYSID=PHYS\\_0200](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0011-9). Acesso em: 13 jul. 2025.

FORGÁCS, Robert. **Gallus Dressler's Praecepta muscae poeticae**. Urbana e Chicago: University of Illinois, 2007.

KOCH, Heinrich C. **Versuch einer Anleitung zur Composition**. Leipzig: bey Adam Friedrich Böhme, 1787.

KOCH, Heinrich C. **Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörtern erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält**. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2001.

LISTENIUS, Nicolaus. **Musica Nicolai Listenii ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta**. Nuremberg: Petreius, 1541. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Musica\\_\(Listenius%2C\\_Nicolaus\)](https://imslp.org/wiki/Musica_(Listenius%2C_Nicolaus)). Acesso em: 13 jul. 2025.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da música poética. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, 2014.

LUTERO, Martinho. À nobreza cristã da nação alemã acerca da reforma do estamento cristão. //: Lutero, Martinho. **Martinho Lutero: uma coletânea de escritos**. São Paulo: Vida Nova, 2017a. p. 79-92.

LUTERO, Martim. **Da autoridade secular**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2017b.

LUTERO, Martinho. Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs. //: LUTERO, Martinho. **Obras selecionadas, volume 5**. São Leopoldo: Sinodal, 1995. p. 302-325.

LUTERO, Martinho. Preface to Georg Rhau's Symphoniae Iucundae. //: LEHMANN, Helmut. **Luther's Works, volume 53: Liturgy and Hymns**. Philadelphia: Fortress Press, 1979.

MATTHESON, J. **Der vollkommene Capellmeister**. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1954.

PEREIRA, Aires Manuel R. dos Reis. **A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WALTHER, Johann Gottfried. **Musicaliches Lexicon**. Weimar: zu finden hieselbt bey dem Verfasser, 1732. Disponível em:

[https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-](https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliotheck)

[MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliotheck](https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliotheck). Acesso em: 13 jul. 2025.