

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ¿ESTILO EUROPEO O TRADICIÓN LOCAL?

THOMAS HOCHRADNER I ISOLDE DELEYTO RÖSNER

Universidad Mozarteum Salzburgo

RESUMEN

No un grupo austríaco, sino la Escolanía de Montserrat fue quien grabó la primera versión de la *Missa Salisburgensis* de Heinrich Ignaz Franz Biber en 1974, algo que no puede ser considerado casual. La obra fue atribuida erróneamente, durante un largo período de tiempo, a Orazio Benevoli y está escrita en el estilo polifónico barroco originario de Italia de la primera parte del siglo XVII, un estilo que se expandió y fue imitado en toda Europa. Teniendo en cuenta que las obras instrumentales de Biber entroncan con la tradición barroca sud-germánica y austríaca, y sabiendo que Biber nunca va a traspasar la frontera de los Alpes, es necesario examinar hasta qué punto la *Missa Salisburgensis* encaja en un pensamiento musical transnacional.

PALABRAS CLAVE: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Salisburgensis*, atribución de autoría, grabado en cobre de Küssell, estilo barroco polifónico europeo.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ESTIL EUROPEU O TRADICIÓ LOCAL?

RESUM

Cap grup austríac, sinó l'Escolania de Montserrat va ser qui enregistrà la primera versió de la *Missa Salisburgensis* de Heinrich Ignaz Franz Biber el 1974, i aquest fet no es pot considerar casual. L'obra fou atribuïda erròniament, durant un llarg període de temps, a Orazio Benevoli i està escrita en l'estil polifònic barroc originat a Itàlia a principis del segle XVII, estil que s'expandí i fou imitat a tot Europa. Tenint en compte, però, que les obres instrumentals de Biber entronquen amb la tradició barroca sud-germànica i austríaca, i sabent que Biber mai no va traspasar la frontera del Alps, cal examinar fins a quin punt la *Missa Salisburgensis* encaixa en un pensament musical transnacional.

PARAULES CLAU: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Salisburgensis*, atribució d'autoria, gravat sobre coure de Küssell, estil barroc polifònic europeu.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: EUROPEAN STYLE
OR LOCAL TRADITION?

ABSTRACT

The very first version of Heinrich Ignaz Franz Biber's *Missa Salisburgensis* was recorded in 1974 not by an Austrian group of singers but rather by the celebrated *Escolania* (Boys' Choir) of Montserrat and this was not a matter of chance. For a long time this work, composed in the polyphonic style of early 17th-century Italy, was falsely attributed to Horazio Benevoli. This was a style which underwent great expansion and was imitated in all the European countries. Considering that Biber's instrumental compositions are fully consistent with the Southern German and Austrian Baroque tradition, and knowing that Biber never crossed the Alps, it is worth examining up to what point the *Missa Salisburgensis* fits in with a more transnational type of musical thought.

KEYWORDS: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Salisburgensis*, attribution of authorship, Küssell's copperplate engraving, European Baroque polyphonic style.

Una de las razones por las cuales la Escolanía de Monserrat ha tenido un gran reconocimiento internacional es una grabación publicada en los años setenta del siglo XX con el título de *Missa Salisburgensis*,¹ una misa de estilo barroco compuesta para un rango instrumental mayor al empleado usualmente en la época. En la carátula del CD, que lleva como título *Salzburger Domfestmesse*, el musicólogo austriaco Ernst Hintermaier empieza su artículo con las palabras «Adscrito a Horazio Benevoli», en el cual cuestiona que este compositor romano fuera, efectivamente, el autor de dicha obra. Y es que desde el siglo XIX se pensaba que Benevoli (1605-1672) había compuesto la misa por encargo del arzobispo Paris Conde Lodron y que había sido interpretada por primera vez en 1628 con motivo de la consagración de la catedral de Salzburgo. Sin embargo, Hintermaier propone dos autores alternativos: Andreas Hofer y Heinrich Ignaz Franz Biber, dos directores de orquesta contratados por entonces en la corte de Salzburgo, que vivieron a finales del siglo XVII. Para tener una referencia temporal, hay que decir que la diferencia de edad de Hofer y Biber respecto de Benevoli se estima en unos cincuenta años. Así pues, el carácter de la obra estaría a medio camino entre la tradición local austriaco-germana y la internacionalidad del estilo europeo.

1. *Missa Salisburgensis: Salzburger Domfestmesse* (CD), por Escolania de Montserrat, Tölzer Knabenchor, Collegium Aureum, con la dirección de P. Ireneu Segarra, Freiburg, Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761.



FIGURA 1. *Missa Salisburgensis: Salzburger Domfestmesse* (CD), por Escolania de Montserrat, Tölzer Knabenchor, Collegium Aureum, con la dirección de P. Ireneu Segarra, Freiburg, Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761. © 1974, © 1991.

1. UNA PARTITURA MISTERIOSA

El primer paso para resolver esta controversia es, obviamente, examinar detenidamente su fuente primaria.² En la partitura aparecen cincuenta y tres voces anotadas en cincuenta y cuatro sistemas musicales, sobre veinticuatro páginas de papel de un formato peculiar de 57 × 82 cm. Estas fueron escritas hacia finales del siglo XVII por un copista de la corte salzбургuesa (A-Sd, copista 111) grabadas con la marca de agua «Hombre salvaje - FW», la cual era utilizada en la fábrica papelera Lengfelden de Salzburgo entre los años 1666 y 1696. Las dos letras FW corresponden a las iniciales de Franz Wörz, por aquel entonces jefe de producción del papel.

Fueron estos datos, extraídos y analizados filológicamente desde el ejemplar original de la *Missa Salisburgensis*, los que permitieron a Ernst Hintermaier determinar su origen salzбургués y descartar la hipótesis de la autoría de Benevoli, a quien, hasta entonces y ante la inexistencia de una investigación previa, habían atribuido la obra basándose en cierta similitud que esta tenía con otras obras suyas escritas para varios coros simultáneos. A partir de ahí, surgió una miríada de nuevas incógnitas: si los cálculos fueran exactos, Benevoli tendría que haber compuesto la misa a los veintitrés años, algo que a nadie le pareció del todo descartable a tenor de su genio musical. Pero este dato podía pasar desapercibido por el

2. Ernst HINTERMAIER, «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung», *Musicologica Austriaca*, 1 (1977), p. 154-196.

The image displays a page of handwritten musical notation for the beginning of the Credo from the Salzburg Mass. The score is written on multiple staves, with lyrics in German printed below the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. On the right side of the page, there are handwritten annotations and markings, including the names of the vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The page is numbered '21' in the top left corner. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's working draft.

FIGURA 2. Comienzo del credo de la *Missa Salisburgensis*. De *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (*Monumentos musicales de la música en Austria*), vol. 10/2, Viena, 1903.

hecho de que la misa no compartía el mismo estilo que sus otras obras. En la *Missa Salisburgensis* emergen partes concertantes no presentes en ninguna otra obra del italiano. ¿Sería fruto del talento de Benevoli en su vocación de proyectarse al futuro? Sería plausible, habida cuenta de la excepcionalidad del hecho para el que fue compuesta: nada menos que la consagración de una catedral.

En el estudio *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit* (*Los príncipes salzburgueses del barroco*), el historiador Franz Martin resume lo ocurrido con estas palabras:

La consagración del 25 de septiembre de 1628 fue una de las celebraciones más grandes de Salzburgo. El arzobispo concedió amnistía y libertad a todos los refugiados y encarcelados, menos a asesinos y refugiados religiosos. Entre los invitados se encontraban nombres ilustres como el arzobispo Ferdinand de Colonia, príncipe Maximilian de Baviera, el duque Leopold de Austria-Tirol (acompañados por sus esposas), el duque Albrecht de Baviera, Franz Wilhelm Graf Wartenberg, el obispo de Osnabrück, casi todos los obispos sufragáneos, los abades y prebostes del arzobispado. Un día después, tuvo lugar una gran procesión hasta la catedral con la participación de todas las confraternidades locales, en la que fueron entregadas las reliquias de los santos Ruperto y Virgilio (patrones del país). Se podía ver, por ejemplo, la figura de un Cristo debajo de un baldaquín de la que salía sangre que posteriormente era recogida por cálices sostenidos por unos ángeles. El baldaquín se situaba al pie de una montaña cubierta de plantas y arbustos. En la cima de la montaña se encontraban dos ángeles, uno cortando uvas y el otro con una espiga y una hoz en la mano. A esta imagen religiosa se le añadía el ruido de los cañones, que dibujaban una cortina de humo en toda la ciudad, impidiendo así que la luz del sol penetrase —como dice una descripción contemporánea. Los fuegos artificiales eran muy llamativos y fulgurantes. En La Fortaleza (*Festung*) se podía ver a santo Ruperto en un arco de triunfo, rodeado de luces y rayos, con una postura firme, con actitud protectora ante las adversidades y ataques del enemigo. A la orilla del río *Salzach*, que atraviesa Salzburgo, habían construido un castillo de cinco torres, que fue atacado por dos barcos hasta que ambos fueron incendiados. También se podían ver las farolas de la ciudad pintadas. El arzobispo de Colonia había llegado con 120 personas y 116 caballos. Podemos imaginarnos cuánta gente hubo ese día en una ciudad tan pequeña, teniendo en cuenta que mucha gente había viajado desde las zonas rurales hasta Salzburgo. La fiesta duró ocho días y a todos los sacerdotes que celebraban en la catedral les correspondía un «Domweihtaler» (tálero de consagración) del arzobispo. Éste además suministró una gran cantidad de alimentos, sobre todo pan y vino, a todos los monasterios. En las plazas públicas había tabernas que estaban abiertas día y noche donde se podía beber de todo.³

El nexo entre la partitura de la *Missa Salisburgensis* y la celebración del año 1628 está en el himno *Plaudite tympana*, que forma parte de la misa (anotada en cuatro páginas al final de la partitura), y que se refiere sin duda a santo Ruperto; se canta: «Qua Ruperti celebramus» para alabar al patrón de la región «magno patri». Los reportes contemporáneos (en total, se conservan cinco de ellos) coinciden

3. Franz MARTIN, *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, 4.^a ed., 1982, p. 89-90.

además en que en esos tiempos el sector musical contaba con enormes gastos. En la *Relation und Beschreibung sowie Translation der Reliquien [...] (Relación y descripción así como la traslación de reliquias [...])* impreso en Salzburgo en el año 1628, originalmente escrito en lengua latina, su autor (anónimo) habla de una «música muy imponente con instrumentos y trompetas de todo tipo, tocados por los mejores músicos en los doce coros altos de la catedral». Otro cronista, Thomas Weiss, director de la Universidad de Salzburgo, fundada en 1620, menciona que, tras haber terminado la procesión el 24 de septiembre (el día de los santos Ruperto y Virgilio), el director de orquesta que dirigió la música de la misa ese día fue Stefano Bernardi (1577-1637), el maestro de capilla de la corte de esa época.⁴ De las obras que fueron interpretadas no se sabe nada, pero, como solía ser en aquellos tiempos, se supone que la música para una celebración tan importante la compuso el maestro de capilla, en este caso Bernardi, ya que el príncipe barroco quería cobrar reconocimiento con la gente de su propia corte y no con encargos ajenos.

Sin haber considerado todos estos argumentos, la obra fue adscrita a Benevoli. La culpa de este error la tuvo la trasmisión de la obra y la historia de la *Missa Salisburgensis*:⁵ en los años 1870, quizás un poco antes, el director de coro Innozenz Achleitner se paseó por un mercadillo sin poder esperarse lo que le iba a suceder. Parece casi imposible, pero, al comprar un producto de un vendedor de especias, este se lo envolvió con un papel muy especial: unas hojas de la partitura de la *Missa Salisburgensis*. Precisamente por eso es probable que la página titular de la que carecemos hoy en día haya caído en manos de otro cliente del mercado. Sin saber bien qué hacer con la partitura, Achleitner la llevó a la fundación de música, Internationale Stiftung Mozarteum. El archivero del Mozarteum, Franz Xaver Jelinek, anotó en la primera página que estaba vacía: «Para la consagración / de la catedral de Salzburgo / compuesta / por / Orazio Benevoli. / año 1628 el 24 de septiembre (A[nno] 1628 el 24t Sept[ember])».⁶

Quizás las iniciales H. B. aún eran visibles, pero para asegurarse de ello Jelinek pidió ayuda al historiador de música August Wilhelm Ambros (1816-1876). Ambros extrajo algunas partes de la misa y al parecer examinó las presuntas partichelas de canto en la Biblioteca Corsiniana de Roma,⁷ que nunca más fueron encontradas. No hay documentos que verifiquen que en verdad alguna vez se hallaron allí. Las escrituras de Ambros fueron reconocidas por la entonces incipiente disciplina musicológica, de tal manera que resaltaron la excepcionalidad de la obra

4. Ernst HINTERMAIER, «„Es kundt im Himmel nit scheener oder lustiger sein“. Musikpflege und mehrhöriges Musizieren am Salzburger Dom im 17. Jahrhundert», en Jürg STENZI *et al.*, *Salzburger Musikgeschichte: Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, 2005, p. 139-140.

5. Ernst HINTERMAIER, «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung», *Musicologica Austriaca*, 1 (1977), p. 155.

6. La partitura se halla en el museo de Salzburgo desde 1884 como regalo de Maria von Neupauer (Biblioteca, Signatura Hs. 751). Cómo ha llegado la partitura a manos de la señora Neupauer nunca ha podido ser investigado con éxito —no es el único enigma alrededor de la *Missa Salisburgensis*.

7. Fundado en el siglo XVIII por Kardinal Corsini; las obras fueron entregadas a la Accademia Nazionale dei Lincei en 1883.

incluyéndola en una edición de monumentos musicales. En el año 1903 el *ordinarius* vienes Guido Adler incorporó una edición de la misa en la serie de libros *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (*Monumentos musicales de la música en Austria*, volumen 10/2). En este volumen constata que no tiene por qué tratarse de un autógrafo de Benevoli, al igual que lo hizo Ambros años atrás. Curiosamente, ni siquiera el especialista en Benevoli Laurence Feininger⁸ indagó en la supuesta autoría de Benevoli. Es más, estaba convencido de que el autor era Benevoli, como se puede leer en el prefacio de su edición facsímil de la partitura del año 1969. De esta forma, el nombre de la *Missa Salisburgensis* fue otorgado por Feininger —una obra a la que se le atribuyó un autor, que resultó ser falso.

2. LA SALA: EL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SALZBURGO

No solamente el análisis de las fuentes filológicas hace ver el problema de atribución de la obra a Benevoli, sino también unas cuantas reflexiones acerca de la sala, en nuestro caso, la catedral de Salzburgo. Habría que empezar con el arzobispo Wolf Dietrich de Raitenau, el gran *Bauherr* (“propietario”) de Salzburgo del barroco. En 1598 la estructura de la catedral quedó gravemente dañada por un gran incendio que además afectó a varias zonas de la ciudad. Muy pronto la gente empezó a culpar al arzobispo con el argumento de que este lo había hecho a propósito para poder construir una nueva catedral. Parte del diseño fue inspirado por la idea de dejar relucir la gran iglesia como punto central de la ciudad. Así fue como desaparecieron múltiples carreteras alrededor de la catedral que dieron espacio a construir plazas monumentales, como la Residenzplatz o la Kapitelplatz. Fue Wolf Dietrich quien creó esta famosa *italienità* de la ciudad, diseñada en función de los conocimientos adquiridos en el Collegium Germanicum de Roma. La base de la nueva catedral fue construida en 1611, poco antes de que Wolf Dietrich fuera detenido después de disputar por la frontera de Baviera con los Wittelsbacher. El sucesor Marcus Sitticus de Hohenems (esta ciudad está situada en Vorarlberg, un principado austríaco) retiró los primeros planos de construcción del alumno de Palladio Vincenzo Scamozzi por temas financieros y encargó a Santino Solari que continuara la construcción de la catedral. A la muerte de Marcus Sitticus en el año 1619, la catedral ya estaba prácticamente terminada. Fue el arzobispo Paris Conde Lodron quien pudo ser testigo de la finalización de la catedral de Salzburgo nueve años después.

De la consagración del año 1628 se habla de una música muy imponente con instrumentos y trompetas de todo tipo tocados por los mejores músicos en los doce coros altos de la catedral. Los ya mencionados coros altos se refieren a las diez tribunas de mármol situadas en la nave principal de la catedral de Salzburgo que se constituyen por coros altos superiores y por dos tribunas situadas por de-

8. Laurence Feininger (1909-1976), hijo del famoso pintor Lionel Feininger.

bajo que son los coros altos inferiores delanteros.⁹ La partitura de la *Missa Salisburgensis* contradice este dato,¹⁰ pues la partitura alude indudablemente a cinco *Chori* y dos *Loci*. Estos términos se refieren a las instalaciones posteriores para los músicos de la catedral. Estas instalaciones no fueron construidas antes de 1643 —año en el que fueron instalados los dos coros altos inferiores traseros. Los cuatro en conjunto han sido utilizados por la Hofmusikkapelle hasta el siglo XIX. Las posibilidades combinatorias de dichos coros altos son descritas por primera vez en composiciones de Abraham Megerle en su imprenta *Ara Musica* del año 1647, que han llegado a nuestros días solo en forma fragmentaria.

Los cantantes solistas y los instrumentistas se situaban para las misas importantes en los ya mencionados cuatro coros altos inferiores, que tenían capacidad para unos quince músicos, aproximadamente. El coro, en cambio, se encontraba en el *presbyterium*, siempre acompañado por instrumentos de bajo continuo como el *violone* y el *regal*, o en el siglo XVIII por el órgano positivo. En total, pueden contarse cinco *Chori*, tal como es señalado en la partitura de la *Missa Salisburgensis*. Los coros 1 a 4 forman parte de una primera unidad musical, el coro 5 de la segunda y los dos *Loci* van en armonía con una de las unidades. Estos dos *Loci*, sitio de los trompetistas, podrían haber sido los dos coros altos inferiores traseros en los que se solían situar los músicos o simplemente dos de los diez coros altos superiores.

Aunque la disposición de la Hofmusikkapelle puede parecer compleja, se ha demostrado excepcionalmente funcional. En las cartas de Leopold y Wolfgang Amadeus Mozart —ambos de talante muy crítico— nunca hubo constancia de que hubiera algún problema. Sin embargo, en 1859 decidieron quitar los coros altos inferiores porque, según se dice, «contradecían las formas puras del barroco renacentista». No antes de 1991 los coros altos inferiores fueron nuevamente construidos. La notoria diferencia fue de pronto que al reproducir música el eco de ocho segundos se reducía notablemente. Se creaba una especie de «columna musical vertical» que parecía elevarse hasta el cielo —evidentemente era una música dedicada a Dios.

Considerando las circunstancias arquitectónicas de la catedral, la *Missa Salisburgensis* por fin contaba con las condiciones adecuadas para ser representada con motivo del aniversario de la fundación del obispado de Salzburgo por santo Ruperto (erróneamente datado como 1100) en el año 1682 que fue celebrado nuevamente con una procesión. En esa época se creía que Ruperto había llegado a Salzburgo en el año 582 para cristianizar a sus habitantes. Pero hoy los historiadores aseguran que la llegada de santo Ruperto se dio en el año 696. Dejemos hablar de nuevo al historiador Franz Martin:

9. Ernst HINTERMAIER, «Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg», en *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, 1991, p. 11-17.

10. Thomas HOCHRADNER, «Der Salzburger Dom als Klangraum», en Sigrid BRANDT y Andrea GOTTDANG, *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, 2012, p. 91-98.

[...] en la época del barroco se celebraban los aniversarios por todo lo alto. Por ejemplo, en el año 1682, cuando fue celebrado el 1100 aniversario de la llegada de santo Ruperto. La fiesta fue celebrada del 17 al 24 de octubre y fue acompañada por el buen tiempo. Las calles se decoraron con siete arcos de triunfo [...], [...] en el mercado se repartía a cada persona vino tinto y blanco desde dos barriles que provenían de veinticinco cubos [1 cubo = aprox. 70 litros], gallinas, conejos, patos y gansos fueron regalados entre todos y monedas de dinero volaban por los aires.¹¹

Es evidente que el himno *Plaudite tympana* también era muy adecuado para aquella fiesta.

3. LA ESCENA: UN GRABADO EN COBRE HACE PLANTEARNOS NUEVAS PREGUNTAS

Como revelan las fuentes, en el año 1682 fue celebrada una grandiosa y opulenta fiesta barroca. Es evidente que hay que relacionar la consagración de la catedral con un grabado en cobre, obra de Melchior Küssell, en el cual se puede apreciar el interior de la catedral de Salzburgo.¹² Pero en la dedicatoria adjunta que se hace al obispo Max Gandolph, no hay suficientes indicios de que la correspondencia sea correcta, ya que en esta se hallan exclusivamente altares marmóreos, que son dos altares laterales de la catedral que fueron construidos entre los años 1669 y 1674. Un año después dieron finalmente por terminado el interior de la catedral. Quizás el motivo principal del grabado de Küssell era la conmemoración del término de esta construcción.

En el grabado hay claramente algo desconcertante. La luz del sol penetraría por el cristal del norte y no por el oeste, ya que la catedral está orientada hacia el este. Algo que puede pasarse por alto fácilmente porque la perspectiva en general es correcta. Pero esta perturbación también puede aplicarse a los músicos que pueden apreciarse en la imagen. El grabado muestra una escena *in actu*: la reproducción de la música en una misa. Las velas están encendidas y a la derecha del aparador está el cáliz. Numerosos instrumentistas y cantantes deleitan a los oyentes en un acto musical. Todos visten una falda corista blanca, a excepción de los trompetistas y los timbaleros (que no pueden percibirse bien, y que seguramente vestían su uniforme de gala). En total, el muy preciado acto musical con los solistas de la capilla tenía lugar en los coros altos, el acto musical suplementario o litúrgico en el *presbyterium*. En este se distinguen dos grupos de ocho cantantes y un director que dirige a cada grupo. Detrás del banco de comunión se sitúa otro grupo de músicos que parecen estar activos al igual que lo está el coro de la derecha. Este coro incluye, sin embargo, a un organista, a un calcante, a un cornetista

11. Franz MARTIN, *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, 4.^a ed., 1982, p. 120.

12. Para un impreso facsímil del grabado véase Ernst HINTERMAIER *et al.*, *Die Innenansicht des Salzburger Domes: Kupferadrierung von Melchior Küssell (um 1675)*, 1992.



FIGURA 3. Melchior Küsell, grabado en cobre del interior de la catedral de Salzburgo [c. 1675]. Archidiócesis de Salzburgo, sede arzobispal.

y a un violonista. Además, también pueden verse dos vocalistas y en medio de ellos a un instrumentista tocando la trompeta.

Para los coros altos hay otra distribución de los músicos que únicamente es visible al margen del grabado. En los dos coros altos inferiores traseros, se puede ver a los trompetistas que no parecen participar en el acto musical. A la izquierda, puede reconocerse bastante bien a un director con el rollo de partitura en una mano, a dos trombonistas, a un cornetista, a un organista y a tres personas más (que podrían ser cantantes). A la derecha, volvemos a ver a un director y, al mismo tiempo, a un organista y tres violinistas casi inapreciables.¹³ Si todos los músicos mencionados tocasen juntos al mismo tiempo, la misa degeneraría en un inmenso caos. En realidad, el artista Küssell había retratado en conjunto a diferentes agrupaciones de músicos que no solían tocar simultáneamente, algo típico que solía darse en estos aguafuertes. Para la *Missa Salisburgensis* habría que aminorar la cantidad de músicos porque, como ya se ha mencionado anteriormente, el grabado no es del todo revelador. Se entiende que la disposición de los músicos en una celebración de tal solemnidad debe ser acorde con el aforo y las dimensiones de la catedral, por lo cual se presume que todos los coros altos fueron utilizados. Investigaciones sobre la historia de los órganos en las catedrales revelan otro fallo muy grave de Küssell. Además de que el reflejo de la luz solar enfoca en otra dirección, está la errónea distribución de los músicos de los coros altos. El órgano del director de capilla, con los cantantes, etc., se localizaba siempre a la derecha del altar y, enfrente, se situaban las cuerdas y el «órgano del Espíritu Santo», como se decía en aquella época.¹⁴

4. ECHANDO UN VISTAZO A LA PARTITURA

Incorporando a nuestro estudio toda la información de la que disponemos, podríamos afirmar que teniendo en cuenta la relevancia del hecho conmemorado en 1682 y la fastuosidad de las celebraciones es lógico que la misa fuera encargada a un maestro de capilla local. La *Missa Salisburgensis* cumple perfectamente con estos requisitos. Aunque el primer maestro de capilla en esa época fue Andreas Hofer, la multitud de composiciones, la experiencia musical y las referencias que tenemos del copista de la partitura (cuya grafía ya está presente en varias obras de Biber) hacen pensar que fue este y no otro el verdadero compositor de la misa. Esta

13. Para más información, véase Ernst HINTERMAIER, «Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg», en *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, 1991.

14. Thomas HOCHRADNER, *Matthias Siegmund Biechteler (ca. 1668-1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, tesis doctoral, 1991, p. 187-188; como también Gerhard WALTERSKIRCHEN, «Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln. Fakten, Thesen und Hypothesen», en *Die Innenansicht des Salzburger Domes: Kupferadrierung von Melchior Küssell (um 1675)*, 1992, suplemento, p. 21.

suposición se torna en certeza al realizar la cuenta de compases de los que dispone la *Missa Salisburgensis*: en total, llegan a ser más de 900 (en comparación con el promedio de entonces de aproximadamente 500 a 600 compases para una misa), al igual que la *Missa S. Henrici* de Biber. La *Missa Bruxellensis* hasta supera este promedio, con más de 1.200 compases.¹⁵

Ahora uno podría preguntarse por qué razón cabría la posibilidad de pensar que un compositor romano pudiera haber sido el autor de la obra. Se extendió la idea de que la *Missa Salisburgensis* era una adaptación de un modelo previo de la partitura escrito por Benevoli, una tesis sostenida en las investigaciones del historiador belga-francés François-Joseph Fétis (1784-1871, *Biographie universelle des musiciens*, 2.^a ed., 1860). Fétis reivindicaba que en sus manos se encontraba una «messe sine nomine» (‘misa sin nombre’) de Benevoli que fue instrumentada por un «compositeur allemand» (‘compositor alemán’). De hecho, en su legado en la Biblioteca Real de Bélgica, en Bruselas, está la *Missa Salisburgensis*, pero en una versión reducida. Fétis probablemente sacó la información sobre el autor de la partitura de la *Missa Bruxellensis*, de veintitrés voces, también elaborada por el mismo copista. Más tarde, alguien había añadido las siguientes palabras a la página titular (folio 1.^o): «a 8 voci Reali a più stromenti Del Sigre Orazio Benevoli». Así que, sin haber analizado la obra histórica o estilísticamente y solo basándose en fuentes secundarias, la autoría de la composición parecía increíblemente sentenciada.¹⁶

Aunque se sepa con certeza que la partitura de la *Missa Salisburgensis* data del siglo XVII tardío, no habría que descartar alguna adaptación posterior a pesar de que, en virtud del espíritu barroco, en principio no fuera posible. Es lógico que para una celebración de tal calado hubiera que componer una obra moderna y nueva para la época. No fue hasta el siglo XVIII cuando poco a poco se hizo más usual el cambiar y adaptar obras musicales o artísticas, como, por ejemplo, ocurre con los múltiples *Libretti* de Apostolo Zeno y Pietro Metastasio. ¿Pero qué pasa con la evidencia basada en aspectos estilísticos de aquella época? Aquí es difícil encontrar pistas que nos ayuden a analizar obras de Biber. Ni la extensa colección de literatura especializada en Biber aporta mucho en este aspecto. El punto de partida es, en todo caso, el estilo musical eclesiástico. Este se caracteriza por la policoralidad veneciana y romana en la época del Renacimiento tardío, cuando se desarrolló un llamado «estilo europeo» sacral. Es este estilo el que dota de un perfil conservador a la *Missa Salisburgensis*. En el aspecto del contrapunto, la misa es una composición más bien vetusta que seguía los principios tradicionales. Así se muestra no solo la *Missa Salisburgensis*, sino también la *Missa Bruxellensis* y la *Missa in Labore Requies* de Georg Muffat, que también supera el promedio habitual con sus 836 compases.¹⁷ Esta es la impresión que da a tenor de la retórica

15. Eric Thomas CHAFE, *The church music of Heinrich Biber*, 1987, p. 66.

16. Ernst HINTERMAIER, «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung», *Musicologica Austriaca*, 1 (1977), p. 168-170.

17. Ernst HINTERMAIER, «Georg Muffats „Missa in labore requies“», en Andrea LINDMAYR y Wolfgang GRATZER, *De editione musicis: Festschrift Gerhard Croll*, 1992, p. 261-284.

musical, la cual es utilizada de forma convencional para aportar expresividad al texto. Por ejemplo: la *katabasis*, en *descendit*, el cambio de compás (3/2 a 4/4) en el *crucifixus*, también el Noëma, la frase musical homofónica con el fin de enfatizar las partes más importantes del texto. Algo que resulta sorprendente es el pasaje con el texto «unam sanctam catholicam y apostolicam iglesiasiam», pues está compuesto de una forma muy viva. Se presenta con constantes intercambios de pasajes concertantes, mientras al mismo tiempo el coro principal refuerza el sentido de este texto haciendo uso de valores largos.

A primera vista, se podría dudar de la autoría de Heinrich Biber por el contraste entre la misa y el resto de sus obras de estilo modernista, como sus sonatas para violín, sonatas de música de cámara o la ópera *Chi la dura, la vince*. Pero, observando la partitura con detenimiento, vemos que la *Missa Salisburgensis* está a la altura de otras obras de la época. El *stylus mixtus* o estilo mixto, que apareció poco después, consiste en componer líneas solistas en medio de una red polifónica —algo ya muy típico a finales del siglo XVII. Se ve que algunos pasajes de la *Missa Salisburgensis* obtienen su contorno por la independencia instrumental, que resulta de la práctica de música de cámara (como refleja el siguiente ejemplo del *Gratias agimus tibi*) y que también se observa en la *Missa de batalla*, de Joan Cererols. A esta imagen se incorpora un empleo de *ostinatos*, muy llamativo en el pasaje del ya mencionado *Gratias*, el cual nunca aparece en la música salzбургuesa de principios del siglo XVII.

Precisamente, estas cualidades son las que convierten esta obra en algo excepcional y enigmático. Tanto que, a día de hoy, ya se han hecho muchas grabaciones y la *Missa Salisburgensis* ha sido representada varias veces en el famoso Festival de Salzburgo. Está claro que, en el momento en el que la Escolanía de Montserrat marcó el principio de esta tendencia, el historicismo aún no se había establecido. Algunos aspectos, sobre todo las partes solistas del bajo y del tenor, requieren otro enfoque. Sin embargo, es precisamente esta aproximación la que hace que la grabación de la Escolanía de Montserrat sea de mucho interés.

BIBLIOGRAFÍA

- CHAFE, Eric Thomas. *The church music of Heinrich Biber*. Michigan: Ann Arbor, 1987. (Studies in Musicology; 95)
- FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2.^a ed. París: Libr. de Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1860.
- HINTERMAIER, Ernst. «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung». *Musicologica Austriaca*, I (1977), p. 154-196.
- «Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg». En: *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*. Salzburgo: Erzdiözese Salzburg, 1991, p. 11-17.
- «Georg Muffats „Missa in labore requies“». En: LINDMAYR, Andrea; GRATZER, Wolfgang. *De editione musices: Festschrift Gerhard Croll*. Laaber: Laaber, 1992, p. 261-284.

- HINTERMAIER, Ernst. «„Es kundt im Himmel nit scheener oder lustiger sein“. Musikpflege und mehrchöriges Musizieren am Salzburger Dom im 17. Jahrhundert». En: STENZL, Jürg [et al.]. *Salzburger Musikgeschichte: Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Salzburgo: Anton Pustet, 2005, p. 139-140.
- HINTERMAIER, Ernst [et al.]. *Die Innenansicht des Salzburger Domes: Kupferradierung von Melchior Küssel (um 1675)*. Salzburgo: Anton Pustet, 1992. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte; 4)
- HOCHRADNER, Thomas. *Matthias Siegmund Biechteler (ca. 1668-1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Tesis doctoral. Salzburgo: Paris Lodron Universität, 1991.
- «Der Salzburger Dom als Klangraum». En: BRANDT, Sigrid; GOTTDANG, Andrea. *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2012, p. 91-98.
- MARTIN, Franz. *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*. 4.^a ed. Salzburgo: Das Bergland-Buch, 1982.
- Missa Salisburgensis: Salzburger Domfestmesse* [CD]. Por Escolania de Montserrat, Tölzer Knabenchor, Collegium Aureum. Dirección de P. Ireneu Segarra. Freiburg: Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761.
- WALTERSKIRCHEN, Gerhard. «Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln. Fakten, Thesen und Hypothesen». En: HINTERMAIER Ernst [et al.]. *Die Innenansicht des Salzburger Domes: Kupferradierung von Melchior Küssel (um 1675)*. Salzburgo: Anton Pustet, 1992, suplemento, p. 21-25. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte; 4)