

EL *MAGNIFICAT* BWV 243 DE JOHANN SEBASTIAN BACH I EL *MAGNIFICAT* HARWV 43 DE GOTTLLOB HARRER: DUES PROPOSTES COMPOSITIVES

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

La segona versió del *Magnificat* de Bach s'interpretà, presumiblement, a Dresden el juliol de 1733 i conjecturo que el *Magnificat* de Harrer s'interpretà a Varsòvia el 1734, ambdós en l'àmbit dels actes litúrgics de la cort. Aquesta proximitat temporal i territorial serveix de base per a establir la comparació entre les dues obres. S'hi afegeix el fet que Harrer, l'any 1750, fou el successor de Bach al capdavant de la Thomaskirche de Leipzig.

Utilitzo la comparació com a mètode, analitzo els aspectes sonors, formals i la relació entre música i text dels *magnificats*. Mostro la diferència de proporcions de les obres; constato més riquesa i versatilitat tímbrica en Bach que en Harrer; estudio com es coordina la tradició i la innovació, en un moment de canvi estètic i de simultaneïtat d'estils, barroc i galant.

Concloco que el tractament dels dos *magnificats* és molt diferent; patentizo les innovacions de Bach respecte a Harrer, que es mostra més lligat a la tradició barroca de la polioralitat.

PARAULES CLAU: J. S. Bach, G. Harrer, *magnificat*, darrer Barroc, estil galant.

THE *MAGNIFICAT* BWV 243 OF JOHANN SEBASTIAN BACH AND THE *MAGNIFICAT* HARWV 43 OF GOTTLLOB HARRER: TWO COMPOSITIONAL PROPOSALS

ABSTRACT

The second version of Bach's *Magnificat* was presumably performed in Dresden in July 1733 and in this paper it is conjectured that Harrer's *Magnificat* was interpreted in Warsaw in 1734, both in court liturgical ceremonies. This temporary and territorial proximity serves as the basis for establishing the comparison between the two works. It may be

noted, moreover, that Harrer succeeded Bach as the head of the Thomaskirche in Leipzig in 1750.

Comparison is used as a method, analyzing sound, formal aspects and the music-text relationship of the *Magnificats*. Likewise, we show the difference in the proportions of the works, finding a greater wealth and more versatile timbre in Bach than in Harrer. This paper also discusses how tradition and innovation were coordinated at a time of aesthetic change and simultaneity of styles – the Baroque and the Galant.

Lastly, we conclude that the treatment of the two *Magnificats* is very different. The innovations of Bach are made patent with respect to Harrer, who is more closely linked to the Baroque tradition of polychorality.

KEYWORDS: J. S. Bach, G. Harrer, *Magnificat*, late Baroque, Galant style.

En el present treball contrasto les propostes compositives de dues obres religioses en llatí, els *magnificats* de Bach i de Harrer. Això ho duc a terme a partir de la comparació del *Magnificat* BWV 243 en re major de Bach amb el *Magnificat* HarWV 43 en sol major de Harrer.

Harrer fou el successor de Bach a la Thomaskirche de Leipzig el 1750.¹ Aquest fet ja ens aporta un bon motiu per a analitzar les analogies i diferències que ambdues obres presenten. A més, la segona versió del *Magnificat* de Bach en re major BWV 243, presumiblement, s'interpretà a Dresden el 2 de juliol de 1733² amb motiu de la festa de la Visitació de Maria. I el de Harrer podríem conjecturar³ que s'interpretà en ocasió de l'aniversari de la reina Maria Josepa de Polònia el 8 de desembre —que també és la festivitats de la Immaculada Concepció—, el 25 o el 27 de desembre —vespres del primer i tercer dia de Nadal— de 1734 a Varsòvia. Aquests motius, és a dir, el fet d'haver treballat ambdós a la Thomaskirche, la proximitat temporal de la composició dels dos *magnificats* i l'espai politicoterritorial compartit respecte a la seva interpretació, són els que m'han fet escollir aquestes dues obres per a l'anàlisi comparativa.

1. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 49, 104, 112-117.

2. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, p. 146; vegeu, també, Hans-Joachim SCHULZE i Christoph WOLFF, *Bach Compendium*, vol. IV, p. 1243, i *Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243*, p. 8-9. Per a la hipòtesi d'interpretació del *Magnificat* BWV 243 a Dresden vegeu també: Alberto RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*, p. 173-177.

3. La conjectura la fonamento en el fet que el *Dixit Dominus* HarWV 42 —salm 109 de la *Vulgata*— es canta al servei de les vespres juntament amb el *Magnificat*. Aquest *Dixit Dominus* té escrit a la portada —Cf. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755)*, p. 206— la indicació: «[...] *Salmo. Dixit Dnus. Dno. meo. [...] Varsavia 12. 34 / composto GHarrer [...]*». En conseqüència, aquesta indicació, conjuntament amb les dates que ens indica Kollmar —Cf. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755)*, p. 99—, ens pot dur a la suposició que el *Magnificat* s'hagués pogut interpretar per les mateixes dates que el *Dixit Dominus*, és a dir, el 8, el 25 o el 27 de desembre del 1734 i al mateix lloc, a la cort catòlica de Varsòvia. Per tant, proposem la data i el lloc d'interpretació del *Magnificat* diferents dels que proposa Kollmar, que la situa a partir de 1750, quan Harrer fou *Kapellmeister* de la Thomaskirche de Leipzig —Cf. Gottlob HARRER, *Lateinische Kirchenmusik, Denkmäler Mitteldentscher Barockmusik*, p. XI.

Les fonts en què m'he basat per a la comparació dels *magnificats* és l'edició del *Magnificat* en D-Dur —NBA (BWV 243)—, de Johann Sebastian Bach, i la del *Magnificat* en G-Dur (HarWV 43), de Gottlob Harrer, inclosa a *Lateinische Kirchenmusik, Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*.⁴

L'objectiu del present treball és mostrar com en obres coetànies observem propostes ben diferents en els àmbits formal, tímbric i semàntic, i assenyalar com s'entrelliguen i coexisteixen els elements propis de la tradició barroca amb els nous elements en voga.

En un estudi anterior⁵ sobre obres coetànies de Bach i Harrer s'evidencia un Harrer molt més inserit en l'estil galant que Bach, el qual, en general, es mostra més barroc i continuista amb la tradició. Per contra, en el present estudi dels *magnificats*, es pot comprovar com Bach introdueix trets innovadors que conjuguen l'estil barroc amb els nous estils que ja impregnaven la tercera dècada del segle XVIII, mentre que Harrer segueix amb la tradició catòlica dels *cori spezzati* barrocs.

I

El càntic marià del *magnificat* està compost per deu versets⁶ (Lluc I, 46-55) i la doxologia «Gloria» i «Sicut erat», que comporta, respectivament, els versets onzè i dotzè. Bach desenvolupa el *Magnificat*⁷ seguint la mateixa divisió dels versets.⁸ Pel que fa a Harrer, hom observa que elabora el *Magnificat* dividint-lo en quatre parts, mitjançant els *tempi*: 1a, «Magnificat»: *largo*; 2a, d'«Et exultavit» fins a «Sicut locutus est»: *allegro*; 3a, «Gloria»: *largo*, i 4a, «Sicut erat in principio»: *allegro*. D'altra banda, elabora les parts centrals —«Et exultavit» fins a «Sicut locutus est»— sense solució de continuïtat, de manera que, a voltes, quan un

4. Les fonts usades per a l'anàlisi comparativa són: Johann Sebastian BACH, *Magnificat*, Erste Fassung in Es-Dur BWV 243a und Zweite Fassung in D-Dur BWV 243; pel que fa al *Magnificat* en G-Dur de Harrer: Gottlob HARRER, *Lateinische Kirchenmusik, Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*, Serie II, Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum.

5. Vegeu Jordi RIFÉ, «The Kyries of J. S. Bach's B-minor Mass and Gottlob Harrer's D-major Mass (HarWV 32): Between Late Baroque and the *Style Galant*», *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. XLV, núm. 2 (2014), p. 68-93.

6. *Liber usualis*, p. 207-218.

7. Bach, presumiblement, elabora el *Magnificat* amb la influència dels comentaris que Luther en fa. Vegeu en aquest sentit: Alberto RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*, p. 39-40, i Don L. SMITHERS, «Anomalies of *Tonart* and *Stimmton* in the first version of Bach's *Magnificat* (BWV 243a)», *Bach Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. 27, núm. 2 (1996), p. 10-11.

8. L'edició de Dürr atorga a cada verset una numeració, però divideix en dues parts el verset corresponent al «Quia respexit» —verset núm. 3—, seccionant-lo a partir de *omnes*, i enumerant *l'omnes* com a part núm. 4. En els dos versets —«Gloria» i «Sicut erat»— de la doxologia final, tot i que estan diferenciats pel compàs, l'editor els assigna un sol número, i es constitueixen així com a part núm. 12. Cf. Johann Sebastian BACH, *Magnificat*, Erste Fassung in Es-Dur BWV 243a und Zweite Fassung in D-Dur BWV 243. Per a un estudi detallat de les dues versions del *Magnificat* de Bach vegeu: Alfred DÜRR, «Bach's Magnificat», *The Music Review* (1954), p. 182-190.

verset es clou s'encavalla amb l'inici de l'altre, i obre un altre significat. Per la seva banda, Bach només indica el *tempo* en el «Quia respexit»: *adagio*.

He reflectit una primera aproximació a l'anàlisi en la taula 1 que compara els paràmetres de tonalitat, compàs, nombre de compassos i contingent vocal i instrumental que Bach i Harrer presenten en cada verset del seu *magnificat*.

De la taula comparativa⁹ s'extreuen diversos elements que ja ens fan albirar un contrast entre les dues propostes compositives del *magnificat*. El que primer emergeix amb força és l'enorme diferència de proporcions¹⁰ que palesen ambdues obres, tant pel que fa al nombre de compassos totals —579 en Bach i 128 en Harrer— com els de cada part. Sobresurten, particularment, les dues primeres parts: efectivament, 90 compassos del *Magnificat* inicial de Bach enfront dels 21 compassos de Harrer, i en l'«Et exultavit» —part núm. 2—, ja que mentre que Bach desenvolupa la part en 92 compassos, Harrer només ho fa amb 11. La llargària d'aquesta secció correspon gairebé a un octau¹¹ —part considerable— de tot el *magnificat*.

Així, doncs, s'evidencia el fet que Bach atorga un pes significatiu a la primera part respecte al conjunt de tota l'obra, mentre que en Harrer aquest pes de la primera part no és tan acusat. Referent a la segona part —«Et exultavit»—, també s'hi nota la importància que li concedeix Bach, que desenvolupa la música per atorgar més relleu al verset, però això no passa en Harrer. En darrer terme, assenyalarem que aquests contrastos també es fan palesos en les parts números 8 i 11 i, en general, a tota la resta de parts.

La diferència de proporcions entre els dos *magnificats* rau en el fet que, molt probablement, el *Magnificat* fou la carta de presentació de Bach com a nou *Kapellmeister* a la Thomaskirche i a tota la ciutat de Leipzig el 1723.¹² Per aquest motiu hi degué esmerçar tot l'additament compositiu de què era capaç, ensems amb la incorporació d'aspectes innovadors. Per la qual cosa implicà un *totum revolutum* respecte a les convencions formals anteriors de composició de *magnificats*. Les motivacions i circumstàncies en què Bach compongué el *Magnificat* poden explicar el fet de la seva gran dimensió, així com la complexa elaboració, la riquesa i la versatilitat que presenta.

Pel que fa al pla tonal s'infereix que, a la vista de les dades —vegeu la taula 1—, ambdós compositors cerquen la simetria tonal. En efecte, Bach fonamenta el disseny

9. La confecció de la taula s'ha basat en l'adaptació de la taula de Donald BURROW, *Handel and the English Chapel Royal*, p. 111-113.

10. Vegeu, entre d'altres: Christoph WOLFF, «Bach in Leipzig», a *The worlds of Johann Sebastian Bach*, p. 273-275; Konrad KLEK, «Magnificat», a *Bachs Lateinische Kirchenmusik*, 2007, p. 103-105, i Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, p. 65-67. Pel que fa a Harrer, ara com ara, no disposem de prou dades com per a saber més detalls de les motivacions i circumstàncies de la factura del seu *Magnificat*.

11. RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*, p. 77, nota núm. 81.

12. Tot i que per a la comparació he usat la segona versió del *Magnificat* de 1733, cal indicar que aquest està basat totalment en el de 1723. Per tant, les innovacions de què parlo també estan presents en la segona versió, a més d'alguns arranjaments que va practicar en aquesta darrera versió.

TAULA 1
Comparativa dels magnificats de Bach i de Harrer

Versets	BACH (1733)				HARRER (1734)					
	Ton. ^a	C	N/c	Veus	Orq.	Ton.	C	N/c	Veus	Orq.
1. <i>Magnificat</i>	D	3/4	90	SI/IIATB	<i>Tutti</i>	G	C	21	Cor I,II	<i>Tutti</i>
2. <i>Et exultavit</i>	D	3/8	92	S II	2 VI Va Bc	G → D	C	11	Cor I,II	<i>Tutti</i>
3. <i>Quia respexit</i>	B	C	25	S I	1 Ob d'am. Bc	D	C	6	Cor I,II	<i>Tutti</i> sense <i>Corni</i>
4. <i>Omnes generationes</i>	F	C	27	SI/IIATB	2 Fl 2 Ob d'am. 2 VI Va Bc	G	C	4	Cor I,II	<i>Tutti</i>
5. <i>Quia fecit mihi magna</i>	A	C	34	B	Bc	G → e	C	7	Cor I,II	<i>Tutti</i>
6. <i>Et misericordia</i>	e	12/8	35	AT	2 Fl 2 VI Va Bc	e	C	13	Cor I	<i>Tutti</i> sense <i>Corni</i>
7. <i>Fecit potentiam</i>	G → D	C	35	SI/IIATB	<i>Tutti</i>	a	C	12	Cor I,II	<i>Tutti</i>
8. <i>Deposuit</i>	f	3/4	67	T	2 VI in unisono Bc	a → C	C	7	Cor I,II	<i>Tutti</i> sense <i>Corni</i>
9. <i>Esurientes</i>	E	C	43	A	2 Fl Bc	G	C	10	Cor I,II	<i>Tutti</i> sense <i>Corni</i>
10. <i>Suscepit Israel</i>	b	3/4	37	SI/IIA	2 Ob Bc ^b	G → D	C	9	Cor I,II	<i>Tutti</i> sense <i>Corni</i>
11. <i>Sicut locutus est</i>	D	♩	53	SI/IIATB	Bc	G	C	8	Cor I,II	<i>Tutti</i>
12. <i>Gloria / Sicut erat in principio</i>	A → D	C-3/4	42	SI/IIATB	<i>Tutti</i>	D → G	C	31	Cor I,II	<i>Tutti</i>

Nota: La taula mostra la tonalitat (Ton.), el compàs (C), el nombre de compassos (N/c) i el contingent vocal i instrumental. Les abreviatures emprades són Fl: Flauta, Ob: Oboè, Ob d'am.: Oboè d'amore, Vl: Violí, Va: Viola, Bc: *Basso continuo*. El *Tutti* orquestral està format per 3 Trompes, *Timpani*, 2 Fl, 2 Ob, 2 Ob d'am., 2 VI, Va, Bc (Bach), o 2 *Corni*, 2 Ob, 2 VI, Va (Harrer). Cor I i II formats per SATB.

^a He usat la nomenclatura anglosaxona per a designar les tonalitats, per a més claredat visual de la taula.

^b Ob in unisono, Bc e *Violoncelli senza Violone e Fagotti*.

FONT: Elaboració pròpia.

tonal¹³ en dos pilars a l'inici i al final del *Magnificat* —parts números 1-2 i 11-12—, i la part número 7 l'articula amb el pas de la subdominant a la tònica, conferint un evident pes al to que regeix tota l'obra. Harrer ho fa també amb l'inici i el final —parts números 1-2 (I - V) i 11-12—, però també a les parts números 4, 9 i 10, la qual cosa aporta una clara estabilitat harmònica al conjunt del *Magnificat*. A les altres parts, els dos compositors juguen amb la lògica de les funcions tonals i dels relatius menors, tot i que en Bach s'hi aprecia una riquesa de tonalitats molt més gran que en Harrer.

Finalment, també es desprèn de la taula que Bach usa més diversitat de compassos que Harrer, que només utilitza el C en el decurs de tot el *Magnificat*. Els compassos en Bach estan associats a les diverses tipologies formals que usa —*solí*, duo, trio i cor—, tret que el diferencia de Harrer, ja que aquest només treballarà amb el cor al llarg de tot el *Magnificat*, sense donar lloc a noves tipologies formals.

LA POLICORALITAT DE HARRER *VERSUS* LA DIVERSITAT FORMAL DE BACH

L'anàlisi comparativa practicada revela, pel que fa als aspectes formals, les innovacions de Bach respecte a Harrer. En efecte, en el decurs del *Magnificat*, Harrer es mostra més lligat a la tradició barroca de la policoralitat, per l'ús del doble cor o *cori spezzati*. De fet, només empra majoritàriament el doble cor per fer homofonia o per usar-lo com a efecte concertat. Per contra, Bach es manifesta més innovador en elaborar un *magnificat* articulat en una reeixida diversitat de tipus formals —cor, *solí*, duo i trio— i de textures —homofonia, contrapunt, fugat i melodia acompanyada. En conseqüència, les tècniques que Bach usa respecte a Harrer són més variades i contrastants en aquests aspectes formals.

A tall d'exemple, exposo algunes seccions dels *magnificats* per contrastar les dues propostes compositives:

Bach treballa l'«*Et exultavit spiritus meus*» per a *soprano* II, violí I/II, viola i baix continu, a manera d'estil d'ària amb disseny de minuet.¹⁴ Els instruments preludien, interludien i postludien la veu. La veu realitza diverses *vocalità* per atorgar més expressió al text —*et exultavit* (c. 29-33) i *salutari* (c. 39-46).

Harrer, en canvi, desenvolupa aquesta part amb tota la paleta orquestral, alternant els dos cors a manera de concertat (c. 22-25) (ex. 1) i cloent amb una homofonia (c. 30-32). Els instruments palesen un disseny diferent de les veus: entre d'altres, en arpegis ascendents de corxeres i escales de semicorxeres descendents (c. 22-23), en diàlegs als oboès I/II (c. 30-31) i sextes i tercers paral·leles a les trompes (c. 30-32). Val a dir que Harrer atorga èmfasi al text mitjançant els ins-

13. Cf. Robert L. MARSHALL, «On the origin of Bach's Magnificat: A Lutheran composer's challenge», a *Bach Studies*, p. 11-12.

14. Doris FINKE-HECKLINGER, *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Heft 6, Tübinger Bach-Studien, 1970, p. 104 i 137. Vegeu també Meredith LITTLE i Natalie JENNE, *Dance and the music of J. S. Bach*, p. 226.

Allegro

22

Corno 1

Corno 2

Oboe 1

Oboe 2

Violin I

Violin II

Viola

Soprano 1

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus - me - us,

Alto 1

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus - me - us,

Tenore 1

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus - me - us,

Basso 1

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus - me - us,

Soprano 2

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, et ex - sul -

Alto 2

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, et ex - sul -

Tenore 2

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, et ex - sul -

Basso 2

Et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit, et ex - sul -

Organ

7 7 5 5 - 6

EXAMPLE 1. Harrer, 2, «Et exultavit», c. 22-25.

Oboe I/II
in unison

Soprano 1
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum

Soprano 2
Su - sce - pit

Alto
Su - sce - pit I - sra - el

Continuo
e Violoncelli
senza Violone
e Fagotti

EXEMPLE 2. Bach, 10, «Suscepit Israel», c. 1-3.

truments. Cal destacar també la dimensió menor que dona Harrer a aquesta part, només deu compassos, a diferència de Bach, que n'usa noranta-dos.

També en el «Suscepit Israel» les textures emprades pels dos compositors hi són molt contrastades (ex. 2 i 3). Així, Bach l'elabora mitjançant un trio, *sopranos I/II i alto*, amb els oboès I/II *in unisono* i el continu amb *violoncello senza violone e fagotti*. Un tret significatiu és la simultaneïtat d'estrats sonors. En efecte, d'una banda, tenim el text llatí cantat en *stile antico* pels *sopranos I/II* i l'*alto*, i de l'altra, els oboès I/II a l'uníson interpreten simultàniament el coral luterà «Meine Seele erhebt den Herren». ¹⁵ El to de si menor, el *tonus peregrinus* que duu el coral, juntament amb les entrades imitatives i el capteniment instrumental, confereixen en aquesta part un caràcter de recolliment. Cal esmentar l'ús de baixos tambor ¹⁶ en el continu (c. 1-13 i 17-24) i les entrades imitatives inicials (c. 1-3) (ex. 2), que apareixen en moviments contraris. Cal apuntar que el disseny temàtic inicial, tot i la diferència de compàs, presenta certa similitud amb el del «Suscepit Israel» del *Magnificat* en do major d'Antonio Caldara. ¹⁷

15. Cf. Don L. SMITHERS, «Anomalies of Tonart and Stimmton in the first version of Bach's *Magnificat* (BWV 243a)», p. 9-10. Vegeu, també, «Meine Seele erhebt den Herren» de la *Cantata* BWV 10 —feta per a la festa de la Visitació del 2 de juliol de 1724— a Johann Sebastian BACH, *Kantaten zu Marienfesten II*, p. 133-177.

16. Vegeu Manfred BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, p. 254; William NEWMAN, *The sonata in the classic era*, p. 122; Leonard RATNER, *Classic music: Expression, form and style*, p. 84 i 149-150.

17. Cf. els c. 1-3 del «Suscepit Israel» del *Magnificat* BWV 243 de Bach amb els c. 1-7 del «Suscepit Israel» del *Magnificat* d'Antonio CALDARA, *Magnificat, für Alt, vierstimmigengemischten*

82

Co. 1

Co. 2

Ob. 1

Ob. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

S 1
nes. Su-sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su -

A 1
nes. Su-sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su -

T 1
8 nes. Su-sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su -

B 1
nes. Su-sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su -

S 2
nes.

A 2
nes.

T 2
8 nes.

B 2
nes.

Org.
6 7 6 6 7 6 7 6

EXAMPLE 3. Harrer, 10, «Suscepit Israel», c. 82-84.

Per contrast, Harrer plantejarà aquesta part amb tota la paleta orquestral però sense les trompes. Els instruments realitzen inicialment (c. 82-84) (ex. 3) un acompanyament mitjançant tres estrats sonors: els oboès, amb corxeres entretallades per pauses; els violins, amb semicorxeres articulades a tres i la darrera en salt d'interval de 6a, i la viola i el continu, amb corxeres i amb una figuració rítmica majoritàriament constant. Aquest disseny de figuracions instrumentals es mantindrà com a base generadora, bo i variant-lo, en el decurs del «Suscepit Israel». De nou, els cors actuaran a manera antifonal. Així, el cor I (c. 82-85) inicia el text *Suscepit Israel puerum suum* i el cor II respon (c. 85-86) amb *recordatus*. El cor I (c. 86-90) clourà el text. La textura de la part interna de cada cor que proposa Harrer és similar a la que palesa la part d'«Et misericordia» (núm. 6). En ambdós casos apareix un contrapunt amb lligadures i dissonàncies (c. 86 i c. 89) que aporten un sentiment més dolencós a aquesta part.

Un altre exemple de tractament formal diferenciat el trobem al «Sicut locutus est» (ex. 4) que Bach elabora amb un fugat en *stile antico*.¹⁸ Només usará el cor a cinc veus i el continu.

The image shows a musical score for six parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass, and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano parts (Soprano 1, Soprano 2, and Alto) are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Tenor part has the lyrics "Si - cut lo". The Bass and Continuo parts have the lyrics "Si - cut lo - cu - tus est ad Pa-tres no - stros, A - bra". The Continuo part has a complex rhythmic pattern.

EXEMPLE 4. Bach, 11, «Sicut locutus est», c. 1-5.

El «Sicut locutus est» de Harrer evidencia també una clara diferència del tractament textural i instrumental respecte al que empra Bach: Harrer construeix aquesta part amb l'articulació de *concertato* entre els dos cors (c. 90-95), iniciant la frase el cor II i després seguint el cor I.

Chor, Orchester und Basso continuo, p. 20. Vegeu el pròleg de Christoph Wolff per a aquesta edició, p. IV-VI. També, Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, p. 168 i 221-222.

18. Christoph WOLFF, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*, p. 108 i 119-121, fa referència a l'*stile antico* del «Sicut locutus» del *Magnificat* 243 BWV i 243a BWV.

Harrer usa en aquesta part (ex. 5) el *tutti* orquestral, que col·labora a posar en relleu la textura dels cors. Així, l'escriptura instrumental (c. 90-97) la desplegarà en forma d'arpegis i graus conjunts de semicorxeres per part dels oboès i els violins, amb dissenys de baixos tambor¹⁹ a la viola i continu, i amb figuracions senyalatives del procés harmònic a les trompes.

The musical score for Example 5 consists of the following parts:

- Corno 1
- Corno 2
- Oboe 1
- Oboe 2
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Soprano 1
- Alto 1
- Tenor 1
- Bass 1
- Soprano 2
- Alto 2
- Tenor 2
- Bass 2
- Organ

The vocal parts include the following lyrics:

Soprano 1: ae. A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

Alto 1: ae. A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

Tenor 1: ae. A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

Bass 1: ae. A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

Soprano 2: Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et

Alto 2: Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et

Tenor 2: Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et

Bass 2: Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et

EXEMPLE 5. Harrer, 11, «Sicut locutus est», c. 90-93.

19. Vegeu la nota núm. 24.

LA INSTRUMENTACIÓ VENECIANA DE HARRER VERSUS LA DIVERSITAT TÍMBRICA DE BACH

Harrer dibuixa i empra la paleta instrumental seguint l'estil italià, particularment venecià,²⁰ del moment. Aquesta influència li arriba, possiblement, a Harrer a través de la música i els músics italians que freqüentaren la cort saxona de Dresden. Concretament, hi treballà Ristori que, a partir de 1720, va ser responsable dels serveis d'església de la cort saxona, juntament amb Zelenka i Heinichen, i va compondre diverses obres sacres en llatí. Quant al doble cor emprat per Harrer, propi de l'herència italiana, cal indicar que molt poques vegades discorren com a *coro favorito* i *coro de ripieno*, sinó que el pes recau majoritàriament en els dos cors per igual.

Respecte al contingent instrumental, els dos *magnificats* estan constituïts per la secció de cordes, de vent de fusta, de metall i baix continu, però Bach hi afegeix els *timpani*. En aquest sentit, Bach dona importància als moments més significatius del *Magnificat* mitjançant les trompetes i les timbales, aspecte que Harrer reforçarà amb les trompes, però sense tenir la rellevància atorgada per Bach. A més, Bach presenta una variada secció de vent de fusta amb flautes travesseres, oboès i oboès d'*amore*, el que contrasta amb Harrer, ja que aquest només usa els oboès.

És interessant comentar l'ús contrastat dels instruments que fan els dos compositors. Bach empra els instruments en funció de la tipologia formal i del caràcter del text que vesteix. Harrer, per la seva banda, mantindrà al llarg del *Magnificat* el *tutti*, a excepció d'alguns versets que, pel seu caràcter més íntim, resol amb el *tutti* sense les trompes, conferint així el caràcter que demana el text. A l'últim, cal indicar que el cor a cinc veus emprat per Bach representa una economia de mitjans respecte a Harrer. Bach desenvolupa les sonoritats de les textures vocals, que contrasten a bastament respecte al desenvolupament sonor homogeni textural de Harrer.

D'altra banda, Harrer usa els instruments per a doblar, unisonar i acompanyar les veus, tot i que a voltes la funció dels instruments és subratllar el contingut semàntic del text amb dissenys independents de les veus.

Els exemples següents posen de manifest els extrems anteriors:

En l'«*Omnes generationes*» Bach desenvolupa un contrapunt imitatiu que provoca un impacte sonor tant pel caràcter com pel contingent vocal i instrumental amb què treballa. El mot *omnes*²¹ és tractat simultàniament com una *repercussio* (ex. 6: c. 1 en el baix) i com una *circulatio* (ex. 6: c. 1 en el *soprano* II), i difon aquests

20. Vegeu Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 28, 52 i 119, i Sven HANSELL i Wolfgang HOCHSTEIN, «Ristori, Giovanni Alberto», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 21, 2001, p. 443-445. Harrer feu còpies d'obres de Ristori, entre altres compositors italians; vegeu Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755)*, p. 292-294. Zelenka fou mestre de Harrer —Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755)*, p. 27 i 40— i en el seu inventari posseïa còpies, entre altres compositors, d'obres de Vivaldi.

21. Per a l'anàlisi detallada de cada part del *Magnificat* s'han tingut en compte: Konrad KLEK, «Magnificat», p. 103-122; Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, i Ulrich MEYER, «Musikalisch-rhetorische Figuren in J. S. Bachs Magnificat», a *Musik und Kirche*, 43 (1973), p. 172-181.

materials temàtics inicials, de manera imitativa, a les altres veus, adquirint tota la part un veritable impuls sonor que segueix fins a la seva resolució final. Observem que en Bach, els instruments, doblant i/o unisonant amb les veus i amb dissenys propis (c. 4-9 i c. 15-20 en el continu), coadjuven a donar més rellevància al text.

En Harrer s'observa que tot el dispositiu tímbric, formal i semàntic reforçà el text durant els quatre compassos (c. 37-40) que dura la part, però de manera molt diferent de com ho fa Bach. Aquest empra el contingent vocal i instrumental per ressaltar el contingut del text, generant un impacte sonor i posar en joc la diversitat tímbrica; i Harrer emfasitza el text, amb un disseny d'acompanyament mitjançant corxeres i semicorxeres percudides, seguint l'estil venecià i amb la textura dels cors bàsicament en homofonia (ex. 6 i 7).

The image shows a page of a musical score for Example 6, which is Bach's Magnificat BWV 243, measures 1-3. The score is arranged in a system with ten staves. The top six staves are for instruments: Flute traverso 1, Flute traverso 2, Oboe d'amore 1, Oboe d'amore 2, Violin I, and Violin II. The bottom four staves are for voices: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass, and Continuo. The vocal parts have lyrics in Catalan: 'cent o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o'. The Continuo part is at the bottom of the system.

EXAMPLE 6. Bach, 4, «Omnes generationes», c. 1-3.

37

Corno 1

Corno 2

Oboe 1

Oboe 2

Violin I

Violin II

Viola

Soprano 1

om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Alto 1

om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Tenor 1

om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Bass 1

om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Soprano 2

me di - cent om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Alto 2

me di - cent om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Tenor 2

me di - cent om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Bass 2

me di - cent om - nes, om - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - r

Organ

6

4 3

EXEMPLE 7. Harrer, 4, «Omnes generationes», c. 37-39.

Un altre passatge significatiu és «Et misericordia»; Bach el planteja en to de mi menor, amb un duo d'*alto* i tenor, i amb un color especial de recolliment per part dels instruments, ja que només usa les flautes travesseres I/II, violins I/II, viola i continu. També, el *col sordino* de la corda s'afegeix a aquesta atmosfera especial. El batec del compàs 12/8 i el disseny ritmicomelòdic li confereixen un caràcter de pastoral.²² Els instruments preludien, interludien i postludien les veus. Les veus transcorren per sextes i tercers paral·lels (c. 4-6 i 20-22), i per diàlegs entre elles i també amb els instruments (c. 24-27).

El plantejament de Harrer de l'«Et misericordia» contrasta en llargària amb el de Bach: dotze compassos enfront dels trenta-cinc de Bach. Tanmateix, Harrer malda també per expressar l'essència de recolliment d'aquesta part mitjançant el to de mi menor, l'ús només del primer cor i el *tutti* orquestral sense les trompes. L'escriptura instrumental netament veneciana es palesa a partir del compàs 49 fins al final, compàs 57 (ex. 8: c. 49-50). En efecte, els oboès i el continu realitzen una figuració constant amb corxeres, mentre que la corda ho fa amb semicorxeres, a manera de trèmol, mantenint també figuracions constants; en conseqüència, ambdós grups tímbrics, vent de fusta i corda, atorguen l'atmosfera adequada al text i consoliden la marxa harmònica del procés.

LA TONMALEREI BARROCA DE HARRER VERSUS L'EXPRESSIO VERBORUM DE BACH

Referent als aspectes de la relació entre música i text, Harrer atorga més pes als instruments que a les veus en l'expressió del text del seu *Magnificat*. A voltes, el pes rau en els instruments, que subratllen els aspectes semàntics del text. Per tant, es tracta d'un transvasament de les veus als instruments pel que fa a la significació del text, propi de la *Tonmalerei* barroca. L'escriptura instrumental és la que imprimeix caràcter a cada part del *Magnificat* de Harrer.

Quant a Bach, en canvi, s'observa que exprimeix fins al darrer detall l'*expressio verborum*, i fins i tot el simbolisme que emana del text. La divisió i el contingut de cada part del *Magnificat* palesen Bach com un exegeta dels textos bíblics tot aplicant-los a la música. La veu vehicula el text, els instruments ajuden a posar-lo en relleu, les textures, els dissenys rítmics i melòdics i la tonalitat s'adeqüen al significat que s'expressa en cada part del *Magnificat*. Aquestes subtileses en la relació entre música i text són més difícils de trobar en Harrer.

Per a aquest apartat proposem els exemples següents:

En el primer verset Bach tracta el disseny del mot *magnificat* en la seva primera síl·laba com una *circulatio*,²³ resolent l'accent prosòdic a temps fort (c. 31-32).

22. Doris FINKE-HECKLINGER, *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Heft 6, Tübinger Bach-Studien, p. 81, 131 i 140.

23. Vegeu la nota núm. 20.

49

Corno I/II

Ob. 1

Ob. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

S

A

T

B 1

Coro 2

Org.

49

3 3 6

jus a pro - ge

jus a pro - ge - ni - e

jus a pro - ge - ni - e

EXAMPLE 8. Harrer, 6, «Et misericordia», c. 49-50.

De fet es pot establir una similitud amb el *tonus solemnus* de l'entonació gregoriana,²⁴ ja que aquesta articula el mot amb un ric melisma, tal com Bach ho elabora. Finalment, tota la part vocal es pot assimilar a la figura retòrica de la hipotiposi, ja que vol pintar visualment la vivència del text expressat.

Pel que fa a la mateixa paraula, *magnificat* (c. 1-2), Harrer atorga a cada nota una síl·laba i manté el to de recitació (ex. 9); en aquest sentit, seria anàleg al *tonus simplex*²⁵ d'entonació gregoriana, la qual cosa contrasta amb el *tonus solemnus* emprat per Bach. El plantejament de Harrer amb relació al text i la música és més aclamatori que expressiu. El text apareix des de l'inici homofònicament, a manera d'aclamació congregacional, com un noema. Bach, per contra, empra el *tonus solemnus*, probablement d'acord amb la magnificència que pretenia atorgar a l'obra.

EXEMPLE 9. Bach, 1, *Magnificat*, S I, c. 31-32. Harrer, 1, *Magnificat*, cor I, S, c. 1-2.

Un altre verset de l'obra ens ofereix, també, aspectes contrastats; es tracta del «Fecit potentiam» que Bach fa a partir del *tutti* orquestral i vocal. Això aportarà el caràcter més enèrgic que el text demana. El tenor presenta el text amb un llarg melisma sobre la síl·laba esdrúixola del mot *potentiam* (c. 1-4) i amb les altres veus acompanyant-lo percussivament i en homofonia (c. 1-2). Aquests motius temàtics s'aniran imitant i apareixent en el decurs de la part. Els instruments accentuen, acompanyen i agafaran els motius temàtics exposats per les veus (c. 21-23). Cal destacar els compassos 27-28, ja que hi apareix el text que inicia *dispersit* tractat musicalment a manera de *stretti* i en disseny descendent des del *soprano* I al tenor, i el mot *superbos* (ex. 10), que és tractat amb una 7a disminuïda sense preparar seguida d'una pausa, és a dir, es tracta de la figura retòrica de la tmesi. Aquest tractament atorga una gran rellevància tant al text com a la part, atès que la dissonància i la pausa destaquen l'*adagio* final (c. 29-35). Aquest *adagio* queda corroborat amb el color disgregant de la trompeta I (c. 34-35), que destaca brillantment sobre el conjunt de l'acord final i posa en relleu el text al qual vesteix (*mente cordis sui*).

Pel que fa a Harrer, elabora el «Fecit potentiam» també amb el *tutti* orquestral i vocal. En el decurs d'aquesta part els instruments aniran adquirint un rol important. Així, s'observa una polirítmia (c. 57-60) entre dos grups: un, la viola i el continu; i dos, els violins i els oboès. Els primers transcorren en un disseny constant de corxera amb puntet i semicorxera, que marcarà el caràcter de tota la part, i els segons, amb figuracions —que recorden l'estil instrumental italià—²⁶ de

24. *Liber usualis*, p. 213-218.

25. *Liber usualis*, p. 207.

26. Vegeu la nota núm. 21; cal recordar que en el seu inventari posseïa còpies, entre altres compositors, d'obres de Vivaldi —HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 119 i 145-146—; aquesta podria ser una via de coneixença

Tromba 1
 Tromba 2
 Tromba 3
 Timpani
 Flute traverso 1
 Flute traverso 2
 Oboe 1
 Oboe 2
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Soprano 1
 Soprano 2
 Alto
 Tenor
 Bass
 Continuo

di - sper - sit su - per - bos
 di - sper - sit su - per - bos
 sper - sit, di - sper - sit su - per - bos
 sper sit, di - sper - sit su - per - bos
 di - sper - sit su - per - bos

EXEMPLE 10. Bach, 7, «Fecit potentiam», c. 27-28.

The image displays a musical score for Example 11, titled 'Harrer, 7, «Fecit potentiam», c. 59-61'. The score is arranged in a multi-staff format. The top section includes instrumental parts: Corno I/II (trumpets), Oboe 1, Oboe 2, Violin I, Violin II, and Viola. Below these are the vocal parts: Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, Bass 1, Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. At the bottom is the Organ part. The vocal parts include the Latin lyrics: 'ten - ti-am in bra - chi - o su - o: di - sper - sit su - per - bos, su -'. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The organ part provides a harmonic and rhythmic foundation. The score is marked with measure numbers 6, 6, and 1 at the bottom.

EXAMPLE 11. Harrer, 7, «Fecit potentiam», c. 59-61.

semicorxeres en graus conjunts, repeticions, arpegis i ritmes amb diversos salts d'interval. A *dispersit superbos* (ex. 11) s'intensifiquen els dissenys rítmics dels instruments que es desenvolupen progressivament en disminució, atorgant més rellevància al text que acompanyen (c. 60-68). Cal destacar la *tirata* amb fuses (c. 60-62) que va succeint-se alternativament entre l'oboè I, el violí I i l'oboè II i el

primerenca de les obres vivaldianes per part de Harrer: *cf.* els dissenys instrumentals del motet «*Sum in medio tempestatum*», F-Dur, S solo, 2 Ob [so das Inv., nicht aber die Quelle selbst], 2 Vl, Va i Bc; Mus. 2389-E-1 / Inv. 224 (RV 632)».

The image shows a page of a musical score for Example 12, which is the Gloria Patri by Johann Sebastian Bach, measures 1-4. The score is written for a large ensemble and includes the following parts: Trumpet I/II/III, Timpani, Flute I/II, Oboe I/II, Violin I/II, Viola, Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass, and Continuo (Organ or Harpsichord and Violone or Fagott). The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass) have lyrics 'Glo - ri - a, glo'. The Continuo part is marked 'tasto solo'. The score is in G major and common time (C).

EXEMPLE 12. Bach, 12, «Gloria Patri», c. 1-4.

violí II a *dispersit superbos*, que coadjuva, també, a crear el clima rítmic esmentat i aporta més èmfasi al fragment. Les veus transcorren en *concertato* (c. 57-60 i 62-66) i homofonia (c. 61-62 i 67-68). Així, en el decurs d'aquesta part es fa palès que en Harrer el tractament semàntic del text recau més en els instruments, mentre que en Bach s'evidencia que el significat del text ve subratllat tant per les veus com pels instruments.

Respecte al «Gloria Patri», hom pot dir que Bach el construeix sobre la base d'un simbolisme.²⁷ Efectivament, dissenya cada part de la invocació doxològica trinitària en funció de a qui va dirigida: al Pare, al Fill o a l'Esperit Sant. Així, inicia la invocació al Pare (c. 2-6) (ex. 12) amb un treset ascendent de corxeres que va gradualment des del baix al tenor, a l'*alto*, al *soprano* II i finalment al *soprano* I. És a dir, va des del fonament harmònic greu als harmònics aguts i, en aquest sentit, es pot assimilar al simbolisme del Pare-Déu que ho conté tot i que ho crea tot. Quan

27. Vegeu Hans Heinrich EGGBRECHT, «Religiosität», a *Wolfenbütteler Forschungen: Bach und die Moderne*, band 65, 1995, p. 41-43; Hans Heinrich EGGBRECHT, «Sinbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach», *Musik und Kirche*, 58 (1988), p. 176-184; Albert SCHWEITZER, *J. S. Bach: El músico poeta*, p. 265 i següents, i Arnold SCHERING, «Bach und das Symbol», a *Bach-Jahrbuch*, 1937, p. 83-95.

s'invoca el Fill (c. 7-11), que és Déu encarnat, Bach el dissenya iniciant l'ascens pel *soprano* I i segueix el tenor, el *soprano* II, l'*alto* i el baix, patentitzant el seu vincle entre cel i terra, entre la seva condició divina i humana. I finalment, la invocació de l'Esperit Sant és dissenyada, però, amb el tema descendent des del *soprano* I fins al baix (c. 12-16), de la veu més aguda a la més greu, evidenciant així la gràcia de l'Esperit que davalla sobre la terra, sobre els homes. Certament, aquests dissenys es podrien classificar com la figura de la hipotiposi, però crec que el contingut del tractament musical que en fa Bach depassa amb escreix una única lectura de figuralisme retòric i, en canvi, s'apropa més a la interpretació del símbol, el qual ultrapassa la contingència del moment.

En Harrer no trobem tota la subtileza simbòlica que es pot inferir de Bach. Harrer treballa el «Gloria Patri» en re major, amb textura homòfona als dos cors en el mot *gloria* (c. 98), i després segueix sol el cor I amb els mots de la doxologia (c. 99-102) també amb homofonia. Els instruments acompanyen i subratllen, a manera de baix tambor,²⁸ la successió compacta de les veus (ex. 13), que es desenvolupa de forma semblant a un cant congregacional.

II

La comparació que estableixo en aquest treball ha pretès incardinar, encara més si cap, l'estil dels *magnificats* de Bach i de Harrer. Per això, l'estudi d'ambdues propostes musicals ens ha fet entreveure la coordinació entre la tradició i les innovacions, en un moment de canvi estètic que comportà la simultaneïtat d'estils —el barroc i el galant—²⁹ en una societat que s'obria progressivament als nous gustos i tendències musicals.

Harrer compongué el *Magnificat* per a una celebració de la cort de Varsòvia,³⁰ en què fa palès un seguiment més clar de la tradició catòlica de compondre *magnificats*, en usar en el decurs de l'obra l'esquema antifonal de doble cor, tradició que ja venia del càntic del *magnificat* en l'època medieval. Bach, per contra, conjuga tant l'estil barroc com l'estil galant. En aquest sentit, compongué el *Magnificat* amb motiu de la seva arribada a Leipzig (1723) i després l'arranjà per presentar-lo a Dresden (1733). En conseqüència, ens trobem amb un *magnificat* que incorpora tant els trets barrocs com els trets innovadors per la solemnitat de l'ocasió.

Així, s'observa que el tractament musical dels dos *magnificats*, tot i la seva composició coetània, és molt diferenciat i contrasta quant a la llargària, els procediments i els recursos que posen en joc ambdós compositors. Malgrat que la constant estètica del darrer Barroc els embolcalla, la proposta de Bach és més nova i variada que la de Harrer.

28. Vegeu la nota núm. 16.

29. Jordi RIFÉ, «The Kyries of J. S. Bach's B-minor Mass and Gottlob Harrer's D-major Mass (HarWV 32): Between late Baroque and the *Style Galant*», p. 68-93.

30. Vegeu la nota núm. 3.

Largo

98

Corno 1

Corno 2

Oboe 1

Oboe 2

Violin I

Violin II

Viola

Soprano 1

Glo - ri - a. glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et - Spi - ri - tu - i

Alto 1

Glo - ri - a. glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et - Spi - ri - tu - i

Tenor 1

Glo - ri - a. glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et - Spi - ri - tu - i

Bass 1

Glo - ri - a. glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et - Spi - ri - tu - i

Soprano 2

Glo - ri - a.

Alto 2

Glo - ri - a.

Tenor 2

Glo - ri - a.

Bass 2

Glo - ri - a.

Organ

5 6 5 6 5

EXAMPLE 13. Harrer, 12, «Gloria Patri», c. 98-101.

BIBLIOGRAFIA

- BACH, Johann Sebastian. *Magnificat*. Erste Fassung in Es-Dur BWV 243a i Zweite Fassung in D-Dur BWV 243. Herausgegeben von Alfred Dürr. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1955.
- «Meine Seele erhebt den Herren». A: *Kantaten zu Marienfesten II*. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Herausgegeben von Matthias Wendt (BWV 1) und Uve Wolf (BWV 147, 10). Kassel: Bärenreiter, 1995, p. 133-177.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln; Londres: University of Nebraska Press, 1997.
- BUKOFZER, Manfred. *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- BURROW, Donald. *Handel and the English Chapel Royal*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- CALDARA, Antonio. *Magnificat, für Alt, vierstimmigengemischten Chor, Orchester und Basso continuo*. Herausgegeben von Christoph Wolff. Kassel: Bärenreiter, 1977.
- DÜRR, Alfred. «Bach's Magnificat». *The Music Review*, vol. 15, núm. 40 (1954), p. 182-190.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich. «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach». *Musik und Kirche* [Kassel: Bärenreiter], 58 (1988), p. 176-184.
- «Religiosität». A: *Wolfenbütteler Forschungen: Bach und die Moderne*. Band 65. Herausgegeben von Herzog August Bibliothek. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1995.
- FINKE-HECKLINGER, Doris. *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*. Heft 6. Tübinger Bach-Studien. Herausgegeben von Walter Gerstenberg. Trossingen: Hohner-Verlag, 1970, p. 104 i 137.
- HANSELL, Sven; HOCHSTEIN, Wolfgang. «Ristori, Giovanni Alberto». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 21. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 443-445.
- HARRER, Gottlob. *Lateinische Kirchenmusik, Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*. Serie II, Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 10. Herausgegeben von Ulrike Kollmar. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 2008.
- HORN, Wolfgang. *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu Voraussetzungen und ihrem Repertoire*. Kassel: Bärenreiter: Carus-Verlag, 1987.
- Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243*. Faksimile des Autographs, Herausgegeben von Hans-Joachim Schulze. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.
- KLEK, Konrad. «Magnificat». A: *Bachs Lateinische Kirchenmusik*. Band 2. Reinmar Emans und Sven Hiemke (Herausgeber). Köthen: Laaber Verlag, 2007, p. 99-122.
- KOLLMAR, Ulrike. *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2006.
- Liber usualis*. Paris; Roma: Desclée & Socii, 1958, p. 207-218.
- LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and the music of J. S. Bach*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

- MARSHALL, Robert L. «On the origin of Bach's Magnificat: A Lutheran composer's challenge». A: *Bach Studies*. Edició a cura de Don O. Franklin. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 3-17.
- MEYER, Ulrich. «Musikalisch-rhetorische Figuren in J. S. Bachs Magnificat». *Musik und Kirche* [Kasel: Bärenreiter-Verlag], 43 (1973), p. 172-181.
- NEWMAN, William. *The sonata in the classic era*. Nova York: W. W. Norton, 1972.
- RATNER, Leonard. *Classic music: Expression, form and style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.
- RIFÉ, Jordi. «The Kyries of J. S. Bach's B-minor Mass and Gottlob Harrer's D-major Mass (HarWV 32): Between late Baroque and the *Style Galant*». *Bach* [Berea, Ohio: Riemenschneider Bach Institute: Baldwin Wallace College], vol. XLV, núm. 2 (2014), p. 68-93.
- RIZZUTI, Alberto. *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*. Alexandria: Edizioni dell'Orso, 2011.
- SCHERING, Arnold. «Bach und das Symbol». A: *Bach-Jahrbuch*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1937, p. 83-95.
- SCHULZE, Hans-Joachim; WOLFF, Christoph. *Bach Compendium*. Teil IV. Leipzig: Edition Peters, 1989.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: El músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi, 1955.
- SMITHERS, Don L. «Anomalies of *Tonart* and *Stimmton* in the first version of Bach's *Magnificat* (BWV 243a)». *Bach Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. XXVII, núm. 2 (1996), p. 1-59.
- VIVALDI, Antonio. «*Sum in medio tempestatum*». F-Dur, S solo, 2 Ob [so das Inv., nicht aber die Quelle selbst], 2 Vl, Va i Bc; Mus. 2389-E-1 / Inv. 224 (RV 632).
- WOLFF, Christoph. *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1968.
- *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*. Vol. II. Barcelona: Robinbook, 2003.
- «Bach in Leipzig» A: *The worlds of Johann Sebastian Bach*. Edició a cura de Raymond Erickson. Nova York: Amadeus Press: Aston Magna Academy Book, 2009.