

ELS *MAGNIFICATS* DE JOAN CEREROLS I EL CONTEXT MUSICAL EUROPEU DEL MOMENT: UNA COMPARACIÓ AMB EL *MAGNIFICAT* SWV 468 DE HEINRICH SCHÜTZ

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

L'objectiu és estudiar els dos *magnificats* —a nou i a deu veus— de Cererols, analitzar-los, extreure'n les característiques i incardinar-los en el context musical europeu del moment; i, alhora, comparar-los amb l'únic *magnificat* conservat en llatí de l'alemany Schütz. De l'estudi n'extraiem els resultats següents: la diferència estilística evident entre els dos *magnificats* de Cererols; la influència de compositors com Victoria, Palestrina, Gabrieli i Monteverdi en Cererols; els punts vitals comuns entre Cererols i Schütz, i les analogies i diferències compositives entre ambdós compositors. I n'aportem les contribucions següents: la possible via d'entrada de la influència romana i veneciana en Cererols; el contrast i la justificació de les analogies i diferències entre les paletes instrumentals, els aspectes formals, texturals, estilístics, l'ús de figures retoricomusicals en els *magnificats* de Cererols i Schütz, i les diferents interpretacions segons les confessions respectives. Concloem l'estudi demostrant la triangulació Montserrat-Dresden-Venècia/Roma, interrelacionant el radi d'influències d'ambdós compositors.

PARAULES CLAU: Cererols, Schütz, *magnificat*, retòrica i música, policoralitat, escola romana, escola veneciana.

THE *MAGNIFICATS* OF JOAN CEREROLS AND THE EUROPEAN MUSICAL CONTEXT OF HIS TIMES: A COMPARISON WITH HEINRICH SCHÜTZ'S *MAGNIFICAT* SWV 468

ABSTRACT

This paper is a study of Cererols' two *magnificats* for 9 and 10 voices, respectively, analyzing them, extracting their characteristics and setting them within the European musical context of the times, while at same time comparing them with the only *magnificat* conserved in Latin of the German composer Schütz. The following results are drawn from the

study: the obvious stylistic difference between Cererols' two magnificats; the influence of composers such as Victoria, Palestrina, Gabrieli and Monteverdi on Cererols; the personal aspects shared by Cererols and Schütz; and the analogies and compositional differences between the two composers. Contribution: the possible entry route of the Roman-Palestinian influence on Cererols; the contrast and justification of the analogies and differences between the instrumental palettes, the formal, textural and stylistic aspects, and the use of rhetorical-musical figures in the Cererols and Schütz magnificats; and the different interpretations according to their respective faiths. I conclude by demonstrating the Montserrat-Dresden-Venice/Rome triangulation, interrelating the radius of influences of the two composers.

KEYWORDS: Cererols, Schütz, magnificat, rhetoric and music, polychorality, Roman school, Venetian school.

Aquest treball pretén estudiar els dos *magnificats* conservats —a nou i a deu veus— de Cererols, per tal d'analitzar-los i extreure'n les característiques més significatives. Així mateix, això ens permetrà un segon objectiu, que és el d'incardinar els *magnificats* de Cererols en el context musical europeu del moment. Per això farem una revisió d'alguns *magnificats* que es compongueren a finals del segle XVI i inicis del segle XVII i, en especial, compararem els *magnificats* de Cererols amb el *Magnificat* SWV 468 de Schütz, i referenciarem les influències que aquests *magnificats* tingueren i portarem a col·locació el contrast que ambdós credos —reformista i contrareformista— palesaven en les respectives composicions dels *magnificats*.

Com a fonts he partit de les edicions dels *magnificats* de Cererols i de Schütz.

Per al *Magnificat* a deu veus de Cererols, he emprat l'edició *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. I, *Joan Cererols. Obres completes, I*, p. 107-130, basada en la còpia manuscrita del mestre Bartomeu Blanch, de mitjan segle XIX.¹

Per al *Magnificat* a nou veus de Cererols, he emprat l'edició *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX, *Joan Cererols. Obres completes, V*, p. 8-23, basada en el manuscrit 1168, p. 104-111, de la Biblioteca de Catalunya procedent de la Col·legiata de Verdú.²

I per al *Magnificat* SWV 468 de Schütz —és l'únic conservat en text llatí, els tres restants són en alemany³—, he emprat l'edició *Heinrich Schütz: Magnificat SWV 468*, basada en la font Uppsala, Universitetsbiblioteket, Signatur: Vok. Mus. i handskr., 34: 4. El títol original s'extreu de la part del *basso continuo* i és: «a 4 Voc. 5 stromenti et 2 Capell. H. S.» i al darrere de la pàgina de la mateixa part diu: «Magnificat a 4 voc: e 5 instrument. / ad placitum 2 Capelle. H. S. / No. 10».⁴

1. David PUJOL (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. I: *Joan Cererols. Obres completes, I*, p. xv.

2. David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX, *Joan Cererols. Obres completes, V*, p. xxvii.

3. Cf. *Meine Seele erhebt den Herren* SWV 344: per a dos instruments (VI I/II), *soprano* i Bc; *Meine Seele erhebt den Herren* SWV 426: (4 v., 4 inst.) i Bc; *Meine Seele erhebt den Herren* SWV 494: 2 cors de quatre veus (CATB) i Bc.

4. Heinrich SCHÜTZ, *Heinrich Schütz: Magnificat SWV 468*, p. II.

ELS *MAGNIFICATS* DE JOAN CEREROLS

ANÀLISI

L'anàlisi practicada als dos *magnificats*⁵ de nou i deu veus de Cererols, si bé mostra el metre binari comú en ambdues obres i la presència de recurrència temàtica del final vers l'inici, en contrast, revela una diferència clara quant a l'administració del text i a l'ús de tècniques compositives. Mencionem aquí que, tot i que no estan consignats els instruments a la partitura —a excepció del baix continu—, és molt probable que la paleta tímbrica pròpia de l'època, és a dir, la cobla de ministrers —xeremies, *cornetti*, sacabutx i baixó— s'usés per a doblar, unisonar o substituir les veus. El testimoni d'aquest ús és referendat, entre d'altres, per la pintura de la *Verge de Montserrat* (1635) atribuïda a Juan Andrés Ricci (1600-1681),⁶ que representa un conjunt a doble cor de cantaires i instrumentistes.

El *Magnificat* a nou veus palesa un estil més proper a la tradició renaixentista del segle XVI, el qual alternava la monodia en els versos senars amb la polifonia en els versos parells i/o a l'inrevés, és a dir, la tècnica *alternatim*.⁷ En el *Magnificat* que ens ocupa, l'alternança es desenvolupa amb monodia acompanyada *versus* homofonia (vegeu ex. 1: c. 1-6). Així, la monodia que inicia el tiple del primer cor se sobreposarà i contrastarà policoralment amb els altres dos cors.

Per contra, el *Magnificat* a deu veus, Cererols l'inicia en l'estil del contrapunt imitatiu propi de l'*stile antico* palestrinà (ex. 2: c. 1-4). Els versets no estan tan específicament administrats com en el cas del *Magnificat* de nou veus. En el decurs del *Magnificat*, la distribució del text ens mostra un repartiment entre els tres cors, que s'articulen amb textures de contrapunt imitatiu, policoralitat, homofonia, cànons i diàlegs.

També, en un estudi més detallat, se'ns mostra que els incipits són similars, quant a construcció, als del *tonus simplex* o *solemnis*:⁸ inici amb manteniment del to de recitació i final amb descens. A més, en el *Magnificat* de deu veus, el tetracord inicial —sol-la-si-do— sobre la paraula *Magnificat* és el mateix, transportat, que el del *tonus simplex* —fa-sol-la-sib.

5. Per a diversos aspectes sobre les vespres vegeu: J. C. WABRICK, *The polychoral settings of the vespers by Juan Cererols*.

6. Gregori ESTRADA, «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)», a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, 1985, p. 8. Vegeu la il·lustració de la pintura a Jordi RIFÉ, «La música religiosa en romanç en el Barroc», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 57.

7. Vegeu com a exemple: Francisco GUERRERO, *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera omnia: Magnificat per omnes tonos*, p. 16 i 23, i vegeu en especial les p. 135-154, que mostren dos exemples de *magnificats* en l'estil *alternatim* i atorguen la distribució dels versos parells i senars a la monodia o a la polifonia de manera diferent en cada *magnificat*.

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

Cor I
Tiple
Magni-fi-cat A-ni-ma-me-a Do - mi - num. Do-mi - num.

Cor II
Tiple
Et ex-sul - ta - vit et ex-sul - ta - vit

Contralt
Et ex-sul - ta - vit et ex-sul - ta - vit

Tenor
Et ex-sul - ta - vit et ex-sul - ta - vit

Baix
Et ex-sul - ta - vit et ex-sul - ta - vit

Cor III
Tiple
Et ex-su-ha - vit

Contralt
Et ex-su-ha - vit

Tenor
Et ex-su-ha - vit

Baix
Et ex-su-ha - vit

Continuo
1

EXEMPLE 1. Joan Cererols, *Magnificat a nou veus*, c. 1-6.

No s'ha detectat, però, en els *magnificats*, la cadència hexacordal⁹ tan característica en diverses obres de Cererols.

Detalls més específics respecte a sonoritats, aspectes formals i relació música-text, aniran emergint i desenvolupant-se quan abordi la comparació amb el *Magnificat* de Schütz.

9. Vegeu, a tall d'exemple, els c. 29-30 del responsori *Hodie nobis caelorum Rex*, a David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes*, V, p. 5.

1

Cantus I

Cantus II

Cor I

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Cor II

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Continuo

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, -

EXEMPLE 2. Joan Cererols, *Magnificat a deu veus*, c. 1-4.

INFLUÈNCIES I RESSONÀNCIES

Cererols rebé la influència de l'*stile antico* palestrinià, probablement a través del seu aprenentatge amb el mestre de l'Escolania de Montserrat Joan March (1582-1658), successor de Tomás Luis de Victoria com a organista al convent de las Descalzas Reales de Madrid.¹⁰ En aquest ambient religiós dels centres de la *corte y villa* de Madrid, la música de Tomás Luis de Victoria hi estava molt present. Per tant, és molt probable, com hem dit, que l'estil de Victoria i de Palestrina

10. Ireneu SEGARRA, «Montserrat», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 17, 2001, p. 71.

arribés a Cererols en aquest context. Així, l'escola romana es filtra clarament en l'obra cereroliana.

Una anàlisi comparativa sumària amb altres compositors ens ajudarà a escatir les influències i/o analogies i diferències que puguin emergir de les obres contrastades. En efecte, si es compara l'incipit del *Magnificat* a sis veus de Palestrina¹¹ (vegeu ex. 3) amb el del *Magnificat* de nou veus de Cererols (ex. 1) s'hi entreveu una similitud evident pel que fa al disseny del fraseig del text «anima mea Dominum». També el contrapunt imitatiu propi de l'*stile antico* palestrinià s'observa en els *magnificats* de Cererols. En aquest sentit, la tècnica d'entrades imitatives en el mateix to del *Magnificat* a quatre veus *secundi toni* de Palestrina¹² (ex. 4) també s'observen en el *Magnificat* a deu veus de Cererols.


Soprano



A - ni - ma me a Do - mi - num

EXEMPLE 3. Giovanni Pierluigi Palestrina, *Magnificat* a sis veus, c. 1-4.

[Soprano]




Mag - ni - fi - cat a ni - ma

[Alto]




Mag - ni - fi - cat a ni - ma

[Tenor]



Mag - ni - fi -

[Basso]



Mag - ni - fi - cat

EXEMPLE 4. Giovanni Pierluigi Palestrina, *Magnificat* a quatre veus, *secundi toni*, c. 1-4.

Pel que fa a la possible influència de la música de Tomás Luis de Victoria¹³ en Cererols, cal esmentar, també, diversos dissenys de les línies melòdiques dels incipits i en el decurs de les diverses parts dels *magnificats* que palesen l'estil polifònic de Victoria en Cererols. Però, a més de l'estil polifònic esmentat, cal posar en relleu dues obres de Victoria, impreses per la tipologia règia de Madrid, el *Missae*, *Magni-*

11. Giovanni Pierluigi PALESTRINA, *Magnificat* a 6 v (S, A, T1/2, B1/2).

12. Giovanni Pierluigi PALESTRINA, *Magnificat* a 4 v *secundi toni*.

13. Vegeu, entre d'altres: Tomás Luis de VICTORIA, *Magnificat en 1. To (dòric) a 6 v (S1/2, A, T1/2, B)*. Per a més referències als *magnificats* de Victoria, vegeu Robert STEVENSON, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, p. 478-489.

ficat, motecta, psalmi (1600)¹⁴ i l'*Officium defunctorum sex vocibus* (1605), ja que s'hi entreveuen aspectes compositius que ja palesen una assumpció clara vers el nou estil musical que estava irrompent, el Barroc, en especial pel que fa a l'ús del baix continu i del doble cor, aspectes aquests que de ben segur també influenciaren Cererols. Aquestes obres fora possible que formessin part de la biblioteca de la comunitat benedictina establerta a Madrid en l'anomenat *Montserratico*. També fora probable —malgrat no disposar de dades degut a l'incendi de l'arxiu el 1811 per les tropes napoleòniques— que aquestes obres arribessin al monestir de Montserrat.

En el món catòlic l'impacte de l'*stile concertato* o policoral venecià li arribà, presumptament, per la via de les relacions seculars amb Itàlia i, especialment, pel contacte amb la santa seu de Roma. De les tres escoles musicals —romana, milanesa i veneciana—¹⁵ que sorgiren a l'aixopluc de la Contrareforma tridentina, és la veneciana la que podríem considerar més avançada i amb més concepció d'estètica barroca. Així doncs, l'escola veneciana es pot considerar un emblema de la catolicitat contrareformista del Barroc del set-cents. Efectivament, l'estil policoral venecià amb els seus efectes estereofònics impactants —similars al tectonisme de les arts plàstiques barroques— podem considerar-lo un baluard de la *Roma triumphans*, eslògan propi de la Contrareforma catòlica emanat de Trento. Així doncs, aquesta tècnica compositiva de la policoralitat podem suposar que arribà a Cererols per la via eclesial vinculada a la Roma catòlica.

Giovanni Gabrieli fou un precursor rellevant de la policoralitat. Els seus *magnificats* a vuit, dotze, catorze, disset, divuit i trenta-tres veus¹⁶ palesen clarament la sonoritat consolidada dels *cori spezzati* venecians. Hom pot comparar aquests *magnificats* amb els de nou i deu veus de Cererols. Tot i les diferències tímbriques i estructurals, s'hi entreveu, en Cererols, una certa ressonància en la divisió dels cors com a *coro favorito* i *coro di capella* potser més en el de deu veus que en el de nou veus.

Proposem, com a exemple, el tractament similar que fan Gabrieli¹⁷ i Cererols —en el *Magnificat* a nou veus— de l'inici del desè versicle, «Sicut locutus est». En ambdós casos, s'observa una articulació homorítmica evident del text, però, amb valors augmentats en el cas de Cererols (ex. 5 i 6).

I en darrer terme, en el *Magnificat* de les *Vespres* de Monteverdi del 1610, tot i la seva singularitat evident i ser un model d'inici del canvi de tradició¹⁸ de la

14. Tomás Luis de VICTORIA, «Thomae Lu / divic de Victoria / ... / Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quâ plurima. / Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis / vocibus concinnuntur. / ... / Matriti, / Ex Typographia Regia. / Anno MDC». Vegeu també Robert STEVENSON, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, p. 479, 488-489.

15. Edith WEBER, *Le Concile de Trente et la musique*, p. 175-180.

16. Denis ARNOLD i Elsie M. ARNOLD, «Gabrieli, Giovanni», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 7, 1980, p. 64.

17. Giovanni GABRIELI, *Sacrae symphoniae: Libro primo. 1607, parte seconda*, p. 164-165.

18. Alberto RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*, p. 18-19. Monteverdi en les vespres proposa dues versions per al *Magnificat*: una per a set veus i instruments i l'altra per a sis veus amb orgue.

66

Cantus
Si - cut lo - cu - tus est

Altus
Si - cut lo - cu - tus est

Quintus
Si - cut lo - cu - tus est

Tenor
Si - cut lo - cu - tus est

Septimus
Si - cut lo - cu - tus est

Sextus
Si - cut lo - cu - tus est

Octavus
Si - cut lo - cu - tus est

Bassus
Si - cut lo - cu - tus est

EXEMPLE 5. Giovanni Gabrieli, *Magnificat* a vuit veus, «Sicut erat», c. 66-67.

tècnica *alternatim* per l'*stile moderno* i *concertato*, s'hi escolen trets que fan pensar en una possible similitud amb els *magnificats* de Cererols. En aquest sentit, l'inici del *Magnificat* de Monteverdi és tractat d'una manera similar amb el *Magnificat* a deu veus de Cererols; això és, en contrapunt imitatiu, per bé que Monteverdi desenvolupa polifònicament el cant gregorià, cosa que no s'observa en Cererols.

Aquestes darreres influències, en especial de Monteverdi i de Gabrieli, que hem observat en Cererols també impactaren d'una manera palesa en Schütz. En qualsevol cas, en la comparació dels *magnificats* d'ambdós compositors faré referència a aquestes influències pel que fa a Schütz.

62

Cor I
Tiple

Sic - ut lo - cu - tus est

Cor II
Tiple

Sic - ut lo - cu - tus est

Contralt

Sic - ut lo - cu - tus est

Tenor

Sic - ut lo - cu - tus est

Baix

Sic - ut lo - cu - tus est

Cor III
Tiple

Sic - ut lo - cu - tus est

Contralt

Sic - ut lo - cu - tus est

Tenor

Sic - ut lo - cu - tus est

Baix

Sic - ut lo - cu - tus est

62

Continuo

Sic - ut lo - cu - tus est

EXEMPLE 6. Joan Cererols, *Magnificat a nou veus*, «Sicut erat», c. 62-63.

COMPARACIÓ ENTRE ELS *MAGNIFICATS* DE CEREROLS I EL DE SCHÜTZ

Objectivament, no es pot demostrar el coneixement de la música de Cererols per part de Schütz ni a l'inrevés. No obstant això, sí que podem trobar un comú denominador que ens pot fer emergir tècniques compositives semblants. Aquest comú

denominador és la música italiana de la Contrareforma, concretament, la música veneciana policoral de Giovanni Gabrieli i la música romana de l'*stile antico* de Palestrina. Aquestes músiques es disseminaren per l'Europa del moment tant en l'àmbit catòlic com en el protestant. En aquest darrer cas, cal recordar la difusió de diverses antologies, com ara *Florilegium portense* I-II (Leipzig, 1618 i 1621), d'Erhard Bodenschatz,¹⁹ *Promptuarium musicum* I-III (Estrasburg, 1611-1613), d'Abraham Schadaeus²⁰ i *Promptuarium musicum* IV (Estrasburg, 1617 —quarta part—), de Caspar Vincentius,²¹ en què estaven representats exemples de diversos compositors alemanys però també italians —Agazzari, Gabrieli, Marenzio, Viadana i d'altres— a l'àrea germànica protestant i, en conseqüència, molts mestres de capella en pogueren disposar per a tenir models en elaborar les seves composicions. No és estrany, doncs, que tant Cererols com Schütz mostressin en la seva obra, i en especial en els *magnificats* que estem estudiant, similituds i analogies compositives.

He escollit la música del compositor Schütz, ja que va viure un període vital aproximadament similar al de Cererols. En aquest sentit, si bé Schütz nasqué el 1585 —trenta-tres anys abans que Cererols (1618-1680)— i traspassà el 1672, ambdós omplen pràcticament tot el segle XVII. Se circumscriuen, per tant, en la música i estètica pròpies de l'estil barroc.

Cererols i Schütz no només tingueren en comú aquesta estètica i estil del Barroc musical, sinó que ambdós foren mestres de capella —Schütz a Dresden des del 1615²² i Cererols a Montserrat potser abans del 1653—²³ i ambdós visqueren un mateix context històric que també palesà nexes comuns, és el cas de la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648).²⁴ Aquest conflicte bèl·lic europeu comportà una contínua modificació de fronteres de diversos estats i es perllongà fins al 1659 —any del Tractat dels Pirineus— entre França i la Monarquia Hispànica. En efecte, per a Cererols li implicà l'experiència de l'embat de la Guerra dels Segadors que també tingué els seus efectes a Montserrat a mitjan segle XVII, el 1648,²⁵ quan hagué de marxar, juntament amb altres monjos, del monestir de Montserrat vers el convent benedictí de Madrid —el *Montserratico*—, del qual va retornar el 1653.

19. Otto RIEMER i Clytus GOTTWALD, «Bodenschatz», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 3, p. 771.

20. Otto RIEMER, «Schadaeus», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 22, 2001, p. 425. Vegeu també Michael ZYWIETZ, «Schadaeus», a *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, vol. 14, p. 1157-1158.

21. Peter WOLLNY, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, p. 31.

22. Joshua RIFKIN, Derek McCULLOCH, Stephen BARON i Kurt GUDEWILL, «Schütz, Heinrich», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 17, p. 3 i 5.

23. David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes*, V, p. XI.

24. Bartolomé BENNASSAR, Jean JACQUART, François LEBRUN, Michel DENIS i Noël BLAYAU, *Historia moderna*, p. 445-473.

25. David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes*, V, p. XI.

D'altra banda, Schütz visqué també la penúria de la Guerra dels Trenta Anys com a *Kapellmeister* de l'església de la cort de Dresden, tant en el decurs de l'escorment bèl·lic com pocs anys després. En aquest sentit, Schütz hagué de fer front a l'escassetat de recursos per a mantenir la capella musical, molt malmesa per l'ensulsiada bèl·lica, tot i els esforços que el Landgrave Johann Georg II²⁶ esmerçà per a tenir una capella musical de prestigi.

Schütz fou recipiendari de l'*stile concertato* de Gabrieli gràcies a l'estipendi que va rebre del Landgraf Moritz von Hessen per a viatjar a Venècia²⁷ i formar-se sota el mestratge (1609-1613) de Gabrieli, que fins i tot l'arribà a considerar un dels seus deixebles predilectes.²⁸ Més tard, el 1628, Schütz tornà a Venècia i pogué contactar amb Monteverdi, del qual, de ben segur, rebé consells musicals. Cal esmentar que també contactà, en aquesta segona estada veneciana, amb el violinista de Màntua Francesco Castello²⁹ i el va contractar per a la capella de Dresden. A més, la capella de la cort de Dresden tenia en la seva nòmina diversos músics italians.³⁰ Tot això evidencia que l'estil musical del Barroc italià —tant pel que fa als coneixements musicals adquirits sota el guiatge de Gabrieli com pels diversos músics italians que eren a la capella de Dresden— estigué molt present en l'haver compositiu de Schütz.

Cal indicar, finalment, com he dit, que el *Magnificat* SWV 468 de Schütz és l'únic en llengua llatina que té en el seu haver, ja que els altres tres són en alemany. Per la qual cosa és l'únic gènere homòleg als dos *magnificats* de Cererols adient per a la comparació que volem fer.

VEUS I INSTRUMENTS: POLICORALITAT

Els dos *magnificats* de Cererols mostren un contingent vocal i instrumental que està format per tres cors i continu. El del de deu veus està conformat per: cor I (*cantus* 1/2), cor II (C 1/2, A, T) i cor III (C 1/2, A, T); el de nou veus per: cor I (*cantus* 1), cor II (C, A, T, B) i cor III (C, A, T, B). Per tant, s'observa un ús comú dels tres cors, per bé que la diferència rau en la composició de cada un dels cors dels dos *magnificats*. Així, en el de deu veus, predominen més les veus de registre agut que en el cas del *Magnificat* de nou veus.

26. Mary E. FRANDSEN, «Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen», *Schütz-Jahrbuch* (2007), p. 17-34. Vegeu també Mary E. FRANDSEN, «Music in a time of war: the efforts of Saxon Prince Johann Georg II to establish a musical ensemble, 1637-1651», *Schütz-Jahrbuch* (2008), p. 33-68.

27. Vegeu David BRYANT, «Schütz's Venice: 1609-1613 and 1628-1629», *Schütz-Jahrbuch* (2014), p. 32-39. En aquest article es mostra la rellevància de Venècia com a centre musical de primera instància en el moment en què Schütz hi feu estada.

28. Manfred BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, p. 40.

29. Eleanor SELFRIDGE-FIELD, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, p. 313. Vegeu també: Heinrich SCHÜTZ, *Schütz-Dokumente*, vol. 1, p. 157-159.

30. Mary E. FRANDSEN, «Music in a time of war: the efforts of Saxon Prince Johann Georg II to establish a musical ensemble, 1637-1651», *Schütz-Jahrbuch* (2008), p. 62-63.

La paleta vocal i instrumental del *Magnificat* de Schütz és per a disset veus, violone i baix continu. Schütz distribueix les veus de la manera següent: *Favorit-Chor* (*cantus*, alto, tenor, *bassus*), *Capell-Chor I* (CATB), *Capell-Chor II* (CATB), *Obligat-Instrumente* (*violino* 1/2, *trombone* 1/2/3), *violone* —*Kontrabaßgambe* o *Kontrabaß*— i *basso continuo*.

La manera de construir els *magnificats* segons el nombre de veus, cors i instruments està recollida en la tercera part del *Syntagma musicum* (1619) de Praetorius:³¹ «[...] Magnificat anima mea Dominum / cum Tubis & Tympan. 4, 5, 6 (Chori)..... 16, 20 (voces)», és a dir, la conjunció d'un determinat nombre de veus i instruments atorga més brillantor a la interpretació. Aquest tractat de ben segur que Schütz el conegué, però, tot i que no consta que Cererols el conegués, sí que els trets que planteja Praetorius són aplicables, també, en els *magnificats* de Cererols.

La comparació ens fa observar, doncs, l'ús comú de la policoralitat³² i també una certa similitud en la diferenciació del *coro favorito*, en Schütz, i els dos *cantus* del primer cor, en el *Magnificat* de deu veus de Cererols.

Cal esmentar, però, que en el *Magnificat* de Schütz ell indica clarament quines són les parts obligades i quines poden ser emprades *ad libitum*. En efecte, en la contraportada del manuscrit del continu està consignat: «Magnificat a voc: e instrument / ad placitum 2 Capell. H. S. / no 10». Aquesta indicació de «Voces et instrumenta ad placitum» ens remet a suposar que els cors de capella 1 i 2 podien usar-se lliurement amb instruments o sense —*cornetti*, sacabutx i baixó— o que, en el cas d'haver-hi instruments, doblesin les veus o que les substituïssin. Això atorga una certa flexibilitat al contingent vocal-instrumental de la capella on s'interpreti el *Magnificat* en funció de si es disposa de més o menys veus i/o instruments. En aquest sentit, Praetorius ho ratifica quan parla d'indrets on no es disposa d'instrumentistes:³³

També, a les escoles on no es disposi d'instruments, alguns alumnes poden interpretar [vocalment] les parts o les veus; així, a *Voce*, ha de cantar, només, una de les millors veus sola; a *Instrumento*, també [ha de cantar] algú altre de veu fina; i a *Omes*, cantaran tots alhora.

Aquesta flexibilitat funcional de veus i instruments també es podria aplicar a Cererols. Tot i que en els *magnificats* de Cererols no estan consignats els instruments a la partitura, a excepció del continu, és molt probable, com ja he indicat, que el grup instrumental que usava fos el propi de l'època, és a dir, la cobla de ministrers³⁴

31. PRAETORIUS, *Syntagma musicum III* (1619), p. 200.

32. Per a un estudi de la policoralitat aplicada a la *Missa de batalla* de Cererols, vegeu Graham STRAHLE, «Parodia y policoralismo en la "Misa de batalla" de Juan Cererols», *Nassarre*, VII/1, (1991), p. 133-159.

33. Vegeu PRAETORIUS, *Syntagma musicum III* (1619), p. 192.

34. Gregori ESTRADA, «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)», a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, 1985, p. 8. Vegeu la il·lustració de la pintura a Jordi RIFÉ, «La música religiosa en romanç en el Barroc», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, 1999, p. 57.

—*cornetti*, sacabutx i baixó—, i l'empres per a doblar, unisonar o substituir les veus. Per tant, la praxi interpretativa podria adaptar-se al contingent que es disposés en el moment de la interpretació dels *magnificats*.

Pel que fa al xifrat del continu, no és present en els *magnificats* de Cererols i molt sobriament —només tres vegades—, el trobem en el de Schütz —4es i alteració de la 3a I, els àmbits tессitursals de veus i instruments són similars en els *Magnificats* d'ambdós compositors.

En Schütz, però, s'observa una cura metòdica en la distribució del teixit textual en els diversos cors que intervenen en el seu *Magnificat*. En aquest sentit, Breig³⁵ apunta tres mètodes que Schütz empra en les seves composicions policorals —en especial, els *Salms de David* (1619) i la primera part de les *Simfonies sacres* (1629)—, que són aplicables al *Magnificat* que estudiem: primer, diferenciant i articulant el *coro favorito* amb els cors de capella —ex. quart versicle (c. 90-101)— que atorga el contrast i la plena sonoritat. Segon, la diferenciació entre una part solista i coral a l'interior del *coro favorito* —ex. quart versicle (c. 72-88)— que articula, en una textura més prima, el contrast sonor entre el solo i la resta del grup vocal. Tercer, el cor instrumental, que encara que acompanyi o dobli les veus, a voltes palesa un rol propi de les trio sonates italianes³⁶ —ex.: la *Symphonia* abans del tercer versicle (c. 20-40).

Per contra, Cererols articula, majoritàriament, el primer mètode compositiu en diferenciar el *coro favorito* dels cors de capella. Els altres dos mètodes anteriors no apareixen en els *magnificats* de Cererols.

El reforçament de la línia del baix i la distribució en l'espai dels diversos cors que formen la policoralitat queden molt explicitats tant pel mateix Schütz com pels teòrics del moment. Així, Schütz, entre altres indicacions, en el prefaci dels *Salms de David* (1619), en què il·lustra, també, les bases de l'estructura policoral, ens detalla la ubicació espacial dels diversos cors:³⁷

2. Per a la disposició i l'ordenació de les capelles amb dos cors, s'ha de tenir en compte el següent: que el cor ha d'estar col·locat en forma de creu, que els més propers seran la capella 1 o el *coro favorito* i al costat contrari la capella 2, etc., així les capelles aconseguiran els efectes més desitjats.

Praetorius també posà èmfasi en la línia fonamental dels baixos a l'uníson per tal d'enriquir les sonoritats pròpies de la policoralitat:³⁸

35. Werner BREIG, «Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 24-38.

36. El tercer trombó (Posaune) fa, pràcticament, el mateix disseny que el baix continu, per això es pot qualificar de trio sonata.

37. Heinrich SCHÜTZ, *H. Schütz Sämtliche Werke*, p. 5. Vegeu també Heinrich SCHÜTZ, *Heinrich Schütz Psalmen Davids 1619*, núm. 23-26, p. xv. Aspectes de la policoralitat també estan recollits en el prefaci del *Geistliche Chor-Music* de Schütz, *Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Heinrich Schütz Sämtlicher Werke*, p. XIII.

38. PRAETORIUS, *Syntagma musicum III* (1619), p. 94.

És molt millor i el cant té molta més harmonia si, quan els cors van junts o s'alternen un amb l'altre, tots els baixos estan escrits a l'uníson. Amb això, aconseguixen un rang vocal que manté, nodreix i magnifica l'harmonia.

Igual que Praetorius i per a acabar de corroborar l'ús que en feia Schütz, portem a col·lació el també teòric Friderici, el qual, a més, inclou un diagrama en què especifica la situació dels cors i les veus que formen part de l'entramat policoral.³⁹

Quan hi ha diversos cors, no només els cors, sinó també les diferents veus de cada cor han d'estar disposades i encaixades entre si. Així, la veu fonamental ha d'estar una mica més lluny de les altres i així la ressonància pot arribar millor als oients. Com en una *Cantionibus* a vuit veus (Friderici, *Musica figuralis*, Rostock, 1618/1624, regla 12).

En Cererols, tot i que no disposem de fonts manuscrites que ens explicitin els aspectes sonors i espacials que Schütz i els teòrics detallen, podríem conjecturar que ell també en fos conscient. En aquest sentit, la descripció i les recomanacions que fa Cerone respecte a la policoralitat en el seu *El melopeo y maestro* (1613) estan en consonància amb les propostes de Praetorius i són aplicables, també, als *magnificats* en qüestió:⁴⁰

Acontecera auezes componer Psalmodias, Motetes o Missas, en vna manera llamada en Italia *Musica à dialogo*, ò *Chori Spezati*, que tanto es como à dezir, Musica à Choros divididos ò apartados. Esta manera de cantar *ab antiquo* se vsaua, y oy dia se vsa mucho, y mas que en otras partes à Venecia: de quien las otra Ciudades dependieron hazer lo mismo. Semejantes composiciones *son diuididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinariamente en tres, en quatro, y auezes mas Choros. *En cada Choro de ordianario cantan quatro bozes*, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solament con tres, y auezes con cinco bozes. *Las partes de los Choros ordinariamente son bozes comunes*, mas extraordinariamente se suele hazer un Choro de voces pares, y auezes de voces pueriles. *El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado*, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores pieças, y los mas diestros Cantantes; mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado; y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fuga, y ha de ser grave, sonoro, lleno, y de mucha magestad. *El primer Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzilles*: el segundo se tañe con vn concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple y Baxo, paraque expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantaré el lleno y à turba, tanto mas perfeto será el Choro [...].

39. Citat per John BUTT, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, p. 107.

40. Pedro CERONE, *El melopeo y maestro* (Napolés, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613), p. 675-676 (del tractat) i p. 907-908 (de l'edició).

Amb tot, la funcionalitat litúrgica estava lligada a l'obediència benedictina i només destinada a la comunitat monàstica, la qual cosa implicaria un ús més auster que en el cas de l'església de la cort de Dresden. Tanmateix, pel que fa al *Magnificat* de nou veus de Cererols, hauria pogut ser diferent a la Col·legiata de Verdú, ja que la seva funcionalitat litúrgica restava oberta a la comunitat de la vila.

En darrer terme, la música policoral i la seva sonoritat també es poden interpretar des de la perspectiva teològica. De fet, Praetorius⁴¹ palesa, en diverses obres, conceptes i idees que ens poden fonamentar aquesta perspectiva. En efecte, en el *Commefactio*, de la seva obra *Urania* (1613), Praetorius, basant-se en Isaïes, suggereix un concepte escatològic quan diu: «*Musica per Choros Caelestia canens...* ja que l'art del cant coral és veritablement la via correcta de fer música celestial». En la seva *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619), explica que el *Concio* —bon sermó— hauria d'incloure el *Cantio* —bona música amb cantants i ús abundant dels instruments—, és a dir, paraula i música unides per a vehicular la paraula de Déu; recordem que Luter, en el seu *Elogi de la música*,⁴² situa la música com a inspiradora dels seus sermons. Finalment, en el títol de la seva *Theatrum instrumentorum* (1620) apareix un dibuix en què s'observen tres cors més un cor celestial de lloança a Déu.

Aquesta perspectiva teològica també la podem relacionar amb Schütz i Cererols. Així, i seguint Brodde,⁴³ la policoralitat pot suposar un model musicoteològic que es manifesta com a metamorfosi de l'antiga monodia de salms i antífones. La policoralitat constitueix un art sonor que expressa la magnificència majestuosa. A partir del salm 148, podem dir que la policoralitat configura la imatge de l'ordre musical en general: el cor inferior representa el cant ara i aquí, el cor —celeste— superior representa l'eternitat. En aquest cas, ambdues confessions —luterana i catòlica— reflectien la mateixa simbologia teològica en l'ús de la policoralitat en els seus *magnificats* respectius.

ASPECTES FORMALS

En aquest apartat consigno els trets genèrics pel que fa a diversos paràmetres que configuren la forma. Amb tot, els detalls específics d'aquests aspectes s'aniran desenvolupant en l'apartat següent «relació música-text».

Schütz desenvolupa la música del *Magnificat* tot separant cada versicle i iniciant una nova proposta compositiva en cada un, així va canviant de metre, de binari a ternari, de textures —homofonia, concertat, contrapunt imitatiu i melodia acompanyada, de veus i d'instrumentació. Per contra, Cererols construeix el discurs mu-

41. Walter BLANKENBURG i Clytus GOTTWALD, «Praetorius, Michael» a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 20, p. 264-265.

42. Citat per Emilio CASARES, «La música religiosa en el Barroco europeu», a *La música en el Barroco*, 1977, p. 52.

43. Otto BRODDE, «Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 7-11.

sical dels seus *magnificats* mantenint el metre binari i sense una solució de continuïtat, és a dir, que, a excepció d'alguns moments, la música i el text dels *magnificats* es desenvolupen sense cesures fins al final, tot encavalcant-se les cadències amb l'inici del versicle següent. En qualsevol cas, i com hem dit quan hem analitzat els *magnificats* de Cererols, el *Magnificat* de nou veus és molt proper a la tècnica *alternatim* que ve del Renaixement, mentre que el *Magnificat* de deu veus s'articula amb més diversitat de textures que abracen tant l'estil concertat com la polifonia i l'homofonia.

La taula comparativa explicita les parts del *Magnificat*, el compositor, el compàs, l'extensió de compassos i el contingent vocal i instrumental de cada part.

TAULA 1

<i>Part</i>	<i>Compositor</i>	<i>Compàs</i>	<i>Compassos</i>	<i>Instruments i veus</i>
1. <i>Magnificat</i>	CEREROLS a 10 veus	c	1-11	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	1-4	Tiple del Cor I + Bc
	SCHÜTZ	♩	1-19	<i>Tutti</i>
2. <i>Et exultavit</i>	CEREROLS a 10 veus	c	12-19	<i>Cantus</i> I/II + Bc
	CEREROLS a 9 veus	4/2	4-16	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	3/2 ♩	20-71	<i>Coro favorito</i> , trombons 1/2/3, Bc
3. <i>Quia respexit</i>	CEREROLS a 10 veus	c	19-49	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	16-27	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	72-109	<i>Tutti</i>
4. <i>Quia fecit mihi magna</i>	CEREROLS a 10 veus	c	50-73	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	27-30	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	110-124	<i>Coro favorito</i> , trombons 1/2/3, Bc
5. <i>Et misericordia</i>	CEREROLS a 10 veus	c	73-87	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	30-36	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	124-139	<i>Coro favorito</i> , Bc

<i>Part</i>	<i>Compositor</i>	<i>Compàs</i>	<i>Compassos</i>	<i>Instruments i veus</i>
6. <i>Fecit potentiam</i>	CEREROLS a 10 veus	c	87-103	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	36-41	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	140-162	<i>Tutti</i>
7. <i>Deposuit</i>	CEREROLS a 10 veus	c	103-116	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	41-45	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	3/2	163-190	<i>Coro favorito</i> , Vl 1/2/3, trombons 1/2/3, Bc
8. <i>Esurientes</i>	CEREROLS a 10 veus	c	116-145	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	45-50	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	191-211	<i>Tutti</i>
9. <i>Suscepit Israel</i>	CEREROLS a 10 veus	c	145-185	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	51-61	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	212-242	<i>Cantus del coro favorito</i> , trombons 1/2/3, Bc
10. <i>Sicut locutus est</i>	CEREROLS a 10 veus	c	185-197	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	62-73	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	243-265	<i>Bassus del coro favorito</i> , Vl 1/2/3, Bc
11. <i>Gloria</i>	CEREROLS a 10 veus	c	198-209	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	74-85	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	♩	266-296	<i>Tutti</i>
		3/2 ♩ 3/2		

Part	Compositor	Compàs	Compassos	Instruments i veus
12. <i>Sicut erat in principio</i>	CEREROLS a 10 veus	c	209-238	<i>Tutti</i>
	CEREROLS a 9 veus	4/2	85-92	<i>Tutti</i>
	SCHÜTZ	2/2	297-321	<i>Tutti</i>

FONT: Elaboració pròpia.

L'histograma palesa clarament l'adjudicació d'un nombre més gran de compassos per part de Schütz al seu *Magnificat* que per part de Cererols. Tanmateix, en els versicles 4, 8, 9 i 12 es palesa més compassos en el *Magnificat* a deu veus de Cererols que en el cas de Schütz. Com a interpretació genèrica pel que fa al *Magnificat* de Schütz, cal esmentar que ell treballà com a *Kapellmeister* a l'església de la cort de Dresden, cosa que li permeté, malgrat les penúries de la Guerra dels Trenta Anys, gaudir d'una sèrie de possibilitats —cantants, instrumentistes, viatges de formació a Venècia— que no eren tan patents a l'època que Cererols s'estigué a Montserrat. Per tant, és obvi que el *Magnificat* de Schütz palesi més durada musical en els versicles, ja que hi posà en joc, tal com es veurà més endavant, tots els recursos musicals de què disposava per tal d'emfasitzar més el *Magnificat* llatí, que normalment es cantava en festes solemnes.

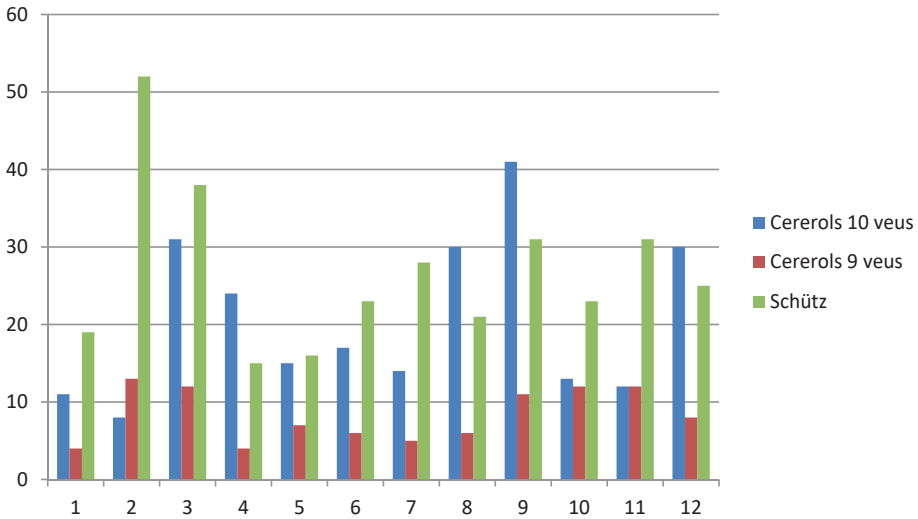


FIGURA 1. Histogrames comparatius de nombre de compassos.

FONT: Elaboració pròpia.

RELACIÓ MÚSICA-TEXT

ASPECTES RETORICOMUSICALS

L'anàlisi practicada des del paràmetre retoricomusical⁴⁴ també ens ha fet emergir diversos aspectes interessants de la música dels *magnificats* d'ambdós compositors. Schütz, pel seu bagatge de cultura i erudició humanística —coneixia molt bé el llatí—, possiblement conegué tant la *Musica poetica* (Rostock, 1606) de Burmeister⁴⁵ com la *Musurgia universalis* (Roma, 1650) del jesuïta Kircher. Pel que fa a aquest darrer tractat, i presumiblement per desig del príncep elector, el 1653 Kircher envià un exemplar de la seva obra a Dresden.⁴⁶ Així mateix, Schütz conegué el tractat del seu deixeble Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, en què també, entre d'altres, es detallen les figures retòriques i la música.

Schütz tingué gran consciència de la relació música-text. A més de les conclusions dels musicòlegs, també està corroborat pels deixebles del mateix Schütz, com ara Christoph Bernhard. En efecte, Christoph Bernhard va escriure el *Tractatus compositionis augmentatus*, tractat al qual el mateix Schütz va fer referència en el prefaci del seu *Geistliche Chormusik* (1648). De fet, el tractat reflecteix, d'alguna manera, els pressupòsits i la praxi compositiva del seu mestre Schütz. En aquest sentit, portem a col·lació el text següent de Bernhard:⁴⁷

No hi ha motiu que no es correspongui [la música] amb la forma del text, cap motiu perquè l'*Affekt* vagi contra el contingut del text. Al contrari: la creació musical està gairebé totalment orientada cap al text. S'adhereix al sistema d'accentuació que dicta i dona sensacions i expressions animades. D'altra banda, els motius musicals són, al mateix temps, estructures musicals de valor independent construïdes d'acord amb les lleis musicals que són comprensibles sobre la base d'aquestes lleis, fins i tot a part del text.

Cererols també té en comú amb Schütz la seva formació i el seu bagatge humanista —excel·lí, entre d'altres, en teologia moral i llatí—, així doncs, de ben se-

44. Per a l'anàlisi retoricomusical, m'he basat en Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, que abraça gran quantitat de teòrics i, en especial, els esmentats en el treball. Hi ha algunes figures que no estan explicitades pels tractats de Burmeister, Bernhard i Kircher, però sí que ho estan en d'altres; en aquest sentit, val a dir que els teòrics recollien i reflectien la praxi que es feia tant en el moment de la publicació del tractat com anteriorment, en qualsevol cas es fonamentaven, entre d'altres, en la *Institutio oratoria* de Quintilià.

45. Hans Heinrich EGGBRECHT, *Heinrich Schütz: Musicus poeticus*, p. 39; Martin GECK, *Luthers Lieder. Leuchttürme der Reformation*, p. 74.

46. Eberhad MÖLLER, «Heinrich Schütz und die Jesuiten», a *Schütz-Dokumente*, vol. 2, p. 129.

47. Robin A. LEAVER, «Heinrich Schütz as a Biblical Interpreter», *Bach Journal*, IV, 3, (1973), p. 3. Per al debat sobre si Schütz es referia a Christoph Bernhard o a Marco Scacchi, vegeu Heinrich SCHÜTZ, *Heinrich Schütz Sämtlicher Werke, Geistliche Chor-Music*, vol. 12, p. XVII-XVIII. El tractat de Bernhard no està datat.

gur que la seva formació va poder fonamentar, conscientment o inconscientment, la construcció de la seva música a partir de pressupòsits retòrics.⁴⁸ Malgrat no tenir constància dels llibres de la biblioteca de Montserrat, com ja s'ha dit, degut a l'incendi de l'arxiu montserratí fet el 1811 per les tropes napoleòniques, podríem conjecturar que Cererols hauria pogut conèixer diversos tractats que explicitessin d'una manera o altra el tractament compositiu dels textos que calia musicar. En aquest sentit, citem, entre d'altres, el tractat de Cerone⁴⁹ *El melopeo y maestro* (Nàpols, 1613) i el de Kircher *Musurgia universalis* (Roma, 1650). El primer fou molt difós i usat a l'època. Cerone, tot i que no parla de les figures retòriques aplicades a la música, sí que aporta unes directrius genèriques a la música en el tractament semàntic dels textos. Respecte al tractat de Kircher, la *Musurgia universalis*, cal esmentar que provenia de l'àmbit catòlic, recordem que Kircher era jesuïta i que treballà al Colegio Germánico de Roma des del 1633. El seu tractat rebé les influències de Burmeister i, consegüentment, la *Musurgia* esdevingué la cadena que dugué al món catòlic els postulats de la *Musica poetica* de Burmeister.

Els tres *magnificats* tenen en comú l'*epanadiplosis*,⁵⁰ és a dir, presenten una certa recurrència temàtica del final respecte a l'inici dels *magnificats* respectivus.

El fragment de l'*omnes*,⁵¹ al final del quart versicle, és tractat per ambdós compositors amb figures que atorguen ampullositat rellevant al text. Així, trobem l'*anadiplosis*, l'*anaploce*, la *mimesis* i la *paronomasia* aplicades de manera diferent en el *Magnificat* a deu veus de Cererols i en el de Schütz. Pel que fa al *Magnificat* de nou veus de Cererols només hi apareix la *mimesis*.

En el «Fecit potentiam» —sisè versicle— s'observen tres tractaments molt diferenciats texturalment, però amb figures retòriques comunes. Cererols, en el *Magnificat* a deu veus, l'inicia amb una *fuga* (ex. 7) com a procediment de contrapunt imitatiu; en aquest cas, però, només té pes compositiu més que no pas semàntic. El pes de relleu semàntic recau en el *dispersit superbos*, atès que és tractat mitjançant una *anadiplosis* (ex. 8) o traducció emfàtica del text per amplificació o reduplicació del nombre de veus que van entrant, i ho fa mitjançant una *anaploce* que repeteix el *noema* en textura policoral i concertada, i sobreposant-se les veus.

En el *Magnificat* a nou veus, Cererols inicia el fragment del sisè versicle (ex. 9) amb una *anaploce* (c. 36-38), ja que se sobreposen, alternativament, les veus exteriors i interiors dels tres cors, cosa que crea una homogeneïtat contínua en el discurs musical, seguit d'una *paronomasia* (c. 37-39) que repeteix el text *in brachio suo* amb algunes variacions, i clou el fragment amb una *exclamatio* (c. 40-41) per al tercer cor que emfatitza el text *dispersit superbos*.

48. Jordi RIFÉ, «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música», *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 83-105.

49. Vegeu Jordi RIFÉ, «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música», *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 86-87.

50. Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 255-256.

51. Vegeu tot el fragment a les fonts citades a l'inici del present estudi.

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Cantus I and Cantus II. The next four staves are for Cor I, with the first staff labeled 'Cantus I' and a 'fuga' box above it. The following three staves are for Cor II, labeled 'Cantus I', 'Cantus II', and 'Altus'. The bottom two staves are for Tenor and Continuo. The lyrics are written below the vocal staves, with some words appearing in multiple parts.

EXEMPLE 7. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Fecit potentiam», c. 87-90.

Schütz elabora el sisè versicle del seu *Magnificat* iniciant el text per l'*alto* del *coro favorito* i sobreposat pel *tutti* que recita homofònicament tot el text cesurat per pauses. Es tracta de la figura *anaploce* (c. 140-145) (ex. 10) que fa repetir el *noema* entre el solista i el *tutti* atorgant més força a les paraules del versicle. També trobem la *mimesis* (c. 146-153) (ex. 11) entre el tenor i el *cantus* del primer cor, a manera de l'*stile concitato* monterdià que posa més freturosament en relleu «fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos». I, finalment, l'*anadiplosis* (c. 156-162) que per entrades policorals en diversos blocs es va reduplicant emfàticament el text.

En el vuitè versicle del *Magnificat* a deu veus de Cererols i concretament al fragment «implevit bonis et divites dimisit inanes» s'hi palesa, tal com vaig de-

anadiplosi

93

95

CI di - sper - sit su - per - bos

CII di - sper - sit su - per - bos

Cor I

CI o: di - sper - sit su - per - bos

CII su - o: di - sper - sit su - per - bos

A di - sper - sit su - per - bos

T o: di - sper - sit su - per - bos

Cor II

CI di - sper - sit su - per - bos

CII di - sper - sit su - per - bos

A di - sper - sit su - per - bos

T di - sper - sit su - per - bos

93 Cont. di - sper - sit 95 su - per - bos

EXEMPLE 8. Joan Cererols, *Magnificat a deu veus*, «Fecit potentiam», c. 93-96.

mostrar,⁵² la presència de les figures següents: *apocope* —trenca el discurs musical—, *anadiplosis* —augment de veus— i *anaploce* —inici d'un motiu musical abans de cloure l'anterior— a «implevit bonis» (c. 129-135) i *hypallage* a «et divites dimisit inanes» (c. 135-145) —imitació fugada per moviment contrari.

Aquest mateix fragment és tractat per Cererols en el seu *Magnificat a nou veus* amb les figures retòriques de l'*anaploce* (c. 45-46) i la *paronomasia* (c. 48-50).

En Schütz, i també en el passatge «implevit bonis et divites dimisit inanes»

52. Vegeu Jordi RIFÉ, «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música», *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 93-94.

anaploce i paronomasia

The musical score for Example 9 is arranged in a system of staves. At the top, a bracketed box contains the text "anaploce i paronomasia". The score includes the following parts:

- Cor I Tiple:** Treble clef, 4/4 time. Measure 36 has a whole rest. Measure 38 starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.
- Cor II Tiple:** Treble clef, 4/4 time. Measures 36-37: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measures 38-39: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Contralt:** Treble clef, 4/4 time. Measures 36-37: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measures 38-39: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Tenor:** Treble clef, 4/4 time. Measures 36-37: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measures 38-39: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Baix:** Bass clef, 4/4 time. Measures 36-37: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measures 38-39: quarter notes G3, A3, B3, C4.
- Cor III Tiple:** Treble clef, 4/4 time. Measures 36-37: whole rests. Measures 38-39: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Contralt:** Treble clef, 4/4 time. Measures 36-37: whole rests. Measures 38-39: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Tenor:** Treble clef, 4/4 time. Measures 36-37: whole rests. Measures 38-39: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Baix:** Bass clef, 4/4 time. Measures 36-37: whole rests. Measures 38-39: quarter notes G3, A3, B3, C4.
- Continuo:** Bass clef, 4/4 time. Measures 36-37: whole notes G2, A2. Measures 38-39: whole notes G2, A2.

Lyrics for Cor I, Cor II, Contralt, Tenor, and Baix:

um. in bra - chio su - o,

um. Fe - citoten - ti - am in bra - chio su - o,

um. Fe - citoten - ti - am in bra - chio su - o,

um. Fe - citoten - ti - am in bra - chio su - o,

um. Fe - citoten - ti - am in bra - chio su - o,

Lyrics for Cor III, Contralt, Tenor, and Baix:

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chio su - o,

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chio su - o,

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chio su - o,

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chio su - o,

EXEMPLE 9. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, «Fecit potentiam», c. 36-38.

del vuitè versicle, s'hi palesa l'ús, en tot el passatge, de l'anaploce, la *mimesis* i l'anadiplosis.

No obstant això, en Schütz apareix, també, un figuralisme més detallat, ja que en el decurs del seu *Magnificat* en les textures no policorals, és a dir, més fines —a una sola veu o a menys veus—, és on pot palesar més subtilment les ornamentacions pròpies del figuralisme de l'*elocutio*. Així, i a tall d'exemple: «Quia fexit mihi magna», al cinquè versicle, al fragment que correspon a *Et Sanctum nomen* (c. 117-124) —cantat pel *cantus* i l'*alto* del *coro favorito*—, és tractat amb croma-

Favorit - Chor

Soprano
fe - cit po - ten - tiam in bra - chio su - o: dis - per - situ

Alto

Tenor
8
fe - cit po - ten - tiam in bra - chi - o su - o: dis - per - sit | per - sit | per - sit | per - sit

Basso

Continuo
148

EXEMPLE 11. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Fecit potentiam», c. 146-148.

tismes propis de l'estil madrigalesc de Monteverdi, que correspon a la figura del *passus duriusculus*⁵³ juntament amb la *retardatio*,⁵⁴ la qual cosa atorga relleu a la frase que vol expressar capteniment en la significació pietosa del *Sanctum nomen eius*. En el setè versicle, «Deposuit potentes», per al *coro favorito* i continu, a la primera part del versicle només entren en joc l'alto, el tenor, el baix i el continu i fan una *meses*⁵⁵ o pausa, que fragmenta el text de manera impactant per posar en relleu la interpretació luterana d'aquest passatge del *Magnificat*. I, en darrer terme, cal esmentar el desè versicle, «Sicut locutus est» —per a tenor, violins i baix continu—, que és tractat a manera d'eco, entre el tenor i el violí I, propi també dels estils de Gabrieli i Monteverdi i que correspon a la figura de la *mimesis*.⁵⁶

53. Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 357-358. Segons Bartel, el *passus duriusculus* només el trobem en el *Tractatus compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard; Bernhard diu: «Passus duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steiget, oder fälltet». La *pathopoeia* podria descriure, també, el passatge en qüestió; Bartel, però, indica que Eggebrecht diferencia entre la *pathopoeia* i el *passus duriusculus*: la *pathopoeia* té per objectiu *movere*, mentre que el *passus duriusculus* té com a objectiu també «a certain teaching, admonishing, and pointing out of the meaning». En conseqüència, creiem que potser és més adequat aplicar el *passus duriusculus* al fragment estudiat, seguint l'aportació d'Eggebrecht, tenint en compte que Schütz coneixia el tractat de Bernhard que és on està registrada aquesta figura.

54. Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 375-377.

55. Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 412-413. Vegeu també a les p. 362-365 la figura *pausa*.

56. Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 324-331.

De Cererols n'esmentem, finalment, el fragment del «Sicut locutus est» del *Magnificat* a nou veus, ja que mostra una articulació també de *mimesis*, per part només dels tiples de cada cor, que va del cor I al cor II per a cloure al cor III (c. 62-63). I, en el *Magnificat* a deu veus, el mateix fragment (c. 185-188) està tractat a manera de cànon entre els dos *cantus* del primer cor, tot repartint-se el text, de manera que el *cantus* I canta «Sicut locutus est» i el *cantus* II clou la frase amb «ad patres nostros». Amb tot, les subtileses figuratives de Schütz no es troben en els *magnificats* de Cererols, ja que prioritza el joc articulat de les masses sonores i en el decurs dels seus *magnificats* no adjudica cap versicle només a solistes.

ASPECTES PROSODICORÍTMICS

Un altre aspecte que cal posar en relleu és la cura que ambdós compositors tingueren en l'articulació prosòdica del text amb el ritme musical. En efecte, s'observa en Cererols una clara voluntat de fer intel·ligible el text —tal com s'explicitava en diversos cànons emanats de la Contrareforma tridentina (vegeu ex. 8 i 9); també podem constatar, en Schütz,⁵⁷ la cura per la intel·ligibilitat del text (vegeu ex. 10). Aquests exemples d'ambdós compositors palesen el treball amb blocs homorítmics per tal de fer més entenedor i emfàtic el text en qüestió.

La idea de claredat en el text ja estava present en Zarlino, quan suggerí en la seva *Institutioni harmoniche* II:⁵⁸

Et se pur molti cantano insieme muovono l'animo, non è dubio, che universalmente con maggior piacere s'ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti [...].

En aquest sentit, l'homofonia acordal i rítmica comporta un aspecte declamatiu que facilita la intel·ligibilitat del text. Per tant, el fraseig del text queda posat en relleu mitjançant aquest procediment i hi atorga una qualitat sonora singular. Aquests blocs homorítmics i concertats, juntament amb l'articulació instrumental, embolcal·len l'oient en una sonoritat de tectonisme estereofònic que patentitza les tècniques compositives de l'escola veneciana policoral dels Gabrieli. Aquestes són les influències detectades en Schütz i Cererols en els passatges dels *magnificats* esmentats.

De fet, i tal com ens ho indica Kunze,⁵⁹ la música policoral també maldà, com ja ho fa la música monòdica, per a fer una imitació de la parla. Com digué Marco da Gaglianos en la seva introducció a *Dafne* (1608):

57. Petra WEBER-BOCKHOLDT, «Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz», *Schütz-Jahrbuch* (1993), p. 51-61.

58. Citat per Stefan KUNZE, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 16.

59. Stefan KUNZE, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 17.

Procurisi... di scolpir le sillabe, pur far bene intendere le parole e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole.

Aquests postulats de la monodia es poden, doncs, aplicar a la policoralitat des de la perspectiva de la declamació homorítmica mencionada. En conseqüència, si en la monodia es perseguia la transformació del llenguatge en un llenguatge declamat i gesticulat, en la policoralitat es pot traduir per un llenguatge d'expansió i de plenitud en l'espai. És en aquest sentit que aquí pren carta d'importància el comentari de Giovanni Gabrieli sobre el *Concerti* (1587): «nell'imitatione in rintrovar suoni esprimenti l'Energia delle parole, e de'concerti». És a dir, no es tracta tant de l'afecte de la monodia, el detall, la subtileza de la paraula, com del poder de la sonoritat i del ritme —«l'Energia delle parole, e de'concerti»— que embolcallen l'espai que creen les masses sonores de la policoralitat veneciana. És l'estètica del clarobscur, del contrast propi de l'incipient Barroc italià.

Amb tot, en el *Magnificat* de Schütz apareixen frases o mots amb més cura en els aspectes prosodicorítmics. Les textures més fines —amb poques veus i instruments— són les que permeten assenyalar més palesament els aspectes accentuals propis del text articulats amb la música. En el decurs del *Magnificat* (SWV 468) aquesta textura apareix —íntegra o en part— en els versicles 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10 i 11, la qual cosa posa en relleu la manifesta diferència de tractament textural del *Magnificat* de Schütz respecte als *magnificats* de Cererols, ja que en aquest el pes de la textura rau més en l'articulació del conjunt policoral que no en l'articulació només del *coro favorito* o solistes propi de les textures més fines que acabem de definir. Un exemple molt patent, en el *Magnificat* de Schütz, el tenim en el segon versicle, que està tractat amb textura només de *coro favorito*, trombons i continu. A la primera part, «et exultavit spiritus meus», Schütz, d'acord amb un metre ternari, fa recaure l'accent tònic de cadascun dels mots de la frase en el temps fort del compàs. A més, atorga un disseny rítmic a cada mot en funció de si es tracta d'un accent pla o esdrúixol (ex. 12) (c. 43-46, blanca-blanca-blanca, etc.). A la clausura del versicle «in Deo salutari meo» (ex. 13) (c. 46-51), manté la relació accentual text-ritme, però fa destacar el mot *salutari* mitjançant un melisma precisament en la síl·laba on recau l'accent i està dissenyat seguint Caccini⁶⁰ com a «imitazione de sentimenti delle parole, e de'concerti». En aquest sentit, aquestes figuracions i aquesta cura en l'accentuació musical respecte al text que fa Schütz ens poden remetre a la possible influència de Monteverdi pel que fa a l'estil madrigalesc o als seus *Scherzi Musicali* pel que fa al ritme de dansa⁶¹ que impulsa el metre ternari. Així mateix, hom hi pot albirar també una certa proximitat a les primigènies trio sonates italianes, ja comentada, pel que fa al disseny musical que inicien els tres trombons (*posaunen*) i que després manlleven les veus.

60. Stefan KUNZE, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p.17.

61. Stefan KUNZE, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p.16.

Tenor

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

EXEMPLE 12. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Et exultavit», c. 43-46.

T

in De - o sa-lu - ta - - - ri me - o,

EXEMPLE 13. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Et exultavit», c. 46-51.

Comparant el tractament del segon versicle que fa Schütz amb els *magnificats* de Cererols, hom hi observa també una certa cura referent a l'articulació text-música. En el «Et exultavit» —la part del *cantus* I— del *Magnificat* a deu veus, Cererols fa recaure l'accent tònic a la part forta del compàs no així en «spiritus meus». «Salutari» no està articulat melismàticament, sí en canvi el segon «meo» —cantat, també, pel *cantus* I.

Cantus I

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us

EXEMPLE 14. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Et exultavit», c. 12-14.

CI

sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - - - - o.

EXEMPLE 15. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Et exultavit», c. 16-19.

En el *Magnificat* a nou veus, i en el mateix versicle, s'hi observa que preval un tractament concertat entre el cor II, el cor III i el cor I. Si bé, en els c. 7-8 el triple del cor I fa un melisma en la síl·laba accentuada del mot *exultavit* que cau en temps fort.

T

et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us,

EXEMPLE 16. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, «Et exultavit», c. 7-9.

No obstant això, i tal com s'ha indicat en els paràgrafs anteriors, Cererols posa més èmfasi en l'articulació estructural de les diverses textures que apareixen en el decurs dels versicles dels seus *magnificats* que en una elaboració detallística i subtil tal com palesa Schütz.

ELS COMENTARIS DEL *MAGNIFICAT* I L'*AUSLEGUNG* DE LUTER

En el món protestant, el *Magnificat* té un lloc especial. Luter el traduí i mostrà les seves dots com a exegeta. Amb el títol *Das Magnificat Vortentschet und außgelegt* —*Auslegung* (comentari/interpretació) com a nom convencional— (1521-1522), Luter proposà el seu comentari al *Magnificat*. Aquesta obra la dedicà al duc Johann Friedrich, Landgraf von Thüringen, en reconeixement per la seva intercessió i protecció⁶² en aixopugar-lo al castell de Wartburg, durant la persecució que patí. Durant aquest confinament, Luter traduí el Nou Testament a l'alemany i feu l'esmentat *Auslegung*. El text d'aquest *Magnificat* presenta diferències respecte a la *Biblia* (1534) del mateix Luter. Segons Rizzuti,⁶³ és possible que el text de la *Biblia* fos pensat per a una àmplia difusió, mentre que en el *Magnificat* del 1521, en ser una primera traducció, Luter mostrés més el seu bagatge místic de la seva formació com a monjo agustí.⁶⁴

També en el món catòlic el *Magnificat* hi ocupà un lloc rellevant. Entre d'altres, esmentem sant Ambrosi del segle IV amb el seu comentari a l'evangeli de Lluc;⁶⁵ Pierre d'Ailly, amb l'opuscle sobre l'*Ave Maria* i el *Magnificat*; Jean Gerson, amb el seu *Carmen u Opus metricum super Magnificat*, ambdós dels segles XIV i XV, i, finalment, Jaime Pérez, també del segle XV,⁶⁶ que aportà el seu comentari al *Magnificat*.

El text de Lluc (1,46-55)⁶⁷ amb la doxologia trinitària és el fragment que correspon al *Magnificat* i palesa un programa semàntic ple de significats poètics que Cererols i Schütz tingueren presents. Val a dir que Schütz, com tot seguit es comprovarà, tingué present el comentari del *Magnificat* de Luter per a compondre la música. Així mateix, Cererols, tot i no disposar d'índicis directes, també podem conjecturar que d'alguna manera tenia present els comentaris del *Magnificat* que venien d'autors catòlics. Emperò, la música dels *magnificats* de Cererols no palesa un lligam tan detallat amb els comentaristes del *Magnificat* com la singularitat que posa en relleu Schütz en cada versicle. Tal com ha demostrat Dedemeyer,⁶⁸

62. Alberto RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*, p. 8.

63. Alberto RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*, p. 8 i 10.

64. *Musikgeschichte und Gegenwart* (MGG), p. 636-653. Vegeu també a *The new Grove dictionary of music and musicians* «Lutheran church music».

65. SAN AMBROSIO, *Obras de San Ambrosio I: Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, p. 99-100.

66. José Luis GONZÁLEZ NOVALÍN, «Los comentarios al "Magnificat" en el período renacentista», *Revista Catalana de Teologia*, XIV (1989), p. 545-550. Respecte a Jean Gerson, s'aporta la notícia d'una epístola d'ell que fou impresa el 1500 a l'impremta de Montserrat: vegeu Anselm ALBAREDA, «La impremta de Montserrat (segle XV-XVI)», *Analecta Montserratensis*, II (1918), p. 96.

67. *Biblia Sacra Vulgata*, p. 1607.

68. Gerhard DEDEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als ästhetische und Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 123-130. L'autor fins i tot arriba a dir que: «Les coincidències són tan clares que es pot afirmar que Schütz conegué l'*Auslegung des Magnificat* de l'any 1521 de Luter», p. 127.

el *Magnificat* SWV 468 de Schütz evidencia clarament la relació amb l'*Auslegung* —comentari— de Luter. Efectivament, examinant tres versicles d'aquest càntic marial emergeix una referència manifesta als comentaris que fa Luter del *Magnificat*. En aquest sentit, en el primer versicle, «Magnificat anima mea Dominum», Schütz construeix el primer mot a partir d'una exclamació d'una tercera menor descendent (ex. 17), a diferència dels de Cererols que mostren, tal com s'ha indicat, una construcció melòdica i textural més lligada a la tradició i a l'elaboració polifònica (vegeu ex. 1 i 2). Luter, en el seu comentari sobre el *Magnificat*, ens explica l'estat anímic en què es troba Maria quan inicia el càntic de lloança:⁶⁹

Aquestes paraules provenen d'un amor ardent i d'un goig desbordat en els quals s'inspira el seu cor i s'inspira la seva vida, motivades des de l'interior per l'Esperit. Per tant no diu: «Jo magnifico Déu», sinó «la meva ànima». És com si digués: «Tot el meu ésser i totes les meves facultats es mouen en l'amor de Déu, en lloança i en excelsa alegria, de manera que ja no sóc senyora de mi mateixa. Sóc emportada cap a dalt; no sóc jo qui m'elevo a la lloança».

Tal com s'ha indicat, Schütz dibuixa el primer mot del càntic amb el recurs de la tercera menor. Aquest interval és un procediment emprat inconscientment en la cultura europea quan es vol donar un missatge oral amb pretesa intensitat. Per tant, amb aquesta tercera, Schütz vol subratllar el comentari de Luter i reinterpretar-lo en música. Així, el tenor irromp, sense introducció, com d'una manera inconscient, volent expressar la situació anímica de Maria que segons Luter sorgeix de manera espontània «d'un amor ardent i d'un goig desbordat».

Solo

Tenor 1

Ma - gni - fi - cat

EXEMPLE 17. Heinrich Schütz, *Magnificat*, c. 1-3.

A «*Quia respexit humilitatem ancillae suae*»,⁷⁰ primera part del tercer versicle, Schütz, tal vegada, també, per fer-se ressò del comentari de Luter d'aquest versicle, fa aparèixer el mot *humilitatem* només una vegada. Per contra, l'expressió *Quia respexit* la fa cantar cinc vegades, i deu, si també sumem els dissenys manllevats dels violins a la veu de baix. Tal com indica Luter «[Maria] no es glorifica ni de la seva humilitat ni de la seva petitesa sinó de la divina presència. Per

69. Martí LUTER, *La llibertat del cristià i altres escrits*, p. 100.

70. Gerhard DEDEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als ästhetische und Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 123-124.

això el pes rau en la paraula *respexit*, més que no pas en la paraula *humilitatem*.⁷¹ Així, Luter ens explicita que no hem de vanagloriar-nos per ser humils, ja que només Déu coneix el que és la humilitat:⁷²

Alguns han interpretat la paraula *humilitas* en el sentit ‘d’humilitat’, quan Maria fa referència a la seva petitesa, i han entès que se’n gloria. D’aquí que alguns prelats s’anomenin *humiles*, cosa que és ben lluny de ser veritat. Davant Déu ningú no pot gloriar-se de cap cosa bona sense caure en pecat i exposar-se a la perdició. [...] La humilitat és la primera virtut, i ningú no es considera humil ni es vanta de ser-ho sinó els més presumptuosos. Déu és qui coneix la humilitat: la jutja i la porta a la llum. L’home realment humil és el qui és menys conscient de ser-ho.

Així mateix, aquesta primera part del versicle és assignat per Schütz a la veu de baix, un registre greu. D’una manera figurativa, vol posar en relleu, des del recurs tímbric, la idea de serventa, de petitesa, en definitiva d’humilitat. I just aquest mot, *humilitatem*, l’articula en la primera síl·laba mitjançant un salt intervàlic descendent de cinquena major —mi₂-la₁— (ex. 18, c. 79-81), i resol les altres síl·labes vers el si₂.

79

B

hu - mi - li - ta - tem

EXEMPLE 18. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Quia respexit», c. 79-81.

Cererols resol aquesta part del tercer versicle amb un contrapunt imitatiu per moviment contrari que desenvolupa el cor II en el *Magnificat* a deu veus (ex. 20, c. 19-26). En el *Magnificat* a nou veus de Cererols, aquesta part del tercer versicle (ex. 21, c. 16-19) segueix la seqüència següent: s’exposa íntegra pel tiple del primer cor, resposta del segon cor seguida del tercer cor en estil concertat, en ambdós casos només amb les paraules *humilitatem ancillae suae*.

Tanmateix, en els *magnificats* de Cererols i Schütz s’hi observa, en alguns passatges, el cicle de cinquenes, la qual cosa indica una certa fluctuació vers la tonalitat. Però en Schütz, a més, emergeixen cicles de cinquenes construïdes a manera de palíndrom⁷³ que cerquen posar de manifest algun mot clau que actua com

71. Gerhard DEEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als ästhetische und Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 124.

72. Martí LUTER, *La llibertat del cristià i altres escrits*, p. 110. Ressonaria aquí el programa luterà: *sola scriptura, sola fide, sola gratia, sola Cristo i sola Deo gloria*.

73. Eva LINFIELD, «Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz’ Harmonik», *Schütz-Jahrbuch* (1990), p. 166. Vegeu, també, el palíndrom amb la seqüència harmònica de cinquenes corresponents en el novè versicle, «Suscepit Israel» en el qual se subratlla el mot *miser cordiae suae*.

a eix central de la simetria (vegeu ex. 19, c. 75). En efecte, en el versicle de què es-tem tractant, s'hi observa que la seqüència harmònica de cinquenes dels compassos 72 al 85 s'estructura de la manera següent: C-G-d-a-e-H-e-a-d-G-C, és a dir, forma de palíndrom, de *Spiegelsymmetrie* (ex. 19).

En els compassos 79-81 el mot *humilitatem* és sobre el to H, i representa el punt axial en què després, amb una acceleració harmònica i amb un procés invers, es resoldrà la simetria. Cal parar esment que la lletra H, que significa la nota si, també és la inicial de *humilitatem* i, en aquest sentit, podria conjecturar-se el possible ús conscient d'aquest acord per a atorgar encara més relleu al mot esmentat. De fet, però, aquests aspectes que suggereix Schütz segueixen les premisses de la música luterana alemanya⁷⁴ del *Musicus poeticus* que les podríem resumir en *Zahl, Wort i Auslegung*, és a dir, el nombre per a construir un edifici musical matemàtic, proporcional i simètric, la paraula per significar-la, tant retòricament com prosodiorítmicament, amb el seu just valor i la interpretació o exegesi dels textos bíblics mitjançant la música.

En Cererols, però, no s'albirava en general, com s'ha dit, una construcció musical lligada tan íntimament com ho fa Schütz a unes directrius emanades del comentari del *Magnificat* d'autors de la patrística cristiana o dels teòlegs del seu moment. No obstant això, la repetició del mot *humilitatem* en ambdós *magnificats* de Cererols ens indueix a pensar en la intenció d'evidenciar el pes de la virtut de la humilitat marial com a exemple que cal seguir en el món catòlic, la qual cosa contrasta amb el credo luterà. En efecte, en el tercer versicle, «Quia respexit humilitatem», dels dos *magnificats* de Cererols el mot *humilitatem* apareix cantat cinc vegades en el de deu veus —per les veus del tercer cor en contrapunt imitatiu— (ex. 20), tres en el de nou veus —per les veus de tots els tres cors en concertat— (ex. 21), però sense la seqüència de cinquenes construïdes a manera de palíndrom com en el cas de Schütz.

Cal remarcar que el concepte *humilitas* no tenia el mateix significat per a les dues confessions. En aquest sentit, ja s'ha advertit la semàntica que tenia la *humilitas* per al món protestant i potser el fet de repetir el mot més vegades, en el cas de Cererols, li atorga un relleu molt diferent que en el cas de Schütz, que només el canta una vegada. Hom interpreta que es posa en relleu la humilitat de la verge a fi i efecte que sigui model per als catòlics. En conseqüència, a l'àmbit contrareformista⁷⁵ assenyalen la rellevància de la humilitat com a *conditio sine qua non* per a adquirir la gràcia divina mentre que a l'àmbit reformista el pes del versicle recau en el *quia respexit*, ja que només és gràcies a Déu que se t'atorga la gràcia divina; en aquest sentit, el mot *humilitas* és circumstancial i, per tant, és musicalment pintat una sola vegada. Tot i que, paradoxalment, en el *Magnificat* de Schütz el mot esmentat apareix com a eix central d'una seqüència harmònica de cinquenes i se li atorga, d'alguna manera, un pes rellevant. Però aquesta paradoxa es pot resol-

74. Hans Heinrich EGGBRECHT, *Heinrich Schütz: Musicus poeticus*, p. 20.

75. Vegeu José Luis GONZÁLEZ NOVALÍN, «Los comentarios al "Magnificat" en el período renacentista», *Revista Catalana de Teologia*, XIV (1989), p. 541-552.

72

Violin I

Violin II

Bass

72 Qui - a re-spe - xit, qui - a re-spe - xit,

Continuo

C G

76

Vln. I

Vln. II

B

76 qu - a re-spe - xit, qui - a re-spe - xit qui - a re-spe - xit hu -

Cont.

d a e H

80

Vln. I

Vln. II

B

80 mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,

Cont.

H e

83

Vln. I

Vln. II

B

83 an - cil - lae su - ae, an - cil - lae su - ae;

Cont.

a d G C

EXEMPLE 19. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Quia respexit», c. 72-85.

Cor II

Cantus I ¹⁹ Qui - a re - spe - xit

Cantus II Qui - a re - spe - xit, re - spe - xit

Altus Qui - a res - spe - xit hu - mi - li -

Tenor ¹⁹ Qui - a re - spe - xit hu -

Continuo

CI ²³ hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae, an - cil - lae

CII hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae, an - cil -

A ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su -

T ²³ mi - li - ta - tem an - cil - lae, an - cil - lae su -

Cont. ²³ mi - li - ta - tem an - cil - lae, an - cil - lae su - ae,

EXEMPLE 20. Joan Cererols, *Magnificat a deu veus*, «Quia respexit», c. 19-26.

dre, ja que aquest palíndrom només actua en el pla abstracte, en el pla intel·lectual —com en el cas de Bach,⁷⁶ entre d'altres— i, per tant, no presenta un efecte auditiu determinat.

I, finalment, en el setè versicle, «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles»,⁷⁷ es vehiculen dos missatges contrastats: els poderosos seran destronats i els

76. A tall d'exemple, esmento aquí el recurs del disseny de les notes B-A-C-H en el compàs 193-195 de la *Fuga a 3 Soggetti de Der Kunst der Fuge* BWV 1080, p. 102; també el recurs que emprà Bach quan adjudica l'alteració del sostingut a cada una de les síl·labes a l'inici del mot *kreuzigen* en la *Passió segons Sant Mateu* (vegeu Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Matthäus-Passion, Frühfassung* BWV 244b, c. 35-43, p. 177-178). Recordem que en alemany *kreuz* significa tant 'creu' com 'sostingut'.

77. Gerhard DEDEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als ästhetische und Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 125-126.

Cor I
Tiple

16

Qui - a respe - xit hu-mi-li - ta - tem an - cil - lae su -

Continuo

Cor I
Ti

18

Cor II
Ti

ae;

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - a.

C

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - a.

T

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - a.

B

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - a.

Cor III
Ti

hu - mi-li - ta - tem an - cil - lae su -

C

hu - mi-li - ta - tem an - cil - lae su -

T

hu - mi-li - ta - tem an - cil - lae su -

B

hu - mi-li - ta - tem an - cil - lae su -

Cont.

18

EXEMPLE 21. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, «Quia respexit», c. 16-19.

humils exaltats. Schütz elabora aquest passatge sobre un metre ternari, amb el *coro favorito*, violins, trombons i continu. La primera part del versicle, «Deposuit potentes de sede» (ex. 22), és interpretat amb una economia evident de mitjans només per l'*alto*, el tenor, el baix i el continu, la qual cosa ja ens indica que Schütz cerca registres greus —el baix abasteix des d'un do_3 fins a un la_1 — i treu pes al mot *potentes*, ja que no el subratlla amb cap instrument; aspectes aquests que van en la direcció d'explicitar el contingut semàntic del text. El disseny que fan és el d'una seqüència descendent, a manera de *catabasis*, cesurada per pauses per a atorgar més relleu al text. Per contra, en la segona part del versicle, «et exaltavit humiles», la seqüència serà ascendent a manera d'*anabasis*, fins que el *soprano*, els trombons i els violins prendran el relleu de les altres veus, per a cloure amb el tenor acompanyat de violins i continu.

En conseqüència, el capteniment musical de Schütz, en aquest fragment, palesa també una relació evident amb l'*Auslegung* de Luter quan fa referència al fet que la violència dels poderosos —*potentes*— desapareix «sense soroll ni estrèpit»:⁷⁸

Perquè ell [Déu] no derroca els poderosos fins que s'ho mereixen. Els deixa actuar fins que llur poder arriba a un extrem. Aleshores deixa de sostenir-los i ells no poden resistir sols. En aquest moment, aquest poder desapareix sense soroll ni estrèpit. I llavors pugen els oprimits, també sense soroll, perquè en ells hi ha la força de Déu. Aquesta sols es manifesta quan aquell poder ha estat derrocat.

EXEMPLE 22. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Deposuit potentes de sede», c. 163-170.

En aquest versicle Cererols segueix clarament el tractament musical seguint la tònica del tercer versicle. Així, en el *Magnificat* a deu veus, en la primera part, el «Deposuit potentes de sede», s'hi palesa el joc concertat del cor II i després amb el cor I, cada un tractat de manera contrapuntística i cantant tot el text, és a dir, es repeteix dues vegades. Finalment, els dos tiples cantaran la segona part, «et exaltavit humiles», a manera de cànon de manera descendent —*catabasis*—, però iniciant el disseny amb un la_4 i cloent-lo amb un si_3 . Potser, en aquest cas, s'hi palesa una voluntat de cura semàntica del text en emfatitzar el fragment «et exaltavit humiles».

78. Martí LUTER, *La llibertat del cristià i altres escrits*, p. 141.

En el *Magnificat* a nou veus, Cererols mostra la mateixa tendència que en l'anterior, és a dir, articulant el constructe musical amb una intencionalitat de fer emergir el significat del text. El tiple inicia el versicle cantant-lo íntegrament. És contestat, amb «et exaltavit», concertadament pel cor I que s'encavalla seguidament amb el cor II. El tiple clou el versicle amb el fragment «et exaltavit humiles». Així doncs, en aquest versicle l'accent rau en «et exaltavit», que contrasta amb l'única citació del versicle íntegre que fa el tiple del primer cor. Això també ens fa pensar en una possible intenció de Cererols en vestir aquest versicle.

CONCLUSIONS

El treball ha fet emergir els diversos trets que caracteritzen ambdós *magnificats* de Cererols ensem que la comparació amb el de Schütz. Així, s'ha observat la diferència entre els dos *magnificats* de Cererols, el de nou veus més proper a la tradició compositiva renaixentista de la tècnica *alternatim*, però articulat amb la policoralitat barroca; mentre que el de deu veus palesa una diversitat de textures —cànons i diàlegs entre els dos tiples, contrapunt, homofonia i concertat— que s'articulen en el decurs del discurs musical.

S'ha observat una influència evident de l'*stile antico* de Palestrina i també de l'estil polifònic de Victoria en la manera de conduir les veus amb referència a la textura de contrapunt imitatiu. Pel que fa a Victoria, a més, també ressona en Cererols el tractament policoral que Victoria feu d'alguns dels seus darrers *magnificats*.

Així mateix, la policoralitat de Cererols també es pot incardinar en el context de l'escola veneciana de Gabrieli i Monteverdi. Les obres d'aquests darrers compositors, tot i no tenir proves concloents de la influència directa en Cererols, sí que, per comparació, s'ha albirat un cert ressò en la composició de la textura policoral que articula Cererols en els seus *magnificats*.

La comparació dels *magnificats* de Cererols amb el *Magnificat* SWV 468 de Schütz ens ha proporcionat analogies i diferències que emmarquen les seves propostes compositives. En aquest sentit, en els aspectes tímbrics, estructurals, texturals i mètrics, Schütz es distancia de Cererols. En efecte, Schütz és més versàtil que Cererols en l'articulació de l'estructura en el sentit que atorga una rellevància singular a cada versicle del *Magnificat* i ho fa mitjançant el joc textural, el metre i la tímbrica.

Amb tot, hom hi observa punts en comú en l'ús de la policoralitat com a element que vehicula l'èmfasi en certes frases i mots així com en la consciència de l'espai ressonador a l'hora de construir la tècnica policoral en els seus *magnificats* respectius. Així, en els aspectes tímbrics i sons, ambdós compositors mostren més similituds, a excepció dels violins emprats per Schütz i no per Cererols. En efecte, tant el contingut vocal i instrumental com llur funcionalitat i flexibilitat palesen un denominador comú en el seu ús. En conseqüència, l'espai ressonant de les esglésies de Montserrat i Dresden s'omplia del recurs compositiu de la policoralitat emprat a bastament pels dos compositors.

L'anàlisi retòrica practicada ens ha mostrat tres aspectes interessants. El primer: l'ús de figuratismes que emfatitzen descriptivament el text —*anadiplosis*, *anaploce*, *mimesis* i *paronomasia*— emprats com a *topoi* comuns en ambdós compositors. El segon: figures que atorguen relleu a un contingut semàntic pietós i/o d'exegesi bíblica, és a dir, més abstracte —*passus duriusculus*, *retardatio* i *imesis*— emprats per Schütz, la qual cosa evidència, també, l'ús de textures a una veu o menys veus que majoritàriament usa Schütz en el seu *Magnificat* i que no es troben en Cererols. El tercer: figures que formen part del constructe compositiu pròpiament dit —*fuga* i *hypallage*— emprats per Cererols i no en Schütz, cosa que evidència, més, el pes de la composició *per se* en Cererols. En Schütz, òbviament, la composició musical també té un pes significatiu, tal com s'ha anat examinant, però està molt ben articulada amb tot el parament retoricomusical de què fa gala. Així doncs, en ambdós casos, i com s'ha comentat, l'anàlisi retoricomusical practicada fa albirar un possible coneixement —conscient o inconscient— de l'ús de la retòrica en la composició del discurs musical dels *magnificats*.

L'examen prosodicorítmic de la relació música-text també ens ha ofert, d'una banda, la recerca en ambdós compositors de la intel·ligibilitat del text i, de l'altra, l'adequació de l'accentuació tònica a les parts fortes del compàs així com unes subtiletes melismàtiques més usades en Schütz que no pas en Cererols.

Un altre aspecte de contrast evident ha estat la comparació dels *magnificats* amb els comentaris de les seves respectives confessions. Pel que fa al text, hom hi observa una subjecció clara al significat de les paraules i a la interpretació o reinterpretació de l'*Auslegung* de Luter per part de Schütz. Cererols, en canvi, a excepció d'algun moment —l'*humilitatem*—, atorga, en general, més pes a la música *per se* i a la intel·ligibilitat del text.

En resum, en Cererols s'hi observa la influència de l'escola romana en la composició dels seus *magnificats*, si bé l'estil concertat venecià també hi apareix. Per contra, el *magnificat* de Schütz palesa la influència clara de l'escola veneciana tant pel que fa al *concertato* com a l'estil madrigalesc, com a l'estil de les sonates inicials del barroc; tot i que, a voltes, també s'hi escola l'estil contrapuntístic propi de l'escola romana.

Òbviament, he fet la comparació bo i tenint present els aspectes propis de la litúrgia catòlica de les vespres i dels aspectes vitals de Cererols que estaven subjectes, com a monjo, a l'obediència de l'orde benedictí i de les tasques conventuals que això suposava. Molt diferent és el cas de Schütz, seglar i *Kapellmeister* de l'església de la cort de Dresden, i també subjecte a les tasques pròpies d'aquesta cort i, en el nostre cas, als oficis de vespres luterans.

En conseqüència, aquest estudi ens ha permès comparar els *magnificats* de Cererols amb el de Schütz. Així mateix, hem fet emergir les analogies i diferències que palesen les dues confessions religioses que ambdós compositors professaren i que influenciaren la seva música. La triangulació —Montserrat-Dresden-Venècia/Roma— que he interrelacionat com a base comuna del radi d'influències d'ambdós compositors, m'ha permès cercar les característiques anàlogues i diferents dels seus respectius *magnificats* i incardinar els *magnificats* de Cererols en el con-

text musical europeu del moment. I això ha evidenciat, finalment, que ambdós compositors actuaren com a veritables exegetes del text a musicar.

BIBLIOGRAFIA

- ALBAREDA, Anselm. «La impremta de Montserrat (segle XV-XVI)». *Analecta Montserratensis* [Monestir de Montserrat], II, any 1918, p. 11-166.
- ARNOLD, Denis; ARNOLD, Elsie M. «Gabrieli, Giovanni». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 7. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- BACH, Johann Sebastian. «Fuga a 3 Soggetti». A: *Der Kunst der Fuge BWV 1080. Herausgegeben von Klaus Hofmann. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Kassel: Bärenreiter, 1995.
- *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Matthäus-Passion, Frühfassung BWV 244b, Herausgegeben von Andreas Glöckner*. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BENASSAR, Bartolomé; JACQUART, Jean; LEBRUN, François; DENIS, Michel; BLAYAU, Noël. *Historia moderna*. Madrid: Akal, 1998.
- Biblia Sacra Vulgata*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.
- BLANKENBURG, Walter; GOTTWALD, Clytus. «Praetorius, Michael». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 20. Londres, 2001.
- BREIG, Werner. «Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz». *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 24-38.
- BRODDE, Otto. «Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik». *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 7-11.
- BRYANT, David. «Schütz's Venice: 1609-1613 and 1628-1629». *Schütz-Jahrbuch* (2014), p. 32-39.
- BUKOFZER, Manfred. *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- BUTT, John. *Music education and the art of performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CASARES, Emilio. «La música religiosa en el Barroco europeo». A: *La música en el Barroco*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1977.
- CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro (Napolés, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Vol. II. Edició a cura d'Antonio Ezquerro. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 2007.
- DEDEMEYER, Gerhard. «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243». A: *Alte Musik als ästhetische und Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*. Vol. 2: *Herausgegeben von D. Berke und D. Hanemann*. Kassel: Bärenreiter, 1987, p. 123-130.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Heinrich Schütz: Musicus poeticus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.

- ESTRADA, Gregori. «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)». A: *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1985, p. 7-23.
- FRANSEN, Mary E. «Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen». *Schütz-Jahrbuch* (2007), p. 17-34.
- «Music in a time of war: the efforts of Saxon Prince Johann Georg II to establish a musical ensemble, 1637-1651». *Schütz-Jahrbuch* (2008), p. 33-68.
- GABRIELI, Giovanni. *Sacrae symphoniae. Libro primo. 1607, parte seconda*. Venècia, Maiz: Fondazione Giorgio Cini: Universal Edition, 1969.
- GECK, Martin. *Luthers Lieder: Leuchttürme der Reformation*. Zurich: Nova York: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis. «Los comentarios al "Magnificat" en el período renacentista». *Revista Catalana de Teologia* [Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya], XIV (1989), p. 541-552.
- GUERRERO, Francisco. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera omnia. Magnificat per omnes tonos* [en línia]. Introducció, estudi i edició a cura de Josep M. Llorens i Karl H. Müller-Lance (semitonia i estructures modals). Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1999. <<https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism>> [Consulta: 4 abril 2018].
- KUNZE, Stefan. «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabriels». *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 12-23.
- LEAVER, Robin A. «Heinrich Schütz as a Biblical Interpreter». *Bach Journal* [Berea, Ohio: Riemenschneider Bach Institute: Baldwin-Wallace College], IV, 3 (1973), p. 3-8.
- Liber usualis*. París: Roma: Desclée & Socii, 1958.
- LINFIELD, Eva. «Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik». *Schütz-Jahrbuch* (1990), p. 150-170.
- LUTER, Martí. *La llibertat del cristià i altres escrits*. Barcelona: Proa, 1996. (Clàssics del Cristianisme; 62)
- MÖLLER, Eberhad. «Heinrich Schütz und die Jesuiten». A: *Schütz-Dokumente*. Vol. 2: *Herausgegeben von Michael Heinemann*. Colònia: Verlag Dohr, 2013, p. 123-130.
- PALESTRINA, Giovanni Pierluigi. *Magnificat a 4 v secundi toni* [en línia]. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) Digitalisierte Sammlungen Mus. Ms. 16779/8. <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN729376559&PHYSID=PHYS_0029&DMDID=DMDLOG_0002> [Consulta: 14 març 2018].
- *Magnificat a 6 v (S, A, T1/2, B1/2), RISM-OPAC, RISM ID no: 452023335* [en línia]. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) Mus. Ms. 16779/6. <https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SERVER_1426724589> [Consulta: 13 març 2018].
- PRAETORIUS. *Syntagma musicum III* (1619). Ed. facsímil. Basilea: Bärenreiter, 2001.
- PUJOL, David (ed.). *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. I: *Joan Cererols. Obres completes, I*, Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1981. [1a. ed., 1930]

- PUJOL, David; SEGARRA, Ireneu; ESTRADA, Gregori (ed.). *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes, V*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1981.
- RIEMER, Otto. «Schadaeus». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 22. Londres, 2001.
- RIEMER, Otto; GOTTWALD, Clytus. «Bodenschatz». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 3. Londres, 2001.
- RIFÉ, Jordi. «La música religiosa en romanç en el Barroc». A: *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 53-94.
- «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música». *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 83-105.
- RIFKIN, Joshua; MCCULLOCH, Derek; BARON, Stephen; GUDEWILL, Kurt. «Schütz, Heinrich». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 17. Londres, 1980.
- RIZZUTI, Alberto. *Fra Kantor e Canticum: Bach e il Magnificat*. Alexandria: Edizioni dell'Orso, 2011.
- SAN AMBROSIO. *Obras de San Ambrosio I: Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*. Madrid: La Editorial Católica, 1966. (Biblioteca de Autores Cristianos)
- SCHÜTZ, Heinrich. *H. Schütz Sämtliche Werke. Herg. Philipp Spitta*. Vol. 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968. (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1885 ff)
- *Heinrich Schütz. Magnificat SWV 468. Stuttgarter Schütztausgabe, Herausgegeben von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn*. Stuttgart: Hänssler Edition, 1968.
- *Heinrich Schütz Psalmen Davids 1619, Nr. 23-26, Herg. Werner Breig*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- *Schütz-Dokumente*. Vol. 1: *Herausgegeben von Michael Heinemann*. Colònia: Verlag Dohr, 2010.
- *Heinrich Schütz Sämtlicher Werke, Geistliche Chor-Music*. Vol. 12: *Herausgegeben von Michael Heinemann*. Stuttgart: Carus, 2016.
- SEGARRA, Ireneu. «Montserrat». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 17. Londres, 2001.
- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*. Nova York: Dover Publications, 1994.
- STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1992.
- STRAHLE, Graham. «Parodia y policoralismo en la "Missa de batalla" de Juan Cererols». *Nassarre*, VII/1 (1991), p. 133-159.
- VICTORIA, Tomás Luis de. «Thomae Lu / divic de Victoria / ... / Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quâ plurima. / Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis / vobis concinuntur. / ... / Matriti, / Ex Typographia Regia. / Anno MDC» [en línia]. Biblioteca Digital Hispánica. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040248&page=1>> [Consulta: 4 abril 2018].
- *Magnificat en 1. To (dòric) a 6 v (S1/2, A, T1/2, B)* [en línia]. RISM-OPAC, RISM ID no: 452515004. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) Mus. Ms. 22340.

- WABRICK, J. C. *The polychoral settings of the vespers by Juan Cererols*. Tesi doctoral. Cincinnati: Proquest, 1975.
- WEBER, Edith. *Le Concile de Trente et la musique*. París: Librairie Honoré Champion, 1982.
- WEBER-BOCKHOLDT, Petra. «Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz». *Schütz-Jahrbuch* (1993), p. 51-62.
- WOLLNY, Peter. *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*. MBM (*Mitteldutsche Barockmusik*). Beeskow: Ortus Musikverlag, 2016.
- ZYWIETZ, Michael. «Schadaeus». A: *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, herausgegeben von Ludwig Finscher. Vol. 14. Kassel: Bärenreiter, 2005, p. 1157-1158.