

COMPARACIÓ DEL KYRIE DE LA MISSA BWV 232 DE JOHANN SEBASTIAN BACH I EL DE LA MISSA HARWV 32 DE GOTTLLOB HARRER EN EL CONTEXT EN QUÈ ES VAN GENERAR: DOS MODELS DE MÚSICA D'ESGLÉSIA EN EL CANVI D'ÈPOCA

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

El present estudi aporta les analogies i diferències dels *kyrie* de Bach i de Harrer dins del context de les misses respectives BWV 232 i HarWV 32. S'assenyala el canvi estilístic que s'evidencia entre ambdós *kyrie* i ambdues misses, el pas del darrer Barroc a l'estil galant. També, s'apunten aspectes referents a la diferència de tractaments i consideracions teològiques. Es posa en relleu el canvi cultural a les primeres dècades del segle XVIII a Leipzig i a Dresden. Es palesa la penetració de l'*stilus theatralis* dins de l'àmbit de la música d'església, sobretot en Harrer. Es contrasta la retòrica usada per Bach, respecte a la dialèctica que emana de l'obra analitzada de Harrer. I, finalment, es ratifica que els nous aires estètics de l'estil galant eren més emprats per Harrer que no pas per Bach, tot i que aquest també assumí el nou estil tot procurant-ne una singular elaboració dins la missa i en especial en els *kyrie*.

PARAULES CLAU: J. S. Bach, G. Harrer, *Missa en si menor* BWV 232, *Missa en re major* HarWV 32, *kyrie*, darrer Barroc, estil galant.

COMPARISON OF THE KYRIE OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S MASS BWV 232 WITH THE KYRIE OF GOTTLLOB HARRER'S MASS HARWV 32 IN THE CONTEXT IN WHICH THEY WERE WRITTEN: TWO MODELS OF CHURCH MUSIC IN A CHANGE OF PERIOD

ABSTRACT

This study discusses the analogies and differences of Bach's and Harrer's Kyries, respectively, within the context of their BWV 232 and HarWV 32 Masses: the transition from the Late Baroque to the Galant Style. It also points out aspects of the difference in

treatment and theological considerations, highlighting the cultural change in the early decades of the 18th century in Leipzig and Dresden. The penetration of the *stilus theatralis* into the realm of church music is found to be evident, especially in Harrer. The rhetoric used by Bach, for its part, contrasts with the dialectic that emanates from Harrer's analyzed work. Lastly, it is confirmed that the new aesthetic airs of the Galant Style were used more by Harrer than by Bach, although the latter also took up the new style, achieving a unique elaboration in the Mass and especially in the Kyries.

KEYWORDS: J. S. Bach, G. Harrer, *Mass in B minor* BWV 232, *Mass in D major* HarWV 32, Kyrie, Late Baroque, Galant Style.

La *Missa en si menor* (BWV 232) de Johann Sebastian Bach és una de les obres zenitals de la història de la música, possiblement, també, dins del conjunt de la seva obra. La gènesi de la seva factura¹ se situa en 1733, quan compon el *kyrie* i el glòria per a la cort de Dresden governada per l'elector de Saxònia i rei de Polònia August III. Si bé el *sanctus*² ja el va compondre el 1724 i posteriorment el va manllevar per a la missa. La resta de la missa —credo,³ *sanctus*, *benedictus* i *agnus-dei*— la clourà entre els anys 1748 i 1749.⁴

Pel que fa a la *Missa en re major* (HarWV 32) de Gottlob Harrer,⁵ cal indicar que la seva factura se situa el desembre de 1735 i, també, fou destinada a la cort de Dresden. Harrer compongué diverses obres,⁶ però, fins ara i pel que fa a les misses, només en té conservades dues: la *Missa en re major* i la *Missa en fa major* (HarWV 33). La justificació de la selecció de la *Missa en re major* en comptes de la *Missa en fa major* per a la comparativa amb la de Bach rau en el fet que la primera palesa un contingent instrumental, vocal i textural susceptibles de contrastar-los coherentment amb la de Bach, mentre que en la *Missa en fa major* els instruments sonen *colla parte* i, en el credo i l'agnus, les veus canten *a cappella* seguint majori-

1. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 46. Vegeu, també: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in b-moll*, p. 10-15.

2. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 223.

3. Christoph WOLFF, «“Et incarnates” and “Crucifixus”»: The earliest and the latest settings of Bach's B-minor Mass», a Mary Ann PARKER (ed.), *Eighteenth-Century music in theory and practice: Essays in honor of Alfred Mann*, p. 1-17. Ens indica, però, que el *Crucifixus* es basa en la cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12/1 feta a Weimar el 1714.

4. Per a tota la informació sobre la factura de la *Missa en si menor*, vegeu: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 221-225. Vegeu, també, Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in b-moll*, p. 13-20 i 134-135.

5. Per a totes les referències a la música de Harrer cal confrontar-les amb Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächschich-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*. Vegeu, també: Michael MAUL, «Dero berühmter Chor»: *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212-1804)*, p. 258-266.

6. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächschich-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 174-248. I, també: Andreas GLÖCKNER, «Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769», *Bach-Jahrbuch*, 70 (1984), p. 107-116.

tàriament la textura de l'*stile antico*, per la qual cosa ja es diferencia a bastament de la de Bach i no aportaria suficients elements per a la comparació.

Així doncs, he escollit aquestes misses per a la comparació perquè presenten tres característiques comunes: la primera, es tracta d'obres per ser interpretades en un servei religiós catòlic; la segona, el seu destí és la cort de Dresden, i la tercera, ambdues estan pensades com a *missa solemnis*. I, així mateix, cal mencionar que Harrer fou el *kantor*, successor de Bach, al front de la Thomaskirche de Leipzig, la qual cosa, de per si, ja comporta un interès afegit per poder entreveure analogies i diferències entre ambdues obres i poder corroborar el canvi estéticoestilístic.

Per a la comparativa m'he centrat en els *kyrie*,⁷ ja que contenen en el seu si la llavor que després es desenvoluparà en el decurs de la missa, a més de la proximitat temporal de llur factura, 1733 el *kyrie* de Bach i 1735 el de Harrer. Amb tot, faré unes anàlisis inicials d'ambdues misses per tal d'incardinar adequadament els dos *kyrie* en el seu context litúrgic. Per tant, un dels objectius de recerca és comparar les dues propostes compositives centrades en el *kyrie*, a fi i efecte d'escatir-ne tant l'estil com l'estètica que se'n deriva i, així doncs, atorgar viabilitat a la hipòtesi que entre la música de Bach i Harrer, i en especial les parts a estudi de les misses esmentades, hi ha un canvi d'estil que fluctua entre el darrer Barroc i l'estil galant.

Les fonts en què m'he basat són les de les edicions de la *Missa en si menor* de Johann Sebastian Bach —NBA (BWV 232)— i la *Lateinische Kirchenmusik, Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*,⁸ on hi ha inclosa la *Missa en re major* de Gottlob Harrer.

La metodologia emprada abasta els paràmetres d'anàlisi musical en les seves vessants de l'organització sonora, la construcció formal i els aspectes de la relació música-text. Per a la comparació he referenciat obres dels compositors següents: Zelenka, Fux, Caldara, Wilderer, Pergolesi, Hasse i Vinci. Alguns d'aquests compositors tingueren contacte amb Bach o amb Harrer i/o algunes de les seves obres estaven a les estanteries de les biblioteques⁹ d'aquests dos músics. Altres compo-

7. Per al present estudi m'he basat —tot ampliant-lo— en el meu treball: Jordi RIFÉ, «The Kyries of J. S. Bach's B-minor Mass and Gottlob Harrer's D-major Mass (HarVV 32): Between Late Baroque and the Style Galant», *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. XLV, núm. 2 (2014), p. 68-93.

8. Tant per a l'estudi com per als exemples que apareixen en el treball m'he basat en: Johann Sebastian BACH, Neue Bach Ausgabe (NBA) *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Frühfassungen zur Si menor-Messe*, Missa (BWV 232¹, Fassung von 1733), i, també en: Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Messe in h-Moll BWV 232*. Pel que fa a la Missa D-Dur de G. Harrer, vegeu: Gottlob HARRER, *Lateinische Kirchenmusik*, a Ulrike KOLLMAR (ed.), *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*, Serie II, Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum, Band 10. Pel que fa als exemples d'altres compositors —Hasse, Vinci i Zelenka— he emprat el llibre de Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*. Les referències dels exemples de Caldara, Pergolesi i Wilderer se citaran oportunament.

9. Vegeu Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. I, també: Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 252-308.

sitors i altres obres —sobretot pel que fa a fragments d'òpera—, els he emprat perquè el radi d'acció de la influència italiana fou enorme a l'època que estem considerant. En el mateix sentit, he usat alguns tractats de Mattheson i de Tosi.

GÈNESI CONTEXTUAL DE LES OBRES

El context històric de finals del segle XVII situa l'entrada oficial de la confessió catòlica a Dresden. En efecte, el 1697 l'elector de Saxònia Frederic August I, després de la seva ascensió al tron de Polònia, abraçà la fe catòlica.¹⁰ La dona del rei, Cristiana Eberhardina, s'oposà a la decisió del seu marit i es retirà de la cort. Dresden, per tant, esdevingué una cort catòlica, tot i ésser un país luterà. No obstant, hi convisqueren ambdues confessions.

Malgrat que com diu Wolff¹¹ es desconeix per a quina ocasió es va compondre tota la *Missa en si menor* de Bach, sí que es coneixen els trets més significatius de la seva composició. Si bé el *kyrie* i el glòria de 1733 ja constituïen un conjunt formal homogeni, la història de l'origen de la *Missa en si menor*¹² —com ha estudiat Wollny— en la seva totalitat, gira entorn del credo. En aquest sentit, Bach, a finals de 1730 i a inicis de 1740, copià i estudià obres llatines d'església de diversos compositors des de Palestrina a Bassani, Lotti, Caldara i d'altres. Foren, precisament, una missa de Bassani i un magníficat de Caldara les obres que més influenciaren en la composició de la *Missa en si menor*.

Wolff,¹³ tot i que com ell diu manquen dades per poder-ho demostrar, apunta una interessant hipòtesi sobre l'estrena del *kyrie* i el glòria BWV 232¹ de Bach. Indica la possibilitat de la interpretació de les dues parts amb motiu de la visita del nou príncep elector a Leipzig el 20 i 21 d'abril de 1733. En efecte, un seguit de celebracions i oficis s'esdevingueren en aquest sojorn del nou príncep elector Frederic August II a la ciutat de Leipzig i en ells hi podien tenir cabuda les esmentades parts de la missa. En aquest sentit, el *kyrie* i el glòria formaven un binomi que podia ser adequat i acceptable per ambdues confessions, la luterana i la catòlica. No obstant, sí que es té constància que al juliol de 1733 aquestes parts de la missa s'interpretaren a Dresden,¹⁴ entre d'altres, amb el vistiplau de Zelenka, compositor de l'església i director provisional dels músics de la cort. A més, la missa estava acompanyada d'una carta en la qual Bach explicitava tant la dedicatòria a l'elector

10. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 15-23; en aquestes pàgines s'explicita tota la problemàtica històrica de les dues confessions —catòlica i luterana— a Dresden.

11. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 225.

12. Peter WOLLNY, «Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll Messe», *Bach-Jahrbuch*, 80 (1994), p. 163-169. Per a la cronologia de les obres vocals de Bach a Leipzig, vegeu: Alfred DÜRR, «Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs», *Bach-Jahrbuch*, 43 (1957), p. 77, 93, 107, 116 i 118, i Alberto BASSO, *Jean-Sébastien Bach*, vol. II, 1723-1750, p. 900-901.

13. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 146.

14. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 148-151.

i futur rei August III com un *desideratum* per tal que li concedís el títol de *Hofcompositeur* —compositor de cort— a fi i efecte d'aixoplugar-lo de les insídies i problemes que sorgien en la seva tasca professional de *Thomaskantor* a Leipzig. Finalment, la sol·licitud tingué el seu efecte el 1736.

Harrer fou contractat, tal com ho indica Kollmar,¹⁵ com a *Supernumerarius*, músic agregat, al servei de la cort de Dresden i Varsòvia, després del 1725 i abans de l'òbit de l'elector Frederic August I el 1733. Harrer entrà al servei del comte Heinrich von Brühl al 1733,¹⁶ després de la mort de Frederic August I. Brühl mantingué la seva pròpia capella a la cort saxonopolonesa. En aquesta època Harrer rebé lliçons de composició musical per part de Zelenka, per recomanació del mateix comte Brühl. L'ambient catòlic a la cort de Dresden tampoc passà debades a Brühl. En efecte, Kollmar¹⁷ també ens explica que tot i que Brühl venia d'una nissaga de pares protestants, la seva esposa era catòlica i es casà pel ritus catòlic. Així mateix, assistí a les misses catòliques, com era costum a la cort saxonopolonesa. En 1740 Brühl escrigué una obra titulada *Gottseeligkeit* en la qual reflecteix tot el seu pensament religiós. El seu enterrament, però, fou a l'església protestant de Sant Nicolau de Dresden. Així doncs, aquestes dades poden explicar, també, la factura de la *Missa en re major* catòlica de Harrer en el context esmentat.

El 1735, la cort de Dresden residia a Varsòvia. Precisament, la missa de Harrer està datada el desembre d'aquest any. I, probablement, l'obra fou composta per l'aniversari de la reina Maria Josepa, que era el 8 de desembre. Tot i que no s'ha de descartar que també es fes pel Nadal del 1735, ja que, com apunta Horn,¹⁸ l'ària del *Qui tollis... suscipe* del glòria especifica la indicació *da siciliano e con affetto* amb compàs 3/8 —la qual cosa pot pressuposar que pels dissenys ritmicomelòdics i de compàs s'interpretés en l'esmentada festivitat del Nadal.

De 1738 fins a 1741,¹⁹ Harrer, aixoplugat per Brühl, va fer una estada d'estudis musicals a Itàlia, concretament a Venècia, Roma i Nàpols. En aquesta estada contactà amb Johann Adolf Hasse i amb el seguici del príncep elector saxó Frederic Cristià. De retorn ocupà el lloc de *Kapellmeister* a la Capella de Brühl. Després de la seva presentació musical als membres del Consell Municipal de Leipzig el 8 de juny de 1749²⁰ i sota una forta recomanació de Brühl, el 7 d'agost de 1750

15. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 27.

16. Ulrike KOLLMAR, «Harrer, Gottlob», a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Band 8, p. 708-710.

17. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 119, nota a peu de pàgina núm. 518.

18. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 181-182.

19. Ulrike KOLLMAR, «Harrer, Gottlob», a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Band 8, p. 708-710.

20. Per a totes les informacions i consideracions al respecte del procés d'entrada de Harrer com a *Thomaskantor*, vegeu: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 225-227 i 236-237; Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl*

fou escollit *kantor* de la Thomaskirche de Leipzig en successió de Johann Sebastian Bach.

ASPECTES GENERALS DE LES OBRES

Les característiques del context explicat ubiquen els trets generals d'ambdues misses. En aquest sentit, l'any i la dedicatòria ens aporten les coordenades espaciotemporals per les quals discorren les misses en qüestió. Els aspectes de la cort de Dresden i el marge temporal de dos anys en la seva factura —1733, el *kyrie* i el glòria de Bach i, 1735, pel que fa a la *Missa en re major* de Harrer— fan inferir-nos tant la coincidència d'espai com la quasi coincidència en l'any. No obstant, cal entreveure'n, mitjançant la comparació, les possibles analogies i diferències estéticoestilístiques que se'n deriven.

També, si ens fixem en el títol, podem induir una factura similar pel que fa al contingut vocal i instrumental, si bé amb algunes diferències que tot seguit detallarem.

La *Missa en si menor* de Bach duu per títol (figura 1):

No. 1 / Missa / a / 5 Voci / 2 Soprani / Alto / Tenore / Basso / 3 Trombe / Tambori / 2 Traversi / 2 Oboi / 2 Violini / 1 Viola / e / Continuo / di / J. S. Bach.²¹

I la *Missa en re major* de Harrer duu per títol (figura 2):

Missa. / a XIX. / CATB. / VV Viola / 2 Oboè 2 Flauti Traversi. / 2 Tromb. et Timpani / con / Bassi et Organo. [u.r.:] GH / Ao. 1735. Mes. Dec.²²

Tal com emergeix de la informació que ens aporten els títols de les portades, la diferència rau en el fet que Bach empra cinc veus —amb dos *soprani*— i tres *trombe*, mentre que Harrer usa quatre veus i dues *trombe*. Així mateix, en el decurs de l'anàlisi especificarem l'ús dels oboès d'*amore* en Bach, cosa que conferirà un color singular a la missa i en especial al *kyrie* analitzat.

Les dimensions de les misses —en *si menor* i en *re major*— de Bach i Harrer, respectivament, presenten una notable llargària. No obstant, la missa de Bach²³ és

am sächschich-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig, p. 104-117, i Michael MAUL, «Dero berühmter Chor»: Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212-1804), p. 258-266.

21. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 12 i 138.

22. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächschich-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 198 i XIII.

23. Per a un estudi musicològic de la *Missa en si menor*, vegeu: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, i George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 55. Per a una anàlisi tècnica de la missa, vegeu: Hans DARMSTADT, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll BWV 232 (nach der Edition der NBA rev. 1, 2010)*. Per a una visió de praxi interpretativa, vegeu: Helmut RILLING, *Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe*, i Robert J. SUMMER, *Choral masterworks from Bach to Britten: Reflections of a conductor*.

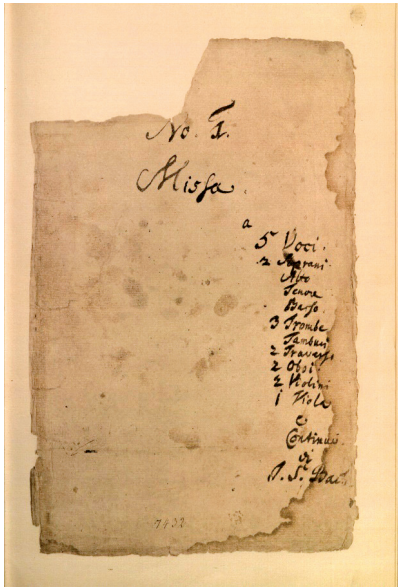


FIGURA 1. Portada de la *Missa en si menor* de Bach.

(Tittelblatt der Partitur: Johann Sebastian Bach: *Hobe Messe in si menor*. Faksimile des Autographs in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Leipzig, 1924.)



FIGURA 2. Portada de la *Missa en re major* de Harrer.

(Gottlob Harrer: *Messe in D-Dur*. Faksimile des Autographs in der Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: Mus. 2740-D-2.)

la que palesa una major llargària respecte a la de Harrer. En efecte, si comparem ambdues misses pel nombre de compassos —vegeu la taula 1 i la figura 3— amb què està elaborada cada part, induïrem que la de Bach té molts més compassos i, per tant, una dimensió temporal de més durada que la de Harrer.

Tot i que si entrem en detalls més concrets, hom pot observar que tant el *kyrie* com l'agnusdei evidencien una aproximació quant al nombre de compassos. Per contra, a les altres parts, el glòria, el credo, el sanctus i el benedictus, emergeixen més quantitat de compassos en la missa de Bach que en la de Harrer.

De fet, aquest contrast de proporcions a les parts centrals de la missa es podria interpretar, d'una banda, pels contactes que volia establir Bach amb la cort de Dresden i, així, voler fer una missa amb tota la solemnitat que requeria a fi i efecte d'atraure els favors de dita cort;²⁴ i, d'altra banda, per la pregona religiositat i fe de

24. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, p. 316: «[...] Hierzu gehört die Vorgeschichte des Werkes, vornehmlich der *Missa* (kyrie und Gloria),

Bach. Recordem a tal efecte que el credo²⁵ se circumscriu plenament en el contingut del que és el *Symbolum Nicenum*, el text que patentitza clarament el que acabem de dir. A més, si bé Bach revisà diverses vegades el *kyrie* i el glòria, el credo el compongué en els darrers mesos de la seva vida. És, en aquest sentit, que hom pot parlar d'una obra de síntesi i testimoni de tota una vida.

TAULA I
Comparació del nombre de compassos

	BWV 232	HarWV 32
<i>Kyrie</i>	270	219
Glòria	770	383
Credo	836	271
Sanctus ²⁶	521	151
Agnusdei	95	88

FONT: Elaboració pròpia.

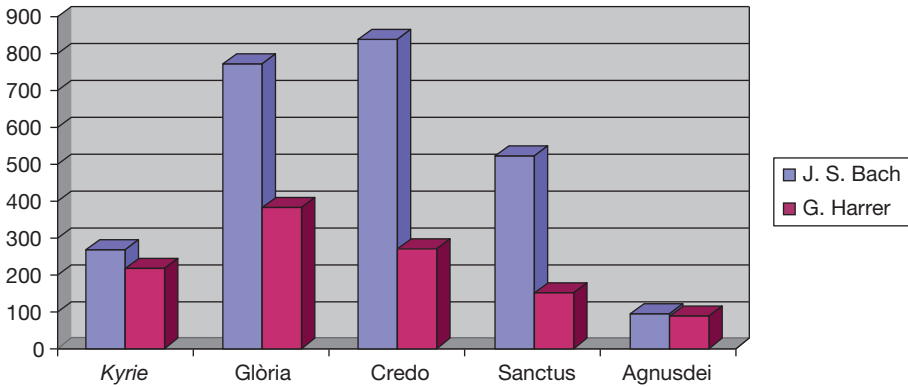


FIGURA 3. Histograma comparatiu entre el nombre de compassos de les parts de la *Missa en si menor* BWV 232 de J. S. Bach i de la *Missa en re major* HarWV 32 de G. Herrer. (Elaboració pròpia.)

die Bach als ein in sich geschlossenes Werk am 27. Juli 1733 dem Dresdener Hof mit dem Gesuch um den Titel "Königlich Pohnischer und Churfürstlich Sächsischer Hoff-Compositeur" einreichte, und zwar nicht nur die Vorgeschichte, wie sie sich aus Daten, Fakten und archivalischen Quellen herleiten läßt, sondern auch diejenige, die sich auf das musikalische Werden des Kunstwerkes bezieht».

25. Vegeu l'interessant treball de Maxence CARON, *La pensée catholique de Jean-Sébastien Bach: La Messe en si*, p. 149-161.

26. El nombre total de compassos del sanctus procedeix de la suma dels compassos del sanctus més els del benedictus més els de la repetició de l'hosanna. És a dir, he considerat el còmput de duració real que pot tenir en el desenvolupament de la missa.

ANÀLISI DE LA MISSA EN CONJUNT

El *kyrie* i el glòria constitueixen en Bach una estructura homogènia, a la qual més tard s'hi afegirà el credo i les altres parts. En Harrer, però, s'observa que les parts estan constituïdes totes elles en el mateix any de factura.

Pel que fa al *kyrie*, cal indicar que està seccionat en les tres parts pròpies del cànon de l'*Ordo Missae* —*kyrie eleison* - *Christe eleison* - *kyrie eleison*. En el cas de Bach, el primer *kyrie* palesarà dues subparts inicials que responen al *tempo adagio-largo*, mentre que en Harrer només en serà d'una, amb *andante*. El *Christe* està articulat en un *tempo moderato* en ambdós compositors, tot i que en Bach no hi estigui indicat. I, al darrer *kyrie*, el *tempo* serà *alla breve* en Bach i *vivace* en Harrer. Tots els altres detalls del *kyrie* seran tractats a l'apartat següent.

Ambdós compositors treballen el glòria seccionant-ne les parts del text. Així, diverses textures i densitats sonores configuren el seu esdevenir. Destaquem, aquí, l'ús del ritme llombard —de gust a la cort de Dresden— que fa Bach al *Domine Deus*²⁷ per part de la flauta i dels violins en la seva primera versió de 1733. Cal també notar que el material que presenta Bach en el *Gratias agimus tibi* és idèntic al seu *Dona nobis pacem*, és a dir, *alla breve* amb textura de l'*stile antico*. Aquest element li atorga la recurrència temàtica pròpia per consolidar la unitat a tota la missa. De fet, el *kyrie* II també palesa aquest *stile antico* tot i que amb dissenys diferenciats de la part del *Gratias agimus tibi* del glòria i del *Dona nobis pacem* de l'agnus. No obstant, sí que podríem pensar en una certa similitud i, per tant, en una certa unitat i simetria des de l'inici de la missa. Destaquem de Harrer la invocació, tot i que breu, del *Qui tollis* I usant figuracions rítmiques dels instruments —VI I/II, Va i Bc— amb grups reiteratius de semicorxera amb puntet que, juntament amb la textura acordal de les veus, atorguen un caràcter insistent al text. Seguidament, passa al *Qui tollis* II amb disseny de siciliana, la qual cosa li confereix, juntament amb la

27. Vegeu, entre d'altres: Gerhard HERZ, «Der lombardische Rhythmus im "Domine Deus" der h-Moll-Messe J. S. Bachs», *Bach-Jahrbuch*, 60 (1974), p. 90-97; Gerhard HERZ, «Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen», *Bach-Jahrbuch*, 64 (1978), p. 148-180; Alfred DÜRR, «Johann Sebastian Bachs, Messe si menor BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1983», *Bach-Jahrbuch*, 71 (1985), p. 169-174. A la nota núm. 5 de la pàgina 171, exposa una posició contrària a Herz, ja que per a Dürr només és un ritme esporàdic en el decurs del fragment «Domine Deus». J. S. Bachs, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II, Band 1a, Frühfassungen zur si menor-Messe BWV 232, Kritischer Bericht, p. 56. Uwe Wolf es fa ressò de la controvèrsia d'opinions entre Herz i Dürr sobre el fragment del ritme llombard en el «Domine Deus» de la *Missa en si menor* de Bach. Vegeu, finalment, l'aparell crític a Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Messe in h-Moll BWV 232*, Herausgegeben von Uwe Wolf, p. 305. Com diu Hans DARMSTADT, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll BWV 232 (nach der Edition der NBA rev. 1, 2010)*, p. 110: «Die Diskussion von Fragen der Aufführungspraxis steht nicht im Mittelpunkt dieser Arbeit, doch berührt sie kompositionstechnische Überlegungen. Nach der Quellenlage wird es keine absolute Sicherheit geben, wie und in welchem Umfang mit den Andeutungen in dem bachschen Stimmensatz umzugehen ist. Ich selbst schließe mich den Überlegungen Harnoncourts an, würde aber beide Flöten *unisono* einsetzen (zwei eins)».

intervenció a solo del *soprano*, un caràcter totalment oposat i contrastat amb el del *Qui tollis* I. En conseqüència, els trets galants i italians entren a formar part de la música eclesiàstica, i dilueixen el contingut del significat textual.

El credo, *Symbolum Nicenum*, de Bach és un dels punts àlgids de la seva missa. Esprem al màxim les possibilitats que implica el programa semàntic que emana del text. En aquest sentit, el seccionament que també en fa mostra una sèrie de recursos tecnicocompositius en plena consonància amb el text musicat. No és sobrer assenyalar, una vegada més, el *pattern* del disseny de l'acompanyament de *ciaccona* com *ostinato* propi dels laments barrocs i el *passus duriusculus* i la catàbasi del *Crucifixus*,²⁸ figures retoricomusicals que emfatitzen, si fos possible més, el text. Així mateix, l'explosió sonora amb el *tutti* orquestral i vocal que mostra l'*Et resurrexit*, implica un impacte sonor total a l'oient-fidel que confirma a bastament el nucli de la fe cristiana, la resurrecció. I, en darrer terme, cal comentar que tot i que l'estètica barroca de Bach plana majoritàriament damunt de tota la missa, es podria indicar que l'*Et in Spiritum sanctum*, compost per baix, dos oboès d'*amore* i continu és com una ària d'estil galant. El seu disseny ritmicomelodic de pastoral o giga expressa un afecte que combina molt bé amb el text al qual serveix. Pel que fa a Harrer, el seu *Crucifixus*, també en mi menor, està construït en una textura amb densitat tímbrica reduïda a *soprano*, Fl I/II, Vl I/II, Va i Bc. Els ingredients galants hi són palesament presents: ritmes llombards, tresets ornamentals i baixos tambor. No arriba, però, a la sobrietat que Bach fa de l'*expressio verborum* del *Crucifixus* en el seu darrer detall. En l'*Et resurrexit*, tot i que amb *tutti* vocal i instrumental, pesa més la música que la retòrica del text.

Bach mostra, en la factura del seu *sanctus*, tot el seu dilatat ofici compositiu en el treball de l'homofonia i contrapunt, amb polirítmies i polimetries del *sanctus*; en l'elaboració de la fuga en el *Pleni sunt coeli et terra*; homofonia i fuga en l'*hosanna*, i en la composició de l'ària virtuosa al *benedictus*. Harrer, per la seva part, també divideix el text com Bach, però l'homofonia és la que, majoritàriament, vesteix el text del *sanctus* i l'*hosanna*. En el *benedictus* també recorre a l'estructura d'ària, en la qual hi apareixeran clars elements galants.

La darrera part de la missa, l'*agnusdei*, comporta, a efectes invocatius i litúrgics, una tripartició del text, la qual també està musicada diferentment pels dos compositors. En aquest sentit, Bach usa l'ària en sol menor a l'*agnusdei* i l'*stile antico* per al *Dona nobis pacem*, que com hem dit és idèntic al *Gratias agimus tibi* del glòria i que aporta, així, unitat recurrent a tota la missa. Harrer, en canvi, distribueix la invocació de l'*agnus* en tres parts. La primera i tercera estan elaborades amb el *tutti* i en re major, mentre que la segona està elaborada a solo en estil d'ària. El *Dona nobis pacem* final l'elabora amb una fuga en estil modern amb recurrència al *kyrie* II, que atorga, com ja s'ha mencionat, unitat a tota la composició de la missa.

28. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 89-90; Friedemann OTTERBACH, *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*, p. 59-62; Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music, «passus duriusculus»*, p. 357-358, «*catabasis*», p. 214-215.

ANÀLISI I COMPARACIÓ DELS KYRIE

La taula II mostra, en detall, la comparació entre el *kyrie* de la *Missa en si menor* de Bach i el de la *Missa en re major* de Harrer, mitjançant una sèrie de paràmetres que fan emergir les analogies i diferències entre ambdós compositors:

TAULA II

Part	Compositor	Tempo	Metre	Compassos	Tonalitat	Contingent
<i>Kyrie</i> I	Bach	<i>Adagio</i>	C	1-4	si menor	SI/IIATB, Fl <i>traverso</i>
		<i>Largo</i>	C	5-126	si menor	I/II, Ob <i>d'amore</i> I/II, Fg I/II, VI I/II, Vla I/II, Violoncello Bc
	Harrer	<i>Andante</i>	C	1-10	re major → la major	<i>Tromba</i> I/II, Ti, Ob I/II, VI I/II, Vla, SATB, Bc (Organo)
<i>Christe</i>	Bach		C	1-85	re major	VII/II (<i>unisono</i>), S I/II und Bc
		Harrer	<i>Moderato</i>	3/8	1-149	la major
<i>Kyrie</i> II	Bach	<i>Alla breve</i>	♠	1-59	fa# menor	SI/II (<i>unisono</i>) ATB, Orquestra (sense Trompetes, <i>colla parte</i>)
		Harrer	<i>Vivace</i>	C	1-60	re major

FONT: Elaboració pròpia.

KYRIE I

El *kyrie* I de Harrer està construït amb molt pocs compassos, només deu. La paleta orquestral actua en la seva plenitud. En aquest *kyrie* I (exemple 1), preval la textura homòfona de les veus, que li confereix, juntament amb la textura simultània del *tutti* orquestral i els dissenys dels violins i del baix continu —ritmes amb puntet—, un caràcter majestuós i emfàtic. Aquest caràcter també és emfatitzat per la declamació de les veus, que posen èmfasi en el mot *kyrie* mitjançant l'articulació prosodicorítmica —negra amb punt-corxera-negra (ritme dactílic)— que reforça l'accent esdrúixol del text. Al c. 5 el *soprano* i l'*alto* —al c. 2 el tenor també el canta però no complet— realitzen la figuració reduïda del tema inicial del *kyrie*, és a dir, corxera amb puntet-semicorxera-corxera, disseny, aquest, que esdevindrà el motiu temàtic central tant del *kyrie* II de Harrer com del *largo* del *kyrie* I de Bach. El nucli harmònic del *kyrie* I de Harrer està sostingut pels oboès, les *trom-*

bes i la viola. Aspecte, aquest, que preludia el que després serà una tècnica emprada a l'escola preclàssica de Mannheim.

També, els primers quatre compassos de l'*adagio* del *kyrie* I de Bach (exemple 2) palesen la solemnitat pròpia que demana el text, la invocació al Senyor. L'ús instrumental, l'articulació del text i la textura són similars als de Herrer. La discriminació rau en la tonalitat emprada, en la plantilla instrumental, en el tractament retòric i en l'elaboració fugada a la segona part —*largo*— del *kyrie* I de Bach.

En efecte, en el cas de Herrer està en re major i cadència conclusiva a la dominant, la major, mentre que en Bach va de si menor a una semicadència suspensiva en el cinquè grau, fis-moll, que resoldrà a si menor en el compàs 5 del *largo* següent. Així mateix, la tonalitat ja diferencia l'*ethos* emprat per Bach respecte al de Herrer. El primer, vehicula la súplica a Déu mitjançant el to menor, si menor, que implica una àrea semàntica dolentosa, mentre que Herrer empra el to major, re major, potser més propi dels nous temps o de la solemnitat que es vol donar a Déu talment com si fos un monarca. Efectivament, el vincle de la reialesa amb Déu ja venia de vell antuvi. La simbiosi o identificació del binomi Déu-rei palesava una voluntat de la monarquia com a representant màxima de Déu a la terra i, així mateix, d'eternitzar nissagues a les diverses corts europees del moment. Recordem el *Te Deum* (1719)²⁹ que se celebrà amb motiu de les noces a Dresden de Frederic August II —futur August III, rei de Polònia— amb Maria Josepa de la casa d'Habsburg i que es feu dins l'església reial —la Hofkirche im Theater—, que era com un teatre. Potser, aquest aspecte, tot i que la missa està datada al 1735, és un dels trets que durien Herrer a usar l'esmentada tonalitat major.

Johann Mattheson, en el seu tractat *Das Neu = Eröffnete Orchestre* de 1713, ja es feia ressò de l'*ethos* que tenia cada tonalitat. Així, en el títol del capítol corresponent, ja explícita la relació entre to i afecte: «Von der Musicalischen Thone / Eigenschafft und Würdung in / Ausdrüdung der Affecten».³⁰ Citem, aquí, només les referències a les quatre tonalitats emprades als *kyrie* de les misses que estudiem (la negreta és de Mattheson):

22. / *H.moll.* (15.) *ist bizarre, unlustig und melancholisch; bewegen er auch selten zum Vorchein sommet / und mag folches vielleicht die Urfache sehn / warum*

29. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 9. Així mateix, cal esmentar que el model de monarquia absoluta pressuposava que la religió reial fos la religió de la nació («un roi, une loi, une foi»), idees properes al concepte que tenia Bossuet sobre el gallicanisme, és a dir, «Cuius regio, eius Religio». De fet, ell fou un dirigent per als afers politicoeclesials a la França absolutista de Lluís XIV, vegeu: «Bossuet» a Hermann GUNKEL, *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Band 1, p. 1206-1207.

30. Johann MATTHESON, *Das Neu = Eröffnete Orchestre* (1713), edició facsímil. Johann Mattheson cita, al capítol segon de la part tercera del seu tractat, diverses explicacions sobre el caràcter de cada to, p. 231-253. Vegeu, també, el comentari dels tons a diverses obres de Bach: Rudolf WUSTMANN, «Tonartensymbolik zu Bachs Zeit», *Bach-Jahrbuch*, 8 (1911), p. 60-74. Tant pel que fa al caràcter dels tons com de l'assimilació de la modalitat a la tonalitat i de les diverses afinacions de l'època, vegeu: Rita STEBLIN, *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*, 2a ed.

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features the following parts from top to bottom:

- Tromba I**: Treble clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Tromba II**: Treble clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Timpani**: Bass clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Oboe I**: Treble clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Oboe II**: Treble clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Violin I**: Treble clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Violin II**: Treble clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Viola**: Bass clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.
- Soprano**: Treble clef, C major, common time. Singing: Ky - ri - e, Ky - ri - e
- Alto**: Treble clef, C major, common time. Singing: Ky - ri - e, Ky - ri - e
- Tenor**: Bass clef, C major, common time. Singing: Ky - ri - e, Ky - ri - e
- Bass**: Bass clef, C major, common time. Singing: Ky - ri - e, Ky - ri - e
- Continuo Organo**: Bass clef, C major, common time. Plays a steady eighth-note pattern.

EXEMPLE 1. *Kyrie 1, andante*, Gottlob Harrer.

Adagio

Flauto Traverso I

Flauto traverso II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Fagotto I, II

Violin I

Violin II

Viola

Soprano I
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

Soprano II
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

Alto
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

Tenor
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son.

Bass
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.

Violoncello Continuo (bez.)

7 8 7 6 9 8 7 6 5 6 7 6 8

EXAMPLE 2. *Kyrie 1, adagio*, Johann Sebastian Bach.

ihn die Alten aus ihren Clöstern und Zellen so gar verbanner haben / daß sie sich auch seiner nicht einmahl erinnern mögen.

23. / *Fis moll (16.) ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet, ist bieselbe doch mehr languissant und verliebt als lethal; es hat sons dieser Tohn etwas abandoniertes, singulieres und misanthropisches an sich.*

20. / *A dur, (No.13.) greisst sehr an / ob er gleich brilliert / und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissemens geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen. [...].*

14. / *Der siebende Thon / D. Dur. ist von Nature etwas scharff und eigensinnig; zum lermen, lustigen, triegerischen, und aufmunternden Sachen wol am aller bequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede sehn, dab nicht auch dieser harte Tohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Baude eine Violine dominiert, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne [...].*

Pel que fa a la plantilla instrumental, cal indicar que Bach, a diferència de Harrer, empra timbres de vent de fusta que reforcen els greus —fagots—, i timbres singulars —oboès d'*amore*—³¹ i eteris —flautes travesseres— que atorguen una atmosfera colorística tant a l'*adagio* com al *largo* del seu *kyrie* I, i que ajuden, juntament amb la tonalitat de si menor, a posar en relleu la semàntica dolença del text. Per contra, Harrer desplega en l'*andante* del *kyrie* I la fastuositat pròpia de l'acte solemne indicat abans. En aquest sentit, assenyala amb els ictus inicials (c. 1-2) i finals (c. 7-8) els mots *kyrie eleison* en qüestió mitjançant les dues *trombes* i els *timpani*, reforçant, així, encara més els esmentats mots. Cal notar, en el

31. Philip BATE, *The oboe: An outline of its history, development and construction*, p. 88-89. L'oboè d'*amore* és un oboè *alto* afinat en la. En l'oboè barroc en do —*soprano*—, el pavelló de sortida campaniforme de l'aire li atorga un timbre molt diferenciat de l'oboè d'*amore*, car aquest el té bulbiforme i aquest fet, juntament amb les característiques pròpies de l'instrument, fa que la producció dels harmònics sigui més brillant en l'oboè que en l'oboè d'*amore*. Però, per contra, l'esmentat pavelló de l'oboè d'*amore* li confereix un timbre peculiar molt convenient per tocar en el to menor de tonalitats amb sostinguts. Bate ens indica: «It is probable that the oboe d'*amore* was for originally taken as interchangeable with the treble when the *tessitura* of the music demanded, and this seems to be the way in which Bach usually regarded it. His writing for the d'*amore* shows a consistent tendency towards medium sharp keys, while such signaturas are rare in contemporary parts for the C oboe. Conversely, Bach's Choice of key may to some extent have been dictated by the instrument in cases where he wished to exploit its characteristic tone -more sombre than that of the treble, less weighty than that of the tenor. Two oboi d'*amore* were available in the household of the Prince Anhalt-Cöthen, and at Leipzig, Bach employed one regularly from 1723 onwards», p. 89-90. També, vegeu: George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 52-53. Stauffer, a més, indica que la part dels instruments que Bach usa en la missa contrasta amb la part de les veus —segueix més el model italià—, ja que pel que fa als instruments de vent de fusta i de metall Bach usa el segell germànic. També cal ressenyar l'excel·lent i detallat treball sobre els instruments a l'època de Bach de Jürgen EPPELSHEIM, «The instruments», a *Johann Sebastian Bach: Life, times, influence*, p. 127-142, i, concretament pel que fa a l'oboè d'*amore*, vegeu la pàgina 136.

kyrie I, també, la riquesa de xifrat en Bach a diferència de l'absència total d'aquest en Harrer.

El *largo* del *kyrie* I de Bach (exemple 3) mostra, en tota la seva brillantor, l'excels art de la fuga que Bach desenvolupa al llarg de 122 compassos. Hi és patent, tal com ho ha investigat Wolff,³² el referent temàtic del *kyrie* de la *Missa en sol menor* (copiada ca. 1731)³³ de Johann Hugo von Wilderer (per a Bach vegeu la figura 4; per a Wilderer, la figura 5). Així mateix, proposem la comparació amb dos incipits més, que pertanyen als *kyrie* de la *Missa Circumcisiones* de Zelenka (figura 7) i a la *Missa en do major* de Fux (figura 8), ja que tant Bach com Harrer tenien a la seva biblioteca³⁴ obres d'ambdós compositors —encara que no les misses assenyalades. Però el radi d'influència en el cas de Fux, com a referent en el món catòlic austríac i per extensió al germànic, i el contacte amb Zelenka, tal com ja s'ha indicat, justifiquen a bastament la proposta de comparació. Interessa assenyalar aquí l'ús similar, pel que fa al disseny rítmic, que en fan els compositors proposats. Tanmateix, però, en el cas de Zelenka i Fux³⁵ llurs dissenys melòdics i tonals s'apropen més al del *kyrie* II de Harrer (figura 6).



FIGURA 4. *Kyrie* I, *largo*, *Missa en si menor*, Johann Sebastian Bach (Wolff, 2009).



FIGURA 5. *Kyrie* I, *Missa en sol menor*, Johann Hugo von Wilderer (Wolff, 2009).

32. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*.

33. Vegeu, en aquest sentit: Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, p. 323.

34. Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, p. 285 i 399-400, i Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 268-271 i 304-308. Per al tema de Bach i Fux, vegeu: Friedrich Wilhelm RIEDEL, «Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach», a Anna Amalie ABERT i Wilhelm PFANNKUCH (ed.), *Festschrift für Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*.

35. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 270 i 307.



FIGURA 6. *Kyrie II, Missa en re major*, Gottlob Harrer (Kollmar, 2006).



FIGURA 7. *Kyrie I, Missa Circumcisionis en re major* de Jan Dismas Zelenka (Kollmar, 2006).



FIGURA 8. *Kyrie I, Missa en do major* de Johann Joseph Fux (Kollmar, 2006).

La fuga del *largo* del *kyrie* I de Bach és una *fuga gravis*,³⁶ solemne, que palesa una simetria en la seva arquitectura i està pintada amb un color melangiós de si menor. El tema emprat intensifica la declamació del text mitjançant la *repercussio* insistent del mot *kyrie* inicial —si-si-si-si (c. 5, en el tenor: c. 30; vegeu figura 9 [Wolff, 2009])— i l'*exclamatio* —salt ascendent de 7a disminuïda (c. 7, en el tenor: c. 32)— que juntament amb la *suspiratio* —notes en contratemps, entretallades per pauses en el mot *eleison*— (c. 62-64; vegeu figura 10 [Wolff, 2009]) són recursos retoricomusicals³⁷ que atorguen més èmfasi al text cantat:



FIGURA 9

36. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 55.

37. Vegeu l'anàlisi que en fan aplicat al *kyrie* de Bach: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 59, i George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 55-56. Vegeu també: Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, «*exclamatio*», p. 265-269, «*repercussio*», p. 372-374, «*suspiratio*», p. 392-394.

61
Tenor
e - lei - son,
Suspiratio

FIGURA 10

30
Fl. I, II
Ob. I, II
Fag.
Viol. I, II Vla.
Alto
Ten.
Cont.
Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i - son.
30 38

EXEMPLE 3. *Kyrie I, largo*, Johann Sebastian Bach.

Així doncs, s'observa en el *kyrie* i un tractament molt diferenciat, en ambdós compositors, tant pel que fa a l'ús de la tonalitat com en el del contingent instrumental i en el desenvolupament textural. Tot això coadjuva a desenvolupar una expressió més propera al *pathos* en Bach que en Herrer. Expressió que, d'altra banda, és característica de l'estètica barroca.

CHRISTE

Ambdós compositors presenten el *Christe* estructurat en diverses seccions —vegeu la taula III— que responen al model d'ària amb *ritornelli*, proper a la forma ABA. Tanmateix, però, en el contingent ritmicomelòdic i instrumental és on es

diferenciaran les singularitats. Efectivament, el contingent vocal i instrumental de Bach està constituït per dos *soprani*, violins a l'uníson i baix continu, mentre que el de Harrer el formen l'*alto* a solo, dos violins, viola i baix continu. Pel que fa al disseny ritmicomelòdic, cal indicar que mentre Bach empra el metre quaternari (C), Harrer ho fa amb el ternari (3/8), que és més propi dels aires de dansa, com ara un minuet. En aquest sentit, apuntem la idea de Mattheson sobre el minuet, ja que el to escollit per Harrer en la confecció del *Christe* també s'adiu amb el concepte que proposa Mattheson:

*Le Menuet, la Minuetta, sie sey gemacht zum Spielen zum Singen zum Tantzen
ins beseondre Keinen andern Affect, als eine mässige Lustigkeit.*³⁸

TAULA III
Seccions del *Christe*

<i>Christe</i> Bach	<i>Christe</i> ³⁹ Harrer
R ₁ (c. 1-10) re major	R ₁ (c. 1-28) la major
A ₁ (c. 10-33) re major → la major	A ₁ (c. 28-68) la major → mi major
R ₂ (c. 33-42) la major	R ₂ (c. 68-83) mi major
A ₂ (c. 42-53) la major → si menor	A ₂ (c. 83-131) mi major → la major
R ₃ ⁴⁰ (c. 53-58) si menor	R ₃ (c. 131-149) la major
A ₃ (c. 58-76) si menor → re major	
R ₄ (c. 76-85) re major	

FONT: Elaboració pròpia.

Així mateix, podem comparar un fragment de l'*Stabat Mater* de Pergolesi⁴¹ (figura 11) amb la formació tímbrica i amb els dissenys ritmicomelòdics del *Christe*

38. Johann MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 333.

39. El *Christe* de Harrer palesa tres petits interludis o ponts instrumentals —c. 40-41; c. 48-49; c. 103-104— que no els he consignat en la taula corresponent, els he englobat amb la part de la veu, ja que no expliciten tot el material temàtic que comporten els *ritornelli* analitzats. No obstant, els podríem interpretar com a punts d'esponjament breus de la línia melòdica.

40. Aquest *ritornello* R₃, l'analitzem per indicar que es tracta d'un pont, d'un passatge de transició vers la tonalitat final, més que no pròpiament el *ritornello*, ja que tot i que palesa el material temàtic dels *ritornelli*, no el desenvolupa en tota la seva extensió. Aprofitem la nota per indicar que R (= *ritornello*) i A (= part vocal i instrumental).

41. Giovanni Battista PERGOLESI, *Stabat mater for soprano, alto, strings and basso continuo*. Vegeu, pel que fa a Bach i Pergolesi: Alfred DÜRR, «Neues über Bachs Pergolesi Bearbeitung», *Bach-Jahrbuch*, 54 (1968), p. 89-100. Per als aspectes de la música italiana i Bach, vegeu: Christoph WOLFF, «Bach und die italienische Musik», a Günther WAGNER (ed.), *Bachtage Berlin: Vorträge 1970 bis 1981 Sammelband*, p. 225-233 i concretament la pàgina 231 pel que fa a la *Missa en si menor* BWV 232¹. També: Andreas GLÖCKNER, «Das kleine italienische Ding» – Zu Überlieferung und Datierung der

de Harrer (figura 12). Tanmateix, però, la diferència essencial rau en la tonalitat menor que emprà Giovanni Battista Pergolesi, cosa que també l'allunya del concepte de minuet de Mattheson.

The image shows a musical score for the piece 'Stabat Mater' by Pergolesi. It features five staves: Violino I, II; Viola; Alto; and Violoncello/Contrabasso e Organo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a 'dolce' marking. At the bottom right of the score, there are some numbers: 6 6 16 15 4 4 6 6 7.

FIGURA 11. *Stabat Mater*, «Eia, mater, fons amoris», ca. 1736, Pergolesi.

The image shows a musical score for the piece 'Christe' by Harrer. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Alto, and Continuo. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The tempo marking is 'Moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'tr'.

FIGURA 12. *Christe* de Harrer.

Però, els dissenys de les línies melòdiques de Bach són d'estil netament barroc, ja que palesen el fraseig continuat (*Fortspinnung*), és a dir, les corbes i contra-

Kantate "Amore traditore" (BWV 203)», *Bach-Jahrbuch*, 82 (1996), p. 133-137. També: Francesco DEGRADA, «Lo *Stabat Mater* di Pergolesi e la parodia di Bach», a Wolfgang OSTHOFF i Reinhard WIESEND (ed.), *Quaderni*, 36 (1987), *Bach und die Italianische Musik. Bach e la Musica Italiana*, p. 141-169. També, Johann Sebastian BACH, *Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen*, a Andreas GLÖCKNER (ed.), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NBA), I/41.

corbes pròpies de l'estil esmentat. Així, els dissenys melòdics dels violins en semicorxera en graus conjunts ascendents, descendents, arpegiats, amb salts d'octava i l'articulació que en fa Bach en són un bon exemple (exemple 4). En canvi, en Harrer hi apareix el fraseig específicament galant: frase curta, periòdica i articulada (exemple 5), fraseig que s'apropa molt al que estava en voga en la música operística del moment. Així, porto a col·lació un fragment de l'òpera *Il più bel nome* (1708) (exemple 6), d'Antonio Caldara, en el qual s'observa, clarament, la similitud de fraseigs entre ell i Harrer.



EXEMPLE 4. *Christe*, fraseig de violins, Johann Sebastian Bach.



EXEMPLE 5. *Christe*, fraseig de violins (c. 1-6), Gottlob Harrer.



EXEMPLE 6. Fraseig de violins, *Il più bel nome* (1708) (p. 76-77),⁴² Antonio Caldara.

Analitzant més detingudament el fraseig, observem que Bach articula el duet mitjançant terceres (exemple 7) i sextes paral·leles (c. 10-13 i c. 18-21) i imitacions amb retards⁴³ (exemple 8) (c. 14-17). Aquests procediments els juxtaposa alternativament en el decurs de tota l'ària del *Christe*. També, caldria assenyalar que Bach empra tresets —com si fossin *gruppetti* en forma de nota real— que són re-

42. Ursula KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, 1966, p. 41-42: el 2 d'agost de 1708 s'interpretà a Barcelona el *Componimento da camera per musica: il più bel nome nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetha Cristina Regina delle Spagne* de Caldara. L'obra està conservada al Conservatoire Royal de Bruxelles Bibliothèque, RISM Manuscript B-Bc / 584.

43. Johann Joseph FUX, *The study of counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, p. 127-134. Recordem que Bach tenia un exemplar en llatí del *Gradus ad Parnassum* (1725) de Fux; vegeu, al respecte, Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, p. 285.

curios galants⁴⁴ per tal d'embellir la línia melòdica de les veus (c. 11 i 20). Stauffer, manllevant les idees de Marshall, indica que el duet mostra els *affetti amorosi* propis dels duets amorosos de l'òpera napolitana del moment.⁴⁵ Per la seva banda, Wolff⁴⁶ fonamenta el referent compositiu del *Christe* de Bach en el de la *Missa en sol menor* de Johann Hugo von Wilderer. Wolff⁴⁷ també ens indica les similituds entre el duet del *Christe* de Bach i els duets de la seva cantata profana *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, BWV 213 (setembre 1733). Tot i el virtuosisme, el duet dels dos *soprani* explicita tant pel seu àmbit —el del *soprano* I és re_3 -sol₄ i el del *soprano* II és si_2 -fa₄— com pels registres emprats i com pels dissenys cantats, una encomiable sobrietat que posa en relleu més patentment el text cantat.

Example 7 shows two soprano parts. The top staff is Soprano I and the bottom staff is Soprano II. Both parts are in G major (one sharp) and C major (no sharps or flats). The time signature is common time (C). The lyrics are: Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei - . There are triplets in the second and fourth measures of both parts.

EXEMPLE 7. *Christe*, moviment paral·lel, Johann Sebastian Bach.

Example 8 shows two soprano parts. The top staff is Soprano I and the bottom staff is Soprano II. Both parts are in G major (one sharp) and C major (no sharps or flats). The time signature is common time (C). The lyrics are: Chri - ste. Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - . The melody in the top part is more melismatic and features a fermata over the final note.

EXEMPLE 8. *Christe*, retards, Johann Sebastian Bach.

Malgrat que a Leipzig es prohibí l'òpera el 1720,⁴⁸ els aires operístics napolitans també degueren tenir la seva influència en Bach. En aquest sentit, el 14 de

44. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 10-13 i 57. A la pàgina 10 i següents, parla de l'estil galant i la seva manifestació a la missa, sobretot al *kyrie* i al glòria, ja que, segons Stauffer, les altres parts requereixen més contingut polifònic. També explica la moda a Dresden i la música de diversos compositors italians —napolitans— que dugueren el nou gust a la ciutat.

45. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 57. Vegeu, també: Christian AHRENS, «Joh. Seb. Bach und der "neue Gusto" in der Musik um 1740», *Bach-Jahrbuch*, 72 (1986), p. 69-79.

46. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, p. 323-324.

47. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, p. 324, nota núm. 33.

48. Gilles CANTAGREL, *Bach en son temps*, p. 131.

setembre de 1731, Bach fou invitat a interpretar un recital d'orgue com a part integrant dins de les celebracions que es feren per a l'estrena a Dresden,⁴⁹ el dia anterior, de l'òpera *Cleofide* de Hasse.⁵⁰ Aquesta òpera, dirigida per Hasse i cantada en el paper principal per la seva dona, Faustina Bordoni, introduí una nova estètica en el món operístic de Dresden. Aquesta dada històrica, suara esmentada, ens reforça la possibilitat de portar a collació un fragment de l'òpera *Cleofide* de Hasse (figura 13) a fi i efecte de poder-la comparar amb els procediments que emprà Bach en la confecció del seu *Christe*. En efecte, en destacarem el desplegament del duet mitjançant un *arioso* amb tercers paral·lels, cosa que també es troba en el *Christe* de Bach, així com els *affetti amorosi* citats anteriorment.

Musical score for 'Cleofide' (1731), arioso, by J. A. Hasse. The score is for voice and harpsichord. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is common time (C). The vocal line is in the treble clef and the harpsichord line is in the bass clef. The lyrics are: 'Som-mi De-i se giu-sti sie-te, se giu-sti sie-te'.

FIGURA 13. *Cleofide* (1731), *arioso*, J. A. Hasse.

Els violins del *Christe* de Bach, ja referenciats abans, despleguen tot un fraseig sobri —pel *tempo* i els registres usats—, però virtuosístic, en un *continuum* sens fi tot acompanyant, introduint i parafrasejant les veus. El baix continu, tot i l'escomesa de solidificar l'edifici harmònic, a voltes també és hereu del material temàtic exposat pels violins —c. 17-18 i 67-68—, la qual cosa li confereix un cert protagonisme i allibera, així, el seu esdevenir de mer acompanyant.

Pel que fa a Harrer, hom observa certs trets de *coloratura* en el disseny melòdic de l'*alto* (exemple 9); aquest element evidencia clarament la influència de l'estil operístic italià dins dels àmbits eclesiàstics, tot i l'opinió crítica d'alguns.⁵¹ Molt

49. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 145.

50. Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*, p. 321-328. L'exemple és de la pàgina 325.

51. Agricola es feia ressò de les reflexions de Tosi sobre la intromissió de la música teatral en l'església: Johann AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst (1757): Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato (1723)*, p. 225: «Der Unverstand verer wird ihm misfallen, welche unter die schlüpfrigten theatralischen Arien geistliche Terte legen lassen; um eben dieselbe Musik mit Behfall in der Kirche singen zu können: gleich als wenn zwischen der einen und der andern Schreibart gar kein Unterschied zu befinden wäre; und als wenn die Uberbleibsel der Schaubühne für den Gottesdienst gut genug wären». Tosi, p. 105, a AGRICOLA: «Gli dispiacerà l'imprudenza di chi sa tradurre in latino le parole dell'Arie più lubriche del Teatro per cantare l'istessa Musica con applauso in Chiesa, come se tra l'uno, e l'altro stile non vi fosse differenza alcuna, e convenissero a Dio gli avanzi delle Scene». Així mateix, vegeu: Michael MAUL, «Das Thomaskantorat im 17. und 18. Jahrhundert», a Matthias SCHNEIDER i Beate BUGENHAGEN (ed.), *Zentren der Kirchenmusik*, Band 2, p. 257-258.

probablement, tal com ho indiquen Stauffer i Kollmar,⁵² molts dels cantants d'òpera també formaven part de la música d'església de la cort de Dresden i és per aquest motiu que poguessin suscitar *glamour* operístic, admiració i solemne espectacularitat als serveis de la música d'església. El timbre de l'*alto* podia estar interpretat tant per un falsetista com per un castrat, color que encara atorgava més relleu al fraseig esmentat i estava en plena consonància amb els gustos estètics musicals del moment. L'àmbit emprat per l'*alto* és de la#₂-re₄ i el registre més emprat és de re#₃-la₃, tot i que també hi apareixen incursions al registre agut. Es tractaria, per tant, d'un altista professional i amb una bona tècnica del pas del registre de cap al de pit, a fi i efecte d'homogeneïtzar el color o timbre —en el cas del falseista. Vegeu, al respecte, el comentari de Tosi:

Fra le maggiori diligenze del Maestro una ne richiede la voce delle Scolaro, la quale, ò sia di petto, ò di testa deve uscir limpida, e chiara senza che passi pel naso, nè in gola si affoghi, che sono due difetti i più orribili d'un Cantore, e senza rimedio, quando han preso possesso.⁵³

Així mateix, les indicacions sobre la unificació de la veu de cap amb la de pit que dona Tosi per al soprano són aplicables també a l'altista:

Un diligente Istruttore sapendo, che un Soprano senza falsetto bisogna, che canti fra l'angustie di poche corde non solamente procura d'acquistarglielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto in forma, che non si distingua l'uno de l'altra, che se l'unione non è perfetta, la voce farà di più registri, e conseguentemente perderà la sua bellezza.⁵⁴

52. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 17-18. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 99.

53. Johann AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst (1757): Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato (1723)*, p. 21: «Eine der vornehmsten Sorgen des Meisters muß auf des Schülers Stimme gerichtet sehn. Es mag eine Bruststimme (voce di petto) oder eine Kopfstime (voce di testa) sehn; so muß sie immer rein und hell heraus kommen; ohne daß sie (wie man sagt) durch die Nase gehe, oder in der Rehle stecken bleibe. Dieses sind die behden gräßlichsten Fehler eines Sängers; und wenn sie einmal eingewurzelt sind, ist ihnen nicht mehr abzuhelfen». Tosi, p. 13-14, a AGRICOLA.

54. Johann AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst (1757): Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato (1723)*, p. 21: «Ein sleißiger Unterweiser, weil er weis, daß ein Sopran ohne Falsett, genöthiget ist in dem engen Umfange nur weniger Töne zu singen; so suchet er nicht allein ihm das Falsett zu verschaffen; sondern er läßt auch nichts untersuchen, damit dasselbe mit der natürlichen Stimme auf eine solche Art vereinigt werde, daß man eins vom andern nicht unterscheiden könne. Denn wenn diese Bereinigung nicht vollkommen ist: so hat die Stimme einen verschiedenen Laut, oder (wie die Mälschen sagen) verschiedene Register (n), und verliert folglich ihre Schönheit [...]». Tosi, p. 14 a AGRICOLA.

EXEMPLE 9. *Christe, coloratura*, Gottlob Harrer.

Observi's, com a comparació, el fragment que proposem de l'òpera *Artaserse*, de Leonardo Vinci (figura 14), que fou estrenada a Roma el 1730. Aquesta òpera tingué una gran acceptació i un gran aplaudiment per part del públic assistent. L'efecte produït per les *coloraturi* ascendents i descendents mitjançant ritmes llombards captivaren vivament el públic operístic de Roma.⁵⁵ Ens interessa destacar aquí no tant la tessitura, ja que en Vinci és un sopranyista mentre que en Harrer és un altista, sinó la similitud de *coloraturi* i l'ús dels ritmes llombards que tant es posaren de moda a les primeres dècades del segle XVIII i que, tal com s'està observant, entraren, també, dins de la música litúrgica d'església.

FIGURA 14

Respecte als violins, aquests, com en el *Christe* de Bach (figura 15), preludeu, interludeu, postludeu i acompanyen la veu, realitzant les figuracions pròpies del fraseig galant —curt, periòdic i articulat— ensems que ritmes llombards, tan de moda a l'època, que després la veu heretarà:

55. Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*, p. 313-314. També, com indica Hertz: «Hasse's setting for Venice in 1730 of the revised text was one of the numbers taken over in the London *Artaserse* during the 1734-35 season, in which both Farinelli and Cuzzoni repeated their roles. It figures in *The Favourite Songs in the Opera call'd Artaxerxes by Sig. Hasse* [...]. Hasse chose a more rarefied key, E, clothing an Adagio in common time, as in Vinci's aria. He too used Lombard rhythms, but more in the violins than in the voice part. He also deploys the ever-so-modish three-note snaps of the Neapolitans». L'exemple és de la pàgina 314.

35 Vln. Vla. *f*

35 Chorus (Sop.) *mp* *f* *p* *f*
Chris - te e - lei - son, Chris - te, Chris - te, Chris - te e - lei - son,

35 Bc

41 *p* *f* *p* *f*
Chris - te, Chris - te, Chris - te e - lei

FIGURA 18. *Missa Eucharistica*⁵⁷ (1733), *Christe*, Jan Dismas Zelenka.

28 Violino I *p* *tr* *ten.* *f* *p*

28 Violino II

28 Viola *p* *tr*

28 Alto *tr*
Chi - ste, Chi - ste, Chi - ste e - lei - son, Chi - ste, Chi - ste,

28 Continuo *p*

34 *f*

34 Chorus
Chi - ste e - lei - son, e - lei - son,

FIGURA 19. *Christe*, Gottlob Harrer.

57. Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*, p. 332.

KYRIE II

Harrer, en el *kyrie* II, elabora el disseny del tema fugat que és la disminució del disseny del *kyrie* I, amb la qual cosa confereix una certa recurrència temàtica a aquesta primera part de la missa i fins i tot a tota la missa, ja que el disseny, d'aquest *kyrie* II, és el mateix que usa en el *Dona nobis pacem* de l'agnusdei. Així mateix, com ja he comentat, aquest *kyrie* II té un disseny idèntic —el mot *kyrie*— que el de la part del tema fugat del *largo* del *kyrie* I de Bach, és a dir, corxera amb punt-semicorxera-corxera-corxera.

El procediment compositiu del *kyrie* II és la fuga. Una fuga moderna, en re major, amb *tempo vivace*, amb compàs C i amb el *tutti* vocal i instrumental; tot i que en el decurs del fugat els instruments sonen *colla parte*, és a dir, doblen o van a l'uníson amb les veus. També cal indicar l'aparició d'un interludi instrumental (c. 24-30). Aquests aspectes diferencien els *kyrie* II d'ambdós compositors, ja que Bach (exemple 10) empra palesament l'*stile antico*⁵⁸ per confeccionar el seu *kyrie* II i no el secciona, sinó que l'impuls imitatiu el fa seguir sense solució de continuïtat fins a la cadència final.

Alla breve

EXEMPLE 10. *Kyrie* II, Johann Sebastian Bach.

No obstant, el *kyrie* II de Harrer (exemple 11) es podria comparar, per la seva factura, amb el *largo* del *kyrie* I de Bach més que no pas amb el *kyrie* II, ja que aquest darrer està elaborat amb una textura que respon a l'*stile antico*, com hem dit, mentre que el primer s'adequa més a la comparació per l'ús modern que ambdós compositors fan de l'estil fugat. En qualsevol cas, s'observa clarament la riquesa contrapuntística de Bach enfront de la de Harrer, el qual, com a bon mestre

58. Vegeu, per a tota la referència a l'*stile antico* aplicat a Bach: Christoph WOLFF, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*, p. 129-142.

Vivace

Tromba I
Tromba II

Timpani

Oboe I
Oboe II

Violino I

Violin II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo *senza B. rip.*

Ky - ri - e e - lei

Ky - ri - e e - lei

EXEMPLE 11. *Kyrie* II, Gottlob Harrer.

de capella i compositor, també coneix l'esmentada tècnica del contrapunt imitatiu però no amb la versatilitat i densitat que emana del fugat de Bach. Malgrat tot, sí que es palesa la plasmació del xifrat, que, com en Bach, es patentitza el coneixement de la tècnica compositiva de la fuga d'escola, ja que el xifrat vol assegurar, clarament, l'edifici harmónicocontrapuntístic del discurs musical. També, cal explicitar que el pes de la retòrica és més disminuït en Harrer que en Bach. Efectivament, si comparem el disseny inicial del *kyrie*, observarem que també hi apareix una *repercussio*, però tant el salt ascendent de 5a justa com el to de re major afebleixen l'aspecte invocatiu que comporta la semàntica de la súplica vers Déu. Podríem qualificar-lo d'un *kyrie* més festiu, en el qual el sentit del text perd força a favor de la música *per se*.

Els detalls més específics de l'anàlisi d'ambdues fugues —*kyrie* I, *largo*, de Bach i *kyrie* II, *vivace*, de Harrer— ens aporten les dades següents a efectes de comparació:

1. Bach no usa *stretti* com en la fuga de Harrer, però la desenvolupa extensament mitjançant el material temàtic de l'exposició, que reelabora amb diversos episodis atorgant més riquesa i recurrència temàtica a la llarga fuga que ens proposa.

2. Bach estructura la fuga alternativament amb l'esquema següent: instruments-veu-instruments-veu. Podria fer-se una analogia amb l'estructura de concert i/o d'ària. Estructures possiblement transvasades, tal com explicita Bukofzer,⁵⁹ a textures més grans, és a dir, l'estructura s'adaptava a l'estil. Per contra, l'estructura que proposa Harrer és: veu-instruments-veu.

3. Bach clou amb una cadència autèntica brillant V-I sobre H (c. 125-126). Harrer cadencia dues vegades: primer, cadència autèntica (V-I) sobre la tònica re major (c. 58-59) i segon, cadència plagal (IV-I) sobre la tònica re major (c. 59-60). L'acord de la subdominant està construït amb estat directe i amb acord dissonant de 9a que explicita el retard provocat per la veu de l'*alto* i la *tromba* II. I, així, clou amb un color de més recolliment respecte l'*eleison* de la cadència anterior del c. 59.

4. La recurrència temàtica i estructural implica una clara simetria de plantejament en el tractament fugat que fa Bach en el *largo* del *kyrie* I. En aquest sentit, el plantejament de simetria no és tan acusat en Harrer.

INTERPRETACIÓ DE CONJUNT I CONCLUSIONS

ASPECTES TEOLÒGICS

Podem interpretar musicalment la tripartició del *kyrie-christe-kyrie* (vegeu la taula IV) com una exegesi del text⁶⁰ per part dels dos compositors. Efectivament, el primer *kyrie* representa una invocació a un Déu que ens sobrepassa, que ens transcendeix, que ultrapassa els llimbers humans i que per adreçar-nos a ell ho fem amb la màxima solemnitat, és el Déu de l'Antic Testament. En contrast, el *Christe* representa Déu encarnat, el Déu del Nou Testament; per tant, ambdós compositors empenen una textura menys densa, amb un estil d'ària, amb unes figuracions instrumentals, a voltes de virtuosisme, i amb dissenys melòdics d'estil més modern; en conseqüència, més propers als homes.

59. Manfred BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, p. 367-368.

60. Hans Heinrich EGGBRECHT, «Religiosität», a *Wolfenbütteler Forschungen*, Band 65, *Bach und die Moderne*, 1995, p. 41-43. També, Hans Heinrich EGGBRECHT, «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach», *Musik und Kirche*, 58 (1988), p. 180-181. Stiller parla del *Predigt-musik*: Günther STILLER, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, p. 135-136. Per a un apropament al simbolisme de Bach, vegeu: Albert SCHWEITZER, *J. S. Bach: El músico poeta*, pàgina 265 i següents; també Arnold SCHERING, «Bach und das Symbol», *Bach-Jahrbuch*, 34 (1937), p. 83-95.

Certament, però, l'elaboració que fa Bach és més acurada que la de Harrer pel que fa al tractament musical en la concepció teològica trinitària⁶¹ que comporta el *kyrie*. Com hem dit, el *kyrie* I invoca un Déu solemne que ens depassa, i Bach ho fa amb les dues parts analitzades —*adagio* i *largo*. L'*adagio* seria com el pròleg de sentir-nos davant la presència divina, quatre compassos plens de reiteració dels mots inicials del *kyrie* i amb pes textural homofònic. El *largo* expressa aquest Déu omnipotent, i ho fa amb un fugat amb estil modern, que implica l'estil d'escola, l'estil de la tradició apresada en l'ofici de compositor. L'estil modern de la fuga pot interpretar-se com el Déu històric però present a l'època, per tant, Bach el suplica amb la manera pròpia del moment. També, la duració del fugat presenta una significativa quantitat de compassos, 122, la qual cosa pot interpretar-se com la súplica constant i diària al Déu etern que Bach ens proposa.

El *Christe*, mostra el Déu proper, ja que s'ha fet home. És la promesa realitzada de l'Aliança que uneix l'Antic Testament i el Nou Testament. Tal vegada, per això emprà Bach el to major —re major—, atès que comporta la veritable reialesa. I així mateix, el seccionament del *Christe* amb *ritornelli* atorga una manifesta modernitat a la demanda a Crist, una modernitat que actualitza el missatge de súplica. El duo de *soprani* també coadjuva a posar en relleu la semàntica del text, adés per terceres i/o sextes paral·leles —que implica modernitat (Nou Testament)—, adés per diàlegs imitatius amb *stretti* i retards —que implica antigor (Antic Testament). Es podria dir que el *Christe* representa una síntesi que ja trobem en el diàleg místic proposat a la cantata *Wachet auf* BWV 140 (1731) de Bach, però ara destil·lada pel decurs de l'experiència religiosa i creativa de Bach. També, l'uníson dels violins emfatitza la unitat de la doble natura Déu-Crist, tanmateix és un recurs que Bach ja emprà en altres ocasions, com ara als recitatius acompanyats quan Crist intervenia a la *Passió segons sant Mateu*.

El *kyrie* II torna al capteniment invocador del primer, però ara amb el recurs de l'*stile antico*, l'estil palestrinià per excel·lència. Estil que ajuda a vehicular el contingut teològic del darrer *kyrie*, ja que tot i que hem suplicat al *Christe*, Crist encara no està encarnat. Després de la litúrgia de la paraula s'esdevindrà la litúrgia del sacrifici, i és quan hom ja tindrà patentitzada la certesa del Jesús-Crist encarnat que ens promet la resurrecció. Extrems, aquests, que Bach elabora com si fos un capellà que fes la prèdica mitjançant el seu art excel·lent, que fou la música. De fet, els estils emprats en l'elaboració del *kyrie* —vegeu la taula IV— atorguen significat simbòlic, si fos possible més, al que acabem de formular.

Cal remarcar, finalment, la tríada harmònica en la qual Bach estructura tot el *kyrie*: *kyrie* I (si menor) - *Christe* (re major) - *kyrie* II (fa# menor)⁶² —vegeu la

61. Maxence CARON, *La pensée catholique de Jean-Sébastien Bach: La Messe en si*, p. 53-83. Vegeu també, Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 60-61. Vegeu també, per a diversos aspectes sobre Bach i la teologia: Jaroslav PELIKAN, *Bach: Among the theologians*, en especial les pàgines 116-127, ja que parla sobre «Aesthetics and Evangelical Catholicity in the *B Minor Mass*».

62. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 61.

taula iv. És en aquest sentit que el símbol trinitari (Pare-Fill-Esperit Sant) es fa patent amb el joc tonal. La frontissa de l'eix tonal rau en el *Christe*, re major, la reialesa de Déu encarnada. Aquesta part està flanquejada per dos tons menors les característiques dels quals —anteriorment indicades— comporten un *ethos* que impregna els dos *kyrie* d'un color dolencós que ajuda al recolliment per adreçar-se a Déu.

Des d'aquesta perspectiva, el *kyrie* de Harrer no elabora tan detalladament el contingut teològic. En efecte, en Harrer s'hi entreveu la textura, majoritàriament homòfona, en el *kyrie* i emprada en estil modern. Aquest implica un discurs que es dirigeix, talment, a un Déu sobirà, no a un Déu proper. En el *Christe* porta a collació tots els elements característics del nou estil galant i amb *coloraturi* per part de l'*alto*. Tot això comporta que l'estil teatral irromp clarament dins l'estil eclesiàstic. Per tant, la música i el nou estil estan per sobre el text que vesteixen. En Harrer el text pot ser una excusa per elaborar el seu discurs musical. I és, en aquest sentit, que podríem dir que el text se subordina a la música, prima més la música, el *cantabile*, els nous aires operístics italians que no la sobrietat que emergeix de la semàntica del text litúrgic del *Christe*. En darrer terme, en el *kyrie* II, tot i estar treballat amb el fugat d'estil modern, hom pot interpretar que Harrer palesava plenament l'ús de la tècnica del contrapunt imitatiu i que seguia els canons compositius de l'època.⁶³

TAULA IV

	Bach	Harrer
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Tutti</i> : si menor Estil modern (homofonia i fugat)	<i>Tutti</i> : re major Estil modern (homofonia)
<i>Christe eleison</i>	Solo (duet): re major Estil d'ària (barroca)	Solo: la major Estil d'ària (galant)
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Tutti</i> : fa# menor <i>Stile antico</i>	<i>Tutti</i> : re major Estil modern (fugat)

FONT: Elaboració pròpia.

63. Wolfgang HOCHSTEIN, «Die Messe», a Wolfgang HOCHSTEIN i Christoph KRUMMACHER (ed.), *Geschichte der Kirchenmusik*, Band 2, *Das 17. Und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, p. 222-223: «Das Modell einer voll entwickelten Missa solemnis 18. Jahrhunderts sieht folgendermaßen aus: -Das Kyrie besteht aus drei Sätzen: Kyrie I (manchmal mit langsamer Einleitung, chorisches besetzt und ggf. mit solistischen Episoden) – Christe eleison (Solostimmen, ggf. mit respondierendem Chor) – Kyrie II (Fuge). Hin und wieder geht dem Kyrie ein selbständiger Instrumentalsatz voran ("Sinfonia"). Süddeutsch-österreichische Komponisten vertonen das Kyrie meist einsätzig in A-B-A'-Form». Tot i així, el model proposat per Hochstein s'hauria de modificar en el *largo* del *kyrie* I de Bach, ja que palesa l'estil fugat, i en el *Christe* tant de Bach com de Harrer, ja que no responen exactament a l'esmentat model. No obstant, en línies generals és un model que fou un paradigma molt usat en el decurs del segle XVIII, sobretot a la segona meitat. Vegeu també, en aquest sentit: George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 13.

ASPECTES ESTILÍSTICS I COMPOSITIUS

Així doncs, malauradament, la manca de dades sobre el pensament religiós de Harrer ens impossibilita apuntar més aspectes sobre el tema. No obstant, basant-nos en la seva obra, en concret en la missa estudiada, no s'observa un tractament com el que fa Bach respecte a l'hermenèutica del *kyrie*, en les seves vessants de retòrica, símbol i sobrietat compositiva. En Harrer, hom entreveu, més, el pes dels nous aires galants i italians que provenien de l'òpera que no pas el *métier* propi que comporta el vestir en música textos religiosos. En aquest sentit és més patent l'ús del simbolisme en Bach que en Harrer. Fins i tot el pes de la retòrica i el símbol perd força en l'estètica galant de Harrer. És evident, doncs, que ens trobem davant d'una nova època, en què es prioritza més la frase senzilla més lligada al cant i/o a la *vocalità* que no la frase que duu, en el seu si, una semiòtica que posa en relleu els components semàntics i significants del text al qual vesteix.

La música de Bach palesa la darrera tradició del Barroc musical, mentre que la de Harrer mostra els nous gustos del moment. La música de Bach està arrelada al fet religiós, és una música que s'identifica intrínsecament amb la fe i amb la lloança permanent a Déu. Harrer, per contra, porta a collació els models i arquetips importats d'Itàlia que tant agradaven a la cort de Dresden. Darrer Barroc i estil galant, dues estètiques esgrimides per dos compositors que ens apropen al canvi estètic i estilístic de l'Europa setcentista. En aquest sentit, l'*stilus theatralis* penetra paulatinament a la música eclesiàstica, fins i tot en gèneres d'estricta obediència litúrgica i amb textos que segueixen un cànon, com és ara la missa. Del *kyrie* analitzat de la *Missa en re major* de Harrer emergeix el que acabem de dir. Sobretot, pel que fa a la seva part central, que és el *Christe*.

Possiblement, podem dir que el *kyrie* funciona com una llavor on està present tot el desenvolupament de la missa i, consegüentment, hom pot extrapolar, no sense certes precaucions, els trets estéticoestilístics emergents a les altres parts de la missa. A manera de cloenda, tot i només haver realitzat la comparació, en detall, entre els *kyrie* de les misses esmentades de Bach i Harrer, podem concloure, juntament amb els tasts practicats a les altres parts de les dues misses, que els estils emergents de les misses palesen un balanceig entre l'estètica barroca i l'estil galant, aquest darrer plenament representat per Harrer. Bach, empra recursos galants en certs moments —com en el *Christe* i en els ritmes llombards del *Domine Deus* del glòria. Harrer, tot i estar circumscrit a ple dret en els postulats galants, també palesa trets propis del Barroc; així s'observa en els fugats emprats —*kyrie* II, agnus *Dona nobis pacem*, glòria *Cum Sancto Spiritu*, entre d'altres. Per tant, Harrer també és deutor de la llarga tradició musical barroca, tot i que en menor proporció, d'un dels seus trets rellevants, com és ara la retòrica.

Pel que fa a la paleta instrumental, també ens aporta elements diferencials. Així, Bach encara empra el color de l'oboè d'*amore*, timbre que anirà paulatinament caient en desús en pro d'una estandardització instrumental que tindrà a veure amb factors pràctics, socials i tècnics. És a dir, tant l'estabilització de plantilles instrumentals com els gustos del moment i com l'afinació temperada que s'anirà

consolidant en el decurs de la segona meitat del segle XVIII, comportaran uns nous usos i pràctiques musicals que aniran configurant un nou univers sonor més propi del Classicisme musical que del darrer Barroc.

El xifrat està molt més explicitat i elaborat en Bach que en Harrer. Tanmateix, els aspectes harmònics hi són més rics en el primer que en el segon. En el decurs del *kyrie* hom podria extreure'n multitud d'exemples; no obstant, en proposo un, que ja evidencia prou palesament el que acabo de comentar. Es tracta dels compassos 14 al 18 del *Christe*: Bach empra una progressió descendent de 5a disminuïda o 4a augmentada —(re-sol#)-(do#-fa#)-(si-mi)— i clou amb un cromatisme en cadència autèntica conclusiva. Si analitzem l'harmonia de Harrer, aquesta mostra un comportament més senzill. En efecte, en l'articulació dels acords s'afirma constantment la lògica de les funcions tonals —I-IV-V-I— amb les respectives modulacions als tons veïns i amb la clausura de la cadència galant⁶⁴ —V(6/4-7/+I)—, i amb un ritme harmònic més estàtic que en Bach. La claredat i simplicitat de plantejament contrasta a bastament amb el teixit harmònic que Bach elabora. Certament, el mateix paràmetre harmònic ja ens indica que una nova època sorgeix amb nous gustos i estètiques més properes a la plàstica de l'art rococó i a l'estil musical napolità.

En conseqüència, Bach xifra amb precisió tot el discurs musical que crea en la missa. Aquest fet implica que el compositor vol assegurar, en detall, tota l'arquitectura compositiva que ens proposa. Per contra, Harrer, tot i que la composició té unes pautes marcades, deixa més oberta la interpretació pels continuïstes, sobretot en el cas del *Christe*. En aquest, no hi ha xifrat, a diferència del *Christe* de Bach i, per tant, obre una certa praxi interpretativa pel que fa a les possibles versions de la seva missa per part dels músics del baix continu.

L'ús dels ornaments també evidencia una clara diferenciació entre Bach i Harrer. Efectivament, mentre que Bach palesa una sobrietat en el seu ús, en Harrer s'hi noten els ornaments, trinats, *appoggiature* i mordents, juntament amb els tresets i ritmes llombards, com a elements que atorguen més relleu al *bellum* que al *pulchrum*. És a dir, Harrer pensa més en la línia melòdica embellida i *cantabile*, en el cas del seu *Christe*, que en tot el conjunt, ja que aquest només està al servei de reforçar la melodia.

Així doncs, s'ha observat un tractament pel que fa a l'ús de la tonalitat, el contingut instrumental i el desenvolupament textural molt diferenciat en ambdós compositors. Aspectes, aquests, que en Bach estaran en plena consonància amb la *Tonmalerei* barroca, molt lligada al text religiós. En contrast, en Harrer s'hi observa el gust de la música per si mateixa amb un làbil nexa amb el text religiós. La tripartició dels pressupòsits que emanaven de la retòrica, *docere, delectare et movere*, són articulats exhaustivament per Bach, mentre que en Harrer hom podria entreveure que el pes recau només en el *delectare*.

64. Charles CUDWORTH, «Cadence galante: The story of a cliché», *The Monthly Musical Record*, 79 (1949), p. 176-178.

Les biblioteques de Bach i Harrer tenien obres de diversos compositors. En aquest sentit, en els *kyrie* estudiats hem observat que els referents de Bach són Wilderer i Palestrina, i en Harrer hi podríem trobar Fux, Zelenka, Pergolesi i Caldara. Així, en Harrer, no s'hi noten influències de Bach; en tot cas, s'hi nota la influència del seu mestre Zelenka i dels aires musicals nouvinguts d'Itàlia, en especial els operístics. Malgrat la no influència de la música de Bach en Harrer, sí que es pot observar que amb l'obra d'aquest darrer irromp una nova manera de fer música que sonarà, a partir de 1750, també, a la Thomaskirche. Bach, per contra, exhaurix fins al darrer detall el seu discurs musical i ho fa amb un magisteri que sintetitza òptimament els estils i tècniques apreses tant de la tradició com dels coetanis, i clou, així, la llarga era del Barroc musical.

Com a corollari, Bach és barroc pel que fa a la composició de fugues en el *kyrie* i fraseig en el *Christe*, però en aquest darrer també hi apareixen trets de l'estil galant i de l'òpera napolitana. Per contra, Harrer palesa un clar estil galant en la factura del seu *kyrie*, i sobretot en el *Christe*, no obstant sí que agafa l'herència barroca en la construcció de la seva fuga per al *kyrie* II, tot i que el seu fraseig sigui de disseny més galant que no pas en Bach.

ASPECTES HISTÒRICS, ESTÈTICS I CULTURALS

A la ciutat de Dresden la cort procurà exercir una primàcia cultural pel que fa a les arts. La música hi ocupà un lloc preminent i els gustos de la cort anaren ressonant en els altres estaments socials, la noblesa i les autoritats eclesiàstiques. En aquest sentit, molts monarques i nobles, amb el seu mecenatge, aixoplugaven i impulsaven els músics a fi de formar-se amb els millors mestres i aprendre els estils que estaven en voga en aquell moment. L'estipendi concedit possibilitava consolidar la formació tot viatjant als centres musicals rellevants de la Itàlia de la primera meitat del segle XVIII. Aquest fou el cas de Gottlob Harrer, qui a l'aixopluc del comte de Brühl pogué viatjar a Venècia, Roma i Nàpols, d'on extragué una bona formació ensems que un coneixement i assimilació dels nous arquetips i de l'estètica musical italiana. Aquesta estètica es concretà a la música en el que hom anomena *estil galant*, que comporta una sèrie d'elements harmònics, fraseològics i rítmics que li atorguen un caràcter singular molt diferenciat del Barroc. Podríem parlar de dues fases de l'estil galant:⁶⁵ una primera, d'inici, que abastiria des de ca. 1720 fins a ca. 1750, i una segona, de consolidació, que abastiria des de ca. 1750 fins a ca. 1780. Harrer l'inclouríem a la primera fase.

El caldo de cultiu i el radi d'acció de la cort de Dresden respecte a la Itàlia de l'època, en especial els seus rellevants centres quant a la música, Venècia, Roma i Nàpols, feren possible la ràpida assumpció dels nous aires italians, sobretot pel

65. William S. NEWMAN, *The sonata in the classic era*; David A. SHELDON, «The Galant Style revisited and re-evaluated», *Acta Musicologica*, vol. 47, núm. 2 (juliol-desembre 1975), p. 240-270.

que fa a la música d'òpera. En efecte, el teatre d'òpera de Dresden maldava per esdevenir un dels centres operístics prestigiosos a l'Alemanya del moment. Els repertoris allí representats es feien ressò del que passava a Itàlia i palesaven la música tant dels italians com dels compositors alemanys que aprengueren el nou estil a Itàlia. La monarquia, la noblesa i el públic aplaudia els nous gustos i estètica aplicats tant a la música teatral com a la música instrumental. Aquest fet no passà debades per als compositors autòctons i forans, que l'empraren, fins i tot, en la música d'estricta obediència litúrgica, en la música d'església.

El contingut dels llibrets operístics, paulatinament, plasmarà diversos aspectes de la vida quotidiana —per exemple: *La serva padrona*. El pes mitològic va caient en desús. Interessa més la simplicitat de plantejament argumental que no les referències a un passat llunyà. Aquest fet implicarà tota una sèrie de canvis en la consciència dels diversos estaments socials de l'època. A més, el prestigi dels divos —*castrati* i *prime done*— que ja esclataren en ple Barroc del segle XVII, ara estaran en el seu punt àlgid —figures com Tosi, Farinelli, entre d'altres, malden per ocupar llocs i càrrecs rellevants en la música, i fins i tot dins la cort. La cort no era pas aliena a tots aquests canvis, els assumia i els gestionava tant per als afers interns com també a l'església.

Tots aquests aspectes, anteriorment citats, també tindran el seu ressò dins dels àmbits eclesiàstics, malgrat les prohibicions i els documents eclesiàstics que sorgiren al respecte. És dins d'aquest context que pren cos, en el món catòlic, l'encíclica *An-nus qui*, del 19 de febrer de 1749,⁶⁶ de Benet XIV. De fet, volia posar fre a l'entrada de la música teatral —*musica theatralis*— dins l'església. Així, prohibia l'ús de timbales, trompes, trompetes, flautes, salteris, llaüts i segueix: «Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat... ab iis hominibus libentius auditur...». Però, també, podem conjecturar que fou un document amb l'ànim d'aturar el regalisme imperant en afers religiosos. En aquest sentit, podem contrastar aquest aspecte subjacent de l'encíclica amb els reglaments de constitució per a l'església catòlica de Dresden el 1708. La normativa ve especificada com a «reglaments del rei per a l'església», títol prou significatiu pel que fa al regalisme abans esmentat:

Reglements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale, ouverte aux Catholiques (1708):

Les Predications se feront tous les Dimanches et Festes commandées et ces jours la on chantera une Messe solemnelle avec la Musique à voix et Instruments du

66. Karl Gustav FELLNER (ed.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Band II, *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*, p. 149-152. A la pàgina 151 diu: «Die Würde des Gottesdienstes in der Ehrfurcht vor der Majestas Domini ist die Grundlage der Gedanken der Enzyklika Benedikts XIV. In ihr liegt die Aufgabe, mit den entsprechenden künstlerischen Mitteln, auch der eigenen Zeit, die Frömmigkeit zu wecken: *Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat*. Dafür ist Voraussetzung, daß die Kirchenmusik vom Menschen mit Gefallen aufgenommen wird (*ab iis hominibus libentius auditur*). Der zeitgebundene *stile moderno* erhielt damit seinen Sinn in der Kirchenmusik. In der symphonischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts wurde verwirklicht».

Roi et avec la splendeur accoutumé des Roix et Souverains Catholiques et meme dans les Messes privées des jours ouvriers toutes les fois que le Roi s'y trouvera les Musiciens de la Chapelle doivient s'y trouver. (Einl.9)⁶⁷

Malgrat aquesta encíclica, l'impuls musical de l'època seguí el seu camí també en el si de la música eclesiàstica catòlica. Cal no perdre de vista que els nous aires teatrals també foren polèmics a Leipzig. Recordem, a tal efecte, que el teatre de l'òpera fou tancat al 1720. I, a l'església de la Thomaskirche, ja des dels temps de Kuhnau,⁶⁸ tingueren lloc diverses controvèrsies al respecte.

L'interès de la comparació entre el *kyrie* de Bach i el de Harrer també abastava aspectes de confessió religiosa. Ambdós fan misses catòliques en una àrea geogràfica, Saxònia, de majoria luterana, malgrat la confessió de la reialesa vers el catolicisme. Tot i així, les parts de la missa poden adequar-se plenament tant a l'univers catòlic com al luterà, ja que les dues primeres parts de la missa actuen com un comodí en les dues confessions. També és curiós constatar que Bach, malgrat viure en un context en què el pietisme maldava per tenir la primacia enfront de l'ortodòxia luterana, no sembla, fins ara, seguir el contingut de les *Pia Desideria*. Possiblement, i tal com ho assenyala Wolff,⁶⁹ alguns dels textos que musicà Bach per a les cantates sí que reflectien l'esmentat pensament pietista, però no se'n pot desprendre que Bach fos afí al pietisme. La *Missa en si menor* de Bach tampoc és un espill d'idees pietistes, més aviat la podem considerar com una proposta entre el catolicisme i el luteranisme. Òbviament, Harrer també visqué en el context esmentat, però la seva proposta palesa la clara tendència vers les misses concert que anirà tenint aquest gènere en el decurs de la segona meitat del segle XVIII.

Com anem observant, doncs, els tasts practicats a tota la missa a l'apartat dels «Aspectes generals de les obres» ja ens fan emergir les diferències substancials entre la missa de Bach i la de Harrer. Trets generals que, afegits a l'estudi detallat que hem practicat al *kyrie*, ens fan concloure amb la clara ratificació de la hipòtesi inicial plantejada, és a dir, que les misses estudiades palesen l'evident simultaneïtat d'estils i estètiques entre el darrer Barroc i l'estil galant, sobretot a partir de 1720.

Així, el darrer Barroc i l'estil galant esdevindran paradigmes musicals, ensems que culturals, per ser indicadors de la fi d'una època i l'inici d'una altra, ja que ultra ser unes tendències estètiques, substantiven amb el seu contingut sengles períodes culturals que impliquen, també, un pensament, una societat i una religió. Aspectes aquests, que si en el Barroc arriben a la fi en el decurs temporal

67. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 34-36.

68. Michael MAUL, «Das Thomaskantorat im 17. und 18. Jahrhundert», a Matthias SCHNEIDER i Beate BUGENHAGEN (ed.), *Zentren der Kirchenmusik*, Band 2, p. 257-258. Vegeu també, pel que fa a la irrupció assumida a Hamburg i Lübeck dels nous aires italians i tot el que això comportà: Albert SCHWEITZER, *J. S. Bach: El músico poeta*, p. 80-82.

69. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 132. Vegeu, per a tota la temàtica del pietisme a Leipzig: Tanya KEVORKIAN, *Baroque piety: Religion, society, and music in Leipzig, 1650-1750*, p. 195-196 i 206-209.

que estem considerant, en l'estil galant implicarà l'avantsala de la seva futura consolidació, per forjar, ja a meitats del segle XVIII, l'estil preclàssic.

És interessant, també, assenyalar la retòrica de Bach enfront de l'incipient estil galant, que és més dialèctic.⁷⁰ En efecte, ja que si bé el text religiós mou a la pietat, l'estil musical nou implica un canvi a l'oient, un canvi de sensibilitat, la qual cosa de per si sostreu al fidel-oient de les sonoritats barroques que vehiculen i serveixen el text sacre. Per contra, fa que l'atenció del fidel-oient se centri més en la simplicitat melòdica i *cantabile* de la frase. En conseqüència, aquest fet fa perdre pes a tot l'entramat retòric a favor de la proposta sonora en si mateixa i, per tant, en detriment del text al qual vesteix, és a dir, podríem dir que es posa de rellevància la confrontació dialèctica entre el contingut i el continent, entre el missatge (text) i el mitjà (música), cosa que no passava amb l'estil barroc, en el qual la música servia el text i en Bach arribà a un grau extrem de fusió en què el binomi text-música era considerat un *unicum* inseparable que portava l'oient-fidel, mitjançant la retòrica, a la pietat.

Harrer ja no serà l'exegeata del text litúrgic com Bach, sinó que es limitarà a posar música als textos de la missa, la pregonesa dels quals depassarà amb escreix el vestit musical que li posarà Harrer. La música de Harrer manté, així, només un petit vincle semàntic amb els mots litúrgics, però no es pot equiparar a l'íntima fusió que Bach proposa en la relació música-text.

De fet, Harrer és un espill de la societat en què viu. Una societat que estigué sotmesa a un canvi de perspectiva pel que fa a usos i costums, i consegüentment a la seva concepció i praxi religiosa. En aquest sentit, pren cos el món fastuós i espectacular del teatre i s'insereix en el món religiós, a l'església. Això comportarà uns canvis d'actitud moral vers la praxi ritual i litúrgica de la religió.

La música, així, servirà aquests canvis. La seva primigènia funció de promoure el recolliment i la pietat s'anirà diluint enfront de l'impacte que comportarà la música teatral. L'església-temple es convertirà en església-teatre; el cas més paradigmàtic d'això el tenim en l'església reial, la Hofkirche im Theater, teatre transformat en església per ordre de l'elector August I a Dresden el 1708, per confirmar, davant Roma, la seva total assumptió del catolicisme. Aquesta estètica perviurà fins ben entrat el segle XIX, i es clourà amb l'entrada, com a reacció del liberalisme eclesiàstic del segle XVIII, del cecilianisme, que implicarà un retorn al passat palestrinà i, per tant, un arraconament gradual de la música teatral dins l'església.

Bach també visqué en aquest context, si bé, a diferència de Harrer, el seu pe-riple vital estigué més plenament circumscrit i condicionat pel món luterà. L'ambient luterà a Leipzig, al període en què Bach hi visqué, fou més conservador quant als nous aires musicals que el de Dresden, a excepció, possiblement, de la Neukirche, tal com es podria inferir de l'estudi de Glöckner.⁷¹ Tot i això, hi con-

70. Vegeu, en aquest sentit: John BUTT, *Bach's dialogue with modernity: Perspectives on the Passions*, p. 291-292.

71. Andreas GLÖCKNER, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, 1990, col·l. «Beiträge zur Bach Forschung», 8, p. 16-17 i 82-93. La panoràmica de la música

visqueren tendències oposades —església *versus* societats d'*amateurs*—⁷² que, malgrat el pes de la sobrietat luterana, el fidel de la balança s'anà inclinant vers la modernitat que suposava la penetració dels nous aires italians. Bach, precisament, sabé coordinar aquesta nova estètica, que embolcallava l'Europa de la divuitena centúria, amb la síntesi dels trets més significatius de tota la tradició barroca. Bach actuà, així, com un veritable orfebre que exhaureix fins al mínim detall tots els elements que posa en joc.

A manera de conclusions, s'ha constatat l'evident canvi estètic i estilístic entre els *kyrie* analitzats. Bach segueix la tradició barroca amb alguns trets de l'estil galant, mentre que Harrer palesa, a l'inrevés de Bach, més pes en l'estil galant que en els elements del Barroc musical.

D'altra banda, s'ha observat que en Bach el pes del text religiós palesa més elaboració i interpretació exegetica mitjançant la música que en Harrer, el qual el palesa com un únic element per fer música, la qual cosa evidencia la clara penetració de l'estil teatral dins de l'estil eclesiàstic.

En darrer terme, el pes de la retòrica en Bach és més palès que en Harrer, el qual presenta el seu discurs musical molt més proper a ressaltar les línies melòdiques que en la curiositat del conjunt de l'obra. És, en aquest sentit, que hom pot dir que el *kyrie* de Harrer, i per extensió tota la missa, estan més a prop de la dialèctica que no de la retòrica barroca.

Bach-Harrer, Leipzig-Dresden poden esdevenir dues antinòmies axiològiques amb una polisèmia de gran diversitat de contingut interpretatiu i de valoració. No obstant, el que hem volgut fer amb aquesta recerca és mostrar científicament el canvi esteticostilístic entre els *kyrie*, i per extensió entre les misses, d'ambdós compositors, i reflexionar-interpretar les dades en vista del context històric i de l'esperit de l'època en la qual Bach i Harrer visqueren: entre el darrer Barroc i l'estil galant.

BIBLIOGRAFIA

- AGRICOLA, Johann. *Anleitung zur Singkunst (1757): Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato (1723)*. Neu Herausgegeben, mit einem Vortwort und einem Anhang von Erwin R. Jacobi. Hannover: Hermann Moeck, 1966.
- AHRENS, Christian. «Joh. Seb. Bach und der "neue Gusto" in der Musik um 1740». *Bach-Jahrbuch*, 72 (1986), p. 69-79.
- BACH, Johann Sebastian. *Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen*. A: GLÖCKNER, Andreas (ed.). *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NBA)*. I/41. Kassel: Bärenreiter, 2000.

a la nova església de Leipzig plantejada per Glöckner ens pot fer inferir que un nou estil planava, fins i tot, a l'època de Bach: l'estil italià i galant.

72. Gilles CANTAGREL, *Bach en son temps*, p. 131.

- BACH, Johann Sebastian. Neue Bach Ausgabe (NBA) *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Frühfassungen zur Si menor-Messe*, Missa (BWV 232¹, Fassung von 1733). Herausgegeben von Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter, 2005.
- *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Messe in b-Moll BWV 232*. Herausgegeben von Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter, 2010.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BASSO, Alberto. *Jean-Sébastien Bach*. Vol. II: 1723-1750. París: Fayard, 1985.
- BATE, Philip. *The oboe: An outline of its history, development and construction*. Londres: Ernest Benn Limited, 1962.
- BEIßWENGER, Kirsten. *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel: Bärenreiter, 1992.
- BUKOFZER, Manfred. *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 1986. (Alianza Música; 30).
- BUTT, John. *Bach's dialogue with modernity: Perspectives on the Passions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CANTAGREL, Gilles. *Bach en son temps*. París: Fayard, 1997.
- CARON, Maxence. *La pensée catholique de Jean-Sébastien Bach: La Messe en si*. Versailles: Via Romana, 2010.
- CUDWORTH, Charles. «Cadence galante: The story of a cliché». *The Monthly Musical Record*, 79 (1949), p. 176-178.
- DARMSTADT, Hans. *Johann Sebastian Bach: Messe in b-Moll BWV 232 (nach der Edition der NBA rev. 1, 2010)*. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2012.
- DEGRADA, Francesco. «Lo *Stabat Mater* di Pergolesi e la parodia di Bach». A: OSTHOFF, Wolfgang; WIESEND, Reinhard (ed.). *Quaderni* [Venècia: Centro Tedesco di Studi Veneziani], 36 (1987): *Bach und die Italienische Musik. Bach e la Musica Italiana*, p. 141-169.
- DÜRR, Alfred. «Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs». *Bach-Jahrbuch*, 43 (1957), p. 77, 93, 107, 116 i 118.
- «Neues über Bachs Pergolesi Bearbeitung». *Bach-Jahrbuch*, 54 (1968), p. 89-100.
- «Johann Sebastian Bachs, Missa si menor BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1983». *Bach-Jahrbuch*, 71 (1985), p. 169-174.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich. «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach». *Musik und Kirche* [Kassel: Bärenreiter], 58 (1988), p. 176-184.
- «Religiosität». A: *Wolfenbütteler Forschungen*. Band 65: *Bach und die Moderne*. Herausgegeben von Herzog August Bibliothek. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995, p. 41-43.
- EPPELSHEIM, Jürgen. «The instruments». A: SCHWENDOWIUS, Barbara; DÖMLING, Wolfgang (ed.). *Johann Sebastian Bach: Life, times, influence*. Kassel: Bärenreiter, 1977, p. 127-142.
- FELLNER, Karl Gustav (ed.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Band II: *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1976.
- FUX, Johann Joseph. *The study of counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Traducció i edició a cura d'Alfred Mann. Londres: The Norton Library, Norton & Company, 1965.
- GLÖCKNER, Andreas. «Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf

- Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769». *Bach-Jahrbuch*, 70 (1984), p. 107-116.
- GLÖCKNER, Andreas. *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach, 1990. (Beiträge zur Bach Forschung; 8).
- «Das kleine italienische Ding» – Zu Überlieferung und Datierung der Kantate «Amore traditore» (BWV 203)». *Bach-Jahrbuch*, 82 (1996), p. 133-137.
- GUNKEL, Hermann. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Band 1. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1927.
- HARRER, Gottlob. *Lateinische Kirchenmusik*. A: KOLLMAR, Ulrike (ed.). *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 10. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 2008.
- HEARTZ, Daniel. *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*. Nova York; Londres: W. W. Norton & Company, 2003.
- HERZ, Gerhard. «Der lombardische Rhythmus im «Domine Deus» der h-Moll-Messe J. S. Bachs». *Bach-Jahrbuch*, 60 (1974), p. 90-97.
- «Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen». *Bach-Jahrbuch*, 64 (1978), p. 148-180.
- HOCHSTEIN, Wolfgang. «Die Messe». A: HOCHSTEIN, Wolfgang; KRUMMACHER, Christoph (ed.). *Geschichte der Kirchenmusik*. Band 2: *Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*. Köthen: Laaber, 2012, p. 222-223.
- HORN, Wolfgang. *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Carus, 1987.
- KEVORKIAN, Tanya. *Baroque piety: Religion, society, and music in Leipzig, 1650-1750*. Burlington: Ashgate, 2007.
- KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz: Colònia: Hermann Böhlau Nachfolger, 1966.
- KOLLMAR, Ulrike. «Harrer, Gottlob». A: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Band 8. Kassel: Bärenreiter, 2002, p. 708-710.
- *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*. Beeskow: Ortus, 2006.
- MATTHESON, Johann. *Das Neu = Eröffnete Orchestre (1713)*. Ed. facsimil. Hildesheim: Georg Olms, 1993.
- *Der vollkommene Capellmeister (1739)*. Herausgegeben von Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- MAUL, Michael. «Das Thomaskantorat im 17. und 18. Jahrhundert». A: SCHNEIDER, Matthias; BUGENHAGEN, Beate (ed.). *Zentren der Kirchenmusik*. Band 2. Köthen: Laaber, 2011, p. 257-258.
- «Dero berühmter Chor»: *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212-1804)*. Leipzig: Lehmstedt, 2012.
- NEWMAN, William S. *The sonata in the classic era*. Nova York: W. W. Norton, 1972.
- OTTERBACH, Friedemann. *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*. Stuttgart: Reclam, 1999.
- PELIKAN, Jaroslav. *Bach: Among the theologians*. Eugene (Oregon): Wipf & Stock Publishers, 1986.

- PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater for soprano, alto, strings and basso continuo*. Edició a cura de Jürgen Neubacher. Londres: Eulenburg, 1992.
- RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.
- RIEDEL, Friedrich Wilhelm. «Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach». A: ABERT, Anna Amalie; PFANNKUCH, Wilhelm (ed.). *Festschrift für Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- RIFÉ, Jordi. «The Kyries of J. S. Bach's B-minor Mass and Gottlob Harrer's D-major Mass (HarWV 32): Between Late Baroque and the Style Galant». *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. XLV, núm. 2 (2014). Berea, OH: Baldwin Wallace University, p. 68-93.
- RILLING, Helmut. *Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe*. Stuttgart: Hänssler, 1979.
- SCHERING, Arnold. «Bach und das Symbol». *Bach-Jahrbuch*, 34 (1937). Leipzig: Breitkopf & Härtel, p. 83-95.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: El músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi, 1955.
- SHELDON, David A. «The Galant Style revisited and re-evaluated». *Acta Musicologica*, vol. 47, núm. 2 (juliol-desembre 1975), p. 240-270.
- STAUFFER, George B. *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*. Nova York: Schirmer Books, 1997.
- STEBLIN, Rita. *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*. 2a ed. Rochester: University of Rochester Press, 2002. [1a ed., 1983]
- STILLER, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Berlín: Evangelische Verlagsanstalt, 1970.
- SUMMER, Robert J. *Choral masterworks from Bach to Britten: Reflections of a conductor*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- WOLF, Uwe. *J. S. Bachs, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II, Band 1a, Frühfassungen zur si menor-Messe BWV 232, Kritischer Bericht. Kassel: Bärenreiter, 2005.
- *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Messe in h-Moll BWV 232*. Kassel: Bärenreiter, 2010.
- WOLFF, Christoph. «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll». A: RUHNKE, Martin (ed.). *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1967, p. 316.
- *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1968.
- «Bach und die italienische Musik». A: WAGNER, Günther (ed.). *Bachtage Berlin: Vorträge 1970 bis 1981 Sammelband*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985, p. 225-233.
- «“Et incarnatus” and “Crucifixus”: The earliest and the latest settings of Bach's B-minor Mass». A: PARKER, Mary Ann (ed.). *Eighteenth-century music in theory and practice: Essays in honor of Alfred Mann*. Nova York: Stuyvesant, 1994, p. 1-17.
- *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*. Vol. II. Barcelona: Robinbook, 2003.
- *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- WOLLNY, Peter. «Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll Messe». *Bach-Jahrbuch*, 80 (1994), p. 163-169.
- WUSTMANN, Rudolf. «Tonartensymbolik zu Bachs Zeit». *Bach-Jahrbuch*, 8 (1911), p. 60-74.