

Els oratoris de Georg Friedrich Händel

Xavier Dauffi

Universitat Autònoma de Barcelona
xavier.dauffi@uab.cat

Resum

La tardor de l'any 1710, Händel és nomenat *Kapellmeister* a la cort de l'elector Georg Ludwig de Hannover. Uns quants mesos més tard, arriba a Londres, on presenta la seva òpera *Rinaldo*. El públic anglès, que, en aquell moment, mostra un gran interès per l'òpera italiana, acull el compositor molt favorablement. Durant els anys que van de 1719 a finals de la dècada de 1720, Händel, des de la Royal Academy of Music, institució fundada per ell mateix, assoleix nombrosos èxits en el camp operístic. No obstant això, les exorbitants despeses de l'acadèmia i el canvi dels gustos del públic provoquen el col·lapse de la institució i la necessitat de refundar-ne una de nova. La creació, l'any 1733, d'una companyia rival, l'Opera of the Nobility, suposa el toc de gràcia per a ell i Händel es veu obligat a abandonar definitivament la seva dedicació a l'òpera. A partir d'aquest moment, el compositor es bolca en el gènere oratori, que ja l'havia practicat anteriorment a Itàlia i també des de la seva arribada a Anglaterra.

Després de presentar una llista cronològica dels oratoris més significatius del compositor, es procedirà a elaborar un estudi de les seves característiques. Caldrà considerar la procedència de la temàtica emprada als llibrets; la presència i la utilització dels cors; la manera com el compositor expressa musicalment els afectes del text; els tipus formals dels quals se serveix per construir les àries; el significat dels passatges instrumentals; els cantants que contracta i les orquestres, les que té a la seva disposició el propi Händel i les que, després de la seva mort, interpreten les seves obres.

Com que es tracta d'una ponència presentada al congrés internacional titulat «El llegat de G. F. Händel a l'entorn de la música hispànica del seu temps», s'hi fa una reflexió breu sobre l'oratori a Catalunya. S'hi observa que l'oratori anglès no presenta coincidències notables respecte al català, ni des del punt de vista de la seqüenciació cronològica, ni de les estructures formals, ni tampoc de l'ús que socialment es feia d'aquestes obres.

Paraules clau: Händel; oratori; orquestra; òpera; Royal Academy of Music; Haydn; Charles Burney; Londres; Catalunya.

Resumen. *Los oratorios de Georg Friedrich Händel*

En otoño de 1710, Händel fue nombrado *Kapellmeister* en la corte del elector Georg Ludwig de Hannover y, unos meses más tarde, llegó a Londres, donde presentó su ópera *Rinal-*

do. El público inglés, que en este momento mostraba un gran interés por la ópera italiana, acogió muy favorablemente al compositor. Durante los años que van desde 1719 hasta finales de la década de los veinte, Händel, desde la Royal Academy of Music, institución fundada por él mismo, alcanzó numerosos éxitos en el campo operístico. No obstante, los exorbitantes gastos de la academia y el cambio de los gustos del público provocaron el colapso de la institución y la necesidad de refundación en una New Royal Academy. La creación en 1733 de una compañera rival, Opera of the Nobility, supuso el toque gracia, y Händel se vio obligado a abandonar definitivamente su dedicación a la ópera. El compositor se volcó a partir de ese momento en el oratorio, un género que ya había practicado anteriormente en Italia y también desde su llegada a Inglaterra.

Después de presentar una lista cronológica de los oratorios más significativos del compositor, se procederá a la elaboración de un estudio de sus características. Habrá que considerar la procedencia de la temática empleada en los libretos, la presencia y la utilización de los coros, la forma en que el compositor expresa musicalmente los afectos del texto, los tipos formales con que construye las arias, el significado de los pasajes instrumentales, los cantantes que contrataba y las orquestas (las que tenía a su disposición el propio Händel y las que se utilizaron posteriormente después de su muerte para interpretar sus obras).

Por tratarse de una ponencia presentada en el Congreso Internacional «El legado de G. F. Händel en el entorno de la música hispánica de su tiempo», se hace una breve reflexión sobre el oratorio en Cataluña. Se observa que el oratorio inglés no presenta coincidencias notables con respecto al catalán, ni desde el punto de vista de la secuenciación cronológica, ni de las estructuras formales, ni tampoco en el uso que socialmente se hacía de estas obras.

Palabras clave: Händel; oratorio; orquesta; ópera; Royal Academy of Music; Haydn; Charles Burney; Londres; Cataluña.

Résumé. *Les oratoires de Georg Friedrich Händel*

À l'automne de 1710, Händel est nommé *Kapellmeister* à la cour du prince-électeur Georg Ludwig de Hanovre. Quelques mois plus tard, il arrive à Londres où il présente son opéra *Rinaldo*. Le public anglais, qui montre à l'époque un grand intérêt pour l'opéra italien, accueille très favorablement le compositeur. Pendant les années entre 1719 et la fin des années 1720, Händel rencontre de nombreux succès dans le domaine opératique depuis la Royal Academy of Music, institution fondée par lui-même. Cependant, les dépenses exorbitantes de l'académie et le changement dans les goûts du public provoquent l'effondrement de cette institution et la nécessité d'en refonder une nouvelle. La création en 1733 d'une compagnie rivale, Opera of the Nobility, représente le coup de grâce et Händel se voit obligé à abandonner définitivement son engagement opératique. Le compositeur se consacre dès lors au genre oratoire, qu'il avait déjà pratiqué précédemment en Italie et aussi depuis son arrivée en Angleterre.

Après avoir présenté une liste chronologique des oratoires les plus significatifs du compositeur, l'auteur procède à une étude de leurs caractéristiques, en considérant la provenance de la thématique employée dans les livrets, la présence et l'utilisation des chœurs, la manière dont le compositeur exprime musicalement les affects dans le texte, les types de formats qu'il utilise pour construire les arias, la signification des passages instrumentaux, les chanteurs qu'il a engagés et les orchestres – ceux dont dispose Händel lui-même et ceux qui interprètent son œuvre, après sa mort.

Étant donné qu'il s'agit d'une conférence présentée au congrès international « El llegat de G. F. Händel a l'entorn de la música hispànica del seu temps », nous mènons une brève réflexion sur l'oratoire en Catalogne et nous observerons que l'oratoire anglais ne

présente pas de coïncidences notables avec l'oratoire catalan, ni du point de vue de la séquenciation chronologique, ni de celui des structures formelles, ni non plus en ce qui concerne l'usage social de ces œuvres.

Mots-clé: Händel; oratoire; orchestre; opéra; Royal Academy of Music; Haydn; Charles Burney; Londres; Catalogne.

Abstract. *The oratorios of Georg Friedrich Händel*

In the autumn of 1710 Händel was appointed *Kapellmeister* at the court of the Elector Georg Ludwig of Hanover and a few months later came to London where he would present his opera *Rinaldo*. The British public, who at that time showed great interest in Italian opera, received the composer favourably. From 1719 until the end of the twenties Händel, from the Royal Academy of Music, an institution he founded, achieved numerous successes in the field of opera. However, the exorbitant costs of the academy and the changing tastes of the public led to the collapse of the institution and the need for the establishment of a New Royal Academy. The creation in 1733 of a rival company, Opera of the Nobility, was the *coup de grâce* and Händel was forced to permanently abandon his dedication to opera. From that moment, the composer turned to oratorios, a genre that he had previously practised in Italy as well as from the time of his arrival in England.

After presenting a chronological list of the composer's most significant oratorios, we proceed to the preparation of a study of their characteristics. One must consider the origin of the theme employed in the librettos; the presence and the use of choirs; the way the composer musically expresses the affections of the text; the formal types with which he constructs his arias; the meaning of the instrumental passages; and the singers and orchestras contracted, those that Händel himself had at his disposal and those that were used after his death to perform his works.

Since it is a paper presented at the International Congress «El llegat de G. F. Händel a l'entorn de la música hispànica del seu temps», a brief reflection it's made about the oratorio in Catalonia. It can be observed that English oratorios present no remarkable similarities to their Catalan counterparts, neither from the point of view of chronological sequencing or formal structures, nor in the social use that is made of these works.

Keywords: Händel; oratorios; orchestra; opera; Royal Academy of Music; Haydn; Charles Burney; London; Catalonia.

Zusammenfassung. *Die Oratorien von Georg Friedrich Händel*

Im Herbst 1710 wird Händel zum Konzertmeister am Hof des Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover ernannt und einige Monate später reist er nach London, wo er seine Oper *Rinaldo* uraufführt. Das englische Publikum, das zum damaligen Zeitpunkt eine Vorliebe für die italienische Oper besaß, nahm den Komponisten begeistert auf. Zwischen 1719 und bis zum Ende der 1720er Jahre erntete er mit seinen Aufführungen über das von ihm geleitete Opernunternehmen Royal Academy of Music zahlreiche Bühnenerfolge. Die übermäßigen finanziellen Belastungen der Akademie und der Wandel des musikalischen Geschmacks des Opernpublikums führten jedoch schließlich zum Bankrott der Einrichtung und zur Gründung der New Royal Academy. Das im Jahr 1733 gegründete Konkurrenzunternehmen Opera of the Nobility versetzte jedoch dem von Händel gegründeten Unternehmen den Gnadestoß und bewirkte, dass er der Operntätigkeit endgültig den Rücken zukehrte. Von nun an widmete sich der Komponist verstärkt dem Oratorium, einem Genre, mit dem er sich schon in Italien beschäftigt hatte und auf das er auch seit seiner Ankunft in England immer wieder zurückgegriffen hatte.

Nach Vorstellung einer chronologischen Liste der bedeutendsten Oratorien des Komponisten werden ihre jeweiligen Charakteristiken untersucht. Berücksichtigt wird dabei die Herkunft der in den Librettos behandelten Thematiken, die Präsenz und den Einsatz der Chöre, in welcher Art und Weise der Komponist die Affekte des Textes musikalisch ausdrückt, die formalen Typen des Arienaufbaus, die Bedeutung der instrumentalen Passagen, die Sänger, die er engagierte, und die Orchester, die Händel selbst zur Verfügung standen, und diejenigen, die nach seinem Tod zur Wiedergabe seiner Werke eingesetzt wurden.

Da es sich bei diesem Artikel um einen Vortrag handelt, der auf dem internationalen Kongress „Das Vermächtnis von G.F. Händel im Umfeld der hispanischen Musik seiner Zeit“ gehalten wurde, werden die Merkmale des katalanischen Oratoriums kurz kritisch beleuchtet. Dabei wird festgestellt, dass das englische Oratorium keine herausragenden Gemeinsamkeiten mit dem katalanischen aufweist, weder was die chronologische Sequenzierung noch die formalen Strukturen angeht, wie auch nicht im Hinblick auf den gesellschaftlichen Gebrauch, der von diesen Werken gemacht wurde.

Schlüsselwörter: Händel; Oratorium; Orchester; Oper; Royal Academy of Music; Haydn; Charles Burney; London; Katalonien.

Parlar dels oratoris de Händel significa centrar-se en el període anglès del compositor. És habitual dividir-ne la biografia en tres moments que coincideixen amb el seu sojorn a diferents països d'Europa: els anys de formació inicial a Alemanya (fins al 1706), el viatge per Itàlia (fins al 1710) i l'establiment a Anglaterra (fins a la seva mort). Tot i que els grans oratoris del músic alemany van ser, en efecte, compostos durant aquest darrer període, cal no oblidar, tanmateix, alguns intents anteriors que es materialitzaren durant la seva estada a Roma. Probablement durant la Quaresma de 1707, tot just arribat a Itàlia, Händel estrenà a Roma *Il trionfo del tempo e del disinganno*, un oratori amb text del cardenal Benedetto Pamphili en què ja deixava entreveure el seu interès pel cor, un element que es convertiria en un tret distintiu dels oratoris del període anglès. Aquesta obra va ser revisada posteriorment dues vegades, el 1732 i el 1757. En aquest darrer any, va ser quan Händel va elaborar la versió anglesa de la composició, titulada *The Triumph of Time and Truth*, que és la que es coneix a l'actualitat. Els dies 8 i 9 d'abril de 1708, diumenge i dilluns de Pasqua, presenta, al palau Bonelli de Roma (la residència del marquès Francesco Maria Ruspoli, on sembla que el compositor hauria viscut algunes setmanes), el seu segon i últim oratori italià: *La Resurrezione*. L'obra, que va ser dirigida per Corelli, fou interpretada per una orquestra de dimensions inusualment grans per l'època: una agrupació integrada per una quarantena d'instrumentistes (cal recordar que les proporcions de les orquestres que interpretaven oratoris al palau Bonelli eren habitualment d'entre tretze i setze músics). *La Resurrezione*, que cal considerar entre les composicions més remarcables de Händel sorgides durant el període italià, representa igualment un dels exemples més meritoris d'*oratorio volgare* de la primera meitat del segle XVIII. Després d'aquestes primeres experiències, Händel no s'interessarà més per l'oratori fins uns quants anys després d'haver arribat a Anglaterra.

La tardor de 1710, el compositor va ser nomenat *Kapellmeister* a la cort de l'elector Georg Ludwig de Hanover i, uns quants mesos més tard, arribà a Anglaterra, on presentà la seva òpera *Rinaldo*, que va assolir un èxit notable. Després d'un breu retorn a Hanover l'any 1712, Händel va establir definitivament la seva residència a Londres. Allí va ser rebut com un compositor conegut de l'òpera italiana, gènere per al qual, en aquell moment, el públic anglès mostrava un gran interès. El 1719, es creà, sota els auspicis del rei Jordi I, la Royal Academy of Music i Händel en va ser nomenat director musical (*master of the orchestra*). Al seu costat, va treballar Giovanni Bononcini, que va ser portat expressament des de Roma per compondre i per tocar a l'orquestra. Els deu anys següents representaren per a Händel un període d'una intensíssima activitat com a compositor operístic. Cap a finals dels anys vint, tanmateix, l'empresa començarà a fer fallida. Dos són els motius principals que s'apunten com a explicació d'aquesta davallada: unes despeses moltes vegades exorbitants i un canvi dels gustos del públic. *The Beggar's Opera*, estrenada l'any 1728, serà el tipus d'espectacle, de caire popular i en anglès, que marcarà la pauta dels interessos musicals de la societat londinenca a partir d'aquest moment. La resposta de Händel a aquest contratemps fou la fundació de la New Royal Academy, amb la qual intentaria recuperar la posició de preponderància perduda, però les coses es van complicar l'any 1733, amb la creació de l'Opera of the Nobility, companyia rival dirigida per Nicola Porpora i en la qual hi havia alguns dels *castrati* italians més cèlebres de l'època: Francesco Bernardi, *il Senesino*, i Carlo Broschi, *il Farinelli*. El col·lapse d'aquesta nova acadèmia, que va tenir lloc el 1734, no va fer, però, desistir el compositor de la seva activitat operística. Durant els anys trenta, encara va continuar escrivint un bon nombre d'òperes, moltes de les quals van ser estrenades al Covent Garden. Va ser la temporada 1740-1741, a causa del fracàs dels seus dos darrers títols, *Imeneo* i *Deidamia*, que Händel va decidir abandonar definitivament aquest gènere musical.

Paral·lelament a aquesta intensa activitat en el camp de l'òpera, ja des dels primers anys de la seva arribada a Anglaterra, Händel es dedicà també a la composició d'un tipus diferent de música vocal basat en textos en anglès i de temàtica més o menys religiosa en alguns casos i clarament profana en d'altres, que podrien considerar-se els antecedents del seu oratori. Tot i que no es pot afirmar que aquestes obres siguin estrictament oratoris, sí que presenten, això no obstant, algunes de les característiques pròpies del gènere religiós que cultivarà l'autor al llarg dels anys subsegüents. El quadre 1 mostra els títols principals d'aquestes composicions. De fet, quan Händel arriba a Anglaterra, en aquest país, no hi ha cap interès per l'oratori; podria dir-se que l'oratori anglès és una creació del compositor alemany. Els primers que Händel compon a Londres coincideixen cronològicament amb les primeres òperes. L'any 1718 presenta el que serà el seu primer oratori londinenc, *Esther*, una obra que revisarà posteriorment entre 1732 i 1733. Els oratoris que Händel compondrà a Anglaterra diferiran notablement d'aquells que es cultivaran al continent. El gènere de Händel serà el resultat de la síntesi de diversos elements provinents

<p>PRIMERES COMPOSICIONS NO DRAMÀTIQUES EN ANGLÈS</p> <p><i>Utrecht Te Deum</i> (1713) <i>Jubilate</i> (1713) <i>Ode for the Birthday of Queen Anne</i> (1713)</p> <p><i>Chandos Anthems</i> (1717-1720) <i>Coronation Anthems</i> (1727)</p> <p>COMPOSICIONS DRAMÀTIQUES EN ANGLÈS</p> <p><i>Acis and Galatea</i> (ca. 1718)</p>
--

Quadre 1. Les primeres composicions de Händel amb text anglès.

dels diferents llocs per on va passar: l'*opera seria*; l'*oratorio volgare*; l'oratori alemany, i la mascarada i la música coral angleses.

S'observa, aquí, que les composicions que podrien tenir un cert caire religiós són no dramàtiques, mentre que l'obra clarament dramàtica, *Acis and Galatea*, és profana. Basada en un text escrit per John Gay, Alexander Pope i John Hughes, procedeix del llibre tretzè de les *Metamorfosis* d'Ovidi. En alguns aspectes, tanmateix, els cors d'aquesta obra, que representen un grup de nimfes i pastors, prefiguren els dels seus oratoris. No tant els que se situen al principi i al final del primer acte, però sí els del segon. Els d'aquell són força senzills, breus i escrits en estil homofònic; no contenen acció dramàtica i contribueixen únicament a crear un ambient pastoral i alegre. Més interessants són els del segon acte, que, contràriament, sí que participen de l'acció. El cor de nimfes i pastors del principi del segon acte és l'encarregat de comunicar a la parella d'enamorats, Acis i Galatea, el destí que els déus els han preparat. També és en aquest moment quan es presenta, amb un cert punt de comicitat, la figura del monstre Polifem. A la primera part, la música, en estil imitatiu, tindrà un caràcter greu que pretindrà transmetre l'afecte que produeixen en els amants les paraules que els acaben de dirigir. A la segona part, al contrari, Händel compon una música que busca imitar el sentit del text: el tremolor de la terra amb l'arribada de Polifem. En l'altre cor del segon acte, les nimfes i els pastors consolen Galatea després d'haver perdut el seu estimat Acis. Aquests dos darrers cors, per les seves qualitats descriptives i de provocació d'emocions, tenen força en comú amb els que trobarem als seus oratoris posteriors.

Els trets distintius de l'oratori händelià són, bàsicament, tres:

- a) Es tracta d'un espectacle musical dividit en tres actes i basat en un text dramàtic de temàtica religiosa.

- b) Es caracteritza per una important presència del cor.
- c) No és representat i sol interpretar-se en un teatre o en una sala de concerts, moltes vegades amb *concerti grossi* intercalats en els entreactes.

L'ús del cor i la divisió en tres actes són les característiques que distingeixen els oratoris de Händel dels italians. D'altra banda, cal considerar que, per al compositor alemany, l'oratori és un substitut de l'òpera. L'any 1741, quan decideix abandonar definitivament la composició operística, trobarà en l'oratori una alternativa perfecta, amb la qual podrà seguir la seva carrera de compositor mercès al conreu d'un gènere força semblant a aquell que, des dels seus anys de sojorn a Itàlia, havia practicat amb notable èxit. Aquesta substitució de l'oratori per l'òpera la va entendre Händel d'una manera diferent de com es podia entendre al continent. L'autor alemany considerava que els dos gèneres representaven el mateix. Si l'òpera va comportar per a ell un fracàs empresarial i econòmic, l'oratori, un gènere afí, li va servir per continuar la seva fulgurant carrera com a compositor. Es tractava, simplement, de substituir l'un per l'altre, l'òpera per l'oratori, perquè tots dos representaven, en definitiva, una mateixa cosa. De fet, malgrat el canvi, Händel va continuar utilitzant els mateixos espais; els seus oratoris no estaven destinats a les esglésies (al contrari del que, en general, passava al continent), sinó que, com les òperes, eren interpretats als teatres i a les sales de concerts i, d'altra banda, almenys fins a finals dels anys trenta, va continuar encarregant als mateixos cantants d'òpera els papers d'aquestes obres religioses. A Europa, i també a Barcelona, les coses eren diferents. Si bé la interpretació d'oratoris era habitual al llarg de l'any a les esglésies, també és cert que aquest gènere religiós es va convertir, als teatres, en el substitut de l'òpera durant la Quaresma, època de l'any en què l'autoritat eclesiàstica prohibia la representació d'aquelles obres de temàtica profana. A Europa, l'oratori només es considerava un substitut de l'òpera durant aquell període penitencial de l'any litúrgic, al llarg del qual no es permetien altres tipus d'espectacles de caire clarament mundà.

Al costat de les composicions presentades al quadre 1, escrites entre 1713 i 1727, i paral·lelament a les òperes estrenades en aquest període, Händel també es dedicarà a la creació d'oratoris. En efecte, en els primers anys d'estada del músic de Halle a Anglaterra, la seva activitat operística se simultanejava amb la composició d'oratoris. Quan, el 1741, abandona definitivament l'òpera, el gènere religiós no és en absolut desconegut per a ell; la seva experiència en l'oratori ja és, en aquell moment, força llarga. La seva primera incursió londinenca en aquest camp es remunta al 1718, quan presenta la primera versió d'*Esther*. Serà, això no obstant, a partir 1732, data en què emprèn la revisió d'aquesta obra i n'elabora una segona versió, quan Händel començarà a dedicar-se amb més intensitat a la creació d'oratoris. Des dels anys trenta fins al final de la seva vida, tot i que amb alguns períodes de descans, Händel no deixarà ja de compondre obres d'aquest gènere. El quadre 2 presenta els oratoris anglesos en ordre cronològic.

Juntament amb els títols esmentats al quadre 2, cal dedicar unes paraules a set composicions més: *Acis and Galatea*, *Alexander's Feast*, *Ode for St. Cecilia's*

ELS ORÍGENS, 1718 I 1732-1733	ELS ORATORIS TARDANS 1746-1748
<i>Esther</i> (primera versió, 1718)	<i>Occasional Oratorio</i>
<i>Ester</i> (segona versió, 1732)	<i>Judas Maccabaeus</i>
<i>Deborah</i>	<i>Alexander Baulus</i>
<i>Athalia</i>	<i>Joshua</i>
PRIMER PERÍODE DE MADURESA 1738-1745	1748-1752
<i>Saul</i>	<i>Solomon</i>
<i>Israel in Egypt</i>	<i>Susanna</i>
<i>Messiah</i>	<i>Theodora</i>
<i>Samson</i>	<i>Jephtha</i>
<i>Joseph and His Brethern</i>	
<i>Belshazzar</i>	<i>The Triumph of Time and Truth</i> (segona revisió de 1757)

Quadre 2. Els oratoris anglesos de Händel.

Day, L'Allegro, Semele, Hercules i *The Choice of Hercules*. Algunes vegades, s'han classificat aquestes obres com a «oratori secular». Cal recordar, tanmateix, que, en temps de Händel, aquesta denominació no va ser mai utilitzada, ni per a aquestes composicions, ni per a unes altres de característiques similars. De fet, *oratori* i *secular* són termes, en si mateixos, antagònics. El mateix Händel tampoc no va considerar mai aquestes obres com a oratoris. És per tot això, i atenent la terminologia pròpia de la primera meitat del segle XVIII, que cal excloure aquests títols de la categoria d'oratori.

Ja s'ha dit anteriorment que una de les característiques més significatives de l'oratori és el seu llibret dramàtic. Hi ha tres obres de Händel que no compleixen, tanmateix, aquesta condició (però, per aquest motiu, no cal deixar de considerar-les com a tals): *Israel in Egypt*, *Messiah* i *Occasional Oratorio*. Totes tres es basen en llibrets no dramàtics. És curiós observar, entre aquestes composicions, *Messiah*, el títol que, almenys per a l'aficionat comú, s'ha convertit en l'oratori més famós i paradigmàtic de tota la història de la música europea. Una obra, això no obstant, que no presenta una de les característiques principals del gènere. El seu llibret consisteix en una sèrie de passatges bíblics ordenats de tal manera que, efectivament, expliquen una història, però que en cap cas s'hi aprecia la intervenció d'un sol personatge. No es tracta, doncs, d'una composició dramàtica.

L'estudi dels texts del conjunt dels oratoris de Händel permet constatar que la pràctica totalitat de les seves obres són de temàtica veterotestamentària o procedents dels evangelis apòcrifs. Només en trobem dues excepcions: *Theodora*, amb un llibret hagiogràfic, i *Messiah*, basat en una compilació de fragments diferents de l'Antic Testament i del Nou Testament. Pel que fa a aquesta darrera obra, i malgrat la varietat de textos que presenta, s'observa que els passatges veterotestamentaris superen els neotestamentaris. És curiós el motiu que addueix Howard Smither per explicar aquest interès que sembla que mostra el públic anglès pels temes extrets de l'Antic Testament:

The Old Testament subject matter, which was considerably modified by the librettists, had a strong appeal to Handel's audiences. Not only were the audiences generally familiar with the stories, but they perceived a parallel between the Israelites and themselves: both intensely nationalistic, led by heroic figures, and given the special protection of God, who was worshiped with pomp and splendor¹.

Un aspecte significatiu en els oratoris de Händel és el cor. L'autor dona a aquesta secció una importància i una preeminència que no trobarem a les composicions continentals. Els fragments corals dels oratoris händelians excediran en nombre, extensió, varietat i magnificència les obres presentades a la resta d'Europa. Es pot esmentar aquí *Israel in Egypt*, una composició que destaca per la quantitat de moviments corals de què es compon. Pràcticament la totalitat dels seus números reclamen la intervenció del cor. Aquesta característica, potser la responsable de l'èxit i la popularitat actual de l'obra, va ser, al començament, el motiu de la pobra acollida que va tenir en les seves primeres interpretacions.

La funció del cor a l'oratori händelià, i aquí no ens trobem amb una característica única d'aquest autor, pot ser doble: pot formar part de l'acció —representant una multitud— o pot actuar, simplement, de comentarista. Sigui quina sigui, això no obstant, la funció que se li assigni, i aquesta sí que serà una característica pròpia de l'autor, els cors de Händel presentaran sempre una varietat sorprenent de textures i de tècniques compositives. Es poden considerar, en aquest sentit, diferents categories: textura homofònica, estil antifonal a doble cor, variació coral sobre un baix *ostinato*, escriptura fugada o estil imitatiu. Malgrat això, el que representa veritablement una característica significativa en els cors händelians no és la varietat de textures en els diferents moviments corals individuals d'una composició determinada, sinó aquesta mateixa varietat dins d'un mateix cor. Esdevé paradigmàtic, per entendre el treball coral practicat per Händel, el darrer moviment de la segona part de *Messiah*, el cor «Hallelujah». Les diferents seccions del text es canten sobre material musical diferent, caracteritzat per textures pròpies. El resultat final presenta una varia-

1. Howard E. SMITHER (1988), *A History of the Oratorio*, vol. II, *The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 351-2. En una nota a peu de pàgina, l'autor dona referències bibliogràfiques que permeten ampliar les seves afirmacions.

da combinació en què s'alternen i se simultanegen diferents tècniques compositives que proporcionen un interès remarcable a l'obra. El primer fragment del text, «Hallelujah», es canta sobre una música de caràcter homofònic (A) que servirà de tema principal i anirà apareixent combinada amb altres motius en les seccions subsegüents. El passatge «For the Lord God» es presenta a l'uníson (B) i s'alterna amb la textura homofònica i el text d'A. Finalment, B és presentat en forma polifònica i en diferents tonalitats. «The kingdom of this world» presenta una textura homofònica (C), gairebé com si es tractés d'un coral. La secció següent introdueix el fragment «And He shall reign» en estil fugat (D), combinat amb A (text i música). A continuació, les paraules «King of Kings» es canten sobre una única nota, cada cop més aguda (E), i alternant-se amb A, que apareix en diferents tonalitats successives. Finalment, torna a aparèixer el text «And He shall reign» (D), que és interpretat en estil contrapuntístic i homofònic i es combina amb E i A². L'anàlisi de molts altres cors dels oratoris de Händel mostrarien uns resultats semblants pel que fa a la varietat de textures i tècniques compositives emprades per l'autor. És aquest, com ja s'ha dit anteriorment, un dels trets destacats que caracteritza la música coral d'aquest compositor afincat a Anglaterra.

L'expressió dels afectes, un dels elements més remarcables a la música barroca, també es troba present, i en alguns casos amb exemples certament exquisits, en els oratoris de Händel. Tot el conjunt de recursos retòrics que el músic de Halle havia emprat a les seves òperes apareix de la mateixa manera als oratoris. Els sentiments de còlera i violència s'expressen amb melodies vocals marcadament melismàtiques i estil *concitato* a l'acompanyament; les àries amb texts heroics presenten música marcial amb destacats passatges de trompeta a l'orquestra; la lamentació s'associa musicalment a l'estil de la sarabanda; els ambients pastorals s'acompanyen amb música en estil de siciliana (amb el seu ritme dactílic característic) i les àries que expressen alegria prenen l'estil d'algunes danses, com poden ser el minuet, la gavota, la *bourrée* o la giga. Ultra aquests exemples, hi ha també tot un seguit d'àries que busquen la imitació d'algun fenomen de la natura, el cant dels ocells, el fluïment de l'aigua, etc.

L'oratori *Messiah* presenta exemples excel·lents d'alguns d'aquests tipus d'àries. L'estil pastoral s'aprecia en múltiples moviments d'aquesta obra: «He shall feed His flock», a la primera part; «How beautiful are the feet», a la segona, i «If God be for us», a la tercera; totes tres per a soprano. «The trumpet shall sound» es correspondria al tipus d'ària amb trompeta concertant. «Why do the nations so furiously rage together», en què es mostren sentiments de còlera, presenta a la veu una multitud de passatges melismàtics amb un acompanyament en estil *concitato*. La representació musical de determinades paraules del text pot observar-se especialment a l'ària per a tenor «Every valley shall be exalted». A la part musical del passatge en què es canten aquests primers

2. Per a una anàlisi completa d'aquest cor, vegeu Howard E. SMITHER (1997), *A History of the Oratorio*, vol. IV, *The Oratorio in the Baroque Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 262.

mots, s'hi aprecia clarament la figura retòrica de l'anàbasi, en què la penúltima síl·laba d'«exalted» és interpretada amb una escala ornamentada ascendent. Una lleu catàbasi (potser, en aquest cas, no tan evident com l'anterior figura) s'escolta a «every mountain and hill made low». És interessant també el tractament musical de la darrera paraula de «the rough places plain», en què una nota llarga sembla que vol suggerir la idea de «plana» que vol expressar el text.

Sense pretendre en cap moment ser exhaustiu, poden considerar-se uns altres exemples de representació d'afectes. Les dues primeres àries a càrrec de Samson del primer acte de l'oratori homònim tenen un inici semblant que pretén explicar l'estat de desesperació en què es troba el protagonista. «Torments, alas!» i «Total eclipse!» comencen amb una introducció orquestral que s'aturarà completament amb la primera frase del cantant. En tots dos exemples, Samson interpreta les primeres paraules sense acompanyament. D'aquesta manera, es vol expressar el profund estat de soledat, fruit dels seus pecats anteriors, en què es troba immers el personatge captiu. A l'inici de «Torments, alas!», quan reapareix novament l'orquestra, hi ha un bonic exemple de *suspiratio*, aquella figura retòrica que consisteix a alternar sons amb silencis, per tal d'imitar, encara que de manera idealitzada, l'expressió entretallada pels sospirs. Al segon acte, Dalila hi intervé amb l'ària «With plaintive notes and am'rous moan», en què, primer l'orquestra i seguidament la solista, imiten el cant de la tòrtora que ha quedat abandonada. En tots i cadascun dels oratoris de Händel, podríem trobar-hi exemples com aquests.

Quant a l'aspecte formal, val a dir que Händel es distancia en certa manera de les seves pròpies òperes i de l'*oratorio volgare* (entenen-lo com el tipus d'oratori en llengua vernacle que es practicava a la resta del continent), que de ben segur coneixia des que va ser a Itàlia. Si, en la seva producció operística, l'estructura més generalitzada és l'ària *da capo*, aquesta no serà, ni de bon tros, la que trobarem als seus oratoris. S'observa un clar descens de l'ús d'aquesta forma en els oratoris escrits entre *Esther* i *Samson*. Després d'aquest darrer, s'accentua encara més la tendència cap a uns tipus formals diferents dels que eren habituals a l'*opera seria*. Dintre de la producció händeliana, *Susanna* i *Theodora* representen una excepció. Aquestes dues composicions són clarament més properes a l'*oratorio volgare* i contenen, en conseqüència, un nombre més elevat d'àries *da capo* que no pas d'altres tipus. Entre les estructures que utilitza Händel en les seves àries, hi ha la forma binària, la forma binària reexpositiva (ABA') o, esporàdicament, la forma estròfica.

Un altre aspecte interessant dels oratoris de Händel i que mereix consideració és el que es refereix als passatges orquestrals que el compositor insereix en determinats punts de les seves obres. Dintre del gènere a què pertany l'oratori (una composició vocal de caire dramàtic que fa ús de les formes pròpies de l'*stile rappresentativo*), un dels moments instrumentals destacats és l'obertura. Als seus oratoris anglesos, hi trobem una presència significativa del tipus francès: dues seccions de caràcter contrastant, una primera lenta i solemne definida per un marcat ritme trocaic, i una segona ràpida en estil fugat. Dels disset oratoris que s'han indicat al quadre 2 (deixant de banda *The Triumph of Time*

and Truth, que, de fet, és l'adaptació d'un *oratorio volgare* compost en una època anterior), n'hi ha onze que s'inicien amb una obertura francesa, més o menys modificada. D'aquests onze títols, en set casos, el compositor afegeix alguns fragments en forma de dansa a l'estructura de la peça introductòria. A la resta d'oratoris, com a obertura, Händel compon música basada en altres estructures, com ara una simfonia italiana (que trobem a l'inici d'*Athalia*) o un fragment basat en temes que apareixeran posteriorment al llarg de l'obra (com a *Deborah* o, potser no tan evident, a *Judas Maccabaeus*).

Uns altres moments interessants que hi podem trobar són els passatges instrumentals que hi ha en alguns oratoris. La funció que Händel atorga a aquests moments musicals és diversa. En alguns casos, el compositor vol transmetre musicalment la imatge d'una acció (podríem parlar aquí d'un intent de sinestèsia quan, amb música, vol que l'oient visualitzi, per exemple, una batalla o una processó), altres vegades, l'autor voldrà representar el pas del temps o, encara, intentarà provocar un estat d'ànim en l'espectador. Al segon acte de *Joshua*, hi trobem l'exemple d'un fragment instrumental que vol representar una marxa. Apareix just després que Josuè, en un recitatiu, demani als israelites que toquin les trompetes per tal que caiguin les muralles de Jericó: «Sound the shrill trumpets, shout, and blow the horns». El passatge que segueix a continuació, en què els instruments de metall hi tenen una intervenció destacada, vol suggerir clarament el moment en què el poble jueu, en processó, es disposa a complir l'ordre de Josuè. D'altra banda, *Saul* conté exemples de passatges instrumentals que pretenen representar el pas del temps. Pel que respecta a la funció de provocar un estat d'ànim en l'oient, un dels exemples més interessants és la «Simfonia pastoral (Pifa)», de *Messiah*. Es troba entre el naixement de Jesús, que s'anuncia amb el cor «For unto us a Child is born», i un recitatiu on s'explica l'anunciació als pastors («There were shepherds, abiding in the field»). El passatge instrumental intercalat pretén transportar l'oient a un ambient pastoral, i això s'aconsegueix, especialment, amb el característic estil de siciliana en què està compost el fragment.

Durant els anys anglesos de creació d'oratoris, Händel va anar canviant el punt de vista a l'hora de cercar els cantants a qui encarregava les parts vocals de les seves obres. En un primer moment, va continuar confiant els seus papers als intèrprets italians d'òpera, fet, això no obstant, que presentava, algunes vegades, inconvenients greus. La dicció anglesa d'aquests cantants estrangers sovint era deficient, per la qual cosa les interpretacions dels oratoris acabaven moltes vegades en una estranya versió bilingüe. Al llarg d'aquests anys, Händel, en les seves obres religioses, confiava, com era habitual a l'òpera, les veus agudes a *castrati*. A partir de 1738, tanmateix, s'observa una tendència a contractar cada cop més cantants anglesos o estrangers, amb una tècnica vocal potser no tan perfeccionada, però amb una dicció força més adequada. Això, certament, va solucionar l'inconvenient del bilingüisme. El fet de deslliurar-se dels cantants italians i de la seva capritxosa tirania, d'altra banda, també va esdevenir, respecte al desenvolupament musical i dramàtic dels seus oratoris, beneficiós per a Händel, en el sentit que el compositor ja no havia d'estar pen-

dent de les imposicions dels cantants i podia, d'aquesta manera, centrar-se de ple i sense distraccions en la música. Del tot conegudes són, pel que es refereix a aquesta qüestió, les disputes de Händel amb algunes cantants com ara, i només per citar-ne un cas extrem, Francesca Cuzzoni, a qui el compositor va amenaçar de tirar per la finestra perquè es negava a cantar l'ària «Falsa immagine», de l'òpera *Ottone*, perquè l'obra no havia estat escrita expressament per a ella. Tot i que, en aquest període, Händel continuava encara assignant veus agudes a personatges masculins, és cert que va anar perdent l'interès per la veu de *castrato* i cada cop més preferia que aquests papers fossin cantats per veus femenines. Contràriament, la secció aguda dels cors que interpretaven els oratoris de Händel estaven integrats generalment per veus masculines. Les parts de soprano les cantaven els nens de la capella reial, de la catedral de Sant Pau o de l'abadia de Westminster. Les veus de contralt eren interpretades per contratenors.

Cal detenir-se ara un instant a considerar alguns aspectes relatius a l'orquestra emprada per Händel, concretament, al nombre d'instrumentistes que la integraven. Durant els darrers anys de la seva vida, i especialment després de la seva mort, va esdevenir habitual recrear els oratoris de Händel amb formacions orquestrals de proporcions gegantines. Cada interpretació semblava que volia competir amb l'anterior respecte a la quantitat de músics. En tot cas, cal tenir present que cap d'aquests concerts monumentals va estar mai sota la direcció i l'aprovació del propi compositor. En general, les orquestres de què disposava Händel per als seus oratoris en els anys de la seva estada a Anglaterra estaven formades per entre trenta-cinc i una quarantena d'instrumentistes. Els cors no superaven la vintena de veus. *Deborah* i *Athalia* (totes dues de 1733) van constituir, en aquest sentit, una excepció. La primera va ser interpretada per una orquestra de setanta-cinc músics i un cor de vint-i-cinc veus, mentre que la segona va ser executada per una setantena d'intèrprets, unes proporcions, com es veu, no gens habituals.

A fi d'entendre la tradició que demana cors i orquestres monumentals per a la interpretació dels oratoris de Händel, cal remuntar-se a la primera meitat del segle XVIII, quan van començar a organitzar-se, per diferents ciutats i pobles del territori britànic, festivals amb la intenció de recaptar fons destinats a fins benèfics. Un dels més remarcables, i que encara continua avui en dia, és The Three Choirs Festival, que va iniciar-se el 1713 i que té lloc, alternativament, a les catedrals de Gloucester, Worcester i Hereford. Cap a mitjan segle, en aquest festival i en d'altres, l'autor més popular de qui es presentava música era, sens dubte, Händel. El 1759, any de la mort del compositor, es va presentar *Messiah* a la catedral de Hereford i, a partir d'aquest moment, es va fer habitual la interpretació d'aquesta obra, almenys un cop l'any. És en el marc d'aquests esdeveniments que es va iniciar la «tradició» de presentar els oratoris de Händel amb un gran nombre d'intèrprets. Una de les agrupacions més extenses de l'època fou la que intervenia a The Three Choirs Festival, que disposava, com en suggereix el nom, de membres dels cors de les tres catedrals esmentades, a més d'instrumentistes locals. En total, una cinquantena de músics (tot i que es tracta d'una quantitat no gaire alta, és, en efecte, sensiblement

superior al nombre d'intèrprets que tenia habitualment Händel per presentar les seves obres). Amb el pas dels anys, les xifres s'anaven incrementant.

El 1784 va significar una data especial. Howard Smither, en la seva exhaustiva i documentada història de l'oratori, cita un fragment de l'obra *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3th, and 5th, 1784. Commemoration of Handel* (Londres 1785), l'autor de la qual, Charles Burney, relata una conversa mantinguda a principis de 1783 entre el vescomte Fitzwilliam, Sir Watkin Williams Wynn i Joah Bates, tres directors dels Ancient Concerts, on es mostra l'origen del festival que es va convertir en el model de les interpretacions monumentals dels oratoris de Händel:

[...] after remarking that the number of eminent musical performers of all kinds, both vocal and instrumental, with which London abounded was far greater than that in any other city of Europe, it was lamented that there was no public periodical occasion for collecting and consolidating them into one band; by which means a performance might be exhibited on so grand and magnificent a scale as no other part of the world could equal³.

Per organitzar aquest festival, es va pensar en la data de 1784 perquè, segons la informació de l'època, era doblement simbòlica: es commemorava el vint-i-cinquè aniversari de l'enterrament de Händel a l'abadia de Westminster i, equivocadament, el centenari del seu naixement. Es va dissenyar una sèrie de concerts que haurien de tenir com a base la interpretació dels oratoris de Händel. Aquest primer festival, que es va celebrar principalment a l'abadia de Westminster, es va caracteritzar per la gran quantitat de músics que, sobre l'escenari, van participar en els diferents concerts. Segons les notícies de l'època, exposades al mencionat llibre de Burney, van intervenir, almenys en el concert central de l'acte, entre instrumentistes i membres del cor, 525 músics. El festival es va anar repetint any rere any i, amb el pas del temps, les formacions van anar incrementant el nombre d'integrants. Només set anys més tard, ja eren gairebé el doble. El 1791, data en què hi va haver Joseph Haydn entre el públic, la quantitat de músics arribava a 1.068. Aquí tenim un clar exemple de la influència que la música de Händel, presentada en aquestes condicions singulars, exercí en compositors posteriors. Haydn va sentir-se fascinat per la potent sonoritat que devien adquirir aquelles obres de Händel. És innegable que aquestes audicions van condicionar notablement els oratoris que posteriorment compongué Haydn: *Die Schöpfung* i *Die Jahreszeiten*.

És interessant llegir, per copsar la magnificència de l'acte de 1784, la descripció apareguda a *The European Magazine and London Review*, on s'explica la disposició dels músics a l'abadia:

The present organ will be taken down, and a grand gallery erected in the room, from a design of [Mr James Wyatt], for the reception of their Magesti-

3. Howard E. SMITHER (1987), *A History of the Oratorio*, vol. III, *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 222-3.

es, and all the younger branches of the Royal Family, of an age capable of relishing the performance, together with the Royal attendants. This gallery will be hung with crimson velvet fringed with gold. Over the western door of the Abbey will be erected a large new organ, built by Mr [Samuel] Green for Canterbury cathedral, but which is to be fixed up in the Abbey on this occasion. Mr [Joah] Bates, we are informed, means to play the organ. The base of the orchestra, which will contain a band of about five hundred vocal and instrumental performers, is to be seven feet from the ground. In short, the whole will form a *coup d'oeil*, equally novel, magnificent, and splendid⁴.

En un primer moment, l'esdeveniment havia de durar només tres dies, però, a última hora i per desig exprés de la reina, se n'hi van afegir dos més. El concert del 26 de maig, que va tenir lloc a l'abadia de Westminster, va consistir en una selecció de fragments i obres de Händel: un *Coronation Anthem*; el *Dettingen Te Deum*; una part del *Funeral Anthem*; les obertures d'*Esther* i *Saul*, i el cor «The Lord shall reign», de l'oratori *Israel in Egypt*. A la segona jornada, que es va celebrar al Pantheon, es van interpretar alguns fragments de *Joshua*, *Israel in Egypt* i *Judas Maccabaeus*, a més de *concerti*. El tercer dia, el moment culminant del festival, un altre cop a l'abadia, es va presentar, complet, *Messiah*. Va ser en aquesta interpretació on es va arribar a la xifra de músics abans esmentada. Charles Burney ens informa de la distribució de l'orquestra i del cor: 48 primers violins, 47 segons violins, 26 violes, 21 violoncels, 15 contrabaixos, 6 flautes, 26 oboès, 26 fagots, 1 contrafagot, 12 trompetes, 12 trompes, 6 trombons, 4 timbales i 1 orgue, i el cor integrat per 60 sopranos (47 nens, 12 dones i 1 *castrato*), 48 contratenors, 83 tenors i 84 baixos. Els músics van situar-se a la part oest de l'abadia, mentre que la tribuna reial es va muntar a l'extrem est. Tal massa d'intèrprets no podia ser dirigida de la manera habitual, des del teclat. L'organista, Joah Bates, va haver de buscar l'ajuda de tres subdirectors que es van situar a diferents llocs de la nau per tal de, en paraules de Burney, transmetre els senyals a les diverses seccions de la gran orquestra. És curiós com l'autor anglès, en la seva descripció de l'acte, es refereix a la manera com es va portar a terme la direcció i a l'efecte que va causar entre els assistents:

Foreigners, particularly the French, must be astonished at so numerous a band moving in such exact measure, without the assistance of a *Coryphaeus* to beat the time, either with a roll of paper, or a noisy *baton*, or truncheon...

[...]

These effects, which will be long remembered by the present public, perhaps so to the disadvantage of all other choral performances, run the risk of being doubted by all but those who heard them, and the present description of being pronounced fabulous, if it should survive the present generation⁵.

4. Extret de «The European Magazine and London Review», 5 (març de 1784), 165, citat per Howard E. SMITHER (1987), *A History of the Oratorio*, vol. III, *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 223.
5. Citat per Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, vol. III, *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 227-8.

En els concerts dels dos dies afegits es va repetir música que ja s'havia interpretat en els dies primer i tercer.

* * *

Si, a Anglaterra, l'oratori comença amb Händel a principis del segle XVIII, a Catalunya, hi trobem els primers oratoris a finals del segle XVII. La tradició catalana és completament diferent de l'anglesa. Pot dir-se que, allí, l'origen del gènere és obra d'un sol autor, Händel. A Catalunya, al contrari, l'oratori es va anar forjant a partir de la feina de molts mestres de capella que treballaven en diferents esglésies repartides pel país i que, en principi, no van rebre cap influència de l'autor insular, sinó que els compositors catalans, més aviat, seguien la tradició de l'*oratorio volgare*. Els primers exemples catalans els trobem en la figura de Lluís Vicenç Gargallo, mestre de capella de la catedral de Barcelona entre 1667 i 1682. Aquest autor va compondre, durant els anys del seu magisteri, almenys dues obres que poden considerar-se oratoris: *Historia de Joseph* i *Aquí de la fe*. Malgrat les denominacions de totes dues, *Historia* i *Villancico*, respectivament, no hi ha dubte que, per les característiques de les composicions, es tracta de veritables oratoris⁶. Tot i que aquestes obres no ens han arribat datades, Francesc Bonastre argumenta que podrien haver estat compostes entre 1670 i 1680. En primer lloc, *Historia de Joseph* i, després, *Aquí de la fe*. A partir d'aquest moment, se'n perd el rastre i no és fins al 12 d'octubre de 1717, al convent de Sant Gaietà, que tornem a trobar documentació relativa al gènere. D'aquesta data es conserva un oratori de Francesc Valls, mestre de la catedral de Barcelona, dedicat a la Verge del Pilar. Deixant de banda Gargallo, posseïm documentació de catorze mestres de capella catalans que van dedicar-se, durant els anys que Händel va estar actiu a Anglaterra, a compondre oratoris que van ser interpretats a diferents esglésies de Catalunya. El quadre 3 mostra aquests compositors. Els anys, que s'hi presenten entre parèntesis, no s'han d'entendre com el període de magisteri dels autors respectius, sinó els anys entre els quals està documentat que aquests mestres de capella van compondre oratoris⁷.

Els llibrets emprats per aquests compositors, al contrari que en el cas de Händel, eren, molt sovint, de tipus al·legòric. Un passatge bíblic, generalment de l'Antic Testament, servia per cantar les virtuts del sant a qui estava dedicat l'oratori. Com a exemple, es pot esmentar l'obra cantada per la capella de la catedral de Barcelona el dia 31 de maig de 1737: *El grande Samuel, que en la ley de gracia renace Fénix en el máximo de los Mínimos, sant Francisco de Paula*. També hi ha uns altres exemples en què l'al·legoria és sobre la Mare de Déu.

6. Vegeu Francesc BONASTRE (1986), «Historia de Joseph», *Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682): Estudi i transcripció*, Barcelona, Diputació de Barcelona / Biblioteca de Catalunya, i Francesc BONASTRE, «*Aquí de la fe*, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682), estudi i edició», *Recerca Musicològica*, VI-VII (1986-1987), 77-147.
7. Xavier DAUFÍ (2004), *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825): Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

Francesc Valls (1717-1737)	Salvador Figuera (1736-1745)
Jaume Casellas (1726-1731)	Josep Pujol (1738-1772)
Josep Picañol (1727-1737)	Josep Masvesí (1740-1758)
Bernat Tria (1728-1753)	Emanuel Gònima (1743-1774)
Onofre Puig (1729)	Pau Monserrat (1746-1759)
Ivan Genesta (1733)	Joan Rossell (1747)
Josep Bernat (1734-1741)	Antoni Jordi (1748-1782)

Quadre 3. Mestres de capella catalans, autors d'oratoris.

Josep Picañol fa cantar, el 14 de juny de 1734, *La valiente Judith. Oratorio sacro, alegórico, en aplauso de Maria triunfante del infernal Holofernes, el Demonio en el primer instante de su Immaculada Concepción*. En aquest tipus de llibrets, el gruix argumental procedeix de la Bíblia, i és només al final de l'oratori que l'espectador s'assabenta del sant a qui està dedicada l'obra quan, en els dos o tres darrers moviments, es comparen les virtuts del sant amb les del personatge bíblic protagonista de la història que s'acaba de narrar.

No hi ha dades relatives a la quantitat de músics que integraven les diferents capelles musicals del país, però, malgrat les diferències que de ben segur que existien entre les pertanyents a catedrals o a parròquies de poble, els nombres no devien ser gaire alts. Sí que es pot determinar, això no obstant, a partir de les fonts musicals conservades, la instrumentació dels oratoris compostos per mestres de la capella de la catedral de Barcelona. Les agrupacions de què disposaven es dividien en una secció de corda (bàsicament, a tres parts: dos violins i baix) i una de vent, més variada. Generalment, sempre hi havia dos oboès (que podien alternar-se amb flautes) i dos clarins. Sembla que, a partir de mitjan segle, aquests darrers van anar deixant pas a les trompes. Esporàdicament, apareixien fagots a les fonts musicals.

És força clar que l'origen i l'evolució de l'oratori a Catalunya són completament diferents dels de l'oratori anglès. Pot afirmar-se que allí neix a partir de Händel, que és l'autor que n'assenta les bases a partir de la seva pròpia experiència. A Catalunya, al contrari, l'oratori sorgeix del treball d'un gran nombre de compositors que, des de finals del segle XVII i al llarg del XVIII, faran evolucionar el gènere.