

Exemple 44

Allargando non tanto

Ob I

Ob II

Fg

Cor III

T I

rec. Si la - cer - ta s' de - da - se - tal - les - ses - pi - ra al

Vi I

Vi II

Vla

Cb

347

Exemple 45

The musical score for Example 45 is written for a vocal soloist and a string ensemble. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems.

First System:

- Vocal (T):** The vocal line begins with a melodic phrase: "ran-to po-der-to? Tan dul-ce me- nos-to la-men-ta ma-yor tan". The lyrics are written below the staff.
- String Ensemble:** The string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos) provides harmonic support. The Violins I and II parts feature a melodic line that mirrors the vocal melody, while the Violas and Cellos play a more rhythmic, arpeggiated pattern. Dynamics markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte).

Second System:

- Vocal (T):** The vocal line continues with the lyrics: "dul-ce me- nos-to la-men-ta ma-yor tan dul-ce me- nos-to la-men-ta".
- String Ensemble:** The string ensemble continues with the same harmonic support, maintaining the melodic and rhythmic patterns established in the first system.

TI 

 VII 

 VIII 

 VIa 

 Cb 

The musical score consists of five staves. The top staff (T1) is a vocal line with lyrics: "non sa ma per la a non sa ma per la a non sa ma". The other staves (VII, VIII, VIa, Cb) are instrumental. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures.

Exemple 46

T I
 V I
 V II
 Vla
 Cb
 Cb I
 Cb II
 Fg
 T I
 V I
 V II
 Vla
 Cb

les
 sa - li - je et do -
 ter et fin sa - pi - ra, sa - li - je et do - la et
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)

351

En abordar l'estudi estilístic de la música del segle XVIII s'observa que hi ha tres grans estils, cadascun d'ells amb les seves pròpies característiques. En efecte, cal distingir entre els estils italià, francès i germànic. Sens dubte, el més important de tots tres és el primer, que és, segons una descripció de l'època, el que produeix una música més agradable, *cantabile*, plena, brillant, variada i expressiva⁸². Per descriure el segon, el mateix autor cita l'opinió de Rousseau i diu que és de tots l'estil més insípid, pla, difícil, articulat de manera pobra i monòton. El germànic serà, en molts aspectes, una barreja dels dos anteriors. No obstant aquest presumpte eclecticisme “we --es refereix als compositors de l'òrbita germànica-- can match the foreigners with many of our own masters of composition in instrumental as well as vocal music. Meanwhile, we might let the Italians keep something of their music; because I believe that our excellent powerful style has begun to degenerate into light frivolity”⁸³.

Per determinar les influències estilístiques europees presents als oratoris de Francesc Queralt cal determinar prèviament les característiques de cadascun dels tres estils. Aquesta delimitació es farà a partir de l'excel·lent estudi que sobre aquesta qüestió ha fet Leonard G. Ratner⁸⁴.

Una descripció de l'estil italià haurà de tenir en compte els següents paràmetres: declamació, melodia, harmonia i textura. És un fet que a la segona meitat del segle XVIII les formes vocals van tenir una especial importància en la música. El llenguatge parlat, doncs, tindrà un pes destacat en la música d'aquest moment. Si l'idioma és donat al cant la música en sortirà beneficiada. Aquest és precisament el cas de la llengua italiana, en la qual hi predominen les vocals sobre les consonants i els finals de paraula amb vocals o consonants suaus. Tot això fa que l'italià sigui una llengua amb la qual sigui fàcil cantar i que sigui agradable de sentir. No en va Itàlia és el bressol de l'òpera.

Des del punt de vista melòdic la música italiana té un atractiu especial. Això és degut a l'extremada facilitat dels compositors d'aquest país per crear melodies del tot variades. I la

⁸² Daniel Türk, *Klavierschule*. (Leipzig & Halle, 1789), citat per Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*. (New York: Shirmer Books, 1980), 335.

⁸³ Daniel Türk, *Klavierschule*. citat per Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*, 335.

⁸⁴ Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*, 335-363.

variació és, precisament, un dels elements que fan que les melodies tinguin aquest especial interès. Aquesta característica distintiva, que per altra banda es troba constantment en la música de Mozart, és utilitzada pels adversaris per atacar la música italiana. Leonard G. Ratner cita les següents paraules d'Ange Goudar, un autor francès: "I have analyzed an aria of the famous Paisiello. I found a great and fiery imagination in the first phrase; in the second, this cooled noticeably; in the third he introduced a disorderly, jangling noise; in the fourth, he made an unpleasant modulation; and the fifth was entirely from another world; the rest was in the usual Italian fashion, and upon a very fine text by Metastasio"⁸⁵. Tot i que aquest text representi un atac a la manera de fer italiana, explica molt bé aquesta extremada varietat melòdica de l'estil italià. També és característic de la música d'aquest país la rica ornamentació melòdica. Tan si es tracta de música vocal com de música instrumental, les melodies no són mai planes ni inexpressives; sempre estan farcides d'ornamentacions, ja siguin amb *agréments* o amb notes reals.

Harmònicament la música italiana és força més simple. Els graus harmònics més importants són sempre la tònica, la subdominant i la dominant. La música girarà essencialment al voltant d'aquestes tres funcions. Per altra banda, hi haurà certes fórmules harmòniques que els autors aniran repetint regularment al llarg de les seves composicions. Una d'elles és I - IV (segona inversió) - I, amb la qual cosa s'obté en el baix un pedal de tònica. Una altra és el sis quatre cadencial en la qual un acord de tònica en segona inversió és precedit per una subdominant i seguit per una dominant que condueix, finalment, a la tònica en estat fonamental.

A la música italiana d'aquest moment es buscava principalment emfasitzar la melodia, per la qual cosa la textura era sempre molt simple, lleugera i mancada de treball contrapuntístic. Aquesta simplicitat propiciarà, per altra banda, que l'orquestra no tingui un paper destacat en el gènere vocal. A diferència de la música francesa, en l'òpera italiana els números purament instrumentals seran gairebé inexistents. La funció de l'acompanyament orquestral serà sempre la de proporcionar un suport discret, però alhora clar, a la melodia. Per altra banda, aquest acompanyament serà l'encarregat de mantenir de manera inequívoca la pulsació. Això s'aconseguirà mitjançant diferents recursos: a) notes repetides: en un passatge en què hi ha un ritme harmònic lent (un o dos acords per compàs) la corda interpretarà notes repetides ràpides

⁸⁵ Ange Goudar, *Le brigandage de la musique italienne*. (Amsterdam & Paris, 1780). citat per Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, Style*, 339.

per posar de manifest l'harmonia, b) el baix d'Alberti servirà per donar moviment i clarificar el ritme d'un fragment musical i c) intervenció del baix només en els temps forts del compàs.

Els tipus d'acompanyament que s'han descrit al paràgraf anterior no són els únics que existeixen en aquesta època: hi ha altres casos en què l'orquestra es limita a doblar, amb més o menys variacions, la melodia.

L'estil francès és del tot diferent; els elements que cal considerar per descriure'l són la declamació i l'orquestració. Pel que fa al primer cal dir que l'idioma francès té unes característiques de dicció completament distintes a l'italià. Al francès li manca la claredat vocàlica de l'italià, cosa que fa que resulti una llengua menys dotada per al cant. Per altra banda hi ha una gran quantitat de consonants nasals que fan que el cant resulti fosc. Una altra característica, també deguda a l'idioma, de la música francesa és el constant canvi de compàs en els recitatius. La particular accentuació prosòdica del francès obliga a aquest canvi per tal de adaptar l'accent de les paraules a l'accent musical.

En la música francesa l'orquestra hi té un paper destacat. L'interès pel ballet, entre altres, va ocasionar que l'orquestra hagués de tocar tota sola al teatre, sense la intervenció d'una part més important (els cantants). Això va fer que la música instrumental desenvolupés una textura del tot diferent que aquella que es troba a les composicions italianes. L'interès que a la música italiana provenia dels cantants solistes, a la música francesa havia de procedir de la pròpia orquestra. La textura orquestral francesa exigia una secció de corda dividida en cinc parts (Rameau va reduir-la a quatre), cosa que feia que la música resultés molt més plena i rica que la italiana. Interessos diferents van ocasionar estils del tot oposats.

L'estil germànic, per la seva banda, es caracteritza per prendre elements de la música francesa i de la italiana, a més de crear-ne de propis. Dos aspectes importants que defineixen aquest estil són la declamació i la textura. L'alemany és una llengua poc adequada per cantar. Si la majoria de paraules italianes comencen amb consonant i acaben amb vocal (o consonant suau), la majoria de les alemanyes comencen amb vocal i acaben amb consonant forta. Per altra banda, el número de consonants utilitzades és superior als mots alemanys que no pas als italians. Per aquest motiu, molts compositors d'òperes de l'àmbit germànic van utilitzar llibrets italians per a les seves composicions.

Quant a la textura, la música germànica és força més complexa que la francesa o la italiana; el món germànic, d'una manera general, ha desenvolupat més el llenguatge contrapuntístic que no pas l'harmònic. Des de la tradició coralística barroca s'arriba al segle XVIII, amb una música interessada pel joc melòdic que s'estableix entre les diferents parts de l'orquestra. Això és tot al contrari de la música italiana, que ja en té prou amb una melodia principal acompanyada discretament per una orquestra.

Analitzant els oratoris de Francesc Queralt s'observa de seguida que el seu estil és més aviat italianitzant. També, i tal com es desprèn de tot en que s'ha explicat en aquest capítol, es troben en la música de Queralt clares connexions amb composicions d'autors de l'àmbit germànic. De fet, i com es veurà més endavant, a Barcelona van arribar una gran quantitat d'òperes, en primer lloc d'Itàlia i després de Vienna.

Pel que fa a la declamació, el castellà (llengua amb què estan escrits la pràctica totalitat dels oratoris que es presenten en aquesta tesi) mostra grans similituds amb l'italià. És curiós l'estudi que sobre aquest tema fa Tomás de Yriarte a les advertències que segueixen al seu poema *La música*⁸⁶. A l'apartat IX del cant cinquè s'explica que l'Arquitectura, l'Escultura el Gravat, la Pintura, la Poesia i l'Oratòria, reunides solemnement a l'acadèmia, reben la visita del Bon-gust que ve a comunicar les queixes de la Música, que es creu del tot oblidada de les seves Germanes. Posteriorment les diferents Arts exposen les seves aportacions per dignificar la Música. El discurs de la Poesia comença així:

“Yo sola (irrumpió la Poésía)
Yo sola basto á perpetuar la fama
De aquella predilecta Hermana mia
En el jocos, ú en el serio drama;
Pues si fuera de Italia me desvelo
En buscar un lenguaje
Que á todos para el canto se aventaje,
En el Hispano suelo
Le encuentro noble, rico, magestuoso,
Flexible, varonil, armonioso:

Un language en que son desconocidas
 Letras mudas, obscuras, ó nasales;
 Y en que la consonantes y vocales
 Se hallan con órden tal distribuidas,
 Que casi en igual número se cuentan
 Nó como en las naciones
 Del Septentrion, que ofuscan y violentan
 De las vocales los cantables sonos,
 Multiplicando tardas consonantes;
 Language, enfin, que ofrece
 En sus terminaciones
 Los agudos, y breves abundantes,
 Y de esdrúxulos varios no carece.
 Mas si en ciertos vocablos algo dura
 La gutural pronunciacion parece,
 El buen Cantor la expresa con dulzura;
 Y evitar su freqüencia
 Es al Poëta fácil diligencia.
 (...)»⁸⁷

La Poesia continua explicant que farà tot el possible perquè el castellà arribi a ser, en el món de la música, tan important com el toscà. Arran del que s'explica en aquests versos l'autor fa una anàlisi de la dicció castellana i arriba a la conclusió que aquest idioma, després de l'italià, és el més dotat per al cant. En efecte, Tomás de Yriarte explica que la quantitat de vocals que es troben a les paraules d'una determinada llengua és la característica que determina que un idioma sigui més o menys dotat per al cant. "De este notorio principio resulta que la lengua que mas abunde en ellas, será la mas acomodada para el canto, como lo es sin disputa la Italiana, cuyas dicciones terminan ordinariamente en vocal. Lo mismo sucede, aunque nó con tanta

⁸⁶ Tomás de Yriarte, *La música, poema*. (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779).

⁸⁷ Tomás de Yriarte, *La música, poema*, 124-5.

frequència en el Castellano; al contrario de los idiomas septentrionales, que no sólo en las terminaciones, sinó tambien en los principios y medios de las palabras suelen admitir muchas mas consonantes que vocales.”⁸⁸ Per altra banda, l'autor observa que el castellà, si es compara amb l'italià, té més abundància de paraules acabades amb consonant. Tanmateix, aquestes solen ser suaus i molt diferents de lletres més fortes com ara B, C, K, F, G, LL, M, P o T, tan abundants en llengües del nord d'Europa o, fins i tot, en llatí. Per altra banda, el so de les vocals del castellà és clar, ple i constant, és a dir, no hi ha “aquellas vocales confusas y obscuras de que abunda, por exemplo, la lengua Francesa. (...) A todo esto agrega en favor del Castellano, que de aquellas cinco vocales perfectas, las mas frecuentes en él son cabalmente la A y la O, que se aventajan en sonoridad á las demás”.⁸⁹

L'autor esmenta tres lletres que es troben en algunes paraules castellanes i que són totalment negatives per al cant: la J, la G i la X. No obstant Tomás de Yriarte diu que són molt pocs els mots que les contenen i que és feina del poeta mirar, tant com sigui possible, d'evitar-les.

Arriba a la següent conclusió: “Recapitulando todo lo dicho, hallarémos que el Castellano, como libre de semejantes defectos, y dotado casi de las mismas gracias harmónicas del Toscano, es suave para la Música: lo primero por la abundancia de vocales; lo segundo por la sonoridad de ellas; lo tercero porque sus dicciones terminan regularment en consonantes apacibles y sencillas, excluyendo las ásperas y dobles; y lo quarto porque no tiene indispensable necesidad de usar con frecuencia aquellas letras que por sí son duras, y desdican de un idioma tan agradable.”⁹⁰ Si fins aquest punt Tomás de Yriarte s'ha dedicat a demostrar la suavitat del castellà, en els paràgrafs següents posarà de manifest la seva varietat; varietat en el número de síl·labes, en la col·locació dels accents i en les terminacions. Combinant saviament paraules de diferent número de síl·labes i accentuades en llocs diferents, s'obtenen ritmes variadíssims que el compositor podrà aprofitar per crear una música interessant que no estigui oprimida ni que sigui esclava d'un text.

És clar, doncs, a partir d'aquest estudi de Tomás de Yriarte, que la música vocal amb text en castellà pot estar més a prop de l'estil italià, que no pas de francès o germànic. Això és

⁸⁸ Tomás de Yriarte, *La música, poema*, XXX-XXXI.

⁸⁹ Tomás de Yriarte, *La música, poema*, XXXII-XXXIII.

així en cas del oratoris de Francesc Queralt. No obstant, pel que fa a l'harmonia s'observa un cert cert distanciament entre l'obra de l'autor català i l'estil italià. La simplicitat harmònica d'una composició italiana no es troba en els oratoris de Francesc Queralt. A l'obra d'aquest darrer hi ha més abundància d'acords complexos com ara sèptimes disminuïdes, sextes augmentades o quintes disminuïdes o augmentades que no pas a les composicions italianes. Així, des del punt de vista de l'harmonia, els oratoris objecte d'aquesta tesi estan més a prop del món germànic que no pas de l'italià. La textura tampoc no és, almenys en part, típicament italiana. Ja s'ha vist uns paràgrafs més amunt que la secció de corda de les orquestres italianes es dividia bàsicament en dues parts; en els oratoris de Francesc Queralt s'observa, en general, una textura a tres parts i, en alguns casos, a quatre. En aquest sentit l'obra de l'autor que ocupa aquesta tesi presenta un cert allunyament de l'estil italià. Contràriament, si se centra la mirada en la manera com Francesc Queralt utilitza l'orquestra es troba un estil italianitzant. La textura contrapuntística pròpia del món germànic no és en absolut present en l'obra de l'autor català. La seva orquestra desenvolupa un paper purament harmònic. La forma com Francesc Queralt utilitza l'orquestra és clarament italianitzant: hi ha abundants passatges amb notes repetides (els instruments de corda aguts fan amb semicorxeres els acords que els instruments més greus o el vent interpreten amb blanques o rodones), fragments en què el baix només intervé en els temps forts i fragments on l'orquestra dobla, amb més o menys variacions, la melodia principal.

Si des de l'anàlisi de les partitures es pot concloure que la música de Francesc Queralt té característiques pròpies dels estils italià i germànic, això mateix es pot corroborar des del punt de vista de la història dels fets musicals a Barcelona. Roger Aliet, a la seva tesi sobre l'òpera a Barcelona⁹¹, explica que la procedència d'aquestes composicions dramàtico-musicals que s'escoltaven a la capital catalana al llarg del segle XVIII era Itàlia. A partir dels anys 70 (cal considerar que dels deu oratoris presentats en aquesta tesi el més antic data de tots, *Daniel en Babilonia*, data de 1777) van començar a arribar obres d'autors germànics i de compositors d'altres nacionalitats afincats a Àustria. Entre els primers destaquen Gluck, Mozart i Haydn; entre els segons, Antonio Salieri i Vicent Martín i Soler. Cal esmentar que de Viena no van

⁹⁰ Tomás de Yriarte, *La música, poema*, XXXV.

arribar únicament òperes, sinó també composicions religioses. Entre aquestes darreres, la que sens dubte va tenir una major presència en totes les audicions efectuades a Barcelona va ser l'*Stabat Mater* de Haydn⁹². Per altra banda, cal observar el fet que a la capital catalana no va arribar, en aquest període, cap composició francesa. L'ambient musical barceloní, doncs, estava clarament marcat per una música italianitzant i germànica. I aquesta és precisament la influència que es troba als oratoris de Francesc Queralt.

⁹¹ Roger Alier, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. (Barcelona: IEC, 1990).

⁹² L'interès que el públic barceloní va mostrar per aquesta obra queda ben palès a l'article de Roger Alier. "Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII". *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*. II (1985) 41-7. Si es repassa, per altra banda, el *Calaix de sastre* del Baró de Maldà es veurà que el número de representacions d'aquest *Stabat Mater* a diferents cases de Barcelona va ser molt elevat.

VI CONCLUSIONS

La conclusió més important que aporta el present treball és que l'oratori va ser una forma musical molt utilitzada pels compositors d'arreu de Catalunya al llarg de tot el segle XVIII i dels primers decennis del XIX. Molts són, com ja s'ha vist, els exemples de composicions d'aquest tipus interpretades, no només a Barcelona, sinó també a distintes ciutats del territori català. Per altra banda, els compositors no eren originaris únicament de la capital, sinó que procedien de diferents llocs i exercien en nombroses localitats del país. D'aquesta manera, si es compara l'oratori amb l'altre gran gènere de la música vocal, l'òpera, s'observarà que el primer va fruir a Catalunya d'un major arrelament que el darrer. Les òperes interpretades a Barcelona eren, gairebé totes elles, d'autors italians; els pocs compositors operístics catalans, per altra banda, posseïen una projecció europea que els autors d'oratoris no tenien (només cal pensar en Domènec Terradellas, Vicent Martín i Soler, Josep Duran, Ferran Sors o Carles Baguer). El gran nombre d'oratoris existents en aquest període demostra, per altra part, que l'interès per a aquestes obres no era només dels compositors: el públic s'havia creat igualment la necessitat de composicions d'aquest tipus. Moltes celebracions populars requerien la interpretació d'un oratori. Ja s'han determinat al llarg de la tesi les ocasions en què això era necessari: a les festes patronals d'una confraria, per celebrar una festa dedicada a la Mare de Déu o a un sant, per celebrar una beatificació o canonització, per celebrar un final de curs en una institució acadèmica o per celebrar la professió d'una monja. En totes aquestes situacions, el públic era sempre molt nombrós. Certament, seria un greu error no considerar la importància social que aquestes obres van tenir en aquest moment a casa nostra. Aquesta destacada presència de l'oratori en la vida social i musical de la Catalunya del segle XVIII i primers anys del XIX contrasta amb els poquíssims estudis existents sobre la matèria.

La conclusió que se'n deriva de tot això és que durant l'Antic Règim, des del punt de vista musical, també es manifesten a la Catalunya d'aquesta època dos fronts: el civil i el religiós. És evident, després del que s'ha vist al llarg del present treball, que aquest darrer ha estat injustament oblidat a casa nostra. Tot i que pertanyents a dues concepcions diferents, òpera i oratori són dues formes del tot equiparables. D'aquesta manera, la *festa* que en l'àmbit civil es materialitza clarament en l'òpera no tenia fins ara cap paral·lel en la branca eclesiàstica. La ingent quantitat d'oratoris presentats en aquesta tesi demostra que l'Església també va participar d'aquesta *festa* barroca. Hi va participar, i en això va ser del tot diferent respecte del món civil, amb compositors del propi país. Una altra diferència remarcable que es dona entre les dues branques és la que fa referència al patronatge. Com s'ha demostrat al llarg d'aquest treball, l'Església, encara durant els primers anys del segle XIX, va persistir en la funció de protectora de les arts que havia exercit al llarg de tot l'Antic Règim, en aquest cas tot encarregant composicions musicals als seus mestres de capella a canvi d'un sou. Certament, en aquest mateix moment ja no es dona aquest tipus de patronatge privat en el camp de l'òpera, en el qual eren els mateixos assistents els qui patrocinaven l'espectacle.

Més escasses són encara, a la literatura musicològica nacional i internacional, les referències sobre la vida de Francesc Queralt. Els primers autors que es van fixar en ell van ser Baltasar Saldoni, José Rafael Carreras y Bulbena i Felip Pedrell. Les poques dades que aporten aquests musicògrafs seran posteriorment copiades per tota una sèrie d'autors que, en alguns casos, fins i tot reproduiran algun error d'aquells. És interessant destacar que entre el primer i el segon dels escriptors mencionats unes línies més amunt hi ha un canvi important pel que fa a la valoració del compositor: Baltasar Saldoni, que es declara el darrer dels deixebles de Francesc Queralt, afirma que és un dels compositors més dotats de la seva època; Carreras y Bulbena, a principis del segle XX, opina que les composicions del mestre de capella de la catedral de Barcelona, que com les de Josep Duran l'únic que pretenen és complaure els cantants, resulten del tot antimusicals i mancades de qualitat. No serà fins l'any 1985 que Antonio Martín Moreno, al volum quart dedicat al segle XVIII de la *Historia de la música española*, reclama la revisió, des de la imparcialitat, de la música de Francesc Queralt. L'estudi realitzat en aquesta tesi demostra a bastament que l'obra d'aquest compositor posseeix abundants valors, comparables als de

qualsevol altre autor del moment. Francesc Queralt va saber assimilar perfectament el llenguatge musical de la seva època i va saber aprofitar-se'n per crear una música de qualitat.

A partir de la documentació conservada a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, a l'Arxiu Episcopal i a l'Institut Municipal d'Història de la mateixa ciutat s'han pogut establir alguns punts sobre la vida de Francesc Queralt. No obstant, no es pot dir que la biografia del compositor presentada en aquest treball sigui definitiva. Ja s'ha explicat en una altra part que la finalitat d'aquesta tesi no és la d'elaborar la biografia de Francesc Queralt, sinó que el que es pretén és presentar els seus oratoris i emmarcar-los en el context històric que els correspon, tot donant d'aquesta manera un primer pas en el bastiment de la història de l'oratori a Catalunya. Amb les breus dades biogràfiques que es donen n'hi ha prou per situar el compositor en el seu context.

Els propis llibrets i les notícies aportades per Rafael d'Amat i de Cortada proporcionen abundants dades per comprendre el desenvolupament de l'oratori a les terres catalanes. D'acord amb la documentació presentada l'oratori va tenir una vida intensa al llarg de tot el segle XVIII, i durant els primers decennis del XIX va iniciar el seu declivi. El baró de Maldà explica que la pobresa en què va quedar immersa Catalunya després de la Guerra del Francès va impedir aquelles grans produccions d'oratoris del segle anterior. Si a això s'hi afegeix la desamortització per una banda, i l'interès de les autoritats eclesiàstiques per prohibir el gènere per l'altra, s'entendrà que l'oratori hagués ja pràcticament desaparegut a mitjans del segle XIX. S'observarà al catàleg de llibrets que no hi ha exemples més enllà de l'any 1805; al llistat de composicions l'obra més moderna data de 1823 i es tracta, precisament, de l'*Oratorio de Santa Eulalia** de Francesc Queralt, presentat a l'apèndix final com a número 8.

Oferir una visió històrica centrada únicament en Catalunya no és suficient: ja que l'oratori és un gènere importat, cal situar les composicions catalanes en el marc europeu. És per aquest motiu que s'ha inclòs a la tesi un capítol en què s'ha presentat un resum de la història de l'oratori a Europa.

Pel que fa als llibrets utilitzats per Francesc Queralt, cal dir que no presenten grans diferències amb els texts emprats pels músics de la resta d'Europa. Els llibrets del compositor català tenen molts punts de contacte amb les obres de Zeno i Metastasio, els dos poetes més importants i influents del segle XVIII.

Des del punt de vista de la música també es pot assegurar que Francesc Queralt seguia de ben a prop els autors italians i germànics. Un estudi del llenguatge harmònic de Francesc Queralt permet observar la seva evolució musical. En les primeres obres l'harmonia estarà en moltes ocasions justificada pel text: acords de sèptima disminuïda o sexta augmentada, per exemple, estaran sempre relacionats amb una paraula del text amb un significat particular (com ara dolor, pena...). Amb el pas del temps la manera d'utilitzar els recursos harmònics anirà canviant: en els darrers oratoris, aquests acords tindran una justificació únicament musical; per exemple, podran ser utilitzats per portar a terme una modulació, independentment del que es digui en el text. Una evolució similar es dona també a l'apartat de la forma musical. Les estructures usades per Francesc Queralt en els seus diferents oratoris s'adapten perfectament al que era habitual en cadascun dels moments en què van ser composts. Les formes musicals utilitzades en les primeres composicions (bàsicament àries *da capo*, *dal segno* i *da capo* transformades) no són les mateixes que es troben a les darreres (principalment àries en dues parts, cavatines i rondós).

Considerant els aspectes harmònic i estructural, Francesc Queralt sofrirà una evolució que l'anirà acostant cada cop més al classicisme europeu. Pel que fa al fraseig i a la textura, el compositor també es manté dins dels paràmetres de la música europea del moment. Si l'anàlisi de la música permet fer aquestes afirmacions, l'estudi de les dades històriques porta a les mateixes conclusions. Al llarg del segle XVIII van arribar a Barcelona una quantitat important de composicions italianes i germàniques. Els autors locals, doncs, coneixien perfectament la música que es feia a la resta d'Europa.

VII BIBLIOGRAFIA

FONTS MANUSCRITES

A.C.B. (Arxiu de la Catedral de Barcelona)

- Σ *Resoluciones Capitulares desde 20 7^{bre} 1771 fins â 27 de Abril de 1778.*
- Σ *Resoluciones Capitulares que comensan lo dia 11. de Juny de 1800. fins a 8 de juny de 1814 inclusive.*
- Σ *Llibre de Obits de la Santa iglesia Cathedral de Barcelona comensánt en lo mes de Janér del any 1817. Fins á 1833.*
- Σ *Resoluciones Capituls desde 12 de Juny de 1814 fins a 2 de maig de 1817.*
- Σ *Rubrica dels Actes per Authoritat rebuts en lo poder de Joseph Bonaventura Fontana Not^{ri} Ap^{ch} y Escrivà de M^l Ill^{re} Capitol de la S^{ta} Ygla Cathedrâl de Barna en los Anys 1772-1773-1774.*
- Σ *Albarans de sagristia. (1771-1818).*

A.B.B. (Arxiu del Bisbat de Barcelona)

- Σ *Registre ordinatorum, 1772/2 (40) bis.*
- Σ *Registre ordinatorum, 1778 (41).*
- Σ *Registre ordinatorum, 1779 (42).*
- Σ *1815 Testimonials.*

I.M.H. (Institut Municipal d'Història)

- Σ *Mss. A-201 a 223: Rafael d' Amat i de Cortada: Calaix de Sastre en que se explicarâ tot quant và succehint en Barcelona, y vehinât. desde mitg any 1769. (diversos anys).*

B.C. (Biblioteca de Catalunya)

- Σ *M. 1548/1 (Oratorio a San Felipe Neri, 1802).*
- Σ *M. 1548/2 (La Virgen María en el Calvario, 1794).*
- Σ *M. 1549/1 (Oratorio a Santa Eulalia, 1786).*
- Σ *M. 1549/2 (Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda, 1778).*
- Σ *M. 1549/3 (Oratorio de Santa Eulalia, 1823).*
- Σ *M. 1550/3 (Oratorio dels Dolors, 1796).*
- Σ *M. 1552/2 (Salomon a Regina Saba invisus, 1783).*
- Σ *M. 1552/3 (Oratorio a la Casta Susana, 1798).*

Σ M. 1556/2 (*La Conversión de Agustino*, 1804).

Σ M. 1555/2 (*Daniel en Babilonia*, 1777).

Σ M. 776/9 (*Las dos Sillas Reales*, llibret).

Σ M. 1556/2 (*La Conversion de Agustino*, llibret).

Σ M. 1557/6 (*La arca del testamento*, llibret).

En diferents signatures es troben les diferents composicions musicals que es detallen al catàleg que es presenta a l'apèndix 10.

B.U.B. (Biblioteca de la Universitat de Barcelona)

Σ C-239/6/24 (En aquesta signatura s'hi troben 19 llibrets manuscrits diferents).

FONTS IMPRESES

Col·leccions de llibrets d'oratoris impresos

Els llibrets que s'han utilitzat per a l'elaboració d'aquesta tesi i del catàleg presentat a l'apèndix 10 procedeixen de diferents biblioteques de Barcelona:

B.C. (Biblioteca de Catalunya)

B.I.T. (Biblioteca de l'Institut del Teatre)

I.M.H. (Institut Municipal d'Història)

B.U.B. (Biblioteca de la Universitat de Barcelona)

I.D.I.M. (Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas")

C.D.M.G.C. (Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya "Jardí dels Tarongers")

B.P.R.A. Biblioteca Particular de Roger Alier

Llibres i articles de publicacions periòdiques

ALALEONA, Domenico. *Storia del'oratorio in Italia*. Milano: 1945.

ALIER, Roger. "Notes obre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII". *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* II, (1985): 41-7.

-- *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: IEC, 1990.

ARETERO, J. "Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII". *Anuario Musical* núm. 2, (1947)

BONASTRE, Francesc. *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto, 1977.

-- "Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita". *Revista de Musicología* II (1979)

-- Historia de Joseph. *Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Estudi i transcripció*. Barcelona: Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986.

-- "Aquí de la fe, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Estudi i edició". *Recerca Musicològica* VI-VII, (1986-1987): 77-147.

-- "L'oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX". *Anuario Musical* núm. 48 (1993): 207-16.

BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*. New York: Norton, 1970.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. New York: Norton, 1947.

-- *Music of the Classic Era*. Berkeley: University of North Carolina Press, 1955.

CARRERAS BULBENA, José Rafael. *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días*. Barcelona: Tip. L'Avenç, 1906.

CARSE, Adam. *The Orchestra in the Eighteenth Century*. Cambridge: W. Heffer and Sons, 1940.

-- *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

CASARES, Emilio. "El Rococó en música. Categoría estética y periodización" *II Simposio sobre el P. Feijóo y su siglo* (1976). Oviedo, Cátedra Feijóo 1978.

Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990

CODINA, Daniel; DOLCET, Josep; RIFÉ, Jordi; Vilar, Josep M. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol II, *Barroc i classicisme*. Barcelona: Edicions 62, 1999.

CUDWORTH, C. "Baroque, Rococo, Galant, Classic". *The Monthly Musical Record* XXXIII, núm. 1 (1953): 356-72.

DAHMS, Walter: "The 'Galant' Style of Music". *The Musical Quarterly* XI, (1925): 356-72.

DAUFÍ, Xavier. "Anàlisi de *Daniel en Babilònia* de Francesc Queralt. Una contribució a l'estudi de l'oratori a Catalunya". Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona. IDIM Ricard Matas, 1993. Treball de Recerca.

-- "L'oratori a Catalunya en el segle XVIII. Estat de la qüestió i perspectives de futur". *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia (Actes del II Simposi de Musicologia Catalana: La musicologia a Catalunya, propostes de futur)* IV, (1997): 213-5.

-- "Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau". *Recerca Musicològica* XIII, (1998): 77-145.

DOWNES, Edward O. D. "Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720-80)". *Journal of the American Musicological Society* XIV, núm. 1 (1961): 50-69.

ESTER SALA, Maria A. "Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona". *Revista de Musicología* VI, núms. 1 y 2 (1983): 223-51.

FERRER, M. T. "El oratorio barroco hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730". *Revista de Musicología* XV, núm. 1 (1992)

-- "El oratorio barroco español: aportación de nuevas fuentes" *Revista de Musicología* XVI, núm. 5 (1993)

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GALLEGO, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GARAU, J.; PARETS, J. "Oratorio mallorquines de los siglos XVII y XVIII". *III Simposium sobre els orgues històrics de Mallorca. III Trobada de Documentalistes Musicals*. (1996)

GOLDRON, Romain. *Histoire Illustrée de la Musique. Naissance et apogée du Classicisme*. Lausanne: Editions Recontre, 1966.

GRADENWITZ, Peter. "Mid-Eighteenth-Century Transformations of Style". *Music and Letters* XVIII, (1937): 265-75.

LABELLE, Nicole, *L'oratorio*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

LAPLANA, J. de C. *L'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia, 1978.

LENNEBERG, Hans. "Johann Mattheson on Rhetoric and Affect". *Journal of Music Theory* II, nums. 1 and 2 (1958): 47-84, 193-236.

LEÓN TELLO, Francisco José. *La teoría de la música española en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1974.

-- "Introducción a la estética y a la técnica españolas de la música en el siglo XVIII". *Revista de Musicología* IV, núm. 1 (1981): 113-28.

LONGYEAR, R. M. "The Minor Mode in the Classic Period". *Music Review* XXXII, (1971): 27-35.

LÓPEZ-CALO, José. "Barroco-estilo galante-clasicismo". *Congreso Internacional España en la Música de Occidente II*, (1987): 3-29.

MARTÍN MORENO, Antonio. *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1976.

-- *Historia de la música española*. Vol. IV, *Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MITCHEL, William J. "Chord and Context in the 18th-Century Theory". *Journal of the American Musicological Society* XVI, (1963): 221-39.

MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998.

PASQUETTI, Guido. *L'oratorio musicale in Italia*. Firenze, 1914.

PAULY, Reinhard G. *Music in the Classical Period*. Englewood Cliffs (N. J.): Prentice Hall, 1988.

PAVIA I SIMÓ, Josep. *Monumentos de la Música Española*. Vol LIII, *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Barcelona: CSIC. Institució "Milà i Fontanals", 1997.

PEDRELL, Felip. *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. I, Barcelona: Palau de la Diputació, 1908.

-- *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II, Barcelona: Palau de la Diputació, 1909.

PESTELLI, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner Música, 1986.

PISTON, Walter. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1993.

PIZÀ, A. "La representació d'oratoris a Palma durant el segle XVIII" *III Simposium sobre els orgues històrics de Mallorca. III Trobada de Documentalistes Musicals*.

RATNER, Leonard G. "Harmonic Aspects of Classical Form". *Journal of the American Musicological Society* II, (1949): 159-168.

-- "Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure". *The Musical Quarterly* XLII, núm. 4 (1956): 439-54.

-- *Classical Music: Expression, Form and Style*. New York/London: Schirmer Books/Collier Macmillan Publishers, 1980.

REGLA; ALCOLEA, Santiago. *Historia de la cultura española: el siglo XVIII*. Barcelona: Seix Barral, 1957.

RIFÉ, Jordi. "Notes biogràfiques sobre Emmanuel Gònima". *Recerca Musicològica* VIII, (1988):

-- "Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792): un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme del s. XVIII." Bellaterra: Univ. Autònoma de Barcelona, 1992. Tesi doctoral.

-- "Les àries dels villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792): notes entorn l'evolució de la música religiosa a la Catalunya del segle XVIII". *Anuario Musical* núm 50 (1995):

RIPOLLÈS, Vicenç. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1935.

ROSEN, Charles. *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber, 1987.

-- *Formas de sonata*. Barcelona: Labor, 1987.

ROWEN, Ruth Halle. "Some 18th-Century Classifications of Musical Style". *The Musical Quarterly* XXXIII, (1947): 90-101.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 2 vols. Madrid, 1868.

SÁNCHEZ SISCART, M^a Montserrat. "El oratorio barroco en Aragón y su contexto hispánico". Zaragoza: Univ. de Zaragoza, 1992. Tesis doctoral.

SÁNCHEZ, M. "Aportaciones sobre el oratorio español en el siglo XVIII" *Revista de Musicología* XVI (1993)

SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1990.

SCHÖNBERG, Arnold. *Armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.

SARRAILH, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económico, 1974.

SHELDON, David A. "The Galant Style Revisited and Re-evaluated". *Acta Musicologica* XLVII, (1975): 240-70.

SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*. Vol I, *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

-- *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, 1988.

-- *A History of the Oratorio*. Vol III, *The Oratorio in the Classical Era*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

STEBLIN, Rita. "A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries". *Studies in Musicology* núm 67 (1983) [Ann Arbor, UMI Research Press].

SUBIRÀ, José. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1943.

-- *Historia de la música*. Vol. II, *Música moderna, melodía acompañada y armonía*. Barcelona: Salvat, 1947.

-- *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Slavat, 1953.

The New Oxford History of Music. Vol VII, *The Age of Enlightenment (1745-1790)*. London: Oxford University Press, 1973.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "Voces e instrumentos en la música religiosa del siglo XVIII". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología* III, núm. 2 (1987): 95-105.