

# **Estudi dels oratoris de Francesc Queralt**

**(1740 – 1825)**

**Fonaments de la història de  
l'oratori a Catalunya  
al segle XVIII**

**Tesi doctoral**

**de**

**Xavier Daufí**

**Dirigida pel**

**Prof. Dr. Francesc Bonastre**

**Facultat de Filosofia i Lletres  
Universitat Autònoma de Barcelona**

**2001**

**Estudi dels oratoris de  
Francesc Queralt  
(1740 – 1825)**

*A la Margarita, in memoriam,  
per haver-me donat els primers ensenyaments*

*Al Lluís  
per haver-me educat en el rigor científic*

*A la Marta i a l'Àlicia  
per haver permès les meves llargues absències*

*Sense ells aquesta tesi no hauria pogut fer-se realitat*

## Taula de matèries

### VOLUM I

<b>Agraïments</b>	<b>11</b>
<b>I INTRODUCCIÓ</b>	<b>13</b>
<b>II ESTAT DE LA QÜESTIÓ</b>	<b>21</b>
<b>III NOTES BIOGRÀFIQUES</b>	<b>27</b>
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	<b>27</b>
NOTES BIOGRÀFIQUES DEFINITIVES DE FRANCESC QUERALT A LA LLUM DE LA DOCUMENTACIÓ TROBADA	<b>32</b>
• <i>El naixement de Francesc Queralt i la seva l'admissió a la capella de la catedral de Lleida</i>	<b>33</b>
• <i>Nomenament de Francesc Queralt com a mestre de la capella de la catedral de Barcelona</i>	<b>34</b>
• <i>La promoció de Francesc Queralt als diferents ordres eclesiàstics</i>	<b>37</b>
• <i>El salari de Francesc Queralt i els anys que va exercir de mestre de capella a la catedral de Barcelona</i>	<b>40</b>
• <i>Els escolans que Francesc Queralt tenia al seu càrrec</i>	<b>42</b>
• <i>Els deixebles de Francesc Queralt</i>	<b>42</b>
• <i>Disputa amb Carles Baguer amb motiu de la interpretació d'un oratori</i>	<b>45</b>
• <i>Participació de Francesc Queralt en tribunals d'oposicions</i>	<b>46</b>
• <i>Destitució de Francesc Queralt del càrrec de mestre de capella</i>	<b>50</b>
• <i>La mort de Francesc Queralt</i>	<b>53</b>
<b>IV HISTÒRIA DE L'ORATORI</b>	<b>57</b>
INTRODUCCIÓ	<b>57</b>
ORIGEN I DESENVOLUPAMENT DE L'ORATORI A EUROPA	<b>58</b>
• <i>Els antecedents de l'oratori</i>	<b>59</b>
• <i>L'origen de l'oratori</i>	<b>62</b>
• <i>L'oratori barroc</i>	<b>67</b>
• <i>L'oratori al període clàssic</i>	<b>76</b>
NOVES APORTACIONS: L'ORATORI A CATALUNYA	<b>85</b>

<b>V ELS ORATORI DE FRANCESC QUERALT</b>	<b>107</b>
INTRODUCCIÓ	107
EL TEXT	108
• <i>El llibret europeu</i>	110
• <i>Els llibrets dels oratoris de Francesc Queralt</i>	116
L'ORQUESTRA I LES VEUS	150
• <i>Instruments i veus utilitzats per Francesc Queralt</i>	150
• <i>Tractament dels diferents instruments</i>	154
• <i>La capella musical de la catedral</i>	160
• <i>Exemples</i>	165
ESTUDI HARMÒNIC	173
• <i>Quadres harmònics dels diferents moviments</i>	175
• <i>Tonalitats i harmonies en els oratoris de Francesc Queralt</i>	259
• <i>Breu estudi sobre les modulacions</i>	266
• <i>Exemples</i>	273
LA FORMA MUSICAL	327
• <i>Periodicitat</i>	328
• <i>Tipus d'àries</i>	331
• <i>Exemples</i>	341
L'ESTIL	353
<b>VI CONCLUSIONS</b>	<b>361</b>
<b>VII BIBLIOGRAFIA</b>	<b>365</b>
FONTS MANUSCRITES	365
FONTS IMPRESES	366
<i>Col·leccions de llibrets d'oratoris impresos</i>	366
<i>Llibres i articles de publicacions periòdiques</i>	366

## **VOLUM II - APÈNDIX 1**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
<b>Llibret</b>	<b>IX</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM III - APÈNDIX 2**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
<b>Llibret</b>	<b>XI</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM IV - APÈNDIX 3**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
---------------------------	----------

<b>Llibret</b>	<b>XI</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM V - APÈNDIX 4**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
<b>Llibret</b>	<b>XIII</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM VI - APÈNDIX 5**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
<b>Llibret</b>	<b>XI</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM VII - APÈNDIX 6**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
<b>Llibret</b>	<b>XV</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM VIII - APÈNDIX 7**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
<b>Llibret</b>	<b>XIII</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM IX - APÈNDIX 8**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
<b>Llibret</b>	<b>XIII</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM X - APÈNDIX 9**

<b>Nota introductòria</b>	<b>V</b>
---------------------------	----------

<b>Llibret</b>	<b>XIII</b>
<b>Partitura</b>	<b>1</b>

## **VOLUM XI - APÈNDIX 10**

<b>Introducció</b>	<b>5</b>
<b>Índex d'autors i anys</b>	<b>9</b>
<b>Índex de ciutats</b>	<b>33</b>
<b>Índex d'esglésies i ciutats</b>	<b>63</b>
<b>Catàleg de llibrets</b>	<b>89</b>
<b>Índex d'autors</b>	<b>277</b>
<b>Catàleg de composicions musicals</b>	<b>283</b>
<b>Documentació relativa a la presa de possessió i destitució del càrrec de mestre de capella</b>	<b>315</b>
<b>Albarans de sagristia (1771-1818)</b>	<b>323</b>
<b>Documentació relativa a la promoció als diferents ordes eclesiàstics</b>	<b>333</b>
<b>Cites del <i>Calaix de sastre</i> del baró de Maldà</b>	<b>353</b>
<b>Sol·licitud de Francesc Queralt per absentar-se de la diòcesi</b>	<b>371</b>
<b>Cites del <i>Diario de Barcelona</i> i de Baltasar Saldoni</b>	<b>373</b>

# I INTRODUCCIÓ

L'origen d'aquesta tesi es remunta a l'any 1991 quan el Prof. Dr. Francesc Bonastre em va proposar de treballar en el camp de l'oratori català del segle XVIII. Es tractava d'un tema sobre el qual tot estava per fer, però que alhora prometia substanciosos resultats. El que calia en primer lloc era establir les possibilitats reals que existien de portar a terme el treball. Per començar es va procedir a localitzar els llibrets que van servir de base als compositors per escriure les seves obres<sup>1</sup>. Si es té en compte que els llibrets eren impresos, resultarà fàcil d'entendre que aquest havia de ser necessàriament el primer pas. El fet de ser impresos ha possibilitat que un gran número de llibrets hagi arribat fins als nostres dies. La important quantitat d'obres conservades, per altra banda, dóna una idea força exacte de la forta presència que aquest gènere va tenir a Catalunya en aquesta època. Fruit d'aquesta primera recerca és el catàleg de llibrets que es presenta a l'apèndix 10 del final d'aquesta tesi. El catàleg es compon d'un total de 384 llibrets d'oratoris interpretats a Barcelona i a diferents ciutats de Catalunya al llarg de tot el segle XVIII i el primer terç del XIX. Això ofereix, efectivament, unes molt bones perspectives pel que fa a l'estudi d'aquest gènere a casa nostra, ja que dóna motius per pensar que es tractava d'un tipus de música molt arrelat a la societat catalana d'aquell moment. És interessant destacar el fet que no només es cantaven oratoris a Barcelona, sinó que també se n'interpretaven arreu de Catalunya. Cal assenyalar, per altra banda, que aquestes obres no eren d'autors barcelonins, sinó que estaven escrites per mestres de capella de diferents esglésies catalanes, és a dir que els compositors estaven repartits per tot el país.

El catàleg d'oratoris presentat no s'ha d'entendre, de cap manera, com un llistat tancat. Per

---

<sup>1</sup> Cal assenyalar que, a principis dels noranta, quan vaig començar a elaborar aquest catàleg de llibrets, no n'existia cap altre. En aquests darrers anys han treballat en aquest camp Josep Pavia i Daniel Codina. El primer publica una llista d'uns tres-cents i escaig oratoris i *villancicos* a la seva curiosa obra Josep Pavia i Simó, *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). L'autor no clarifica el número exacte d'oratoris i *villancicos* existents en el seu catàleg. Daniel Codina té apunt de publicació un llistat (inèdit encara en el moment de redacció d'aquesta introducció) integrat també per uns tres-cents oratoris i *villancicos*. El catàleg presentat al final d'aquesta tesi és, doncs, el primer i el més extens, ja que l'integren 384 llibrets, tots



elaborar-lo s'han consultat únicament les biblioteques i arxius més importants de Barcelona; una recerca per altres arxius catalans de ben segur que donaria una llista molt més llarga.

És evident que, tot i que aquest catàleg de llibrets dóna informacions molt valuoses sobre el tema de l'oratori, un treball musicològic no es pot aturar en aquest punt. Cal, a continuació, trobar la música. I aquest va ser, precisament, el pas següent. En aquest cas es va consultar bàsicament l'arxiu musical de la catedral de Barcelona, conservat en l'actualitat a la Biblioteca de Catalunya. El resultat d'aquesta segona recerca es va materialitzar en un nou catàleg, igualment presentat al final d'aquesta tesi, compost per 77 obres. Malauradament, totes les composicions d'aquest catàleg es conserven en forma manuscrita i només existeix un sol exemplar de cadascuna d'elles. Això explica el menor número de composicions conservades, comparat amb el catàleg anterior. Un altre problema és que de la major part d'aquestes obres no se'n conserva la partitura general, sinó únicament les partícels dels diferents instruments. L'inconvenient que es deriva d'aquesta situació és que en molts casos s'ha perdut alguna de les parts, amb la qual cosa la reconstrucció de l'obra no és possible.

De tots els compositors representats al catàleg d'obres calia decidir-se per un: hauria estat una tesi massa extensa i poc delimitada si s'hagués pretès un estudi de totes les composicions del catàleg. Els dos autors amb un número més remarcable d'obres eren Josep Pujol i Francesc Queralt. Per motius cronològics la balança es va decantar finalment cap al segon dels compositors esmentats. De Francesc Queralt hi ha vint oratoris, dels quals només deu complets. Aquestes deu composicions són la base de la present tesi. Els títols són els següents: *Daniel en Babilonia* (1777), *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* (1778), *Salomon a Regina Saba invisus* (1783), *Oratorio a Santa Eulalia\** (1786), *La Virgen María en el calvario* (1794), *Oratorio dels Dolors\** (1796), *Oratorio a la Casta Susana\** (1798), *Oratorio a San Felipe Neri\** (1802), *La conversión de Agustino* (1804) i *Oratorio de Santa Eulalia\** (1823). S'observarà que hi ha alguns títols que van seguits d'un asterisc i d'altres no. Els oratoris dels quals, a més de la partitura, s'ha conservat el llibret estan referits amb el títol que apareix al llibret, mentre que aquells dels que no s'ha conservat el text imprès, el títol procedeix del mateix manuscrit musical. Sembla força clar que el títol real de l'obra és el que apareix en els llibrets; als manuscrits hi havia únicament un títol de referència per als músics. Els títols seguits d'asterisc són els que procedeixen de la font manuscrita, i per tant no són els reals. Quan apareguin els llibrets d'aquestes composicions es podrà finalment determinar-ne els títols.

---

ells d'oratori.

L'oratori més antic dels deu, *Daniel en Babilonia*, va ser el que va servir de base per al treball de recerca presentat a la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 1993<sup>2</sup>. En ell es va arribar a conclusions interessants però, no obstant, incompletes i limitades. L'anàlisi d'una única obra no pot portar mai a conclusions definitives: cal fer un estudi de tot un conjunt de composicions per tal de poder determinar la possible evolució estilística d'un determinat compositor. En aquest sentit, cal considerar l'esmentat treball de recerca com una introducció a la present tesi. D'aquesta manera, i com a punt de partida, s'exposen a continuació les conclusions generals d'aquest treball sobre l'oratori *Daniel en Babilonia*<sup>3</sup>.

L'obra va ser escrita per Francesc Queralt l'any 1777 per solemnitzar la celebració de la festivitat de sant Magí que va tenir lloc al Reial Monestir de sant Pere de les Puel·les de Barcelona. Si es considera la data de composició, es pot pensar que l'obra tindrà unes característiques estilístiques semblants a la música de Haydn o Mozart; tanmateix, un estudi més detingut demostra que això no és exactament d'aquesta manera: l'estil de *Daniel en Babilonia* està més proper a un primer classicisme que no pas a un classicisme haydnià o mozartià. Així es desprèn de l'anàlisi harmònic-formal que es realitza a l'esmentat treball. L'orquestració utilitzada per Francesc Queralt a *Daniel en Babilonia* no és molt diferent del que era habitual en aquest mateix moment a la Península Ibèrica. L'agrupació instrumental està constituïda per una secció de corda i una de vent. La darrera està integrada per parelles de trompes, flautes i oboès (cal assenyalar que flautes i oboès no intervenen mai junts en cap moviment). La corda la formen violins primers i segons, violes (per la tessitura violoncel·les) i contrabaixos. Per als recitatius es demana la intervenció d'un instrument polifònic per realitzar el continu. La utilització de tot aquest grup instrumental serà l'habitual a l'època: la corda s'encarregarà d'aportar el material musical melòdic, mentre que el vent proporcionarà l'harmonia. El metall (les trompes) serà el que donarà el veritable suport harmònic, mentre que la fusta en alguns moments s'associarà amb les trompes i en d'altres ho farà amb la corda. En tot cas, i en general, la fusta no tindrà un paper destacat, sinó que es limitarà a doblar els instruments aguts de la secció de la corda. D'altra banda, amb les seves intervencions irregulars, la fusta serà l'encarregada de proporcionar la varietat tímbrica a la composició. Amb aquest funcionament orquestral que s'acaba de descriure s'obté una textura clàssica i no pas barroca.

Pel que fa a l'estructura cal dir que les formes utilitzades per Francesc Queralt són: l'ària *da capo*, l'ària *dal segno* i l'ària *da capo* transformada. Ja es veurà al llarg d'aquesta tesi que des del punt de

---

<sup>2</sup> Xavier Dauff: "Anàlisi de *Daniel en Babilonia* de Francesc Queralt. Una contribució a l'estudi de l'oratori a Catalunya". Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona. IDIM Ricart Matas, 1993. Treball de Recerca.

vista estructural Francesc Queralt va sofrir una remarcable evolució. Comparat amb la música del moment, els recitatius de *Daniel en Babilonia* són els elements més conservadors: tots ells són del tipus *secco*, és a dir, amb un únic acompanyament del continu. Certament, el 1777 aquest tipus d'acompanyament era ja del tot obsolet: la major part dels recitatius dels oratoris de finals del segle XVIII eren acompanyats per l'orquestra.

El text de *Daniel en Babilonia* és de tipus al·legòric, és a dir, un aspecte de la vida de sant Magí serà explicat a partir d'una història bíblica, en aquest cas extreta del llibre del profeta Daniel. Aquest tipus de llibrets estarà compost per dues parts molt ben diferenciades: la primera, més extensa, en què s'exposarà la història bíblica, i la segona, formada únicament per un o dos números i moltes vegades encapçalada pel mot "Licència", en què el personatge bíblic serà comparat amb el sant a qui l'oratori està dedicat. En el cas de *Daniel en Babilonia* s'explica el fragment corresponent a Dn 5:1-31 i 6:1-2. Es tracta del passatge en què el profeta Daniel és cridat davant del rei per desxifrar el sentit de les paraules Mané, Thecel i Pharés que van ser escrites per una mà a la paret de la cambra on Baltasar estava celebrant un banquet en què es profanaven els vasos sagrats del temple. De la mateixa manera com el profeta Daniel va ser l'únic que va saber explicar davant del rei el misteri de les tres paraules, a la "Licència" s'aclareix que sant Magí també va ser portat davant d'un governant (en aquest cas Dacià, procònsol de la Tarraconense a les primeries del segle IV) per resoldre un problema que cap dels seus sacerdots va poder solucionar.

Si es té present que l'obra de Metastasio va influir en la major part dels llibrets d'òpera i oratori del segle XVIII, caldrà estudiar fins a quin punt el llibret de *Daniel en Babilonia* té alguna cosa del poeta italià, per determinar d'aquesta manera la influència europea en els llibrets catalans d'aquest moment. Tot i que no sembla que llibrets d'oratoris de Metastasio arribessin a Catalunya, sí que se sap que van arribar a Barcelona algunes obres operístiques d'aquest autor. Això demostra que els escriptors catalans sí que coneixien de primera mà l'obra de Metastasio. Aquesta suposició es confirma amb l'anàlisi del text de *Daniel en Babilonia*. Tot i que s'observen algunes diferències remarcables, el llibret utilitzat per Francesc Queralt coincideix en línies generals amb els trets bàsics de l'obra metastasiana. És equiparable en els següents aspectes: a) el tema és extret de l'Antic Testament (cal recordar que aquesta és la font principal de l'autor italià), b) l'acció està construïda seguint la regla de les tres unitats de temps, lloc i acció, c) intervenen quatre personatges (en els llibrets metastasians n'hi ha entre quatre i sis), d) alguns

---

<sup>3</sup> Xavier Dauff: "Anàlisi de *Daniel en Babilonia*", 94-8. Treball de Recerca.

d'ells són inventats, e) l'obra està dividida en dues parts, f) el text està construït seguint la successió recitatiu-ària, g) el text dels recitatius no té una estructura mètrica definida i h) com en les òperes, les àries tanquen una escena, després de la qual el cantant que l'ha interpretada marxa (tot i que ni a la partitura ni al llibret s'indica que el personatge en qüestió hagi de sortir, aquest fet es pressuposa perquè no es requereix la seva intervenció en el passatge següent).

Contràriament, difereix en els següents aspectes: a) no hi ha notes a peu de plana que indiquin la procedència dels diferents fragments de l'acció<sup>4</sup>, b) el nombre d'àries és més reduït (com a mitjana se'n troben dotze als llibrets de Metastasio, mentre que a *Daniel en Babilonia* només n'hi ha sis, a més d'una cavatina), i els personatges importants només canten dues àries, en lloc de les tres que interpreten els personatges metastasians, c) la primera part no s'acaba amb un cor i d) el darrer cor de *Daniel en Babilonia* té un esquema mètric concret, contràriament als llibrets metastasians en què aquest fragment està compost a base de *versi sciolti*.

Partint de les conclusions del treball de recerca s'inicia aquesta tesi que analitza nou oratoris més de Francesc Queralt compostos en un lapse temps que comprèn entre 1778 i 1823. A les conclusions finals d'aquesta tesi es posarà de manifest l'evolució soferta per Francesc Queralt, almenys pel que fa als seus oratoris, des del 1777 fins a les seves darreres composicions.

El present treball pretén ser una aportació a l'estudi de l'oratori a la Catalunya set-centista. Aquesta contribució es porta a terme, com ja s'ha dit, sobre la base de deu oratoris d'un compositor català actiu en aquesta època. L'anàlisi musicològica de les deu composicions permet establir conclusions interessants en relació al camp de l'oratori. Si es considera que l'oratori és un gènere vocal religiós en romanç, moltes de les conclusions exposades al final d'aquest treball seran igualment vàlides pel que fa, en general, a la música vocal religiosa en romanç catalana del segle XVIII. En aquest sentit, i ja s'explicarà al llarg de la tesi, des del punt de vista de l'estil, Francesc Queralt no estava gaire distanciat dels corrents musicals europeus del moment. Ja és perfectament conegut de tothom que obres com l'*Stabat mater* de Pergolesi o l'*Stabat mater* i *La Creació* de Haydn van arribar a Catalunya molt poc temps després de les seves respectives estrenes. Per altra banda, cal recordar que aquestes obres van tenir una important tradició a casa nostra: el baró de Maldà dóna referència de les diverses ocasions en què aquestes composicions s'interpretaven a algunes de les cases importants de Barcelona. També cal recordar la

---

<sup>4</sup> Existeixen, tanmateix, altres llibrets catalans en què sí que es troben aquestes notes. Això indica que aquest costum de documentar els textos dels oratoris també era habitual a Catalunya.

quantitat d'òperes italianes que van arribar a Barcelona al llarg de tot el segle XVIII. Aquesta situació pot fer pensar que l'estil musical italià era perfectament conegut i assumit pels compositors de Catalunya. Tanmateix, si no es té en compte la pròpia música, la música que es feia en aquest moment al país, tot el que s'ha dit a les darreres línies no deixa de ser una suposició. En aquest sentit, l'anàlisi dels oratoris de Francesc Queralt demostra que aquest compositor (i probablement molts dels seus contemporanis) estava perfectament inserit en el corrent musical europeu del moment.

Per altra banda, també es pretén demostrar en aquesta tesi que l'oratori va ser un gènere molt important a Catalunya. Com veurà el lector a mesura que s'endinsi en les pàgines d'aquest treball, l'oratori català pràcticament no ha estat estudiat, molts manuals han liquidat el tema a base d'esmentar uns pocs compositors i uns pocs títols. Si s'hagués de jutjar a partir d'aquestes obres, s'arribaria a la conclusió que l'oratori gairebé no va existir a Catalunya. El catàleg que es presenta a l'apèndix 10 d'aquest treball ve a demostrar tot el contrari: l'oratori va tenir una presència molt important a les terres catalanes. Quan s'analitzen els diferents motius pels quals es cantaven oratoris s'observa, per altra banda, que es tracta d'un gènere molt arrelat entre el poble.

Com ja s'ha dit més amunt, la base del present treball està en els deu oratoris conservats complets de Francesc Queralt. A més del seu estudi musical, les obres quedaran contextualitzades amb l'aportació de dades biogràfiques inèdites del compositor i de la història del gènere. És important conèixer alguns aspectes biogràfics del compositor per entendre la seva obra. És important conèixer la història de l'oratori a Catalunya, i també a Europa, per entendre els oratoris de Francesc Queralt. No pot estudiar-se en la seva totalitat l'obra d'un compositor sense relacionar-la amb el seu context.

Tot i que aquesta tesi tracta bàsicament de l'obra d'un sol compositor, proporciona al mateix temps suficient documentació per iniciar recerques posteriors relacionades amb l'oratori català del set-cents i primer terç del vuit-cents. No es tracta, doncs, d'un treball que s'acaba en si mateix, sinó que obre noves vies d'investigació. En efecte, a partir dels catàlegs de llibrets i partitures es poden originar una gran diversitat de treballs: l'estudi musical d'altres compositors, l'estudi comparatiu de diferents compositors d'una mateixa època, l'evolució musical de l'oratori català al llarg del segle XVIII, l'estudi literari dels llibrets i la seva evolució, la funció de l'oratori en la societat del moment. Totes aquestes noves recerques han de servir, en fi, per establir de manera definitiva la història de l'oratori a Catalunya.

La tesi que el lector té a les seves mans es divideix, deixant de banda la present introducció, en sis

parts. La primera estableix l'estat de la qüestió sobre l'oratori a la Catalunya del set-cents. És bàsic, en tot treball d'investigació, saber d'on es parteix. En el cas del gènere que ocupa aquesta tesi, es veurà que el punt de partida és pràcticament zero: molt pocs autors s'han interessat per l'oratori català. El següent apartat és dedicat a l'autor de la música presentada. En primer lloc s'ofereix un estat de la qüestió sobre la vida de Francesc Queralt; en un apartat posterior s'ofereixen unes notes biogràfiques definitives elaborades a partir de documentació de primera mà. Es donarà informació sobre la seva admissió com a escolanet de la capella de música de la catedral de Lleida, el seu nomenament com a mestre de capella de la catedral de Barcelona, el seu salari, els escolans que tenia al seu càrrec, els seus deixebles, la disputa amb Carles Bager amb motiu de la interpretació d'un oratori, la seva participació en tribunals d'oposicions a altres magisteris, la seva destitució com a mestre de capella de la catedral de Barcelona i la seva mort.

L'apartat tercer està dedicat a la història de l'oratori. Per tal que el tema quedi perfectament emmarcat es va d'allò general a allò particular: es comença per una història de l'origen i el desenvolupament de l'oratori a Europa i s'acaba amb una aportació de dades per bastir la història de l'oratori a Catalunya. Lògicament, la primera part resulta un resum del que altres autors han explicat sobre aquesta qüestió, mentre que a la segona s'ofereixen dades absolutament inèdites. L'oratori català no pot desvincular-se de cap manera de l'oratori europeu; aquell no hauria existit sense aquest. És per aquest motiu que no es pot presentar la història de l'oratori a Catalunya sense haver presentat abans la història de l'oratori a Europa.

La part més important de la tesi és la quarta, ja que és allí on es realitza l'anàlisi dels deu oratoris de Francesc Queralt que són la base del treball. Considerant que l'oratori és un gènere musical que té dos vessants molt ben diferenciats, un de literari i un de musical, tot estudi que pretengui ser complet d'una obra d'aquest tipus ha de contemplar necessàriament aquests dos aspectes. Tanmateix, i això resulta fàcilment comprensible si es té present que aquest és un treball musicològic, es donarà una major importància a la part musical. Així, partint dels deu oratoris, en aquest apartat s'anitzaran de manera successiva els següents punts: el text, l'orquestra i les veus, els aspectes harmònics, la forma musical dels diferents moviments i alguns aspectes estilístics.

Les conclusions generals s'exposaran a la cinquena part, i la sisena (deu apèndixs) estarà integrada per tota la documentació que ha permès l'elaboració de la tesi: les partitures i els llibres dels

oratoris de Francesc Queralt, els catàlegs de llibrets i partitures, i els documents textuais utilitzats.

Abans de posar punt i final a aquesta introducció cal dedicar unes paraules a les fonts utilitzades per a l'elaboració d'aquesta tesi. Tot el *corpus* documental emprat es pot dividir en dues parts clarament diferenciades: per una banda la música i els llibrets, i per l'altra els documents textuais. La música és sempre manuscrita i gairebé en la seva totalitat conservada en forma de *particelle*; només uns poquíssims exemplars tenen la forma de partitura general. La pràctica totalitat dels llibrets són impresos; només uns pocs són manuscrits. Els detalls de cadascuna d'aquestes obres i composicions musicals es presenten als ja esmentats catàlegs. L'ordre amb què s'introdueixen els diferents ítems de cadascun dels llistats és del tot aleatori: depèn únicament de l'ordre amb què van ser trobats. La classificació segons els autors, les ciutats i les esglésies on van ser interpretats, cal buscar-la en els diferents índexs que acompanyen els catàlegs. Cadascun dels ítems posseeix un número que facilita la seva localització a les diferents llistes. Les composicions musicals procedeixen, en la seva pràctica totalitat, de l'Arxiu Musical de la Catedral de Barcelona, actualment conservat a la Biblioteca de Catalunya (B.C.). Només un dels oratoris es custodia, en forma de microfilm, a l'Institut de Documentació y Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas" (I.D.I.M.). Els llibrets tenen una procedència més diversa: la Biblioteca de Catalunya, l'Institut Municipal d'Història de Barcelona (I.M.H.), la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (B.U.B.), l'Institut de Documentació i Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", la Biblioteca de l'Institut del Teatre (B.I.T.), el Centre de Documentació Musical "Jardí dels Tarongers" (C.D.M.G.C.) i la biblioteca particular del Dr. Roger Alier (B.P.R.A.).

Els documents textuais procedeixen de l'Arxiu de la Catedral (A.C.B.), l'Arxiu del Bisbat de Barcelona (A.B.B.) i de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona. Són del primer els llibres de resolucions capitulars, les actes notariales, els albarans de sagristia i el llibre d'òbits. Del segon, els documents que fan referència a les diferents ordenacions de Francesc Queralt. Del tercer, el *Calaix de sastre* de Rafael d'Amat i de Cortada i alguns exemplars de "Diario de Barcelona". Excepte aquest darrer, la resta dels documents esmentats són manuscrits. Els fragments que han estat utilitzats per a l'elaboració d'aquesta tesi es poden consultar a l'apèndix 10 d'aquest treball.

## II ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Són molt poques les obres científiques que es dediquen a l'estudi de l'oratori a la Catalunya del segle XVIII. Això significa que qualsevol intent d'apropar-se a aquesta temàtica implicarà començar pràcticament des de zero. No hi ha estudis generals i els pocs particulars que existeixen, moltes vegades repeteixen errors provinents de la primera font. Tot i que sembla que la situació està canviant, durant molts anys el gènere de l'oratori no ha despertat gairebé cap interès entre els musicòlegs. En aquest capítol es farà un repàs general de les poques obres que han dedicat alguna de les seves parts a considerar l'oratori català del segle XVIII. Cal advertir, per altra banda, que l'estat de la qüestió sobre el compositor objecte d'aquesta tesi es presentarà en el capítol següent, en el qual es realitza l'estudi biogràfic de Francesc Queralt.

Un dels primers estudis (i un dels més complets) dedicat a aquesta temàtica és l'obra de Rafael Carreras y Bulbena publicada l'any 1906 *El oratorio musical*, en la qual l'autor fa un repàs de la història europea del gènere des dels seus inicis fins a finals del segle XIX<sup>1</sup>. En aquest context Carreras y Bulbena dedica el capítol vintè a l'oratori català dels segles XVIII i XIX. A partir d'aquest treball es pot deduir la importància del gènere a la Catalunya del segle XVIII: enumera una vintena de compositors dels quals n'esmenta alguns oratoris<sup>2</sup>. La llista d'autors i obres que dona Carreras y Bulbena està elaborada pràcticament només a partir dels llibrets, cosa que fa que no pugui oferir un estudi musical d'aquestes composicions. L'autor no

---

<sup>1</sup> Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*. (Barcelona: Tip. "L'Avenc", 1906).

<sup>2</sup> Els autors són els següents: Francesc Valls, Jaume Casellas, Josep Picañol, Emanuel Gònima, Josep Masvesí, Salvador Figuera, Bernat Tria, Josp Duran, Miquel Junyent, Francesc Queralt, Carles Baguer, Manuel Thomàs y Maymir, Domènec Arquimbau, Joan Bros, Raimon Aleix, Josep Cau, Manuel Juncà i Magí Riera. Tot i que la majoria sí, hi ha alguns d'aquests compositors que no apareixen als catàlegs de llibrets i partitures presentats al final d'aquesta tesi. Per a més detalls sobre aquesta qüestió veure l'apartat *Noves aportacions: l'oratori a Catalunya* del capítol dedicat a la història de l'oratori d'aquesta mateixa tesi.



parla de l'arribada del gènere a Catalunya, però afirma, sense justificar-ho de cap manera, el següent: “Tenemos la absoluta seguridad de que fue Barcelona la primera que en España pudo disfrutar del oratorio, prioridad que asimismo gozó en el ramo de la ópera”<sup>3</sup>. I continua explicant que de la mateixa manera que la primera òpera que es va interpretar a Barcelona va ser *Il più bel nome* d'Antonio Caldara, el primer oratori que es va poder escoltar a la capital catalana podria haver estat *L'esaltazione de Salomone* de Nicolò Porsile.

Pel que fa al compositor objecte d'aquesta tesi cal dir que Carreras y Bulbena no en té una opinió gaire favorable; en primer lloc explica el següent: “El oratorio experimentó en España un cambio que, si en un principio le dio un mayor realce, luego le sumió en un inmenso piélago de trivialidades y lugares comunes que le dieron sólo interés como pieza de estudio de una época, haciéndole repulsivo a toda persona de mediano gusto musical. Inició este movimiento el maestro José Durán (distinguido discípulo de Francesco Durante), quien vino expresamente de Italia para tomar posesión, en enero de 1757, de la maestría del Palau. Este compositor supo dar al oratorio mayor fuerza dramática y realzó las principales situaciones de la obra; siendo, empero, de lamentar el descuido que revela en el desarrollo del plan armónico.”<sup>4</sup> Després d'explicar que lamenta no poder presentar cap exemple d'oratori de Josep Duran perquè l'encarregat de la biblioteca del Palau no li va permetre de treure cap composició, y després de presentar una llista de títols d'oratoris d'aquest mestre de capella, Carreras y Bulbena continua dient: “Los contemporáneos de Durán se aleccionaron en sus oratorios, y hubieran seguramente hallado una forma discreta del drama sacro, perfeccionando y cuidando los detalles armónicos, a no estropearlo todo el prurito de complacer a los cantantes con los gorgoros, trinos, apoyaturas y diabluras antiestéticas de toda clase, entonces muy en boga, gracias a los artistas italianos, que querían lucir, con tales despropósitos, las habilidades de sus gargantas de canario, en la *Casa Teatro*. La aparición de las obras de G. Rossini, donde lo que las más de la veces fueron libertades se convierte en composición escrita superabundantemente, acabó de lastimar el oratorio en nuestro país, pudiendo decirse con toda propiedad que los oratorios españoles de aquella época, por lo general, no eran más que una reproducción estropeada de Rossini. No tenían de Rossini aquel fuego dramático, ni aquellas

---

<sup>3</sup> Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*, 135.

<sup>4</sup> Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*, 141.

sabias combinaciones harmónicas que acá y allá se saborean en las obras del maestro italiano, pero sí toda la fanfarria rossiniana, y hasta en alguno de ellos la célebre *aria di bravura*, brillante adorno de hojalata.”<sup>5</sup> Segons Carreras y Bulbena els compositors que estarien en aquesta línia serien Francesc Queralt, Carles Baguer, Manuel Thomás y Maymir, Domènec Arquimbau, Joan Bros i Raimon Aleix. Finalment Carreras y Bulbena acaba el capítol amb els compositors del segle XIX.

Una obra que també cal tenir en consideració és el *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*<sup>6</sup>, en la qual Felip Pedrell fa una relació dels manuscrits i impresos musicals custodiats a l'esmentat centre. Cal dir que no es tracta d'una obra dedicada únicament a l'oratori, sinó a tot el conjunt d'obres relacionades amb la música fins a aquell moment existents en aquesta biblioteca. Tanmateix, aquest catàleg resulta útil a l'hora de localitzar determinats llibrets o partitures d'oratoris.

Del 1920 és l'article de Rafael Mitjana sobre la música religiosa a Espanya publicat a l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*<sup>7</sup>. L'autor parla sobre l'oratori basant-se especialment en els llibrets conservats a la Biblioteca Nacional de Madrid. És interessant aquest article, perquè alguns dels llibrets als quals es refereix Rafael Mitjana en l'actualitat estan il·localitzables.

Josep Subirà també dedica a l'oratori una part, petita, a la seva obra sobre la música espanyola i hispanoamericana<sup>8</sup>. Pel que fa a la catedral de Barcelona Subirà esmenta els compositors que hi van estar vinculats al llarg del segle XVIII<sup>9</sup>. No dóna, tanmateix, detalls de les seves vides ni fa cap estudi de les seves composicions. Quant al segle XIX Josep Subirà esmenta, igualment sense donar pràcticament detalls biogràfics ni de les seves obres, a Francesc Queralt i a Joan Bros, un dels seus deixebles.

---

<sup>5</sup> Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*, 142-3.

<sup>6</sup> Felip Pedrell, *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. (Barcelona: Palau de la Diputació, I vol. 1908, II vol. 1909).

<sup>7</sup> *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. (Paris: Librairie Delagrave, 1920), 2128-50).

<sup>8</sup> José Subirà, *Historia de la música española e hispanoamericana*. (Barcelona: Salvat, 1953). Veure especialment les pàgines 554 i 751.

<sup>9</sup> Segons Subirà, els compositors que van exercir el càrrec de mestre de capella de la catedral de Barcelona van ser, en aquest ordre, Francesc Valls, Josep Pujol, Josep Duran i Francesc Queralt. Sobre aquesta qüestió veure el capítol dedicat a la biografia de Francesc Queralt en què s'aporten documents que demostren que el successor de Pujol va ser Queralt i que per tant Josep Duran no va ser mai mestre de capella de la catedral

Sense dedicar un apartat especial a l'oratori, Antonio Martín Moreno<sup>10</sup> dona notícies d'alguns dels compositors dedicats al gènere. Cal no perdre de vista que el treball de Martín Moreno és una obra de síntesi, i per tant no és exhaustiu. D'aquesta manera, segons aquest autor els compositors catalans del segle XVIII que van compondre oratoris van ser Francesc Valls, Josep Pujol, Josep Duran, Francesc Queralt, Carles Baguer i Salvador Figuera. Com es pot veure en aquesta llista, només hi ha un representant dels mestres de capella de Santa Maria del Mar. En aquest sentit Martín Moreno diu: “Una detenida investigación sobre la capilla de música de Santa María del Mar, confirmaría su importancia en la vida musical catalana dels siglo XVIII, por lo numeroso de su capilla, la presencia de instrumentos (violines, y a partir de 1734 violas) y su capilla de ministriles que actuaba en los actos que se desarrollaban fuera del templo, como procesiones, viáticos, pregones, etc.”<sup>11</sup> Tot i que aquesta tesi no sigui un estudi de la capella musical de Santa Maria del Mar sí que demostra, almenys des del punt de vista de l'oratori, la importància d'aquest centre. A partir de la informació que proporciona l'apèndix 10 d'aquesta tesi es descobreix que molts dels compositors que Martín Moreno no contempla com a autors d'oratori sí que, en realitat, ho eren. Així, de Jaume Casellas hi ha catalogats vuit oratoris. De Salvador Figuera, que Martín Moreno n'esmenta quatre, se'n presenten al final d'aquesta tesi vint-i-dos. De Pau Monserrat n'hi ha trenta vuit, de Pere Antoni Monlleó vint-i-nou i de Josep Cau només dos. Martín Moreno no es refereix a cap altra capella barcelonina. Sí que esmenta, en canvi altres compositors de Tarragona, Lleida i Girona, però a cap d'ells els considera com a autors d'oratoris.

Francesc Bonastre fa una aportació important amb l'edició de dos oratoris del segle XVII: *Historia de Joseph*<sup>12</sup> i *Aquí de la fe*<sup>13</sup>, ambdós de Lluís Vicenç Gargallo. En el primer Francesc Bonastre realitza un estudi biogràfic del compositor, presenta el catàleg de la seva obra conservada, fa l'anàlisi dels vessants literari i musical de l'obra i presenta l'edició crítica del text i de la música. En el segon, a més de donar unes breus dades biogràfiques de l'autor i de fer referència a les composicions de Gargallo, Francesc Bonastre fa un pormenoritzat estudi de

---

<sup>10</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*. Vol. 4, *Siglo XVIII*. (Madrid: Alianza Editorial, 1985).

<sup>11</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*. Vol. 4, *Siglo XVIII*, 158.

<sup>12</sup> Francesc Bonastre, *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Estudi i transcripció a càrrec de...* (Barcelona: Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986).

<sup>13</sup> 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.

l'oratori *Aquí de la fe*. Acaba el seu treball amb l'edició crítica del text i de la música. L'interès d'aquests articles està en el fet que es tracta dels primers estudis dedicats a l'oratori que es fan a partir de la música; cap de les altres obres que es presenten en aquest capítol han tingut en consideració la música, totes elles han estat fetes aportant dades dels compositors o a partir de les informacions contingudes en els llibrets.

De totes les obres que es mencionen en aquest apartat la més completa és sens dubte la de Howard E. Smither<sup>14</sup>, que en tres volums fa un pormenoritzat estudi sobre l'oratori europeu des dels seus orígens fins al segle XVIII. La part dedicada a l'oratori a Espanya, no obstant, és força simple; l'autor es basa principalment en l'estudi de Carreras y Bulbena i pràcticament no ha portat a terme cap tasca de recerca sobre aquesta matèria. Al principi de l'apartat Smither adverteix: "From what is known of the social context, libretto, and music of the Spanish oratorio, it resembles the Italian oratorio in most respects. Yet some unmistakable Spanish aspects appear in the libretto, and when more music has been studied, that too may reveal some Spanish elements."<sup>15</sup> Certament, aquesta advertència que fa l'autor es veurà confirmada al llarg de les pàgines del treball que el lector té a les seves mans: la música de Francesc Queralt i els llibrets que ha utilitzat tenen claríssimes influències italianitzants. Els aspectes hispànics esmentats per Smither poden referir-se, per exemple, a alguns números titulats *coplas*, paraula d'origen espanyol que, certament, no es troba en els llibrets italians.

És interessant, pel que fa a l'estudi dels llibrets d'oratoris i villancets dels segles XVIII i XIX, el catàleg que sobre aquesta temàtica ha realitzat la Biblioteca Nacional<sup>16</sup>.

En un article publicat a l'*Anuario musical*<sup>17</sup> Francesc Bonastre dóna a conèixer dues consuetes de la catedral de Barcelona en les quals es posa de manifest la continuïtat d'interpretació d'oratoris al llarg dels primers trenta anys del segle XIX. D'acord amb les conclusions de Francesc Bonastre els llocs i els motius pels quals es cantaven aquestes composicions a la Barcelona vuitcentista eren similars als del segle XVIII.

---

<sup>14</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*. 3 vol. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press).

<sup>15</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*. Vol 3, *The Oratorio in the Classical Era*. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987), 602.

<sup>16</sup> *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990).

<sup>17</sup> Francesc Bonastre, "L'oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX". *Anuario musical*, núm. 48 (1993): 207-16.

Al seu estudi sobre Francesc Valls, Josep Pavia<sup>18</sup> publica 382 impresos, dels quals 266 són llibrets d'oratoris. Els totals dels impresos provenen de les col·leccions Bonsoms i Aguiló de la Biblioteca de Catalunya.

Finalment cal esmentar el segon volum de la *Història de la música catalana, valenciana i balear*, en el qual es fa una síntesi del barroc i del classicisme<sup>19</sup>. En els capítols “La música religiosa en romanç en el barroc” i “Música religiosa en romanç en el classicisme” Jordi Rifé dóna interessants notícies sobre l’oratori i sobre els compositors que van dedicar-se a aquest gènere.

---

<sup>18</sup> Josep Pavia i Simó, *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).

<sup>19</sup> Daniel Codina, Josep Dolcet, Jordi Rifé, Josep M. Vilar, *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol 2, *Barroc i classicisme*. (Barcelona: Edicions 62, 1999).

### III NOTES BIOGRÀFIQUES

#### ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Francesc Queralt no ha estat un compositor que hagi despertat un gran interès entre els musicòlegs: això significa que no es coneix pràcticament res de la seva biografia. Qualsevol estudi que es vulgui fer de la seva vida implicarà un minuciós treball de recerca. En efecte, tot i que el nom d'aquest compositor apareix esmentat en alguns manuals sobre música espanyola o sobre l'oratori, són ben pocs els coneixements que avui es tenen de la vida de Francesc Queralt. L'objecte del present apartat és el d'aportar una relació dels diferents autors que, poc o molt, han parlat d'aquest compositor català.

Un dels primers musicògrafs que escriu sobre Francesc Queralt és Baltasar Saldoni<sup>1</sup>, el qual se'n declara deixeble: "Habiéndose retirado [Baltasar Saldoni] a Barcelona en julio de 1822 a causa de la Guerra Civil encendida en el principado, continuó al lado de su buena familia el estudio de la composición con el presbítero D. Francisco Queralt, maestro jubilado de la Catedral de Barcelona, sin olvidarse del órgano y piano, cuya enseñanza recibía del distinguido organista de la misma iglesia D. Mateo Ferrer."<sup>2</sup> A continuació es transcriuen les paraules de Baltasar Saldoni sobre la vida del compositor que ocupa aquesta tesi: "Día 28 [de febrero], 1825. Muere en Barcelona, a la avanzada edad de ochenta y cinco años, el respetable maestro de capilla jubilado de aquella catedral, el presbítero D. Francisco Queralt. Había nacido en las Borjas de Urgel (Cataluña). Fue uno de los maestros contrapuntistas más sabios de su época, y sus obras están escritas a dos y tres coros, en las que da bien a conocer su profundo saber en el

---

<sup>1</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 2 vol. (Madrid, 1868).

arte. Tuvo tantos y tan buenos discípulos, que la mayor parte de ellos ocuparon magisterios de capilla, que habían obtenido por rigurosa oposición. Nosotros, al salir del colegio de Montserrat, tuvimos la suerte de ser su discípulo de composición, y por cierto que fuimos el *último* de los infinitos discípulos que había tenido, puesto que cuando recibíamos sus lecciones, le asaltó una enfermedad que le duró pocos días, que fue la que le llevó al sepulcro. No hemos olvidado jamás, a pesar de que entonces contábamos solo diez y seis años de edad, la sentencia o refrán, por desgracia demasiado cierta, que dijo a nuestro querido padre cuando le llevó una carta de recomendación de una de las principales damas de Barcelona para que nos recibiera como alumno, pues después de haberla leído dijo: “Había pensado no volver a tomar ningún discípulo más, porque *cría cuervos, y ellos te sacarán los ojos*; pero en vista de la recomendación que V. me trae, desde hoy continuaré dando a su hijo las lecciones de composición que con tanto provecho ha principiado en Montserrat.””<sup>3</sup> És una llàstima que en aquestes breus notes l'autor no doni més informació sobre determinats aspectes, com la malaltia que el va porta a la mort o qui era aquesta dama que li va proporcionar la carta de recomanació. Segons Baltasar Saldoni la mort de Francesc Queralt va tenir lloc el 28 de febrer de 1825; tot i que no esmenta la font, és molt probable que la data sigui correcte perquè, com ja es veurà a l'apartat següent, al *Llibre d'òbits* de la catedral consta el dia 1 de març d'aquest mateix any com el del seu enterrament<sup>4</sup>. Baltasar Saldoni dóna també el nom d'alguns dels deixebles de Francesc Queralt; a més d'ell mateix, cita a Mateu Ferrer, Ramon Vilanova i Joan Bros.

Un nou autor que torna a parlar de Francesc Queralt és José Rafael Carreras y Bulbena. No obstant, mentre que Saldoni opinava que va ser un dels contrapuntistes més savis del seu temps i que en les seves obres es posa de manifest tot el seu coneixement tècnic, Carreras y Bulbena no en té una opinió tan favorable. Es limita a citar 17 oratoris de Queralt interpretats a l'església de sant Felip Neri, i diu que l'estil d'aquest compositor està molt influenciat (igual com gairebé el de la resta dels contemporanis) per Josep Duran, autor interessat només en complaure els cantants, tot proporcionant-los “gorgeos, trinos, apoyaturas y diabluras

---

<sup>2</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico*, vol I, 46.

<sup>3</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico*, vol. I, 311.

<sup>4</sup> *Llibre de Obits de la Santa iglesia Cathedral de Barcelona comensánt en lo mes de Janér del any 1817. Fins á 1833*, fol. 99v.

antiestéticas de toda clase, entonces muy en boga, gracias a los artistas italianos, que querían lucir, con tales despropósitos, las habilidades de sus gargantas de canario, en la *Casa Teatro*”<sup>5</sup>.

Pel que fa a l’obra de Francesc Queralt cal considerar també el *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona* de Felip Pedrell<sup>6</sup>, en el qual, entre altres composicions, s’esmenten onze oratoris del mestre de capella de la catedral.

Durant molt de temps, els autors posteriors que tractin sobre la figura de Francesc Queralt es limitaran al que han dit Baltasar Saldoni, Carreras y Bulbena i Felip Pedrell, algunes vegades posant de manifest en un mateix article les opinions contrastades dels dos musicògrafs pel que fa a l’estil del compositor.

Com ja s’ha indicat anteriorment José Subirá no dona notícies biogràfiques dels compositors que esmenta; tanmateix cal observar que aquest autor és el primer que introdueix la confusió sobre els músics que van exercir el càrrec de mestre de capella a la catedral de Barcelona. Al capítol sobre la música religiosa del segle XVIII explica el següent: “Sucedió a Valls en la catedral de Barcelona el fecundo autor de oratorios y dramas sacros José Pujol. A éste le sucedió José Durán, el cual, por haber estudiado en Nápoles, y con Durante al parecer, acentúa más la italianización de la música religiosa española. Sucedió a éste uno de los últimos representantes catalanes de la clásica tradición contrapuntística: Francisco Queralt (1740-1825). Éste último, en particular, produjo dramas sacros con destino a la iglesia del oratorio de San Felipe Neri.”<sup>7</sup> José Subirá no indica d’on ha extret la informació. Com ja es veurà detalladament al següent apartat d’aquesta tesi, Francesc Queralt no va succeir a Josep Duran, sinó a Josep Pujol. Quan a finals de l’any 1773 aquest darrer va demanar la jubilació, Francesc Queralt va sol·licitar la plaça de mestre de capella que va quedar vacant; va obtenir el càrrec a principis de l’any 1774. Aquest error s’anirà reproduint alguna vegada més fins que José López-Calo, a l’article de Josep Duran de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>8</sup>, aclareix que aquest compositor no va estar mai a la catedral de Barcelona.

---

<sup>5</sup> José Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*. (Barcelona: Tip. “L’Avenç”, 1906), 142.

<sup>6</sup> Felip Pedrell, *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. I. (Barcelona, Palau de la Diputació: 1908), 300, 309, 313. Felip Pedrell, *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II. (Barcelona, Palau de la Diputació: 1909), 57, 317.

<sup>7</sup> José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*. (Barcelona: Salvat, 1943), 554

<sup>8</sup> José López-Calo, “Durán, José”. A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 1990. P. 738. “In 1775 he was *maestro de capilla* in the Palau in Barcelona, a post from which he retired on 17 November 1780 (he was not, as is usually claimed, *maestro de capilla* in



Al capítol dedicat a la música religiosa del segle XIX José Subirá es refereix a Francesc Queralt amb les següents paraules: “Dio excelentes músicos religiosos Cataluña durante todo el siglo XIX, si bien el ambiente de la época pesaba sobre sus producciones. Francisco Queralt, el maestro de capilla de la catedral de Barcelona, a quien hemos visto en el siglo anterior, vivó ochenta y cinco años y falleció en el de 1825. Con este compositor se formó el tortosino Juan Bros (1776-1852), que desempeñó cargos de organista y después de maestro de capilla en varias iglesias, entre ellas las catedrales de Málaga, Oviedo y León.”<sup>9</sup> Com es pot veure, no aporta res de significatiu, respecte del que ja havien dit altres autors anteriors.

L’any 1954 Joaquim Pena i Higiní Anglès publiquen el *Diccionario de la Música Labor*, en el qual apareix un article sobre Francesc Queralt. Aquests autors tampoc no realitzen en aquest cas cap treball d’investigació i es limiten a reproduir dades ja publicades per altres musicògrafs. Pot resultar interessant, tanmateix, reproduir l’article: “Compositor catalán \*1740 en Borjas Blancas (Lérida) +28-II-1825 en Barcelona. Fue maestro de capilla de la catedral de esta última ciudad durante muchos años, y murió siendo maestro jubilado de la misma a la edad de 85 años. Queralt es considerado como uno de los profesores más ilustres de su época; en su escuela se formaron una pléyade de discípulo que ocuparon después magisterios de capilla en diversas catedrales de España. Baltasar Saldoni se considera él mismo como el último de los innumerables discípulos que había tenido Queralt. Sus obras, siempre de carácter religioso, se han conservado manuscritas. Son compuestas para 2 y 3 coros; a pesar de que en ellas revélase su autor como un buen conocedor de la técnica musical, adolecen del mal gusto de la época y de una decadencia litúrgica lamentable.”<sup>10</sup> A continuació s’esmenten diversos oratoris: quatre conservats a la catedral de Còrdoba y dos llibrets destinats a l’església de sant Felip Neri.

Antonio Martín Moreno, al volum corresponent al segle XVIII de la *Historia de la música española* dedica unes línies a Francesc Queralt. Malauradament encara insisteix en la confusió sobre qui va ser el seu antecessor a la catedral de Barcelona: “El siglo termina con la presencia al frente del magisterio de capilla de la catedral de Barcelona del maestro Francisco

---

Barcelona Cathedral: in 1790 he was still referred to as ‘retired maestro of the royal chapel of the Palau’).” La documentació de la catedral de Barcelona (*Resoluciones capitulares i Rubrica dels actes per autoritat...*) ratifica l’afirmació de López-Calo.

<sup>9</sup> José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, 751.

<sup>10</sup> Joaquín Pena y Higiní Anglès, *Diccionario de la música Labor*. (Barcelona: Labor, 1954).

Queralt, que fue el sucesor de José Durán.”<sup>11</sup> No obstant, és el primer en reclamar la revisió, a la llum de les seves obres i des de l'òptica actual, de l'opinió que musicògrafs anteriors han declarat sobre l'estil d'aquest compositor. “Angès dice de ellas [les obres de Francesc Queralt] en su *Diccionario* que, “a pesar de que en ellas revélase su autor como un buen conocedor de la técnica musical, adolecen del mal gusto de la época y de una decadencia litúrgica lamentable”. Obviamente estas opiniones han de ser revisadas desde nuestra época y a la vista de su producción musical.”<sup>12</sup> A la part d'aquesta tesi dedicada a l'estudi musical dels oratoris de Francesc Queralt es podrà comprovar que l'obra d'aquest compositor està en consonància amb la música d'altres autors de la mateixa època. En efecte, la música de Francesc Queralt no és en absolut de mal gust, simplement, aquestes opinions provenen d'un moment i d'uns autors que consideraven que la música religiosa (litúrgica o no litúrgica) havia de ser contrapuntística i no podia tenir cap semblança amb l'òpera. És evident que els oratoris de Francesc Queralt (igual com la resta de la producció musical europea) no compleixen aquestes premisses, amb la qual cosa és clar que musicògrafs com José Rafael Carreras y Bulbena no podien tenir cap opinió favorable de la seva música.

Pel que fa al catàleg d'obres de Francesc Queralt, Martín Moreno no aporta novetats respecte del que es diu al *Diccionario de la música Labor*.

Howard E. Smither només explica de Francesc Queralt que va ser mestre de capella de la catedral de Barcelona durant molts anys i que va escriure, entre 1771 i els primers anys del segle XIX, almenys disset oratoris que van ser interpretats a l'església de sant Felip Neri<sup>13</sup>.

L'article “Francesc Queralt” del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* tampoc no es desmarca gaire de totes les cites esmentades fins ara; després de donar les dates i llocs de naixement i mort del compositor, Eleanor Russell escriu: “He was *maestro de capilla* at Barcelona Cathedral for many years until his death. He was a noted teacher, and his students came to occupy posts in various Spanish cathedrals. Queralt's works were all religious in character, often for two or three choirs, and according to Pedrell and Anglès ‘reveal

---

<sup>11</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*. Vol 4, *Siglo XVIII*. (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 156.

<sup>12</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*. Vol 4, *Siglo XVIII*, 156.

<sup>13</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*. Vol. 3, *The Oratorio in the Classical Era*. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987), 605.

the bad taste of their times' in their overuse of appoggiaturas and vocalizations.”<sup>14</sup> Pel que a les composicions de Francesc Queralt, l'autora de l'article es basa en el que Joaquim Pena i Higiní Anglès diuen al seu *Diccionario de la música Labor*.

En obres més recents, com la *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, ja es comença a desfer l'error de considerar Josep Duran com a antecessor de Francesc Queralt; en efecte, Daniel Codina explica: “El darrer mestre catedralici, possiblement el successor de Josep Pujol, és Francesc Queralt (1740-1825), el qual allarga el seu mestratge fins al tombant del segle. Ha deixat obres escrites tan en llatí com, sobretot villancets i oratoris en llengua vulgar.”<sup>15</sup> Més endavant Jordi Rifé esmenta l'*Aria a duo con violines y bajo al Santissimo Sacramento*, que li serveix per demostrar l'adscripció de Francesc Queralt al classicisme<sup>16</sup>. Francesc Queralt és citat encara una tercera vegada per Jordi Rifé, de qui diu que va escriure diversos oratoris i d'entre els quals n'esmenta dos, un de 1774 i un altre de 1777<sup>17</sup>.

#### NOTES BIOGRÀFIQUES DEFINITIVES DE FRANCESC QUERALT A LA LLUM DE LA DOCUMENTACIÓ TROBADA

Una pacient tasca de recerca per diferents arxius ha permès de localitzar tota una sèrie de documents que ajudaran a l'elaboració de la biografia de Francesc Queralt. Cal assenyalar, no obstant, que la biografia que s'anirà desenvolupant al llarg de les següents pàgines no és definitiva; certament la intenció principal d'aquesta tesi no és la d'establir amb precisió la vida de Francesc Queralt. El que es pretén en darrer terme és l'edició i l'anàlisi dels deu oratoris conservats complets d'aquest compositor. Òbviament això no es pot fer de manera totalment abstracte, sinó que cal una visió àmplia i contextualitzada. Així doncs, a continuació es donaran, de manera successiva, algunes dades significatives sobre la seva admissió a la capella de música de la catedral de Lleida, el seu nomenament com a mestre de la catedral de Barcelona, la seva promoció als diferents ordes eclesiàstics, el seu salari, els escolans que tenia al seu

---

<sup>14</sup> Eleanor Russell, “Queralt, Francisco”. A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. London: Macmillan Publishers Limited, 1990. P. 504.

<sup>15</sup> Daniel Codina, Josep Dolcet, Jordi Rifé Josep M. Vilar, *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 2, *Barroc i classicisme*. (Barcelona: Edicions 62, 1999), 143-4.

<sup>16</sup> Daniel Codina..., *Historia de la música catalana*, 160.

<sup>17</sup> Daniel Codina..., *Història de la música catalana*, 167.

càrrec, els deixebles, la disputa amb Carles Baguer amb motiu de la interpretació d'un oratori, la seva participació en tribunals d'oposicions, la seva destitució com a mestre de capella de la catedral i la seva mort.

### *El naixement de Francesc Queralt i la seva admissió a la capella de la catedral de Lleida*

Per determinar la data i el lloc de naixement de Francesc Queralt cal recolzar-se en fonts indirectes. Ja s'ha vist a l'apartat anterior que tots els autors esmentats indiquen el 1740 i les Borges Blanques. A l'arxiu parroquial d'aquesta localitat es conserven alguns llibres de baptismes, però, malauradament, falten els que corresponen a mitjans del segle XVIII, amb la qual cosa no hi ha constància de la seva data de naixement, ni que les Borges Blanques fos el lloc on va venir al món. Pel que fa a l'any de naixement, molt probablement 1740 sigui la data correcta: ja es veurà més endavant, quan es parli de la mort de Francesc Queralt, que els documents que certifiquen el seu traspàs indiquen que en aquell moment el compositor comptava amb vuitanta-cinc anys d'edat. En efecte, si la seva mort va tenir lloc el 1825, Francesc Queralt hauria nascut el 1740. El document més antic que certifica el lloc de naixement és una nota del llibre d'actes de la catedral de Lleida a la qual es demana l'admissió de Francesc Queralt com a membre de la capella de música. L'1 de juliol de 1749, en una brevíssima nota, se sol·licita el següent: "Delibere V.S. que se admetie per Escolanet de la Capella de Musica â Fran<sup>co</sup> Queralt de les Borges"<sup>18</sup>. Tots aquests testimonis permeten finalment assegurar que el compositor va néixer a les Borges Blanques l'any 1740.

Passat d'aquesta nota que s'esmenta al paràgraf anterior, no hi ha més documentació que expliqui la formació rebuda per Francesc Queralt en els primers anys de la seva vida. L'1 de juliol de 1749 es va sol·licitar l'admissió d'aquell nen de nou anys com a escolà a la capella de música de la catedral de Lleida; malauradament, en els dies posteriors a aquesta data no es troba la resposta donada pel capítol. No es pot, doncs, assegurar que Francesc Queralt fos finalment admès a aquesta catedral, amb la qual cosa no hi ha constància que rebés la seva formació musical i eclesiàstica a Lleida. Si realment hagués ingressat a la seu lleidatana, tampoc se sabia, de moment, el temps que, des del 1749, Francesc Queralt hi va estar vinculat. Ja es

---

<sup>18</sup> *Llibre d'Actes 1749-1754*, p. 30. (ACLI)

veurà més endavant que la relació del músic de les Borges Blanques amb la catedral de Barcelona va començar l'any 1759: això dona un lapse de deu anys durant els quals no se sap si el compositor va estar vinculat a Lleida, Barcelona o a alguna altra localitat de la Península.

#### *Nomenament de Francesc Queralt com a mestre de capella de la catedral de Barcelona*

La primera notícia sobre el nomenament de Francesc Queralt que apareix als llibres de *Resolucions capitulars* de la seu barcelonina és del dilluns 29 de novembre de 1773<sup>19</sup>. En aquesta ocasió, el compositor es presenta com a sotamestre de la capella de la catedral i explica que fa catorze anys que hi està vinculat. Queralt exposa al protector i als comissaris de la capella que té la possibilitat de marxar cap a Girona a cobrir una plaça vacant de mestre de capella. Tanmateix, el compositor demana el mateix càrrec a Barcelona (“y si VS. se dignas destinarlo [es refereix a ell mateix] p<sup>r</sup> la futura de VS. no eyxiria â la preten<sup>o</sup> ni en preferiria ningun magisteri al de VS.”)

Queda molt clar en aquest document que Francesc Queralt ostentava l'any 1773 el càrrec de sotamestre de la capella de la seu barcelonina; també s'indica amb molta claredat que aquest compositor servia a la catedral des de feia catorze anys, és a dir, des de 1759. Malauradament, al llibre de *Resolucions capitulars* d'aquest any no hi apareix el nom d'aquest compositor: de moment, doncs, no es pot saber de quina manera Francesc Queralt va entrar al servei de la catedral, ni amb quin càrrec. Per altra banda, quan l'any 1814 el baró de Maldà escriu la seva ressenya sobre la jubilació de Francesc Queralt diu: “...y també ser Jubilat lo Mestre de Capella de Musica de la Cathedral Mosen Francisco Queralt despues de 42 anys que la servia...”<sup>20</sup> Segons aquesta dada el compositor hauria entrat al servei de la catedral el 1772. El fet que Rafael d'Amat i de Cortada doni aquesta data podria significar que Francesc Queralt hauria començat a ser conegut poc temps abans d'obtenir el càrrec de mestre de capella; des d'aquesta data endarrera hauria exercit només de sotamenstre o hauria desenvolupat altres tasques de menys rang i responsabilitat. Cal dir, a més, que el baró de

---

<sup>19</sup> *Resolucions capitulars desde 20 7<sup>me</sup> 1771 fins â 27 de Abril de 1778*, fol. 159v. (ACB). Per llegir aquest document i la resta dels que s'esmenten en aquest apartat cal dirigir-se a l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>20</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. VI. XLVIII, 335. (24 de de desembre de 1814).

Maldà tampoc no es fa ressò del nomenament de Francesc Queralt com a mestre de capella de la catedral.

Uns tres mesos més tard, el 17 de desembre de 1773, el protector de la capella dóna a conèixer el memorial presentat per Francesc Queralt<sup>21</sup>: aquest sap que el mestre (del qual de moment no es cita el nom) acceptaria la jubilació si se li oferís; per altra banda, explica que el mestre de Girona també està a punt de retirar-se i que té moltes possibilitats d'aconseguir aquesta plaça, ja que el capítol de Girona considera que Francesc Queralt “es habilíssim”. El protector i els comissaris de la capella de la seu barcelonina acorden que mestre i sotamestre facin el projecte de la jubilació del primer i de la futura del segon. Aquest projecte es presenta el 20 de desembre<sup>22</sup>; el pla consisteix en què “lo M<sup>e</sup> actual dexa la Mestria, y lo sotamestre la prendra, si VS li fa esta gra, y diuen que lo M<sup>e</sup> [traurà] la seva germana y nebotas de Casa, y que lo sotamestre li donara taula y 67 u, estan junts, y si se separan li donara 100 u mes, q<sup>e</sup> seran 167 u, y demana q<sup>e</sup> vulga donarli 100 u perq<sup>e</sup> puga viurer ab tal qual comoditat, y q<sup>e</sup> estipularan lo sobredit com VS vulga y q<sup>e</sup> lo M<sup>e</sup> actual à presentat suplica demanant la jubilació en los termes dits.” El protector i els comissaris aproven la proposta del mestre i del sotamestre. El 17 de gener de 1774 s'acorda que Francesc Queralt juri el càrrec de mestre de capella<sup>23</sup>; immediatament després pren la paraula Josep Bonaventura Fontana<sup>24</sup>, notari i escrivà del molt il·lustre capítol de la catedral de Barcelona. Aquest deixa constància que el 20 de desembre Francesc Pujol, per jubilació, deixarà el seu càrrec de mestre de capella i que en el seu lloc serà nomenat Francesc Queralt, de virtuts, ciència i mèrits provats. És evident que el nom del mestre jubilat és incorrecte: en efecte, no es tracta de Francesc, sinó de Josep Pujol. En subsegüents citacions apareix aquest darrer nom, en lloc de l'anterior.

El mateix notari dóna fe del jurament de Francesc Queralt que va tenir lloc el 21 de gener: “Convocato Adm Illris Cap<sup>lo</sup> Dominorum Canonicorum S<sup>tae</sup> Cath<sup>lis</sup> Ecclae Barnae, in Aula Cap<sup>lari</sup> ejusdem S<sup>tae</sup> Ecclae in quo interferunt Illris et ad<sup>m</sup> Rndi. (...), omnis Pbrri et canonici dictae S<sup>tae</sup> Cath<sup>lis</sup> Ecclesiae coram quibus (precedente permussu suae Dominationis)

---

<sup>21</sup> *Resoluciones Capitulars*, fol. 164r.

<sup>22</sup> *Resoluciones Capitulars*, fol. 165r.

<sup>23</sup> *Resoluciones Capitulars*, fol. 170v.

<sup>24</sup> *Rubrica dels Actes per Autoritat Ap<sup>ca</sup> rebuts en lo poder de Joseph Banaventura Fontana Not<sup>ri</sup> Ap<sup>ch</sup> y Escrivà de M<sup>r</sup> Ill<sup>re</sup> Capítol de la S<sup>ta</sup> Ygta Cathedrál de Barna en los Anys 1772-1773-1774*, fols. 184r-185v. (ACB)

Fran<sup>cus</sup> Queralt Magister Capellae Musicae dictae S<sup>tae</sup> Cathedralis Ecclae nominatus per Adm Illre Cap<sup>lum</sup> sub die 17. labentium Mensis et anni, Ingressus fuit in Aulam Capitularem; et Constitutus coram dicto Illre Dno Preside Solempniter Iuravit ad S<sup>ta</sup> Dei Quator Evangelia in manu et Posse Ipsius Dni Praesidis; Cujus Iuramenti, et exacte habere et procedere in exercitio et complemento muneris dicti Magisterii sibi Commissi, et expelere omnia dictum Ofitium seu Munus concernentia et quae illi contintgunt. De quibus petitum fuit hoc instrum Confici, et fuit Actum ut supra.”<sup>25</sup>

Uns dies després del jurament, el 15 de febrer, el notari Bonaventura deixa constància de les obligacions del nou mestre de capella, obligacions que es resumeixen en vuit punts<sup>26</sup>. En primer lloc es disposa que Francesc Queralt haurà de tenir cura de Josep Pujol, el mestre jubilat: això vol dir que l’haurà de tenir a casa seva, assitint-lo “en tot lo necessari de menjar y veurer tant en Sanitat com en Malaltia, pagant Metges y Medicinas”. A més, i tal com s’havia disposat el 20 de desembre de 1773 en el memorial de jubilació i futura, el nou mestre haurà de pagar a Josep Pujol la quantitat de 67 lliures anuals, que, distribuïdes en parts iguals, haurà de fer efectives els dies de sant Joan i de Nadal. La primera paga s’haurà de satisfer el 24 de juny de 1774. Si, pel motiu que fos, el mestre jubilat deixa la casa de Francesc Queralt, la quantitat a pagar s’incrementaria: “Y per lo cas de Discordia ó que dit Pujol no pugues ó no volgues continuar sa habitació y Domicili en la Casa de dit Queralt, ô be per qualsevol altre motiu que sen anás dit Pujol de la referida Casa dega á les hores dit Queralt satisferli y pagarli annualment Cent lliuras, á mes de ditas sexanta set lliu<sup>s</sup>, que á les hores juntas seran 167 u & annuals durant sa vida natural tan solament, ab tres plassos iguals de 4 en 4 Mesos.” És evident que a Francesc Queralt li convenia cuidar molt bé a Josep Pujol, perquè el fet que aquest canviés de domicili li suposaria al nou mestre una quantitat extra de diners a pagar.

El segon punt d’aquest document ordena que quan Francesc Queralt, per un motiu justificat, no pugui dirigir la capella, serà el mestre jubilat qui tindrà preferència. I si aquest no estigués en disposició de fer-se’n càrrec s’hauria d’encomanar la direcció al músic més antic o a aquell que Francesc Queralt considerés més oportú.

---

<sup>25</sup> Rubrica dels Actes per Autoritat, fols. 185v-186v.

<sup>26</sup> Rubrica dels Actes per Autoritat, fols. 186v-189v.

Per altra banda, i com és habitual en tots els mestres de capella, Francesc Queralt ha d'ensenyar o fer ensenyar als “4 Miñons de Cota Morada los que aniran en la Casa el Magisteri pera prendre Cant de Orga.”

La quarta disposició preveu que el nou mestre s'encarregui de fer l'inventari de tots els papers de música que li entreguin els comissaris, i si per qualsevol motiu marxés de la catedral “dega restituhir los mateixos Papers de Musica que se li entregaran, y aixi mateix dega deixar todas las obras treballadas de nou en lo temps de son Magisteri per lo Servey de la Igta y Capella.”

En una nova disposició es dóna a Francesc Queralt plena autoritat davant els músics de la capella i, després d'ell, la instància superior és el capítol: “Que lo dit Mestre tinga la facultat de poder privar á qualsevol Musich de la Capella ab just motiu; y lo Musich que será privat y se sentirá perjudicat, ô gravat per dit Motiu, ó per qualsevol altre Cas, puga solament recorrer al Molt Illre Cap<sup>ol</sup> pera que deliberia lo que compendrà de Iusticia.”

El sisè punt preveu que Francesc Queralt tingui plena llibertat per fer cantar les composicions que consideri oportú, exceptuant el cas, lògicament, que el capítol li ordenés puntualment el contrari. La setè punta disposa que Josep Pujol pugui consultar qualsevol de les seves obres, sempre i quan les restitueixi oportunament. A la darrera disposició es diu que ja que Francesc Queralt “se ha obligat en Manténir en sa Casa y habitació al dit Ioseph Pujol Mestre Iubilat, mantenintlo en tot lo necessari tant en Sanitat com en Malaltia, persó se ha pactat que en cas de Indisposició de dit Ioseph Pujol la part á ell competent en la Infermeria cedisca á favor de dit Fran<sup>co</sup> Queralt, durant la habitació comuna solament.” Finalment el nou mestre promet complir tots els pactes escrits en aquest document.<sup>27</sup>

Tota aquesta documentació dóna una sèrie de dates i dades molt importants pel que fa a la presa de possessió del càrrec de mestre de capella per part de Francesc Queralt. Es resumeixen de la següent manera. A finals de l'any 1773 es presenta com a sotamestre i demana el càrrec de mestre. Al mateix temps, el compositor manifesta que ha estat al servei de la catedral durant tretze anys. També es conclou de tota aquesta documentació que l'antecessor de Francesc Queralt va ser Josep Pujol i no pas Josep Duran, com algú ha escrit.

---

<sup>27</sup> Totes les cites no documentades dels paràgrafs anteriors provenen de *Rubrica dels Actes per Autoritat*, fol. 186v-189v.



El 17 de gener de 1774 el capítol nomena Francesc Queralt mestre de capella i el 21 de gener el músic jura el càrrec. Finalment, el 15 de febrer Francesc Queralt promet que complirà els pactes amb el capítol. Cal remarcar que el compositor objecte d'aquesta tesi obté el càrrec de mestre de capella de la catedral per nomenament, i no pas per oposició, com era costum a l'època.

### *La promoció de Francesc Queralt als diferents ordes eclesiàstics*

A l'arxiu del bisbat de Barcelona es troben tota una sèrie de documents que permeten establir els diferents moments de la promoció de Francesc Queralt a la carrera eclesiàstica. Per altra banda, i com a aspecte col·lateral, aquests mateixos documents certifiquen, una vegada més, que el compositor havia nascut a Les Borges Blanques. (El lector pot consultar la totalitat d'aquests escrits a l'apèndix 10 d'aquesta tesi, no obstant, i només com a exemple, a continuació s'exposarà un dels innombrables casos en què s'esmenta la localitat lleidatana com a lloc de naixement del compositor. En el document de 25 de febrer de 1777 en què Manuel Martínez de Vega, provisor i vicari general del bisbat de Barcelona, ordena la publicació del músic diu: "...com Fran<sup>co</sup> Queralt Clergue natural de las Borjas Bisbat de Urgel Lleyda desitja promoures als quatre ordes menors"<sup>28</sup>. Per altra banda, en els dos primers ordes, els testimonis que certificaran la bona vida i costums de l'aspirant seran tots de Les Borges Blanques.)

Francesc Queralt, clergue i mestre de capella de la catedral de Barcelona, escriu, molt probablement cap a mitjans de febrer, un document en què demana ser admès "â examenes para las quatro Ordenes Menores en esas proximas Temporas de quinze de Marzo, que lo recibiera el Sup<sup>te</sup> â especial favor y gracia de Benignidad de V.S.I."<sup>29</sup> El 25 de febrer de 1777 el provisor i vicari general del bisbat de Barcelona Manuel Martínez de Vega inicia el tràmit per demanar als curats de la parròquia de Sant Jaume de Barcelona els informes de bona conducta de l'aspirant. Posteriorment, l'1 de març es trameta una carta al bisbe de Lleida per tal que s'ordeni al rector de Les Borges que publiqui a Francesc Queralt un dia de precepte a l'ofertori de la missa major i que reculli informació de la vida i costums de l'esmentat clergue. El 5 de març Joaquín Antonio Sánchez Ferragudo, bisbe de Lleida, emet el document que ha de ser enviat al

---

<sup>28</sup> Registre *ordinatorum*, 1777/2 (40) bis. (ABB).

<sup>29</sup> Registre *ordinatorum*, 1777/2 (40) bis. (ABB).

rector de Les Borges ordenant-li la publicació i la recollida d'informació. El dia 9 de març, quart diumenge de Quaresma, Antonio Mari, rector de les Borges publica a Francesc Queralt. Posteriorment rep els testimonis. El 10 de març passen els dos primers, Josep Segarra i Gener i Pedro Maspolet, tots dos llauradors. El dia següent testifiquen Antonio Soler i Morell i Francisco Guasch. Tots quatre coincideixen en què Francesc Queralt és home quiet, pacífic, virtuós, inclinat als estudis i que freqüenta els sagraments de confessió i comunió; per altra banda tots diuen que prové de llinatge honrat, sense que cap dels seus parents hagi exercit ofici deshonest. Finalment, cap dels quatre coneix cap impediment perquè Francesc Queralt pugui ser ordenat.

El mateix dia onze Antonio Mari escriu un document en què certifica que els testimonis són persones de crèdit. A l'endemà, Antonio Sanchez Ferragudo bisbe de Lleida, rep tota la documentació, la dóna per vàlida i l'envia al bisbat de Barcelona. Per altra banda, l'11 de març, Antoni Riera, rector de la parròquia de Sant Jaume de Barcelona, escriu en llatí darrera del primer document emès pel provisor i vicari general de Barcelona que no s'ha descobert cap impediment perquè Francesc Queralt sigui admès als ordes que demana. Finalment, el dia 29 de març de 1777 Francesc Queralt rep els quatre ordes menors.

El següent pas és el subdiaconat, orde que demana l'11 de març de 1778. De nou, aquest cop el 17 de març, el provisor i vicari general Manuel Martínez de Vega ordena als curats de la parroquial de Sant Jaume la publicació de Francesc Queralt i la recollida d'informació de la seva vida i costums. El mateix dia es tramet al bisbe de Lleida la requisitòria, la qual posteriorment serà enviada al rector de Les Borges Blanques. El 22 de març Antonio Mari explica que va publicar Francesc Queralt a l'ofertori de la missa major del tercer diumenge de Quaresma. El 23 es presenten els testimonis Pedro Maspolet i Flacó, Raymundo Farrerons i Gener, Geronimo Morató i Francisco Rius Gasol, tots llauradors. Els quatre coincideixen en què l'aspirant és quiet, pacífic, virtuós i inclinat als estudis, que freqüenta els sagraments de la confessió i comunió, que procedeix d'una família honrada i que no veuen cap impediment perquè pugui assolir l'orde del subdiaconat. El mateix dia 23 Antonio Mari envia la documentació al bisbe de Lleida el qual, al seu torn, després de rebre-la i acceptar-la la tramet al bisbat de Barcelona el dia 24.

El 27 de març, Antoni Riera rector de la parròquia de Sant Jaume de Barcelona, certifica darrera del primer document emès pel provisor i vicari general del bisbat que no hi ha res que impedeixi que Francesc Queralt sigui promogut a l'orde del subdiaconat. Tot i que no s'ha trobat cap document que ho provi, en els dies següents el compositor va ser en efecte nomenat subdiaca.

El 28 de novembre de 1778 Francesc Queralt eleva una nova petició, aquest cop per assolir l'orde del diaconat. El compositor escriu que “con la mas profunda veneracion expone á V.S. Ill<sup>ma</sup>. que la Madre del sup<sup>te</sup>. se halla de edad sumamente avanzada, y con vivos deseos de verle Pbre. (...)”<sup>30</sup>. El 2 de desembre el vicari general envia el document a la parròquia de Sant Jaume per tal que publiqui el seu nom i es procedeixi a la recollida d'informació. Darrera d'aquest imprès Antoni Riera, rector de Sant Jaume, certifica el 9 de desembre que no s'ha trobat impediment perquè Francesc Queralt sigui nomenat diaca. El seu nom apareix en una “Lista de los que hazen exercicios para ordenes, y entraron dia 9 de Dez<sup>e</sup>. de 1778”<sup>31</sup>.

Finalment, el 20 de febrer de 1779, presenta un escrit en què “con la mas devida i profunda veneracion â VS. Ill<sup>ma</sup> expone tener la Madre de decrepita edad, i deseosa de ver al Supl<sup>te</sup>. hijo collocado al Estado del Sacerdocio. Por tanto Supl<sup>ca</sup>. â V Favor que el Supl<sup>te</sup>. espera de la Piedad de V.S.Ill<sup>ma</sup>.”<sup>32</sup> El dia 27 el vicari general Manuel Martínez de Vega emet el document pel qual s'insta als curats de la parròquia de Sant Jaume que es publiqui a Francesc Queralt i es reculli informació sobre la seva vida i costums. El 17 de març el rector Antoni Riera certifica que no hi ha impediment perquè se li concedeixi l'orde del presbiterat. El nom del compositor es troba a la “Lista de los que han de hacer exercicios para ordenarse en los dias 19 y 20 de corr<sup>te</sup>. mes de Marzo de 79.”<sup>33</sup>

Segons sembla, per promoure's als dos darrers ordes no es va demanar cap informació a Les Borges Blanques; si més no, no s'ha conservat amb la resta de documents.

*El salari de Francesc Queralt i els anys que va exercir de mestre de capella a la catedral de Barcelona*

---

<sup>30</sup> Registre *ordinatorum*, 1778 (41). (ABB).

<sup>31</sup> Registre *ordinatorum*, 1778 (41). (ABB).

<sup>32</sup> Registre *ordinatorum*, (1779) (42). (ABB).

<sup>33</sup> Registre *ordinatorum*, (1779) (42), (ABB).

A l'arxiu de la catedral de Barcelona es conserven els llibres d'albarans de sagristia<sup>34</sup> que permeten conèixer el salari de Francesc Queralt i, també, els anys que el compositor va estar ocupant el càrrec. Són una sèrie de llibres que contenen informació dels pagaments que feia la catedral, distribuïts de dos en dos anys. Cal dir que la col·lecció no és completa: falta el període de 1803 a 1805 i l'any 1813. Per altra banda, als llibres relatius als anys 1811-1812 no consta que s'hagi pagat a cap mestre de capella; a l'any 1816 apareix ja el nom d'un nou mestre<sup>35</sup>. El bieni 1772-1773 cobra com a mestre de capella Josep Pujol. Tenint en compte aquests documents i els que s'han considerat a l'apartat anterior, Francesc Queralt hauria estat mestre de la catedral de Barcelona des de l'any 1774 fins al 1811, és a dir, un total de 37 anys. (Segons aquesta documentació no es pot saber si Francesc Queralt va continuar exercint de mestre després de 1811). La informació que proporcionen els albarans de sagristia es resumeix en el següent quadre:

...

1772-1773	Josep Pujol
1773-1803	Francesc Queralt
1803-1805	Falten els llibres
1805-1811	Francesc Queralt
1811-1812	Hi ha el rebut però no hi consta cap signatura
1813	Falten els llibres
1816	Ramon Aleix

Si el que s'ha dit fins aquí es considera una primera aproximació, examinant els escrits del baró de Maldà es pot filar més prim: aquest cronista es fa ressò de la presa de possessió de Ramon Aleix com a mestre de capella de la catedral<sup>36</sup>. La data que dóna el baró de Maldà, que no és exacte, és el 16 d'abril de 1815. Buscant als llibres de *Resolucions capitulars* de la seu barcelonina es comprova que el nou mestre va jurar el càrrec el 14 d'abril de 1815.

<sup>34</sup> A l'apèndix 10 d'aquesta tesi es reproduïxen tots els albarans signats per Francesc Queralt.

<sup>35</sup> Es tracta de Ramon Aleix.

<sup>36</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLIX, 227-8 (16 d'abril de 1815).

Definitivament, Francesc Queralt va ser mestre de capella de la catedral des del 1774 fins al 1815, és a dir un total de quaranta-un anys.

Segons consta en aquests llibres el salari fix anual de Francesc Queralt era de 6 lliures i 4 sous. El pagament es feia efectiu durant el mes d'abril i estava integrat per dos conceptes: "son salari" (2 lliures i 12 sous) i "los Passios" (3 lliures i 12 sous). A banda d'això Francesc Queralt rebia la quantitat de 27 lliures i 15 sous per set completes de quaresma cantades amb música i les vigílies de l'anunciació (en alguns anys diu "assenció"). Tot això fa un total de 33 lliures i 19 sous. Aquestes quantitats es van mantenir invariables al llarg dels 41 anys que Francesc Queralt va ostentar el càrrec de mestre de capella; val a dir que en el bieni 1772-1773 i a l'any 1816, Josep Pujol i Ramon Aleix respectivament rebien el mateix salari.

El 1811 Francesc Queralt demana a la Junta de Rendes un suplement mensual de tres duros. El compositor va veure concedida la seva demanda. La resposta del capítol va ser que "se li concedeixin al suplicant tres duros mensuals, per suplement de gra, á comensár des de proxim Febrer, (á mes dits sis, que pareceix ja de mans de Lo S<sup>t</sup> Caritater, per sos escolans) baix la condició de residir en lo Chor, en quant si compatible ab son empleo."<sup>37</sup>

Segons el que es diu al paràgraf anterior, a partir de la data esmentada, el sou de Francesc Queralt s'incrementava amb tres duros més; sembla que ja havia tingut un anterior augment de sis. Tot i que als llibres de la catedral no es dona més informació sobre els pagaments satisfets a Francesc Queralt, sembla que al llarg dels anys que va estar de mestre de capella deuria cobrar més que aquestes 33 lliures i 19 sous anuals. Aquesta és certament una suma força petita. Cal recordar, per altra banda, que el compositor havia de pagar al mestre jubilat almenys 67 lliures.

#### *Els escolans que Francesc Queralt tenia al seu càrrec*

La disposició tercera dels pactes amb el capítol que Francesc Queralt va prometre en accedir al seu càrrec de mestre de capella diu: "Que lo Mestre deu tenir cuidado de enseñar ó fer enseñar als 4 Miñons de Cota Morada los que aniran en la Casa el Magisteri pera prendre de Cant de Orga."<sup>38</sup> Tot i que amb una redacció molt confusa, el baró de Maldà menciona el

---

<sup>37</sup> *Resoluciones Capitulares que comensan lo dia 11. de Juny de 1800. fins a 8 de juny de 1814 inclusive*, fol. 813r. (ACB). La cita és del Die Sabbati 26 Januarii 1811. H. 10. Matut.

<sup>38</sup> *Rubrica dels Actes per Autoritat*, fols. 186v-189v.

nom i la procedència dels escolans de cant que tenia Francesc Queralt l'any 1779. Explica Rafael d' Amat i de Cortada: "Item; un dels quatre escolanets de cant de la Seu, que es bonic de cara, se nomena Joan Coll, tot diferent de altre, que se yó del propi nom, y cognom, vulgo Chena; Lo un fill de un Pobre Fadrí Sastre dels encants, y lo altre, servidor dels Fradrins del Pò Ginestár, y de casi tots los de Casa, Pasejador de las Criatures del sastre y altres. Los 3 escolans de cant, vuy dia de la Seu, son Sebastià de Moyà, jaume Casas, fill de un Pintór, el que ab un altre, per sobrenom lo San Pere, per ser fill de aquells barris casi há perdut la veu de tiple, los que a tots coneix molt, y també a Mosen Audalt de ripoll, alias lo peu de Piña, que tots viuen en la Casa del S<sup>r</sup> Mestre de Capella Mosen Francisco Queralt actual, y lo Jubilát, el Licenciado Joseph Pujol."<sup>39</sup>

El baró de Maldà comença el seu relat referint-se a un dels *quatre* escolans de cant: això pot fer pensar que al 1779 hi havia a la catedral, tal com preveia la disposició tercera reproduïda unes línies més amunt, justament aquest número d'escolans; fins i tot dóna la identitat de dos, Joan Coll i *Chen a*. Tanmateix, immediatament a continuació, parla dels "3 escolans de cant, vuy dia de la Seu", que, segons explica, viuen a casa del mestre. També en dóna els noms: Sebastià de Moyà —cal entendre aquest darrer mot com a adjectiu gentilici (?)—, Jaume Casas i un altre conegut com Sant Pere. No queda gens clar si els escolans de cant en aquest moment eren tres (aquests últims) o cinc (aquests tres, més els dos esmentats al començament). No obstant, aquesta cita serveix per demostrar que, en efecte, Francesc Queralt tenia al seu càrrec escolans; curiosament, el baró de Maldà en dóna els noms.

### *Els deixebles de Francesc Queralt*

Baltasar Saldoni és el primer autor que explica que Francesc Queralt, a més de ser un bon compositor, va ser un professor reputat i que els seus deixebles van ocupar càrrecs importants a diferents esglésies espanyoles: "Tuvo tantos y tan buenos discípulos, que la mayor parte de ellos ocuparon magisterios de capilla, que habían obtenido por rigurosa oposición."<sup>40</sup> Aquesta dada és repetida invariablement per una gran part dels musicòlegs que

<sup>39</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. I, 170 (12 de juliol de 1779).

<sup>40</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 2 vols. (Madrid, 1868), vol I, 311.

posteriorment han tractat la figura de Francesc Queralt. Malauradament, Baltasar Saldoni és l'únic que esmenta alguns d'aquests deixebles. A banda d'ell mateix, el musicògraf dóna com a deixebles de Queralt a Joan Bros (1776-1852), Mateu Ferrer (1788-1864) i Ramon Vilanova (1801-1770). també dóna el nom de l'organista Anastasio Horta y Lleopart (mort el 12 de febrer de 1843), a qui qualifica de la següent manera: “Artista o aficionado de quien nadie había hablado antes. No hemos encontrado su nombre en ninguna obra musical.”

Deixant de banda aquest darrer, els altres tres van ser en efecte personatges importants en el món musical català i espanyol. Pel que fa a la formació, Baltasar Saldoni explica de Joan Bros que “fue niño de coro de la catedral de Tortosa, y desde allí pasó a Barcelona con objeto de estudiar la composición con el sabio maestro Queralt y otros notables maestros.”<sup>41</sup> Va obtenir el càrrec de mestre de capella a les catedrals de Màlaga, Lleó (1806-1823) i Oviedo (1834-1852)<sup>42</sup>.

Baltasar Saldoni també parla de la formació de Mateu Ferrer, un dels músics més importants i prestigiosos del seu temps. El musicògraf explica que “desde sus más tiernos años se dedicó con singular predisposición al estudio de la música, recibiendo las primeras lecciones del solfeo, y más tarde de contrapunto y composición, del antiguo maestro D. Francisco Queralt, y sus conocimientos en el rey de los instrumentos los adquirió del organista que lo era a la sazón de la Santa Iglesia D. Carlos Bager.”<sup>43</sup> Guy Bourlignieux explica al seu article del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>44</sup> sobre aquest compositor que va ser nomenat organista de la catedral el 1808; el 1827 va substituir Ramon Carnicer en el càrrec de director de l'orquestra del Teatre de la Santa Creu; i el 1830 va obtenir el magisteri de la capella de la catedral. D'aquesta manera, i durant més de trenta anys, Mateu Ferrer va posseir tres dels més cobejats càrrecs musicals de Barcelona. L'estimació del poble cap a aquest compositor va ser tan gran quan va morir es va decretar dol oficial i es va interpretar en els seus funerals una missa de requiem en la qual hi van intervenir més de tres-cents cantans i instrumentistes.

L'any 1814 Ramon Vilanova va convertir-se en deixeble de Francesc Queralt: “Vuelto Vilanova a Barcelona en 1814, siguió estudiando bajo la dirección del profundo y sabio maestro

---

<sup>41</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico*, vol I.

<sup>42</sup> José Subirá, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Barcelona: Salvat, 1943), 751.

<sup>43</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico*, vol. I, 104).

<sup>44</sup> Guy Bourlignieux, “Ferrer [Mateuet], Mateo”. A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. (London: Macmillan, 1990), 496.

de aquella catedral, el presbítero D. Francisco Queralt, recibiendo además lecciones de algunos de los maestros más acreditados de Cataluña, que creemos fuera uno de ellos el célebre D. Mateo Ferrer.”<sup>45</sup> Shirley Warren, que és l’encarregada d’escriure la biografia d’aquest compositor al *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>46</sup>, explica que el seu primer èxit va ser la *Misa pastoril*, executada a la catedral de Barcelona el dia de nadal de 1828. L’obra va ser repetida a la mateixa catedral al llarg de 76 anys; a més va ser interpretada a moltes esglésies d’Espanya i, fins i tot, de Roma. Aquests compositors esmentats en el present apartat requeririen un estudi més profund i seriós que permetés un coneixement definitiu de la seves biografies. Shirley Warren afirma que Ramon Vilanova va tenir el càrrec de mestre de capella de la catedral de Barcelona des del 1830 fins al 1833; per altra banda, ja s’ha vist al paràgraf anterior que Guy Bourlignieux assegurava que el mateix 1830 Mateu Ferrer obtenia el magisteri de la catedral, i que mantenia aquest càrrec al llarg de molts anys. No és aquest, certament, el lloc de fer un treball de recerca sobre la vida d’aquests compositors; només han estat esmentats aquí per donar notícia dels deixebles de Francesc Queralt i que en efecte es tracta d’autors d’un notable prestigi en el seu moment.

De tota aquesta llista de deixebles (que de ben segur és incompleta), el darrer de tots sembla ser Baltasar Saldoni (1807-1889). Segons explica ell mateix<sup>47</sup> el 1822 retorna a Barcelona i és en aquest moment quan inicia els seus estudis amb Francesc Queralt; per altra banda, també explica que el mestre havia decidit deixar de donar classes de música, però com que Saldoni portava una carta de recomanació d’una de “las principales señoras de Barcelona”, Queralt va fer una excepció i el va acceptar com a alumne. Si això és veritat, i tenint en compte que Francesc Queralt va morir el 1825, molt probablement sigui cert que Baltasar Saldoni va ser el darrer deixeble del mestre jubilat.

*Disputa amb Carles Baguer amb motiu de la interpretació d’un oratori*

---

<sup>45</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico*, vol. I, 177.

<sup>46</sup> Shirley Warren, “Vilanova (y Barrera), Ramón”. A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. (London: Macmillan, 1990), 761.

<sup>47</sup> A l’apartat anterior es reproduïen les paraules de Baltasar Saldoni.



Francesc Queralt no es va escapar de les habituals “baralles” entre els músics de les diferents capelles. El baró de Maldà explica com el mestre de capella i l’organista de la catedral Carles Baguer van tenir una seriosa disputa per veure l’oratori de qui dels dos s’interpretaria el divendres de passió de l’any 1796. L’obra de Francesc Queralt composta per a aquesta ocasió és precisament l’*Oratorio dels dolors*\* presentat a l’apèndix 5 d’aquesta tesi. Segons el relat del baró de Maldà aquest cas va ser molt sonat i fins i tot la Junta Secreta de Congregació dels Dolers es va veure obligada a reunir-se per tal de calmar els ànims i erigir-se en àrbitre de la disputa. Rafael d’Amat i de Cortada escriu el 17 de març de l’esmentat any: “Estant contrapuntats lo Sr. mestre de la Seu lo Rt Francisco Queralt Presbitero, y lo organista Carlos Vagué [*sic*] Clergue sobre de si lo mestre te de fer cantar sa obra de música del oratori per la vinent Festa de Maria Santissima dels Dolers en la tarde, á lo organista que hà treballada nova sà musica de escullit gust, havent suscitat aireó prou broma, tenint alguns apasionats lo organista en que se cantia sà obra de musica, obligant tals reñines à Juntarse la Junta Secreta de la venerable congregació dels dolers en lo disabte passat, y ohida rahó, haver quedat à favor del Mestre de la Seu, havent treballat oratori nou en sa musica a competencia de la den Carlets. Després de la funció en la Cathedral en esta tarde segons hè ohit, se hà fet la proba en cas del referit Se. Mestre de la Seu; haventse al principi encrispat molt aquest punt sobre del Mestre, y del organista; se veurà demà que tal serà la musica en la Capella de la venerable Congregació de Maria Santissima dels Dolers, qual musica, haventshi emulos, no deixarà de faltar crítica dels apasionats al organista de la Cathedral, contra del *Referit mestre, y yo dich, allà se las componguian.*”<sup>48</sup>

A l’endemà el baró de Maldà explica el desenllaç d’aquesta història i l’anècdota que, com a venjança?, va protagonitzar l’organista: “Dia 18. de Mars; Divendres de Passió, Consagrat als 7 Dolers de Maria Santissima (...); y ohir la nova obra de musica del R<sup>t</sup> Francisco Queralt Presbitero mestre de la seu, que unanimes *adhuc* sos emulos, havent ohit sa proba ahir nit la han aplaudida moltissim com de gust superior, que no pensaban fora. (...). En quant à la musica en lo ofici solemne, hà faltat lo Organista per tocàr lo organet de dita Capella dels Dolers, y qui sab si solent ser ho de la Cathedral, picat de lo succehit al Carlets, no haurà volgut assistir à esta funció en el Bonsuccés; havent ohit à un subjecte fidedigne, si se ha

---

<sup>48</sup> Rafael d’Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. (17 de març de 1796).

indisposat ab lo III<sup>re</sup> Capítol en punt al oratori, sobre del gran Hipo que te segons diuhen, tal Dexeble al mestre, pretenent ferlo anar à racó; lo que se vol dir haventlo procurat obscurirli sàs obras musicals.”<sup>49</sup>

Si el que explica en aquestes línies el baró de Maldà és cert, es pot concloure que realment Francesc Queralt va ser un compositor molt volgut en el seu moment, i que els seus contemporanis el consideraven un músic d’una gran qualitat: fins i tot els seus adversaris (“*adhuc* sos emulos”) van aplaudir la seva obra com de gust superior. Les característiques estilístiques de l’oratori de Francesc Queralt s’estudien en un apartat posterior d’aquesta tesi; en efecte, l’*Oratorio dels dolors*\* és una composició que, des de diversos punts de vista, resulta interessant. És una obra, per exemple (i tot això ja s’analitzarà amb més detall més endavant), en la qual la secció de vent-fusta té, en alguns moments determinats, una major importància que la corda: són precisament els instruments de vent els que presenten el material musical principal, mentre que la corda es limita a acompanyar; hi ha un moviment, per altra banda, en què la flauta té un paper concertant amb la veu. Des del punt de vista de l’harmonia també hi ha elements remarcables, com ara modulacions a partir d’acords de sexta augmentada, o la utilització d’acords amb característiques molt concretes (sèptimes disminuïdes, sextes augmentades...) per pintar un determinat significat d’una paraula. El lector podrà comprovar que, en efecte, aquest oratori és una obra de qualitat.

Malauradament, no s’ha localitzat la composició que per a aquella ocasió va escriure Carles Baguer. Podria resultar interessant comparar ambdues obres des de l’òptica actual.

#### *Participació de Francesc Queralt en tribunals d’oposicions*

Atès que, tal i com s’ha vist a l’apartat anterior, Francesc Queralt va ser un músic molt ben considerat en el seu moment, és fàcil entendre que la seva presència fos reclamada en nombroses ocasions per participar en tribunals d’oposicions per a cobrir les places de mestre de capella a altres esglésies de la ciutat. Hi ha constància de tres ocasions en què Francesc Queralt va intervenir en aquests examens.

El seu nom apareix com a examinador en un llibret que havia de servir perquè els opositors el musiquessin: es tracta de *Salmo, y Villancico que se ha puesto en musica durante*

---

<sup>49</sup> Rafael d’Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. (18 de març de 1796).

*la oposición de la Maestria de la Real Capilla de Nuestra Señora de la Victoria del Palau de la Condesa de la Ciudad de Barcelona. Cuyos ejercicios empezaron dia 25 de octubre de 1780.*<sup>50</sup>

L'imprès esmenta els noms dels opositors i dels examinadors; els primers són Juan Prenafeta, Bruno Pagueras, Joseph Regordosa, Domingo Arquimbau (és referit com a sotamestre de la catedral de Barcelona), Francisco Parent, Buenaventura Feliu, Francisco San Pera i Hypolito Trullás. Els examinadors van ser quatre: Francesc Queralt, Pere Antoni Monlleó, Josep Duran i Antoni Mestres. Aquesta informació es complementa amb les explicacions del baró de Maldà: "Dia 25 de octubre de 1780, se hán comensat las Oposiciones per lo magisteri de musica del palau, havent prèls jubilació lo mestre actual S<sup>e</sup> Joseph Duràn, que alguns 35 anys hà que ho es; Los opositors son vuit, y los examinadors quatre, à sabèr. Lo mestre de la Seu Mosen Francisco Queralt; lo reverent monlleó mestre de Santa Maria; Mosen Anton mestres organista del Palau, y lo mestre Jubilàt; ditas oposicions se fan en la Iglesia, i se diu duraran 8 dias. Sent ab tota orquesta las obras tretas per los opositors. en dita Iglesia era numeròs lo concurs de Gent."<sup>51</sup> En aquest cas el baró de Maldà no dóna el nom del que finalment va obtenir el càrrec.

Dos anys més tard hi ha una nova notícia de la participació de Francesc Queralt en un tribunal d'oposicions; en aquesta ocasió es tractava de cobrir la vacant de mestre de capella de l'església de Nostra Senyora del Pi. En el relat de Rafael d'Amat i de Cortada es pot veure com aquests examens despertaven un gran interès entre els barcelonins, i les esglésies on s'efectuaven s'omplien de gran quantitat de gent que volien seguir el desenvolupament de les proves. El baró de Maldà ho explica d'aquesta manera: "Dia 6 de Agost de 1782, se comensaren las oposicions de mestre de Capella de la Iglesia Parroquial de Nostra Senyora del Pi, vacant per mort de Mosen Ramon Sunyér. Los opositors eran 7 y los examinadors Lo Mestre de la Seu Mosen Francisco Queralt; Lo r<sup>e</sup> Monlleó mestre de Santa Maria; Lo de Sant Just, y Mosen Juna vila organista de dita Parroquia del Pi, tenint las tals oposicions al mitg de la iglesia, presenciant los examens, per lo tal magisteri, lo S<sup>e</sup> Rectór, Los quatre S<sup>tes</sup> Obrers principals, y altres quatre de la administració de vergonyants, ab moltissima gent de totas Calses, y edats, que sense los molts musics de las 3 capellas de Barcelona acudiren à ohir tals opositors, que eran lo un de vilanova de Sitjas, lo segon de reus; Lo Capiscol de Santa anna; lo

---

<sup>50</sup> El llibret es troba a la Biblioteca Borja de Sant Cugat del Vallès, amb la signatura H 23-II-12.

<sup>51</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol I, 200. (25 d'octubre del 1780).

estudiant de D<sup>n</sup> Anton Corts; un altre que havia estat escolà de Cant del Pi, y lo ultim també que hó fou del Pi, nomenat Domingo Arquimbáu sotamestre de la Cathedral.”<sup>52</sup>

És interessant observar que hi ha un nom que es repeteix en totes dues oposicions: Domènec Arquimbau, sotamestre de la catedral. No hi ha, de moment, constància del número de vegades que aquest compositor es va presentar a oposicions, però sembla que no va tenir gaire sort a Barcelona. Segons Robert Stevenson<sup>53</sup>, després d’haver passat pel magisteri de capella de la catedral de Girona, l’1 de novembre del 1790 obté el càrrec de substitut de mestre de capella de la catedral de Sevilla amb dret a la successió. És nomenat definitivament el 6 de novembre de 1795, i es va mantenir en aquest lloc fins a la seva mort, l’any 1829.

Retornant a les oposicions del 1782 cal dir que el magisteri de l’església del Pi va ser donat finalment a Pere Joan Llnell, deixeble d’Antoni Corts i natural de Sant Cugat del Vallès<sup>54</sup>.

La tercera participació documentada de Francesc Queralt en un tribunal d’oposicions data de 1814. En aquella ocasió es pretenia cobrir les places de mestre de capella i de xantre de Santa Maria del Mar. El baró de Maldà en dóna una gran quantitat de detalls. Considerant que la notícia data del dimarts 18 d’octubre i segons el que es diu al començament de la cita, els examens van iniciar-se l’anterior divendres 14. “En lo passat Divendres, se ha comensadas en la Parroquial Iglesia de Santa maria del Már, las oposicions de musica, per la Maestria de Capella vancant per mort del difunt mestre Mosen Joseph Cau; los opositors son 4, los quals son lo Mestre de Capella de la Cathedral de Segorbe Subgete Sobresalient per dita Maestria de musica; Mosen Ramon Aleix, interino Mestre de Santa Maria del Mar; lo Organista de Castelltersol, y lo altre de la Seu de Urgell; lo Mestre de Capella de Musica del Pi, Mosen Francisco Sampere, no se quins altres examinadors, y també examens de xantre, que hem sabut per lo Rev<sup>t</sup> Doctor Sagimon Bardolet, membre de aquella rev<sup>da</sup> Comunitat, y ditnos no correspondrer la veu de xantre, á la que correspon i un cor tan plé com lo de Santa Maria, bé que ara no encara tan plé de passár de Cent Beneficiats, com era antes de entrár á Barcelona

---

<sup>52</sup> Rafael d’ Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol I, 236. (6 d’agost de 1782).

<sup>53</sup> Robert Stevenson, “Arquimbau, Domingo”. A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1 (London: Macmillan, 1990), 626-7.

<sup>54</sup> Rafael d’ Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. I, 236. (sense data).

aquells endemoniats Gabatxos, ab sos aliats, dimanats del Gran Tirá de Europa en malaparte. Enfi lo Clero secular, y regulár yá vá aumentánt en sás residencias de Cor; Gracias á Deu.”<sup>55</sup>

Tal com es llegeix, en aquestes oposicions es pretenia cobrir la plaça que havia quedat vacant per la mort de Josep Cau; aquest va morir 1812, dos anys abans de la present convocatòria. També explica el baró de Maldà que un dels aspirants era Ramon Aleix, precisament el mestre de capella interí de Santa Maria de Mar. Caldria trobar més dades que ho certifiuessin, però molt probablement Ramon Aleix va estar vinculat a aquesta capella des de la mort de Josep Cau, l'any 1812. Com es veurà posteriorment, aquest compositor obtindrà pocs anys més tard el càrrec de mestre de capella de la catedral, tot substituint així a Francesc Queralt.

Rafael d'Amat i de Cortada explica dos dies més endavant qui van ser els membres del tribunal: “En quant als examinadors per la Maestria de Musica de Santa Maria del Már son Mosen Francisco Queralt, Mestre de Capella de la Cathedral, Mosen Francesc Sampere de la del Pi; yá notat, y Mosen Benet Juncá organista de dita Parroquial Iglesia de Santa Maria.”<sup>56</sup> Cinc dies més tard els opositors ja havien compost les seves obres i ja estaven, doncs, a punt per ser interpretades públicament. És curiós el comentari que fa el baró de Maldà quan explica que tot i que hi ha un dels opositors que sembla el més hàbil, i per tant més dotat per al càrrec, n'hi ha un altre que, potser amb menys capacitats, té més influència entre algun dels membres del tribunal. “En esta tarde en la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar, se han cantadas ab toda la musica las obras dels opositors, que en la 24 horas tancats, han treballat, despues de examinats en alguns Salms en lo cant plá, y demás ques requiereix, per la maestria de Capella, contantse lo mes habil lo mestre de Capella de Segorbe; lo cás será que no corrie la bruxa, ó los empeños per obtener la Maestria en altre, que no sia tant habil, y no recayguie en lo que fa de mestre de capella interino de Santa Maria, aquell Jovenet Mosen Ramon Aleix, á qual se inclina haventli estat Dexeble quant era escolanet del Pi son mestre de Capella Mosen Francisco Sampere un dels 3 examinadors, y acudint molta Gent á ohir tota esta nova composició de musica dels opositors á dita Maestria.”<sup>57</sup> En aquest cas no van valdre les influències i, segons

---

<sup>55</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XLVIII, 183-4. (18 d'octubre de 1814).

<sup>56</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XLVIII, 186-7. (20 d'octubre de 1814).

<sup>57</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLVIII, 201. (25 d'octubre de 1814).

informa el baró de Maldà, el tribunal dóna el magisteri de Santa Maria del Mar al que havia estat mestre de la capella de Sogorb, Francesc Ardabi<sup>58</sup>.

Aquestes poques cites extretes del *Calaix de sastre* poden servir d'exemple per demostrar que una de les ocupacions de Francesc Queralt era la de participar en tribunals d'oposicions; com s'ha pogut veure, els examinadors eren sempre mestres o organistes de les capelles de Barcelona. Cal considerar que la de la catedral era una de les més prestigioses del moment, per tant, la presència del mestre d'aquesta capella, devia ser de les més sol·licitades. Això fa pensar que, tot i que només s'hagin localitzat tres moments concrets (1780, 1782 i 1814), de ben segur que Francesc Queralt s'hauria vist obligat a ser membre de tribunals d'oposicions en moltes més ocasions.

#### *Destitució de Francesc Queralt del càrrec de mestre de capella*

Contràriament a Josep Pujol, que va buscar la jubilació, Francesc Queralt va ser cessat del seu càrrec. A finals de l'any 1814 es comença a parlar de la destitució de Francesc Queralt com a mestre de capella de la catedral de Barcelona: “[...] y també ser Jubilat lo Mestre de Capella de Musica de la Cathedral Mosen Francisco Queralt despues de 42 anys que la servia podrá ser que haurá demanat la Jubilació, pues que altrament li fora un fort xasco.”<sup>59</sup> No obstant aquesta notícia, sembla que la capella de la catedral va continuar interpretant oratoris de Francesc Queralt. El 24 de gener de 1815 a l'església de sant Felip Neri es va interpretar, segons el baró de Maldà, el drama *La muerte de Abel*<sup>60</sup>, i l'11 de febrer següent *El juicio universal*<sup>61</sup>. Francesc d'Amat i de Cortada no indica l'autor de la música d'aquestes dues composicions; tanmateix, si es consulta el catàleg de llibrets de l'apèndix 10 d'aquesta tesi s'observarà que totes les obres que hi apareixen amb aquests títols són de Francesc Queralt. No es tracta, això sí, d'obres del moment, sinó que són composicions antigues. De la primera n'hi ha dos exemplars no datats<sup>62</sup>; de la segona n'hi ha dues versions, una d'elles impresa el 1777 i reutilitzada el 12 de febrer de 1784<sup>63</sup>, i la segona datada del 20 de febrer de 1787.

---

<sup>58</sup> Per llegir la cita concreta cal que el lector es dirigeixi a l'apèndix 10 d'aquesta tesi. També es pot trobar a Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLVIII, 202. (26 d'octubre de 1814).

<sup>59</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLVIII, 335. (24 de desembre de 1814).

<sup>60</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLIX, 38. (24 de gener de 1815).

<sup>61</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLIX, 76. (11 de febrer de 1815).

<sup>62</sup> Veure el número 154 del catàleg de llibrets.

<sup>63</sup> Veure el número 135 del catàleg de llibrets.

A finals de febrer del 1815 es torna a parlar del cessament de Francesc Queralt i s'esmenta el nom del successor: “Queda exonerat del empleo de Mestre de Capella de la Musica de la Cathedral lo Rev<sup>l</sup> Mosen Francisco Queralt, y en son lloch entrat interino Mosen Ramon Aleix xantre del Pi, y en aixó se han suscitades algunas bromas, quins volent a dit Mosen Ramon Aleix, y quins á favor del referit Mosen Francisco Queralt.”<sup>64</sup>

Segons el baró de Maldà, Ramon Aleix comença a exercir el seu càrrec de mestre de capella el 5 de març de 1815, a les maitines de la vigília del dia de sant Oleguer. És interessant la primera part de la cita perquè descriu com es va celebrar la festa en aquest moment, poc després de la Guerra del Francès. “En esta tarde vigilia del Gloriós Bisbe de Barcelona y arquebisbe de Tarragona Sant Olaguer; se han cantadas en la iglesia Cathedral Las Matinas, y Laudes solemnes com eran antes de la entrada dels Gavatxos á Barcelona, ab los corresponents tocs á Festa de las 3 Campanas grossas: La Iluminacio com en la vigilia y Festa de Santa Eulalia, fou de no cremar los Salomons y sols lo del Presbiteri, responsoris ab musica com antes, sols anyadidas trompas, y obuesos y lo nou mestre Interino Mosen Ramon Aleix, que ha comensat en estas matinas son ministeri de manár lo compas de la musica prou sentit que ne esta de no ser ya mestre de Capella lo Rv<sup>l</sup> Mosen Francisco Queralt y com lo S<sup>t</sup> Vicari General es qui disposa las cosas y ser afecte ab altrás del molt Ill<sup>lre</sup> Capítol á dit Mosen Ramon Aleix que es jove, y lo altre vell lo ha Jubilat del empleo nó faltant devots, quins a favor de Mosen Ramon Aleix, y altres á Mosen Francisco Queralt.”<sup>65</sup> Sembla força clar a partir d'aquestes paraules, que Francesc Queralt va ser cessat del seu càrrec amb males maneres, o almenys en contra de la seva voluntat; el capítol se'l va treure del davant sense cap mena de contemplacions, d'una forma molt diferent de com va passar amb el seu antecessor Josep Pujol que, com s'ha vist, va quedar amb una situació força favorable.

Ramon Aleix jura finalment el càrrec el 14 d'abril a les 10 h. del matí; així s'especifica a les actes capitulars:

“Die Veneris 14 Aprilis 1815 hora decima matutina.

*Lo S<sup>or</sup> President proposa si entrara l Mestre de Capella prestar lo Jurament, y quin asiento se li aseñalera en lo Cor.*

---

<sup>64</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLIX, 98. (24 de febrer de 1815).

<sup>65</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLIX, 114-5. (5 de març de 1815).

Rt q<sup>e</sup>l Mestre presti'l Jurament, y se li señala son asiento en lo Cor de S<sup>t</sup> Juan en la primera cadira despues dels Domers, pasant â la cadira igual del altre cor al Mestre jubilat.

*Entra'l Mestre de Capella M Ramon Aleix y jura q<sup>e</sup> cumplira ab son ofici ô empleo segons las obligaciones q<sup>e</sup> li manifestaran los S<sup>ors</sup> Comisaris.*<sup>66</sup>

Cal recordar, per clarificar la col·locació del mestre de capella, que el cor de sant Joan és el que correspon al costat de l'epístola; els domers solien seure després dels canonges per tant, la cadira de Ramon Aleix devia quedar força endarrera. Fins a aquest dia el seient concedit al nou mestre és el que ocupava Francesc Queralt; a partir d'aquesta data el mestre jubilat passa a l'altra banda, és a dir al cor de sant Pere (el que correspon al costat de l'evangeli).

Dos dies més tard d'aquest jurament el baró de Maldà se'n fa ressò, tot insistint, a més, sobre la problemàtica que va suscitar el canvi: "Mosen Ramon Aleix lo Interino Mestre de la Capella de Musica de la Cathedral, ha pasat a Propietari; com que en esta Funcio de Musica al Glorios Beato Doctor Joseph Oriol en la Parroquia del Pi, servia de xantre, ab sos habits de cor, ha comparegut ab manteu y sotana, quedant sens la maestria, y situat de son empleo Mosen Francisco Queralt, havent donat prou que enrahonar als de bons coneixements y afectes a dit Mosen Francisco Queralt haventlo aixi despujlat los S<sup>rs</sup> Canonges afectos a Mosen Ramon Aleix lo nou Mestre de Capella de la Seu, y no haverseli donat per oposicions, sino que ho sie lo dit Mosen Ramon Aleix sent jovenet y no voler a vells, que ya no tenen aquell bon humor y en composicions de musica."<sup>67</sup> Malauradament no ha estat possible de trobar més testimonis que expliquessin aquest relleu del mestre de capella de la catedral. Segons els comentaris del baró de Maldà aquest canvi va ser molt traumàtic; a més dels canonges que deurién intervenir en l'*affaire*, sembla que molts barcelonins també manifestaven, almenys a nivell personal, la seva opinió sobre qui dels dos havia de ser el mestre. L'existència d'altres testimonis donaria una visió més clara de tota aquesta situació. Tot i que no ho exposa d'una manera inequívoca, sembla que el baró de Maldà era més aviat partidari que Francesc Queralt continués en el càrrec. És curiós destacar, per altra banda, el fet que ni l'antic ni el nou mestre van accedir al càrrec per oposició: el primer va arribar a un acord amb el mestre anterior

---

<sup>66</sup> *Resoluciones Capitulares desde 12 de Juny de 1814 fins a 2 de maig de 1817*. fol 111v. (ACB).

<sup>67</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol. XLIX, 227-8. (16 d' abril de 1815).



i el capítol, i el segon, pel que sembla, va obtenir el magisteri perquè va tenir més influències. Aquesta, no obstant, és una qüestió que no pot donar-se per tancada.

Sigui com sigui, molt poc temps després del nomenament de Ramon Aleix com a nou mestre de capella de la seu barcelonina, Francesc Queralt demana un permís per absentar-se, per motius personals, una temporada de Barcelona. El 18 de juliol de 1815 sol·licita el següent: “Que por motivo de su salud, recobrar algunos intereses, y otras dilig<sup>as</sup> que le son interesantes, necesita ausentarse por algun tiempo de este Obispado, y pasar al de Lerida, y al de Zaragoza, para cuya ausencia necesita las Letras comendaticias, y en este supuesto. Sup<sup>ca</sup> a V.S. se digne Librar al interesado las sobre dichas Letras comendaticias p<sup>a</sup> ausentarse de esta Diocesis por algun tiempo, que lo recibirá a particular merced. Barna Julii 18 de 1815. Fran<sup>co</sup> Queralt P<sup>bro</sup>.”<sup>68</sup> La resposta a aquesta demanda és positiva, tanmateix no consta la durada del permís que se li concedeix (“...le concedemos nuestro permiso y licencia, para que, sin incurrir en pena ni censura alguna, por el tiempo que le convenga pueda residir en dichas Diocesis;...”<sup>69</sup>), amb la qual cosa no es pot saber el temps que Francesc Queralt va estar fora de Barcelona. Segons el testimoni de Baltasar Saldoni, el 1822 el compositor torna a ser a la capital catalana perquè és en aquesta data quan el musicògraf va iniciar les seves classes amb Francesc Queralt.

### *La mort de Francesc Queralt*

El primer que esmenta la data de la mort de Francesc Queralt és Baltasar Saldoni; segons aquest autor el mestre de capella de la catedral de Barcelona va traspasar el 28 de febrer de 1825. A més, també explica que va morir a l’edat de vuitanta-cinc anys i que havia nascut a Borjas de Urgel (és a dir, a Borges Blanques)<sup>70</sup>. Malauradament Baltasar Saldoni no indica les seves fonts.

Aquesta informació servida per Baltasar Saldoni coincideix en part amb la que es dona al *Llibre d’òbits* de la catedral de Barcelona, on s’afirma que Francesc Queralt va ser enterrat l’1 de març de 1825 i que va morir a l’edat de vuitanta-cinc anys<sup>71</sup>. És versemblant que la seva mort fos el dia anterior.

---

<sup>68</sup> *Testimonials*, 1815 (ABB).

<sup>69</sup> *Testimonials*, 1815 (ABB).

<sup>70</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico*, vol. I, 311.

<sup>71</sup> *Llibre de Obits de la Santa iglesia Cathedral de Barcelona comensánt en lo mes de Janér del any 1817. Fins á 1833*. fol 99v. (ACB)

En el quadre següent es resumeixen les escasses dades biogràfiques que s'han donat a les pàgines anteriors. Per altra banda s'hi afegeixen les dates en què es van interpretar els oratoris objecte d'aquesta tesi:

1740		Naixement de Francesc Queralt a les Borges Blanques.
1749	1/VII	Sol·licitud d'admissió a la capella de música de la catedral de Lleida com a escolanet.
1759		Entra al servei de la catedral de Barcelona.
1773		Apareix documentat com a sotamestre de la catedral de Barcelona.
1774	17/I	És nomenat pel capítol mestre de capella de la catedral de Barcelona.
1774	21/I	Jura el càrrec de mestre de capella davant del capítol.
1774	15/II	Promet complir els pactes inherents al seu nou càrrec.
1777	II	Sol·licita ser admès a exàmens per a rebre els quatre ordes menors.
1777	29/III	Rep els quatre ordes menors
1777	19/VIII	La capella de la catedral interpreta l'oratori <i>Daniel en Babilonia</i> al Reial Monestir de Sant Pere de les Puel·les.
1778	11/III	Sol·licita ser admès a l'orde del subdiaconat.
1778	27/III	El rector de la parròquia de Sant Jaume certifica que no hi ha impediment perquè Francesc Queralt rebí l'orde del subdiaconat. Molt probablement va rebre l'orde pocs dies després.
1778		La capella de la catedral interpreta l'oratori <i>Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda</i> a la l'església col·legial de santa Anna
1778	28/XI	Sol·licita l'orde del diaconat.
1778	9/XII	Rep l'orde del diaconat.
1779	20/II	Sol·licita ser admès a l'orde del presbiterat.
1779	19-20/III	Rep l'orde del presbiterat.
1780	X	Participa com a membre del tribunal a les oposicions per cobrir la vacant de mestre de capella de l'església del Palau de la Comtessa.

- 1782 VIII Participa com a membre del tribunal a les oposicions per cobrir la plaça de mestre de capella a l'església de Nostra del Pi. Obté el magisteri Pere Joan Lluell.
- 1783 1-2/VI La capella de la catedral interpreta al Col·legi de Mont-Alegre l'oratori llatí *Salomon a Regina Saba invisus*.
- 1786 S'interpreta l'*Oratorio a Santa Eulalia*\*.
- 1794 La capella de la catedral interpreta el divendres de passió el drama *La Virgen María en el calvario* a l'església del Bonsuccés.
- 1796 18/III S'interpreta a l'església del Bonsuccés l'*Oratorio dels dolors*\*. Es tracta de la composició que va suscitar la disputa amb Carles Baguer.
- 1798 S'interpreta l'*Oratorio a la casta Susana*\*, molt probablement a l'església del convent de sant Francesc.
- 1802 S'interpreta l'*Oratorio a San Felipe Neri*\*.
- 1804 La capella de la catedral de Barcelona interpreta el drama històricomoral *La conversión de Agustino*.
- 1811 Demana a la Junta de Rendes un suplement mensual de tres duros. La Junta accedeix a la seva petició.
- 1814 Ramon Vilanova es converteix en el seu deixeble.
- 1814 X Participa com a membre del tribunal a les oposicions per cobrir la plaça de mestre de capella a l'església de Santa Maria del Mar. Obté el magisteri Francesc Ardabí.
- 1815 14/IV Ramon Aleix jura el càrrec de mestre de capella de la catedral, amb la qual cosa deixa de ser-ho Francesc Queralt.
- 1815 18/VII Sol·licita permís per absentar-se del bisbat de Barcelona i passar, per motius personals, una temporada als de Lleida i Saragossa. Se li concedeix el permís per tot el temps que li convingui.
- 1822 Baltasar Saldoni es converteix en el seu deixeble.
- 1823 S'interpreta l'*Oratorio de Santa Eulalia*\*.
- 1825 1/III Rep sepultura benefical.

## IV HISTÒRIA DE L'ORATORI

### INTRODUCCIÓ

Abans d'endinsar-se en l'anàlisi pormenoritzada dels oratoris de Francesc Queralt cal conèixer la història del gènere. Quedar-se únicament amb l'estudi dels oratoris d'aquest compositor donaria una visió molt reduïda i pobre de la situació. Per tal d'arribar a conclusions més generals cal contextualitzar a nivell històric l'obra de Francesc Queralt. Certament, qualsevol fet musical no ha de ser estudiat únicament des de si mateix, cal també que sigui observat des del seu propi entorn; cal determinar igualment les possibles interrelacions que s'estableixin entre l'obra musical objecte d'estudi i el seu context. Des d'aquest punt de vista resulta ben clar que una història general del gènere ajudarà a fer comprendre amb tota la seva magnitud els oratoris de Francesc Queralt.

L'oratori no és un gènere originari de Catalunya; el seu naixement i primer desenvolupament va tenir lloc a la Península Italiana a finals del segle XVI. Des d'allí va expandir-se posteriorment per diferents països d'Europa, entre ells Catalunya. És per aquest motiu que aquest capítol tindrà dues parts molt ben diferenciades, una dedicada a l'oratori a Europa i una segona que tractarà sobre aquest tipus de composicions a Catalunya. La temàtica de la primera part està molt ben documentada i molts autors l'han estudiada amb molt detall; en aquesta tesi es presentarà un resum dels estudis més importants que s'han fet sobre aquesta qüestió. Molt diferent és el tema de la segona part: no hi ha treballs d'investigació destacables dedicats a l'oratori a Catalunya. Com a molt, en alguns estudis sobre l'oratori a Europa hi ha un capítol que parla, molt de passada, sobre aquest gènere a Espanya. És per això que el que s'exposarà a la segona part d'aquest capítol és fruit d'una investigació de primera mà per part de l'autor de la tesi. Fins a aquest moment hi havia constància només d'uns pocs oratoris

compostos per autors catalans; semblava que els compositors de Catalunya mai no havien mostrat un gran interès per aquest gènere. Les meves investigacions han vingut a demostrar que aquesta afirmació és totalment falsa: ho certifiquen els catàlegs de llibrets i partitures presentats al final d'aquesta tesi. De llibrets n'hi ha llistats 384; pel que fa a les partitures el total és de 77. La gran diferència que hi ha entre totes dues xifres és deguda a diferents motius. En primer lloc el fet que la pràctica totalitat dels llibrets són impresos, mentre que les partitures són manuscrites: això fa que la divulgació d'aquells sigui molt més generalitzada que la d'aquestes. Per altra banda, els llibrets procedeixen de diferents centres de Catalunya, en canvi, les partitures provenen exclusivament de la catedral de Barcelona.

Per a elaborar els dos catàlegs només s'han visitat les més importants biblioteques barcelonines; és evident que una recerca més exhaustiva arreu de Catalunya donaria unes xifres força més elevades. Tanmateix, els números actuals són una clara prova de l'interès que els compositors catalans van tenir per aquest gènere.

#### ORIGEN I DESENVOLUPAMENT DEL 'ORATORI A EUROPA

Pel que fa a l'estudi de la història de l'oratori són diverses les obres que es poden consultar. La més recent i completa és la que va escriure Howard E. Smither; consta de tres volums (Chapel Hill 1977, 1977, 1987) i presenta un detallat repàs del gènere des dels seus orígens fins al classicisme. Els més antics estudis sobre l'oratori es deuen a dos italians i un català: *L'oratorio musicale in Italia* (Florència, 1906) de Guido Pasquetti, *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días* (Barcelona, 1906) de José Rafael Carreras y Bulbena i *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Torí, 1908) de Domenico Alaleona (aquest darrer reeditat l'any 1945 a Milà amb el títol *Storia dell'oratorio musical in Italia*). Tanmateix, l'obra més completa i la que va servir de referència als estudiosos del gènere fins a l'aparició del treball de Howard E. Smither és *Geschichte des Oratoriums* (Leipzig, 1911) d'Arnold Schering. Aquestes obres, i especialment la del musicòleg americà, serviran per resumir la història del gènere a les pàgines que segueixen.

### *Els antecedents de l'oratori*

L'oratori, com qualsevol altra forma musical, no sorgeix espontàniament; se'n podran trobar uns antecedents més o menys llunyans i uns antecedents més propers. Si es considera que l'oratori és un gènere vocal basat en un text dramàtic susceptible de ser representat, serà lògic pensar que els antecedents llunyans d'aquest gènere seran aquells que tinguin a veure amb la dramatització d'un text. Al llarg de la història de l'església es poden trobar molts exemples de composicions que compleixin aquestes característiques.

Des de l'edat medieval es va fer molt habitual cantar, en les dates corresponents, el passatge bíblic de la passió i mort de Jesucrist. De fet, el mateix text del nou testament presenta notables elements narratius i dramàtics, elements que també es trobaran posteriorment als llibrets dels oratoris. Els quatre textos de la passió inclouen tres personatges molt ben definits: Jesús, l'Evangelista i la resta de personatges. La representació de cadascun d'aquests per un intèrpret diferent es va fer habitual a partir del segle XIII. A mitjans del segle XV les paraules de la multitud van començar a ser musicades de manera polifònica. Les passions que poden considerar-se veritables antecedents de l'oratori són les que van ser compostes durant els segles XVI i XVII, seguint la fórmula responsorial. En aquestes, els personatges individuals eren interpretats per un sol intèrpret, mentre que la *turba* ho era per un cor. En aquest sentit destaquen les composicions d'Orlando di Lasso (passions segons sant Marc i sant Lluc) i les de Tomás Luis de Victoria (segons sant Mateu i sant Joan). Posteriorment poden esmentar-se, entre d'altres, les passions de Heinrich Schütz i Johann Sebastian Bach, composicions ja directament relacionades amb l'oratori.

Un altre dels antecedents medievals del gènere que ocupa aquesta tesi són les *historiæ* de l'Ofici Diví. A les diferents hores que el componen (matines, laudes, prima, tèrcia, sexta, nona, vespres i completes) hi ha diferents elements: psalms, càntics, himnes, antifones, responsoris i lectures bíbliques, dels pares de l'església i hagiogràfiques. A partir del segle X va començar a ser habitual que els responsoris i antifones de totes les hores d'un dia guardessin relació. En ells s'explicava la vida del sant a qui el dia estava dedicat. El conjunt de totes les antifones i responsoris corresponents a una determinada festa és el que es coneixia amb el nom d'*historia*.

El període de màxima esplendor d'aquest gènere va arribar al segle XIII, moment a partir del qual va començar a declinar fins que al segle XVI va ser rebutjat pel Concili de Trento.

Als segles XV i XVI es va fer especialment popular a Florència la interpretació de *laude*. Es tractava de composicions cantades per les diverses confraries d'artesans en el dia que es reunien per celebrar la seva festa. La *lauda* és sens dubte l'antecedent més proper del gènere que ocupa aquesta tesi. En efecte, en les reunions que sant Felip Neri organitzava al seu oratori es cantaven, intercalades entre sermons doctrinals, *laude*; ja es veurà més endavant que aquestes composicions, curtes i molt simples, van donar pas a l'oratori, més extens i complex. Certament, en aquestes reunions es donava al principi més importància al sermó, i amb el pas del temps va anar prenent més protagonisme la música. Finalment aquesta música (ja en la forma d'oratori) es va desvincular del seu origen i es va convertir en un gènere del tot independent.

Cal esmentar també els motets basats en narracions extretes de la Bíblia. Van ser habituals als segles XVI i XVII. Són considerats els antecessors directes de l'oratori llatí.

Dins de l'àmbit de l'església luterana es troba un altre dels antecedents de l'oratori; es tracta de la forma coneguda amb la denominació alemanya de *Historie*. Cal remarcar que no té res a veure amb aquella *historia* medieval de la qual s'ha parlat uns paràgrafs més amunt. Es tracta en aquest cas de narracions bíbliques destinades a ser indistintament llegides o cantades. El fragment més habitualment utilitzat és el de la passió, però certament, no és pas l'únic: també s'utilitzaven texts basats en la resurrecció i en el naixement de Jesús. Geogràficament aquest gènere estava molt allunyat de Roma, centre on va començar a desenvolupar-se l'oratori; per altra banda, és obvi que els contactes entre l'església luterana alemanya i l'església catòlica romana eren del tot inexistents. És per tot això que es pot concloure que l'*Historie* no va exercir cap influència en el gènere objecte d'aquesta tesi. Tanmateix, sí que va ser important en la formació l'oratori en llengua alemanya.

Fins aquí, els gèneres que s'han considerat com a antecedents de l'oratori no requereixen representació. Els lectors o cantants, en cap dels casos esmentats, no pretenen *ser* els personatges que interpreten. Al costat d'aquests, cal tenir en compte altres formes que sí que requereixen representació. Per començar cal fixar-se en el drama litúrgic, gènere que va assolir el seu màxim desenvolupament entre els segles X i XIII. L'origen del drama litúrgic cal buscar-lo en un trop de l'introït de la missa de Pasqua de Resurrecció. Es tracta de la representació de la *visitatio sepulchri*, en la qual les tres Maries s'acosten al sepulcre de Jesucrist i descobreixen que ja ha ressuscitat. La cèl·lula originària del diàleg d'aquest drama està en les paraules *Quem quaeritis* que pronuncia l'àngel dirigint-se a la Mare de Déu, Maria

Magdalena i Maria Cleofàs. La idea d'aquesta representació va ser transportada a altres festivitats de la litúrgia cristiana. El que resulta interessant d'aquest gènere és precisament que es tracta de formes representades, és a dir que els intèrprets deixen de banda la seva pròpia personalitat per adoptar la del personatge que recreen. En aquest sentit Karl Young<sup>1</sup> explica que els intèrprets han d'adquirir una personalitat diferent de la seva pròpia, això és, que *representin* veritablement el personatge. Afirmar que es pot considerar drama “a story presented in action, in which the speakers or actors impersonate the characters concerned”<sup>2</sup>. Per a l'autor *impersonate* implicarà una imitació física del personatge en qüestió. No n'hi haurà prou en què el lector únicament llegeixi les paraules del text, sinó que haurà d'assemblar-s'hi. Per tant, seran inevitables el gest i un vestuari més o menys específic.

Els temes que van ser utilitzats en aquests drames litúrgics, del nou i de l'antic testament, seran els mateixos que posteriorment es trobaran als oratoris. Tanmateix, cal considerar el drama litúrgic com un antecedent, més que un precursor de l'oratori. Això resulta clar si es té en compte que la forma medieval està separada de la moderna per més de tres cents anys: les influències directes d'una sobre l'altra són gairebé impossibles. En referència a aquesta qüestió, en una nota a peu de plana Howard E. Smither diu: “This conclusion is contrary to that expressed by Schering [*Geschichte des Oratoriums. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Vol 3* (Hildesheim: Georg Olm, 1966).], p. 16: “From the liturgical drama of the Middle Ages grew the Latin oratorio.” There he seems to imply that the latin dramatic dialogue of the early seventeenth century was a continuation of the liturgical drama; on pp. 11 and 18, however, he speaks of it as a rebirth of the liturgical drama. He does not mention its relationship to the sixteenth-century motet with narrative and dramatic text.”<sup>3</sup>

La *sacra rappresentazione* és un altre dels antecedents de l'oratori. Si el drama litúrgic és un forma basada en un text llatí, *sacra rappresentazione* ho és en un text en una llengua vernacle. L'origen d'aquest gènere cal buscar-lo en la *lauda* dialogada del segle XIII. Al llarg de la centúria següent es converteix en una forma molt important a Itàlia i arriba al punt de màxim esplendor a la Florència dels segles XV i XVI. Les *sacre rappresentazioni* romanes del primer terç del segle XVI va arribar a un punt de màxima complexitat i espectacularitat escèniques, cosa que va fer que finalment fossin prohibides. Tanmateix, en el segle XVII encara es van interpretar algunes d'aquestes obres, tot i que ja era un gènere

---

<sup>1</sup> Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*. Vol I (Oxford: Clarendon Press, 1933).

<sup>2</sup> Karl Young. *The Drama of the Medieval Church* I: 80.

<sup>3</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*. Vol I, *The Oratorio in the Baroque Era* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977), 27.



totalment antiquat. Els temes utilitzats en aquestes composicions són extrets del nou i de l'antic testaments i de les vides de sants. Amb relació amb la història de l'oratori cal esmentar l'obra d'Emilio de' Cavalieri *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, escrita l'any 1600. Aquesta obra, que pretenia ser una renovació de la *sacra rappresentazine* i que es troba a mig camí de l'òpera i el que serà l'oratori, està directíssimament emparentada amb el gènere que ocupa aquesta tesi.

### *L'origen de l'oratori*

L'oratori musical sorgeix a l'entorn de la congregació dels oratorians, societat clerical fundada per sant Felip Neri a Roma a mitjans del segle XVI. Tanmateix, l'origen directe de l'oratori cal buscar-lo a Florència, la ciutat on sant Felip Neri va néixer l'any 1515. Ja s'ha explicat en un paràgraf anterior que en aquesta ciutat hi havia el costum que les diferents comfraries, en les seves festes patronals, cantessin una mena d'himnes anomenats *laude*. Tan important va ser aquest gènere a Florència que ja des de principis del segle XIV es va crear una societat dedicada a la interpretació d'aquestes composicions; els membres d'aquesta societat eren coneguts amb el nom de *laudisti* o *laudesi*.

Sant Felip Neri va rebre una part important de la seva educació dels dominics, i precisament, el seu mestre més estimat, el P. Servatio Mini, era poeta de *laude*. Això ve a demostrar que Felip Neri va tenir una relació molt estreta amb aquest gènere.

L'any 1533 es trasllada a Roma inicia la seva formació superior en filosofia i teologia. Al cap d'un any, no obstant, va abandonar els estudis perquè va preferir dedicar la seva vida a l'oració i a la caritat. La confirmació del seu compromís religiós va arribar-li cap a l'any 1544 quan, a les catacumbes, va experimentar una experiència mística: va notar com el seu cor s'omplia de l'amor de Déu<sup>4</sup>. L'any 1548, amb l'ajuda del seu confessor Persiano Rosa, funda la Confraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini. L'objectiu d'aquesta confraternitat era tenir cura dels pelegrins que s'esperaven a Roma amb motiu de l'Any Sant del 1550. La major part dels membres d'aquesta comunitat eren seglars, i així ho era també Felip Neri; però després de l'any jubilar, Persiano Rosa va insistir perquè el cofundador s'ordenés sacerdot. Això va tenir lloc finalment el 23 de maig de 1551, data a partir de la qual Felip Neri, ja com a prevere, va poder passar a ser membre de la comunitat de San Girolamo della Carità, comunitat a la qual ja pertanyia el seu confessor.

---

<sup>4</sup> Aquest és precisament el tema d'un dels oratoris que es presenten en aquesta tesi: *Oratorio a San Felipe Neri\**, de l'any 1802, que apareix a l'apèndix 7.

Poc temps després, al voltant de Felip Neri van començar a reunir-se un petit grup de seglars per reflexionar sobre temes religiosos. Aquestes petites reunions informals que al principi només aplegaven entre sis i vuit persones van anar fent-se cada cop més importants fins que cap a l'any 1554 els participants ja eren molts. Aquest augment del número dels fidels va ocasionar la necessitat de buscar un espai més gran. La sala on es desenvolupaven aquestes reunions rebia el nom d'oratori, és a dir, lloc d'oració. Per altra banda, a partir d'aquest moment el nom també va ser utilitzat per referir-se a l'acte que Felip Neri i els seus seguidors portaven a terme. En aquestes reunions Felip Neri hi va incloure, alternat entre les lectures i reflexions, el cant de *laude*.

Aquests exercicis espirituals de Felip Neri es feien cada cop més i més importants; cada cop més gent s'atancava a l'oratori a rebre els ensenyaments del sant i dels seus seguidors. Malgrat la popularitat d'aquest moviment Felip Neri no tenia cap església pròpia en la qual hi pogués instal·lar el seu oratori; sempre estava en esglésies pertanyents a altres comunitats. Per aquest motiu ell i els seus seguidors van decidir buscar un lloc per establir-se. Finalment, l'any 1575 el papa Gregori XIII els va concedir l'església de Santa Maria in Vallicella. Al mateix temps els va reconèixer oficialment com a comunitat. A partir d'aquest moment neix la Comunitat de l'Oratori, els membres de la qual seran coneguts com a oratorians o pares de l'oratori. Felip Neri va decidir construir una església nova sobre l'antiga Santa Maria in Vallicella. Tot i que oficialment va continuar tenint el mateix nom, popularment va ser coneguda, precisament, com Chiesa Nova. Malgrat que Felip Neri va continuar residint a San Girolamo, la seva comunitat es va traslladar a la seva nova ubicació l'any 1576. Finalment, i per ordre del mateix papa, el fundador va mudar-se a la Chiesa Nova el 1583. Des d'aquest moment va començar a ser considerat com un sant; fins i tot el papa va oferir-li la dignitat de cardenal. La seva mort va esdevenir-se l'any 1595 i poc temps després van organitzar-se moviments a favor de la seva canonització. Va ser proclamat sant, juntament amb Ignasi de Loyola, Francesc Xavier, Teresa de Jesús i Isidor, l'any 1622.

Pel que fa a l'origen del gènere que ocupa aquesta tesi, té una especial significació l'*oratorio vespertino*, que tenia lloc els diumenges i dies festius després de vespres. S'estructurava de la següent manera: *lauda* - sermó (recitat de memòria per un nen) - *lauda* - sermó (predicat per un pare de l'oratori) - *lauda* - sermó (predicat per un pare de l'oratori) - *lauda*. La música tenia volgudament una

presència molt important en aquests exercicis: Felip Neri pretenia adoctrinar i entretenir al mateix temps.

El primer mestre de capella de l'oratori va ser Giovanni Animuccia, compositor florentí que va creà una gran quantitat de *laude* per a ser interpretades en els serveis de Felip Neri. Tot i que no està demostrat documentalment que hagués col·laborat directament en la composició de música per a l'oratori, cal dir que que Tomás Luis de Victoria va estar vinculat a San Girolamo entre els anys 1578 i 1585. Un altre espanyol, Francisco Soto de Langa, sí que va participar activament en la música de la comunitat: va ser-ne mestre de capella, compositor, cantant i recopilador de *laude*. Sembla que les seves interpretacions van despertar un gran interès als diferents oratoris de Roma.

Cap a finals del segle XVI l'estructura de l'*oratorio vespertino* esmentada unes línies més amunt va ser modificada notablement: hi havia una primera part de música, un sermó i una darrera part de música. En aquest moment ja comença a estar dibuixada a grans trets l'estructura formal de l'oratori: una composició escrita en dues parts. De tot el conjunt de *laude* del cinc-cents destaquen aquelles que estan escrites sobre un text narratiu i dramàtic: aquestes composicions són precisament les que estan directament relacionades amb el que posteriorment serà l'oratori. La major part d'aquestes *laude* tenen un text en forma diàleg, en què intervenen normalment dos personatges: l'ànima i el cos (aquesta forma és especialment significativa perquè va ser utilitzada per Emilio de' Cavalieri a la seva *Rappresentazione di Anima et di Corpo*), l'àngel i l'ànima, l'arcàngel sant Gabriel i Maria, el guia i el pelegrí, l'interrogador i el seu cor, l'interrogador i uns pastors, l'ànima i Jesús, la samaritana i Jesús. Malgrat que no resulta del tot clar, es pot dir que, almenys en part, aquestes *laude* amb texts narratius i dramàtics van donar pas a finals del segle XVI a una nova forma musical anomenada oratori.

L'obra de Cavalieri esmentada al paràgraf anterior va ser interpretada dos cops a l'oratori de la Chiesa Nova el febrer de 1600 (un any de jubileu). És significatiu que aquesta composició, a meitat de camí entre l'òpera i l'oratori, és la més antiga amb aquestes característiques de la qual se'n conserva la partitura completa: les *Euridice* de Peri i Caccini van ser estrenades el mateix any, però uns mesos més tard. És interessant observar el fet que en aquest moment la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* va ser escenificada; per altre banda estava basada, com ja s'ha vist, en un text religiós. L'òpera és també escenificada, però sobre un text en aquesta època mitològic. Es pot afirmar, en aquest sentit, que el punt de partida (i no pas, certament, l'origen) de l'òpera i de l'oratori és el mateix; la diferència està en

l'evolució posterior: la primera es va continuar representant, mentre que la segona no. Una altra qüestió remarcable d'aquesta composició de Cavaliere és que es tracta de la primera partitura en què apareix un baix xifrat. Aquesta partitura publicada a Roma l'any 1600 inclou, al final, el text dels tres actes en què es divideix l'obra. En el primer i segon entreactes hi ha la transcripció de dos sermons, un que parla sobre els turments de l'infern i l'altre sobre les grandeses del cel. Tot i que no hi ha documentació que certifiqui que la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* fos interpretada en el marc de l'*oratorio vespertino*, el fet que a la publicació s'hi incloguin dos sermons fa pensar que podria haver estat així. Tots dos sermons són del mateix estil com els que en aquella època era costum que en aquests actes recitessin nens de memòria.

La indubtable qualitat musical d'aquesta composició queda remarcada per Howard E. Smither d'aquesta manera: "The music of the *Rappresentazione* is clearly the work of a skilled professional musician who is fully conversant with the newest musical styles and structures. If Cavaliere's recitative is less sensitive to the nuances of the Italian language than Peri's in *Euridice*, his mixture of recitative and dancelike aria styles in the solo passages creates an attractively varied impressions"<sup>5</sup>. Pel que fa a la manera com escriu la música continua dient, tot referint-se a un diàleg entre el Cos i l'Ànima: "(...) the passages of both characters suggest the strophic variation that was to become common in the early seventeenth century"<sup>6</sup>. Per la seva banda, José Rafael Carreras y Bulbena explica: "Desde luego se observan en esta obra algunos procedimientos musicales no usados anteriormente. Cavaliere fue el primero que usó notas de adorno, y fue uno de los primeros que imaginó el juntar el acompañamiento de los instrumentos a las voces, no para tocar exactamente lo mismo que se cantaba (como se había hecho hasta entonces), sino para coadyuvar con una parte armónica improvisada (a la manera que los chantres pontificios ejecutaban lo que se llamaba *contrapunto a la mente*) al perfeccionamiento del conjunto musical. Fue uno de los primeros que escribió un bajo instrumental diferente del bajo vocal, como se puede apreciar en esta obra, al que se dio el nombre de *bajo continuo*, y el acompañamiento de cifras y de signos destinado a guiar a los instrumentistas en los acompañamientos improvisados que ejecutaban"<sup>7</sup>. Finalment, i per deixar clar si cal considerar aquesta composició com un oratori o no, Smither conclou: "Although Cavaliere's *Rappresentazione* is not an oratorio, it is of primary

---

<sup>5</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 1:87.

<sup>6</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 1:87.

<sup>7</sup> José Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. (Barcelona: Tip. "L'Avencç", 1906), 31

importance to the history of the oratorio. This elaborate work, presented during the carnival season in a Holy Year, marks the beginning of the performance in the oratory of sacred dramatic music using the new recitative style. In the service of sacred dramatic texts, that style was to become an essential element of the oratorio<sup>8</sup>.

L'any 1600, el mestre de capella de la Congregació de l'Oratori era Dorisio Isorelli, un cantant, violinista, compositor, oratorià des de 1599 i protegit de Cavalieri. Tot i que no hi ha documentació que ho certifiqui, de ben segur que aquest va ser l'encarregat de preparar les representacions de l'obra de Cavalieri. El període del seu mestratge va ser entre el 1599 i el 1604. Va ser succeït per Francesco Martini, que va exercir el càrrec des del 1604 fins al 1623.

Al segle XVII les composicions que es presentaven a l'oratori ja no eren pròpiament *laude* però, seguint l'exemple de la *Rappresentazione* de Cavalieri tenien un text en forma de diàleg. Les denominacions amb què es presentaven aquestes obres eren molt diverses, alguns exemples serien *madrigali spirituali*, *affetti spirituali* o *arie sacre*. Cal assenyalar que aquestes composicions podien estar escrites sobre un text en italià o en llatí: dels dos tipus se'n interpretaven als oratoris.

Un altre dels noms que cal esmentar en referència a aquests primers moments de la història de l'oratori és el de Giovanni Francesco Anerio i el de la seva obra de l'any 1619 *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette, & otto voci, concertati con il basso per l'organo*. Es tracta d'un conjunt de noranta quatre madrigals espirituals compostos per ser interpretats a l'oratori. És interessant observar que un número important d'aquestes composicions, per les seves característiques, poden ser ja qualificades d'oratori. Schering es refereix a aquestes obres com els incunables de l'oratori<sup>9</sup>. És curiós, per altra banda, el títol de *Teatro armonico*; sens dubte això explica que la música religiosa rebia una influència important de la música operística. Més aviat, un conjunt de madrigals espirituals haurien d'estar encapçalats per un títol com ara *Templo armonico*.

Cap a mitjans del segle XVII aquest nou gènere de l'oratori ja s'ha establert de manera clara a Roma. Fins i tot es comencen a trobar aquest tipus de composicions a altres ciutats italianes i a d'altres països d'Europa.

### *L'oratori barroc*

---

<sup>8</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 1:89.

<sup>9</sup> Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*. Vol 3 (Hildesheim: Georg Olms, 1966), 43.

Al segle XVII, doncs, ja existeix un gènere musical nou anomenat oratori i que es troba a diferents països d'Europa. Durant els primers anys del segle XVII comencen a distingir-se dues branques diferents d'oratoris: l'*oratorio volgare* i l'*oratorio latino*. Quedi clar que no es tracta de dues formes musicals diferents, és simplement una mateixa forma basada en texts en llengües diferents. Musicalment i estructural no es podran enumerar diferències significatives entre l'*oratorio latino* i l'*oratorio volgare*. Pel que fa al text, tanmateix, sí que hi ha una distinció remarcable entre l'un i l'altre tipus: el text de l'*oratorio latino* és en prosa i el de l'*oratorio volgare* en vers.

Són molts els compositors que es van dedicar a la creació d'oratoris en llengua vulgar (en aquest cas en italià); a continuació es presenta una relació dels que es poden considerar com els més importants. Domenico Mazzocchi, que va viure entre els anys 1592 i 1665, destaca per la composició del seu oratori *Coro di Profeti*, obra recentment descoberta i pel que fa a la música conservada només parcialment. Sembla que aquest oratori va ser compost amb anterioritat a 1638.

Un altre dels músics que caldria mencionar és Pietro della Valle (1586-1652). D'aquest compositor es té notícia de dos oratoris, un per a la festa de la Purificació i un altre titulat *Dialogo di Esther*. És interessant observar el fet que della Valle ja utilitza, encara que de manera informal, el terme oratori per referir-se als seus diàlegs. Aquesta denominació comença a fer-se habitual a la primera meitat del segle XVII; els llibretistes també s'habituen a utilitzar-la. Sembla que Francesco Balducci (1579-1642) és un dels primers poetes que utilitzen el terme oratori per referir-se a un llibret.

Tot i que Giacomo Carissimi (1605-1674) és més important per la seva dedicació a l'*oratorio latino*, cal assenyalar que també va compondre dos oratoris en italià: *Oratorio della Santissima Vergine* i *Daniele*. No es coneix la data de creació de cap de les dues obres, però sembla que haurien d'haver estat escrites amb posterioritat al 15 de desembre de 1629, data a partir de la qual Carissimi s'instal·la a Roma amb motiu de ser nomenat mestre de capella del Collegio Germanico.

Un altre compositor que cal tenir present és Marco Marazzoli (c. 1705-1662). Dues de les seves obres ostenten la denominació d'oratori: *Per i giorno di Resurrettione, oratorio à 6* i *San Tomaso, oratorio à 5*.

No es pot afirmar amb tota seguretat que Luigi Rossi (1598-1653) sigui compositor d'oratoris, però algunes composicions d'aquest gènere poden ser atribuïdes a ell. L'*Oratorio di Santa Catalina* ha

estat atribuït, per les seves característiques, a Luigi Rossi i a Marco Marazzoli. Es considera que podrien ser obra de Luigi Rossi *Giuseppe* i *Oratorio per la Settimana Santa*.

Del conjunt d'oratoris en llengua italiana compostos durant la primera meitat del segle XVII se'n poden extreure algunes conclusions que, seguint Smither, es resumiran a continuació. En primer lloc s'observa que la major part d'aquestes composicions estan escrites bé en una o en dues parts. Els oratoris escrits en una part solen tenir una durada d'entre vint a trenta minuts; aquells compostos en dues parts duren entre quaranta-cinc i seixanta minuts. Ja s'ha indicat alguns paràgrafs més amunt que l'*oratorio volgare* es basava sempre en un text poètic. Els recitatius solien ser poemes que barrejaven versos de set i d'onze síl·labes. Per la seva banda, les àries i els cors tenien un número fix de síl·labes: quatre, sis o vuit, normalment. Habitualment els personatges individuals eren interpretats per un sol cantant; els cors representaven sempre un grup de personatges implicats en l'acció. Era una norma molt comuna que cadascuna de les dues parts de l'oratori es cloqués amb un cor. Les excepcions a aquesta regla, tot i que n'hi ha, són rares. Pel que fa a la forma musical de les àries cal dir que, contràriament al que serà habitual a la segona meitat del segle, en aquest moment no és utilitzada en cap cas la forma *da capo*. En canvi, són emprades les formes *durchkomponiert*, estròfica, estròfica amb variacions, ABA, binària, rondó...

La plantilla orquestral d'aquests oratoris incloïa només els instruments propis del baix continu; en molt poques ocasions se n'afegien d'altres. En aquest cas, els instruments que generalment se sumaven al baix continu eren dos violins. Aquests instruments només intervenien en fragments purament instrumentals, com ara introduccions o *ritornelli*. Només en rares ocasions acompanyaven a les veus solistes.

La història de l'*oratorio latino* se centra bàsicament en una sola de les esglésies romanes: l'Oratorio del Santissimo Crocifisso. El públic que s'aplegava en aquest lloc per escoltar aquestes composicions en llengua llatina era molt diferent del que s'interessava per l'*oratorio volgare*: era gent amb una educació refinada, com ara nobles o membres de l'alt clergat.

Si pel que fa a la Chiesa Nova o a San Girolamo de Carità hi ha notícies que des de finals del segle XVI i principis del XVII s'interpretaven oratoris, no es pot afirmar amb la mateixa seguretat que això fos així a l'església del Crocifisso. No hi ha dades documentals que certifiquin que en aquest lloc es

presentessin composicions que tinguessin més o menys relació amb el gènere de l'oratori. Caldrà esperar fins al 1639 per trobar la primera notícia d'un oratori interpretat al Crocifisso.

A l'hora de parlar dels compositors que es van dedicar a l'*oratorio latino* és inexcusable referir-se a Giacomo Carissimi. Ja s'ha esmentat el seu nom en tractar de l'*oratorio volgare*, però és sens dubte en l'àmbit dels oratoris en llengua llatina que va excel·lir. Entre les seves composicions que poden anomenar-se oratori hi ha les següents: *Baltazar*, *Ezechia*, *Diluvium universale*, *Dives malus*, *Jephte*, *Jonas*, *Judicium extremum*, *Judicium Salomonis*, *Abraham et Isaac*, "Duo ex discipulis Jesu", *Job*, *Martyres* i *Vir frugi et pater familias*. De totes elles *Jephte* es pot considerar entre els millors oratoris compostos en el segle XVII. No es coneix ni la data exacte, ni el lloc, ni l'ocasió per la qual l'obra va ser creada. Tanmateix, si es té en compte que existeix una edició de *Jephte* en la qual hi apareix l'any 1649, es podria considerar aquesta com la data aproximada de la seva composició.

Al costat de Carissimi cal ementar altres músics que també van contribuir a la història de l'*oratorio latino*. Alguns dels noms que apareixeran a continuació ja s'han esmentat en parlar de l'oratori en llengua italiana. Domenico Mazzocchi va compondre set obres que es poden classificar com a oratoris. Els títols són: *Dialogo del Prodigio*, *Dialogo di Lazaro*, *Dialogo di Gioseppe*, *Dialogo della Maddalena*, *Dialogo dell'Apocalisse*, *Lamento di David* i *Concilio de' Farisei*. Virgilio Mazzocchi (1597-1646), germà de Domenico, va encarregar-se de la capella musical de l'església del Crocifisso durant la quaresma de 1634. No obstant això, només es té notícia d'una única obra de Virgilio considerada com un oratori.

De Marco Marazzoli es conserven cinc oratoris amb text llatí: "Erat quidem languidus", "Homo erat paterfamilias", "Venit Jesus in civitatem Samariae", "Erat quidam languens" i "Erat fames in terram Canaan". Algunes d'aquestes obres podien haver estat interpretades en diferents divendres de quaresma a l'església del Crocifisso. Un altre compositor, Francesco Foggia (1604-1688), va contribuir a la història de l'*oratorio latino* amb tres composicions: *Victoria Passionis*, *David fugiens a facie Saul* i *Tobiae oratorium*. Cal esmentar que Francesco Foggia va estar directament relacionat amb el Crocifisso: va encarregar-se de la música d'aquesta església durant la quaresma del 1641, el primer divendres de quaresma de 1658, el segon de 1660 i 1665 i el primer de 1779.

El darrer dels compositors que cal citar en referir-se a l'*oratorio latino* és Bonifazio Graziani (1604 o 1605-1664). Aquest músic va obtenir el càrrec de mestre de capella a l'església del Gesù de



Roma l'any 1648. També va dirigir la capella del Seminari Romà. Se sap que, almenys el cinquè divendres de quaresma de l'any 1660, Graziani es va encarregar de la música a l'església del Crocifisso. Hi ha notícia d'una col·lecció d'obres d'aquest autor titulada *Dialoghi oratorij à 2, 3, 4, e 5, con sinfonie e senza*. Aquest conjunt, tanmateix, no ha arribat als nostres dies. Sí que es conserven, d'altra banda, dos oratoris de Graziani: *Adae oratorium* i *Filii prodigi oratorium*. Aquestes composicions tenen la particularitat que estan compostes cadascuna d'elles en dues parts, fet del tot rar en els oratoris llatins d'aquesta època.

Seguint Smither es poden establir les següents conclusions pel que fa a l'oratori amb text llatí. La major part de les composicions (ja s'ha vist que les obres de Bonifazio Graziani constitueixen una excepció) estan escrites en una sola part. Les més curtes tenen una durada d'uns vuit o nou minuts, mentre que les més llargues duren cap a uns tres quarts d'hora. Una diferència remarcable entre l'*oratorio latino* i l'*oratorio volgare* és que els arguments del primer són sempre bíblics, mentre que els del segon poden tractar vides de sants o temes de moral. En general, cada personatge individual és interpretat per un sol cantant; els passatges narratius, en canvi, poden ser recreats, segons els casos, tant per un solista com per un grup o cor. Les tipologies d'àries que es troben més habitualment en aquests oratoris són la forma *durchkomponiert*, ABB' o estròfica variada. Finalment, cal dir que pel que fa als acompanyaments el grup instrumental que normalment és requerit és únicament el conjunt del baix continu; molt poques vegades es demana la presència d'algun altre instrument.

A la segona meitat del segle XVII l'oratori comença a sobrepassar Roma i, fins i tot, la península italiana. En aquest període parlar d'aquest gènere implicarà tenir en compte altres centres musicals diferents de Roma. Hi haurà altres ciutats, com ara Bolonya, Mòdena, Florència i Venècia, on també es desenvoluparà aquesta forma. A més d'aquests, hi haurà altres centres com ara Viena i París.

D'aquest període cal destacar els compositors i les obres següents. En primer lloc Giovanni Legrenzi (1626-1690), la vida professional del qual va trespasar entre Ferrara (del 1657 fins als seixantes) i Venècia (des d'aproximadament 1665 fins a la seva mort). Va ser en aquesta darrera ciutat on va desenvolupar majoritàriament la seva carrera: va estar vinculat al conservatori, a l'església de Santa Maria della Fava (pertanyent a la comunitat de l'oratori) i a sant Marc, de la qual va ser nomenat vicemestre de capella l'any 1681 i mestre l'any 1685. Es coneixen set oratoris d'aquest compositor:

*Erodiade, La morte del cuor penitente, Oratorio di Giudizio, Il Sedecia, Il Sisara, Gli sponsali d'Ester i La vendita del core humano.*

Alessandro Stradella (1644-1682) va ser un altre compositor que es va dedicar en algun moment de la seva vida a l'oratori. Alguns passatges foscos de la seva biografia han estat utilitzats en nombroses noveles, poemes, cançons obres teatrals i fins i tot llibrets d'òpera. Cal recordar, en aquest sentit, les múltiples aventures amoreses de Stradella que finalment van culminar amb el seu assassinat l'any 1682. Pel que fa als seus oratoris val a dir que se'n conserven sis: *Ester, liberatrice del popolo ebreo; San Giovanni Battista; San Giovanni Grisostomo; Santa Edita, vergine e monaca, regina d'Inghilterra; Santa Pelagia i Susanna*. Se sap que el 1667 va interpretar un oratori seu, del qual no se'n coneix el títol, a l'església del Crocifisso de Roma.

Giovanni Paolo Colonna va néixer a Bolonya l'any 1637 i va morir a la mateixa ciutat el 1695. Tot i que se sap que va escriure tretze oratoris, només se'n conserven sis. Les seves composicions van ser interpretades a les ciutats de Bolonya i Mòdena entre els anys 1676 i 1694.

A l'hora de parlar dels compositors actius a la segona meitat del segle XVII és inexcusable referir-se a Alessandro Scarlatti, Georg Frideric Handel i Antonio Vivaldi. El primer dels tres va néixer a Palerm el 1660 i va morir a Nàpols el 1725. Durant la seva vida va recórrer diferents ciutats de la península italiana per trobar un lloc que el satisfés. Entre altres càrrecs importants va tenir el de mestre de capella a l'església de San Girolamo della Carità l'any 1683. El número d'oratoris que Alessandro Scarlatti va compondre és molt elevat i cronològicament se situen entre els anys 1683 i 1720. Per tal de fer un estudi de l'obra d'aquest compositor es poden establir, dins d'aquest extens període, les següents parts: 1683-1695, 1696-1707 i 1708-1720. De la primera etapa destaquen *Agar et Ismaele esiliati* i *La Giuditta*; de la segona cal esmentar una altra *La Giuditta* i *Il primo omicidio*; finalment, del tercer període són importants *Oratorio per la santissima Trinità* i *la vergine addolorata*. En el oratoris de la primera etapa la major part de les àries que s'hi troben són del tipus ABA o ABA'; per altra banda, l'acompanyament és gairebé sempre a base del baix continu. Els oratoris del segon i del tercer període presenten avenços remarcables: en aquestes composicions les àries sempre seran *da capo* i pràcticament no hi haurà altres formes; hi ha una perfecte alternança recitatiu-ària; cada cop hi ha més acompanyaments orquestrals. En general, i això es dona en gran part dels oratori de Scarlatti, els moviments corals tenen escassa importància.

Georg Frideric Handel (1685-1759) és un altre dels compositors actius a la segona meitat del segle XVII que es va dedicar a l'oratori. La seva contribució a aquest gènere presenta dos fronts clarament diferenciats: els oratoris italians i els oratoris anglesos (escrits tots ells en el segle XVIII). Indubtablement, els més importants i abundants són els pertanyents al segon grup. De fet només existeixen d'aquest compositor dos oratoris italians: *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (obra posteriorment revisada i traduïda a l'anglès amb el títol *The Triumph of Time and Truth*) i *La Resurrezione*. Entre els oratoris anglesos destaquen: *Esther, Deborah, Athalia, Saul, Israel in Egypt, Messiah, Samson, Joseph and His Brethren, Belshazzar, Judas Maccabaeus, Alexander Balus, Joshua, Solomon, Susanna, Theodora* i *Jephtha*.

D'Antonio Vivaldi (1678-1741) es coneixen tres oratoris: *Moyses Deus Pharaonis, Juditha triumphans* i *L'adorazione dei tre Re Magi al Bambino Gesù*. Vivaldi, que per motius de salut no va poder atendre les seves obligacions com a capellà, va dedicar-se a ensenyar violí a les nenes orfes de l'Ospedale della Pietà. L'any 1716 en va ser nomenat maestro de' concerti.

Un darrer compositor que cal tenir en compte d'aquesta època és Antonio Caldara. Va néixer a Venècia l'any 1671 i va morir a Viena el 1736. Entre el 1700 i el 1707 va desenvolupar el càrrec de mestre de capella a la cort ducal de Màntua, i durant aquesta època també va visitar altres ciutats com Venècia, Florència i Roma. Al 1708 va passar per Roma, Barcelona i Venècia per assistir a representacions d'obres seves. Entre el 1709 i el 1716 va establir-se a Roma, i des d'aquesta última data fins a la seva mort va viure a Viena. Cal considerar Antonio Caldara com un dels compositors d'oratoris més importants d'aquest moment. En va escriure un total de quaranta-dos. Els cinc primers, compostos al voltant del 1700, van ser interpretats a Venècia i Màntua; els dos següents, escrits entre 1700 i 1707, van ser estrenats a Venècia i Roma. Entre 1708 i 1715 va compondre els deu següents, la major part dels quals van ser tocats a Roma; finalment, la major part del vint-i-cinc darrers van ser interpretats a Viena. Del conjunt d'oratoris de Caldara poden esmentar-se *Maddalena ai piedi di Cristo, Il martirio di Santa Caterina, Oratorio per Santa Francesca Romana* i *Santa Flavia Domitilla*.

Com ja s'ha dit unes línies més amunt l'oratori comença a expandir-se durant el segle XVII per diferents països d'Europa. Un dels centres europeus on l'oratori va ser important és Viena. En fer un estudi de l'oratori vienès cal considerar una forma molt directament relacionada amb el gènere que ocupa aquesta tesi; es tracta del *sepolcro*. L'oratori vienès presenta pràcticament les mateixes

característiques que l'oratori italià; pel que fa al *sepolcro*, es poden trobar algunes diferències: sol estar compost en una sola part (al contrari de les dues en què s'estructura l'oratori), la temàtica dels arguments es redueix a la Passió i Crucifixió de Crist, i es tracte d'un forma destinada a ser representada amb escena, vestuari i acció. Degut al fet que l'escena es reduïa, la major part de les vegades, a una representació del Sant Sepulcre de Crist, aquest gènere es coneix amb el nom de *sepolcro*.

Viena va jugar un paper importantíssim en el desenvolupament de l'oratori pel fet que en aquesta ciutat hi van treballar Apostolo Zeno i Pietro Metastasio, dos poetes que van establir les bases del llibret d'oratori i operístic. Les obres d'aquests autors van influir notablement en els autors posteriors. Com ja es veurà en un capítol posterior Zeno i especialment Metastasio van influenciar els poetes catalans del segle XVIII.

Els autors més representatius són Antonio Draghi i Johann Joseph Fux. El primer d'ells, que va néixer a Rimini el 1636 i va morir a Viena el 1700, va compondre quinze oratoris i vint-i-sis *sepolcri*. Entre els oratoris destaquen *Oratorio di Santa Agata*, *All'ingresso de Cristo nel deserto*, *Entrata di Cristo nel deserto*, *L'uscita di Cristo dal deserto* i *Jephté*. Entre els *sepolcri* es poden esmentar *L'umanità redenta*, *Li sette dolori di Maria Vergine*, *I sole eclissato*, *Il prezzo dell'humana redentione*, *La Passione di Cristo* o *Il secondo Adamo*.

Fux (ca. 1660-1741) va ser un compositor que es va dedicar principalment a la música religiosa; entre la seva obra es compten uns quinze oratoris o *sepolcri*, alguns d'ells perduts. També cal esmentar la seva obra teòrica *Gradus ad Parnassum*, en la qual Fux demostra, entre altres coses, el seu domini del contrapunt. L'oratori més antic conservat complet d'aquest compositor és *La fede sacrilega nella morte del precursor San Giovanni Batista*. Altres títols són: *La donna forte nella madre de' sette Maccabei*; *Il fonte della salute, aperto dalla grazia nel calvario*, *Gesù Cristo negato da Pietro*; *La cena del Signore*; *Il testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul calvario*; *La deposizione della croce di Gesù Cristo Salvatore Nostro* i *Oratorium germanicum de passione Domini*.

Un altre centre europeu que cal considerar a l'hora de parlar de l'oratori és París. Les relacions entre la capital francesa i Itàlia no van ser tan abundants com les que es van establir entre Itàlia i Viena; això va fer que el barroc s'introduís molt lentament a França. Pel que fa a l'oratori val a dir que no se'n coneixen d'anteriors als anys setanta. L'autor francès més important que es va dedicar a l'oratori va ser Marc-Antoine Charpentier (?1645-50-1704). El 1672 s'estrena a París una obra de Molière, *La*

*Comtesse d'Escarbagnas*, que portarà música de Charpentier. Des d'aquesta data en davant s'estableix una relació entre ambdós que durarà fins a la mort del dramaturg, l'any 1673. L'associació creada per Molière i Charpentier continuarà posteriorment, primer amb el nom de Troupe de Guénégaud i més tard amb el de Comédie-Française. Aquesta relació es mantindrà fins als voltants de 1685. Poc ambans d'aquesta data Charpentier va ser nomenat *maître de musique* de la capella de l'església del jesuïtes de Saint-Louis i del seu col·legi Louis-le-Grand. Amb tota seguretat, una gran part dels oratoris de Charpentier van ser interpretats en aquesta església. De fet, el compositor va escriure molta música religiosa pels jesuïtes. El seu càrrec més important, no obstant, li va arribar el 1698, quan va ser nomenat *maître de musique* de la Saint-Chapelle du Palais; va ocupar-lo fins a la seva mort.

A l'hora de considerar els oratoris de Charpentier es planteja un problema terminològic: cap composició d'aquest autor és denominada oratori; l'autor s'hi refereix amb altres mots propers en significat a oratori com ara motet, canticum, historia, dialogus o *méditation*. Smither creu que vint-i-dues de totes aquestes obres poden qualificar-se d'oratoris<sup>10</sup>. Els títols que proposa són els següents (cal adonar-se que totes les composicions pertanyen al grup de l'*oratorio latino*): *Judith sive Bethulia liberata*, *Caecilia virgo et martyr octo vocibus*, *Mors Saulis et Jonathae*, *In nativitate Domini canticum*, *Judicium Salomonis*, *Historia Esther*, *Filius prodigus*, *Extremum Dei judicium*, *Sacrificium Abrahae*, *Caedes sanctorum innocentium*, *Nuptiae sacrae*, *Caecilia virgo et martyr*, *Caecilia virgo et martyr*, *Dialogus inter angelos et pastores Judeae in nativitatem Domini*, *Dialogus inter Christum et peccatores*, *Pestis Mediolanensis*, *Josue*, *In resurrectione Domini Nostri Jesu Christi canticum*, *In circumcissione Domini: Dialogus inter angelum et pastores*, *Elevation*, *In nativitatem Domini Nostri Jesu Christi canticum* i *Le Reniement de Saint-Pierre*. Aquestes composicions, d'una durada entre quaranta minuts les més llargues i deu les més curtes, s'han de considerar una excepció dins dels oratoris, ja que els oratoris llatins compostos a Itàlia tenien una durada força superior: entre una i dues hores.

Fins aquí només s'han tractat els oratoris de compositors vinculats a l'església catòlica; l'Alemanya protestant, tanmateix, també va tenir, en els segles XVII i XVIII, una notable importància dins la història del gènere. En l'àmbit germànic l'origen de l'oratori es troba en formes com ara la *Historia*, la Passió, l'*Actus Musicus* i el diàleg. Heinrich Schütz (1585-1672) és l'autor que va introduir a Alemanya la música dramàtica italiana, per la qual cosa la seva figura resulta importantíssima

---

<sup>10</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 1:421-3.

dins de la història de l'oratori als països germànics. Schütz va visitar Venècia en dues ocasions, entre el període que va de 1609 a 1612 i posteriorment l'any 1628. Durant la primera estada va estudiar amb Giovanni Gabrieli i durant la segona va tenir l'oportunitat de conèixer de primera mà els grans avenços musicals de Claudio Monteverdi.

Heinrich Schütz va compondre un nombre no gens despreciable d'obres que cal classificar dins del gènere de l'oratori. Les *Historiae* són: *Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi* (Història de Pasqua), *Die sieben Wortte unsers lieben Erlösers Seeligmachers Jesu Christi so er am Stammdes Heiligen Creutzes gesprochen* (Les set paraules de Crist a la creu), *Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes, Jesu Cristi, unsers einigen Mitlers, Erlösers und Seeligmachers* (Història de Nadal) i les tres Passions segons sant Lluç, sant Joan i sant Mateu. Entre els diàlegs destaca el que comença amb les paraules “*Vater Abraham erbarme dich mein*”.

Un altre compositor que va participar en el desenvolupament de l'oratori en els països germànics és Dietrich Buxtehude (c. 1637-1707). L'any 1668 va succeir Franz Tunder en el càrrec d'organista a la Marienkirche de Lübeck. Franz Tunder, ja des de l'any 1641, organitzava regularment concerts a l'esmentada església; aquestes audicions es coneixien amb el nom d'*Abendspielen*. Al principi aquests concerts eren només per a orgue, però amb el pas del temps s'hi van anar afegint veus i instruments. Aquestes audicions van quedar suspeses després de la mort de Tunder l'any 1668; Buxtehude, que va ocupar el càrrec fins a la seva mort, va voler donar un enfocament nou a aquests concerts. Va fer construir dues noves galeries a cada costat de l'església per tal que, juntament amb la que ja existia prop de l'orgue, poguessin instal·lar-se fins a una quarantena de cantants i instrumentistes. Les audicions, ara amb el nom d'*Abendmusiken* i amb una nova fesomia, es van reanudar als voltants de l'any 1673. Si Tunder oferia aquests concerts setmanalment cada dijous, Buxtehude va passar-los als diumenges corresponents a les cinc setmanes anteriors al nadal. En aquestes audicions es van presentar algunes composicions de Buxtehude que, tot i que no porten el nom d'oratori, es poden classificar com a pertanyents a aquest gènere. Es tracta de *Die Hochzeit des Lammes* (segon diumenge d'advent de l'any 1678), el díptic format per *Castrum Doloris* i *Templum Honoris* (es tracta de dues composicions en honor a l'emperador Leopold I, amb motiu de la seva mort el 5 de maig de 1705; van ser interpretades en una *Abendmusik* extraordinària que va tenir lloc en els dies dijous i divendres 2 i 3 de

decembre de 1705) i l'obra d'autoria incerta *Das Jüngste Gericht*. A la Merienkirche de Lübeck els successors de Buxtehude, Johann Christian Schieferdecker (1679-1732) i Johann Paul Kunzen (1696-1757) van continuar oferint oratoris a les ja cèlebres *Abendmusiken*.

Com ja s'ha vist, cap de les composicions alemanyes referides fins aquí és qualificada d'oratori; no serà fins als primers anys del segle XVIII que aquest mot es començarà a utilitzar. Els compositors alemanys empraran indistintament la forma italiana *oratorio* i la llatina *Oratorium* (per formar el plural utilitzaran igualment la terminació llatina *Oratoria* o l'alemanya *Oratorien*).

Una de les ciutats més importants pel que fa al desenvolupament de l'oratori als països germànics en els primers anys del segle XVIII és Hamburg, localitat on van treballar compositors com ara Johann Mattheson (1681-1764) i Georg Philipp Telemann (1681-1767).

Durant la seva estada a Leipzig Johann Sebastian Bach va escriure tres composicions que va anomenar oratori: *Oratorium festo paschali*, *Oratorium tempore nativitatis Christi* i *Oratorium festo ascensionis Christi*. D'aquestes obres la que té més semblances amb l'oratori és la primera, que té un text poètic i una estructura dramàtica. De fet, cal dir que a Leipzig, de manera diferent a Hamburg, no era habitual presentar oratoris.

### *L'oratori al període clàssic*

Al segle XVIII l'oratori és un gènere que ja està completament estès per tot Europa. Segons es desprèn de l'obra de Smithers<sup>11</sup>, els països on més va arrelar van ser Itàlia, Anglaterra, Alemanya i França; en menor mesura destaquen també Espanya, Portugal, Dinamarca, Suècia i Rússia. Un aspecte important que cal considerar a l'hora de parlar de l'oratori europeu del classicisme és el que fa referència al llibret. Igual que en el camp de l'òpera, els poetes Apostolo Zeno i Pietro Metastasio van jugar un paper importantíssim en la reforma del llibret d'oratori. Les característiques de les obres d'aquests dos escriptors van ser seguides per la majoria de poetes que es van dedicar a la composició de llibrets d'oratori. Els trets principals de les obres d'aquests dos autors es resumeixen en els següents punts: a) el tema és extret principalment de l'Antic Testament (pocs provenen del Nou testament i de les vides de sants), b) les obres sempre estan construïdes seguint la regla de les tres unitats, c) el número de

---

<sup>11</sup> Els seus tres volums dedicats a la història de l'oratori: *A History of the Oratorio I; A History of the Oratorio*. Vol II, *The Oratorio in the Baroque Era* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977) i *A History of the Oratorio*. Vol III, *The Oratorio in the Classical Era* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987).

personatges que intervenen sempre està comprès entre quatre i sis, d) alguns d'aquests personatges són inventats, e) les obres sempre estan dividides en dues parts, f) el text està construït seguint la successió recitatiu-ària (els recitatius fan avançar l'acció, mentre que en les àries es fa una reflexió sobre ella), g) el text dels recitatius no té una estructura mètrica definida, h) com en les òperes, les àries tanquen una escena, després de la qual el cantant que l'ha interpretada surt de l'escenari (en el cas de l'oratori el cantant no torna a intervenir fins al cap d'una certa estona, cosa que fa suposar que ha sortit), i) les àries estan formades per dues estrofes de quatre versos cadascuna, j) els llibrets solen estar farcits de notes a peu de plana que indiquen la procedència dels diferents fragments de l'acció, k) com a mitjana, els llibrets d'aquests poetes contenen unes dotze àries, l) els personatges centrals solen tenir assignades tres àries, m) les dues parts conclouen amb un cor i n) el darrer cor està escrit a base de *versi sciolti*. Com es veurà més endavant en el capítol corresponent els llibrets dels oratoris de Francesc Queralt tenen, en molts aspectes, clares influències de les obres de Zeno i Metastasio.

Fer una llista completa de tots els autors europeus del segle XVIII que es van dedicar a la composició d'oratoris seria una feina molt llarga i sense gaire sentit en un treball com aquest. No obstant, i com a resum de la història de l'oratori a Europa, es presentaran a continuació alguns dels compositors i oratoris esmentats per Smither.

Dins de l'àmbit de l'oratori italià es poden esmentar diversos autors i composicions. Leonardo Leo (1694-1744), autor napolità, representa el pas de l'estil barroc al primer classicisme. Operista reputat, Leo també es va dedicar a la música sacra i a l'oratori: tot i que les fonts indiquen que va compondre almenys sis oratoris, només quatre n'han arribat fins als nostres dies. *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario*, dues versions musicals de *Sant'Elena al Calvario* i *La morte d'Abel*. L'alemany de naixement i italià de formació Johann Adolf Hasse (1699-1783) va treballar principalment a Dresden, Venècia i Viena. El seu càrrec més important va ser el de *Kapellmeister* de la cort de l'elector de Dresden i es va fer molt conegut per les seves òperes. Va compondre uns onze oratoris entre els anys 1730 i 1750, la major part dels quals van ser presentats a l'esmentada ciutat alemanya (només els tres primers van ser compostos per Venècia i Viena). Els més destacats dels oratoris de Hasse són *Ipellegrini al sepolcro di Nostro Signore*, *Sant'Elena al Calvario* i *La conversione di Sant'Agostino*.



Un altre compositor napolità és Nicolò Jommelli (1714-1774). Entre els càrrecs més importants que va ocupar destaquen el de mestre de capella a l'Ospedale degl'Incurabili a Venècia i el de *maestro coadiutore* a la capella papal de Roma. A més de l'òpera, Jommelli també va cultivar el gènere de l'oratori. Tot i que sembla que va escriure unes nou composicions d'aquest tipus, només se'n conserven quatre, totes elles amb llibret de Metastasio: *Isacco, figura del Redentore*; *La Betulia liberata*; *Gioas* i *La passione di Gesù Cristo*.

Un dels compositors d'oratoris més prolífics d'aquest moment és Ferdinando Bertoni (1725-1813): entre 1746 i 1785 va compondre un cinquantena d'oratoris, d'entre els quals destaca *David poenitens*. Va ser organista i mestre de capella de sant Marc de Venècia i l'any 1773 va ser nomenat membre de l'*Accademia filarmonica* de Bolonya. La seva fama com a músic, que es va estendre per tot Europa, el va portar a dirigir al King's Theatre de Londres al llarg de quatre temporades.

Quan es parla de l'oratori italià del segle XVIII no es pot oblidar la figura de Joseph Haydn. Tot i que els seus dos oratoris més coneguts, *La Creació* i *Les estacions*, tenen el seu text en alemany, s'ha de destacar l'obra *Il ritorno di Tobia*, una de les obres italianes més remarcables dels darrers anys del set-cents. L'oratori va ser encarregat per la Tonskünstler-Societät per ser interpretat en el marc dels concerts de Quaresma organitzats per aquesta institució i es va poder sentir els dies 2 i 4 d'abril de 1775 a Viena. Tenint en compte el número de músics que formaven part de l'orquestra i cor d'aquesta societat musical, a l'estrena d'*Il ritorno di Tobia* hi devien intervenir almenys uns 180 intèrprets. Cal adonar-se del fet que quan Haydn va compondre aquest oratori encara no havia emprès els seus dos viatges a Londres (que van tenir lloc entre 1791 i 1792 el primer i entre 1794 i 1795 el segon), per la qual cosa a *Il ritorno di Tobia* no s'hi trobaran aquelles claríssimes influències handelianes que sí que s'observen a *La Creació* i *Les estacions*.

El darrer dels compositors que s'han de considerar en aquest apartat sobre l'oratori italià és Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804). Dels seus set oratoris compostos entre 1764 i 1802 en destaca un: *Debora e Sisara*. La major part d'aquestes composicions per la congregació de l'oratori a Roma i per ser interpretats en els concerts de Quaresma organitzats pels diferents teatres napolitans.

Per entendre la situació de l'oratori a l'Anglaterra a la segona meitat del segle XVIII cal referir-se a la veneració d'aquest país per Handel. Encara durant la vida del compositor alemany era costum organitzar per diferents ciutats angleses festivals en els quals s'interpretava música de Handel. A les

primeres dècades del set-cents els músics que integraven l'orquestra i el cor eren relativament pocs<sup>12</sup>. A mesura que avançava el segle les xifres s'anaven incrementant cada cop més: així, en una representació a Oxford l'any 1733 ja hi havia 70 intèrprets; al mateix lloc l'any 1754 es va arribar a un centenar de músics. Aquest increment que es dona a Oxford s'observa igualment a d'altres ciutats del Regne Unit. Un any important en la història de l'oratori anglès és el 1784. Sir Charles Burney explica les conclusions a què van arribar tres dels directors anglesos més importants del moment (el vescomte Fitzwilliam, Sir Watkin Williams Wynn i Joah Bates): "after remarking that the number of eminent musical performers of all kinds, both vocal and instrumental, with which London abounded was far greater than 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 equal"<sup>13</sup>. Per portar a terme aquest macro concert van pensar en l'any 1784: era el vint-i-cinquè aniversari de la mort de Handel i segons es creia en aquell moment en centè aniversari del seu naixement. Finalment els concerts van tenir lloc els dies 26, 27 i 29 de maig i, per desig de la reina, a aquestes dates s'hi van afegir els dies 3 i 5 de juny. Al concert del dia 29 es va oferir complet l'oratori *Messiah*. Per als tres dies es va comptar amb un total de 526 músics, entre instrumentistes i cantants. L'orquestra estava intergrada per 251 persones i la secció vocal per 275. La direcció general des de l'orgue va estar a càrrec de Joah Bates i, per tal que les seves indicacions fossin vistes per tots els músics va estar assistit per tres subdirectors situats al centre i als dos costats de l'orquestra.

Aquests festivals es van anar repetint any rere any de manera gairebé ininterrompuda fins el 1791. Cada cop el número d'intèrprets augmentava: el 1786 hi van intervenir 640 músics; el 1787, 806; el 1791, 1068. És precisament en aquest darrer any quan Joseph Haydn va assistir a un d'aquests concerts, que de ben segur que van influenciar-lo a l'hora de compondre els seus oratoris *La Creació* i *Les estacions*.

Entre els compositors anglesos de la segona meitat del segle XVIII que es van dedicar a la composició d'oratoris cal esmentar els següents: John Christopher Smith, Thomas Augustine Arne, John Worgan i John Stanley. El primer de la llista (1712-1795), del qual es coneixen sis oratoris, va

---

<sup>12</sup> Per exemple, l'any 1727 per santa Cecília es va organitzar a Bristol un d'aquests festivals en el qual hi van participar una trentena de músics.

<sup>13</sup> Charles Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1784* (Amsterdam: Fritz A. M. Knuf, 1964), 3. Citat per Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 3:222-3.

rebre algunes lliçons de composició de Handel. La seva obra més coneguda és *Paradise Lost*. Altres oratoris de Smith són: *David's Lamentation over Saul and Jonathan*, *Judith*, *The Feast of Darius*, *Jehosaphat* i *Redemption*.

Thomas Augustine Arne (1710-1778) va compondre dos oratoris: *The Death of Abel* (que en posteriors presentacions es va titular *The Sacrifice*) i *Judith*. El primer dels dos estava basat en el llibret *La morte d'Abel* de Metastasio. John Worgan, que va viure entre els anys 1724 i 1790, va escriure quatre oratoris: *Manasseh*, *The Chief of Maon*, *Gioas* i *Hannah*. Els dos primers estan perduts i el segon es conserva incomplet. John Stanley (1712-1786), cec des dels dos anys d'edat, va escriure tres oratoris: *Jephtha*, *Zimiri* i *The Fall of Egypt*.

A l'hora de considerar l'oratori als països germànics cal fer una clara distinció entre les zones catòliques i les protestants. En el primer grup es destaquen les corts de Viena, Dresden i Mannheim, a més de la ciutat de Salzburg. Dins de l'àmbit protestant es pot parlar de llocs com ara Leipzig, Hamburg, Lübeck o Berlín. Una diferència important entre els oratoris d'una i altra àrees és que si bé a la zona catòlica aquestes composicions mai formaven part de la missa, a la zona protestant era costum incloure un oratori en els serveis de les festes principals de l'any. A la setmana santa aquests oratoris rebien el nom de *Passió*. Els oratoris de la zona catòlica es basen en un llibret principalment dramàtic, generalment de poetes italians. Les composicions de les àrees protestants també van seguir aquest llibret dramàtic, tot i que donant més importància als cors i als corals. Tanmateix, a la zona protestant es va desenvolupar un nou tipus de llibret que va donar com a resultat l'oratori líric. En aquestes obres no es desenvolupa cap acció, simplement els diferents personatges hi expressaven els seus sentiments davant d'un determinat fet religiós (aquest fet solia estar relacionat amb la festa del dia en què s'interpreta el determinat oratori).

Entre els compositors més destacats dins de l'àmbit germànic en general cal destacar els següents: Georg Philipp Telemann, Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Heinrich Rolle, Joseph Haydn i Ludwig van Beethoven. Telemann (1681-1767) va ser un compositor molt prolífic que va conrear gairebé tots els gèneres musicals del seu temps. A Hamburg Telemann va ser nomenat *Kantor* de la Johanneum i director de les cinc esglésies principals de la ciutat. Tots aquests càrrecs exigien del compositor una extremada productivitat: havia d'escriure dues cantates setmanals i una passió cada any. D'altra banda se li demanaven diferents cantates anuals per tal de ser

interpretades en celebracions religioses, oratoris per interpretar-se en consagracions d'esglésies, cantates per ser tocades en celebracions cíviques i una *Kapitänsmusik* cada any (es tracta d'un gènere destinat a la milícia d'Hamburg que consistia en un oratori seguit d'una serenata). Pel que fa al gènere que ocupa aquesta tesi de Telemann es coneixen cinquanta-dues passions, trenta-sis *Kapitänsmusiken* i uns dotze oratoris. Aquestes obres les va escriure principalment per Hamburg i Frankfurt (per aquesta darrera són la major part dels seus oratoris). Entre les seves composicions destaquen: *Seliges Erwägen, Betrachtung der Neunten Stunde an dem Todes-Tage Jesu, Tod Jesu, Hirten bei der Krippe, Auferstehung und Himmelfahrt, Befreite Israel, Auferstehung* i *Tag des Gerichts*.

Graun (1703 o 1704-1759), tot i que va compondre una gran quantitat d'òperes i cantates, a més d'obres instrumentals, només va escriure un sol oratori, *Tod Jesu*, que va ser estrenat el 1755.

El segon fill de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp, va néixer a Weimar el 1714 i va morir a Hamburg el 1788. Quan l'any 1740 el príncep Frederic va ser nomenat rei i va traslladar-se a Berlín, Carl Philipp ja estava al seu servei i va continuar mantenint el seu càrrec. Durant aquests anys Bach va escriure una gran quantitat de música per a tecla. Descontent de les condicions de Berlín va decidir canviar de lloc de treball i, finalment, es va traslladar a Hamburg on, després de la mort de Telemann, va succeir-lo en tots els seus càrrecs i obligacions. Bach va haver de dedicar-se a la música religiosa, gènere que no havia tingut l'oportunitat de conrear a Berlín. Són, doncs, d'aquesta època tots els oratoris d'aquest compositor. Destaquen els següents: *Die Israeliten in der Wüste, Die letzten Leiden des Erlösers* i *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*.

Durant l'època en què Rolle (1716-1785) va treballar a Magdeburg va participar activament en una associació d'intel·lectuals coneguda primer amb el nom de Gelehrten Clubb i després per Literarische Gesellschaft, fundada l'any 1760. Entre altres activitats aquesta agrupació organitzava una sèrie de concerts anuals, la direcció dels quals es va confiar a Rolle. El compositor va escriure una vintena d'oratoris per a aquestes audicions, entre els que es poden esmentar *Abraham auf Moria, Lazarus* i *Thirza und ihre Söhne*. Aquests tres reflecteixen clarament l'estil *Sturm und Drang*, tan característic d'aquesta època (els tres oratoris van ser escrits entre 1776 i 1779).

Tot i que en una altra part ja s'ha parlat de Haydn, cal considerar-lo aquí pel que fa als seus oratoris en alemany: *La Creació* i *Les estacions*, tots dos, com ja s'ha dit, escrits després de l'assistència del compositor a alguns dels macroconcerts en commemoració de Handel; són obres,

doncs, amb clara influència handeliàna. Es tracta, per altra banda, de les dues obres més importants dels darrers anys del compositor i també de l'època clàssica. Cal indicar que *Les estacions*, segurament perquè es basa en un tema no del tot religiós, no va ser qualificat d'oratori pel seu autor en la primera edició de la partitura. No obstant, de manera general, tant a l'època de Haydn com en els nostres dies, *Les estacions* és considerat un oratori.

El darrer dels compositors de l'àmbit germànic és Ludwig van Beethoven (1770-1827), autor d'un únic oratori: *Christus am Oelberge*. L'origen d'aquesta composició es troba en l'any 1803 quan Emanuel Schikaneder li demana al músic una òpera per al recentment estrenat Theater-an-der-Wien. A més de l'òpera encarregada hi havia l'oportunitat de realitzar-hi un concert, ocasió per a la qual Beethoven va compondre *Christus am Oelberge*. L'obra, que va ser composta en unes poques setmanes, va ser estrenada a l'esmentat teatre el dia 5 d'abril de 1803, dimarts de setmana santa. Aquest mateix dia al matí Beethoven encara va introduir una part per als trombons. L'obra que finalment va sentir-se aquella tarda no és exactament la mateixa que posteriorment es va publicar, ja que en aquesta darrera l'autor hi va fer una gran quantitat de modificacions i hi va afegir un cor nou. Tot això va comportar una llarga feina per part de Beethoven, cosa que va fer que la publicació s'endarrerís molt de temps; finalment *Christus am Oelberg* va ser editat l'any 1811 per Breitkopf & Härtel.

A l'hora de parlar de l'oratori a la França del segle XVIII s'ha de tenir molt present el *concert spirituel*. Aquests concerts tenien lloc durant les èpoques en què l'Académie Royale de Musique havia de tancar les portes: des del cinquè diumenge de quaresma fins a l'octava de Pasqua, per pentecosta, tots sants, nadal, les festes de la Mare de Déu i totes les vigílies de festes. Aquests concerts es van inaugurar el 1725 i es van mantenir ininterrompudament fins el 1790. Durant els primers anys l'únic que se sentia en aquests concerts era música instrumental i motets en llatí. Quan Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville va assolir la direcció dels *concerts spirituels* l'any 1755 va ser quan l'oratori va començar a formar part del repertori habitual d'aquests recitals. El primer oratori que s'hi va representar va ser *Les Israélites à la montagne d'Horeb*, amb música de Mondonville. Entre els anys 1762 (quan Mondonville va deixar la direcció) i 1773, els diferents músics que van estar al front dels *concerts spirituels* van mostrar un nul interès pel gènere. No obstant, des d'aquesta darrera data fins al 1790 l'oratori va estar permanent present en aquests concerts. Van ser diversos els compositors que van escriure obres per ser-hi interpretades.

Tres son els compositors que cal considerar a l'hora de tractar l'oratori a França: Henri-Joseph Rigel, François-Joseph Gossec i Jean-François Le Sueur. Rigel (1741-1799) va compondre tres oratoris, *La sortie d'Égypte*, *La destruction de Jéricho* i *Jephté*. Del belga Gossec (1734-1829) es coneixen dues composicions pertanyents al gènere que ocupa la tesi: *La nativité* i *L'arche d'alliance devant Jérusalem*. De Le Sueur (1760-1837) cal esmentar el tipus d'obres que es coneixen amb la denominació missa-oratori: es tracta de composicions que participen de les característiques dels dos gèneres en les quals es presenten els texts de l'Ordinari de la Missa de manera dramatitzada. Va compondre quatre misses-oratori per a les festes de nadal, pasqua, pentecosta i l'assumpció. Per altra banda també cal esmentar els oratoris (aquí amb el sentit més estricte del terme) *Ruth et Noëmi* i *Ruth et Booz*, concebuts com a complementaris.

Pel que fa a l'oratori a Espanya Howard E. Smither es basa en l'obra de José Rafael Carreras y Bulbena *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*<sup>14</sup>. El problema de l'oratori a Espanya, des del punt de vista de Carreras y Bulbena, ja s'ha estudiat al capítol dedicat a l'estat de la qüestió, per la qual cosa no cal insistir més en aquest punt. Sí que s'ha de deixar constància, no obstant, que dins de la història de l'oratori a Europa, Espanya, i especialment Catalunya, hi tenen un lloc que cal destacar i tenir-lo en consideració.

Howard E. Smither<sup>15</sup> explica que, a diferència d'Espanya, a Portugal no hi ha cap treball que resumeixi la història de l'oratori en aquest país. Tanmateix també hi va haver compositors que es van dedicar a aquest gènere. Un dels primers autors és el català de naixement Jayme de la Té y Sagau (c. 1680-1736), del qual es coneix un oratori dedicat a sant Vicenç que va ser interpretat a la catedral de Lisboa el 1719. Segons els llibrets conservats aquesta obra es va repetir, per la mateixa festa de sant Vicenç i al mateix lloc els anys 1721, 1722 i 1723. L'any 1720, no obstant, l'oratori a sant Vicenç interpretat a la catedral lisboeta va ser compost per Antonio Literes (1673-1747). Smither conclou dient que no se sap si aquesta tradició de cantar oratoris a la seu de Lisboa va continuar al llarg de tot el segle XVIII; proposa que cal fer un estudi més detingut sobre aquest gènere a Portugal per arribar a conclusions més sòlides.

Podria dir-se que qui va introduir l'oratori a Dinamarca va ser l'alemany Johann Adolph Scheibe, que l'any 1740 va ser nomenat per Christian VI mestre de capella de la cort reial. Tot i que

---

<sup>14</sup> José Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical*.

<sup>15</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 3:612-5.

quan el monarca va morir l'any 1746 Scheibe va deixar el càrrec, va continuar vivint a Dinamarca i va exercir una notable influència sobre els compositors d'aquest país. Per altre banda Scheibe va ser un dels primers autors que va escriure una passió en la llengua pròpia del país: *Den døende Jesus* (1762). Després d'aquest es van sentir altres oratoris, en llengua italiana, d'autors com ara Jommelli, Hasse, Paisiello, Salieri i Friedrich Heinrich Himmel. L'any 1786 va ser interpretat el *Messiah* de Handel. Cap a finals de segle la cort reial va tornar a interessar-se pels oratoris en llengua danesa; en aquest context cal esmentar Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) i Friedrich Aemilius Kunzen (1761-1817). Tots dos, de manera successiva, van ostentar els càrrecs de mestre de capella de la cort i director del Teatre Reial Danès. Poques dades dóna Smither sobre l'oratori a Suècia. El 1731 Johann Helmich Roman (1694-1758) inicia una sèrie de concerts públics en els quals, en part s'hi interpretarà música religiosa: les obres seran, en aquest primer moment, en alemany i en italià. A la segona meitat del segle continuaran els concerts públics i en aquest cas els autors dels quals s'interpretaran obres seran Graunn, Francesco Uttini (1723-2795) o Naumann. Cal assenyalar que a l'abril del 1786 va arribar a Estocolm el *Messiah* de Handel. *La creació* va ser interpretada a la mateixa ciutat el 1801. Fins al moment, el primer oratori suec conegut és de l'any 1809 (certament, es tracta d'una composició més aviat romàntica que no pas clàssica); es tracta de *Försonaren på Golgatha*, de Christian Friedrich Haeffner.

Pel que fa a l'oratori rus cal ementar dos autors: Giuseppe Sarti (1729-1802) i Stepan Anikievich Degtiarev (1766-1813). Són del primer *Gospodi vozzvakh k tebe, Tebe Boga khvalim i Slava v vyshnykn*. Del segon, *Minin i Pozharskii, ili Osvobozhdenie Moskvy*. Algunes d'aquestes composicions requereixen per la seva interpretació una agrupació instrumental pròpia dels països eslaus coneguda amb el nom de *rogovoi orkestr*. Es tracta d'una agrupació instrumental formada per trompes rectes de diferents tamanys en la qual cada instrumentista pot interpretar només una sola nota; una melodia o un acompanyament harmònic s'obté a base de sincronitzar les intervencions de cada músic. La *rogovoi orkestr* va ser molt utilitzada pels compositors russos durant la segona meitat del segle XVIII; en els primers anys del XIX aquesta agrupació instrumental va caure en desús i ben aviat va deixar d'utilitzar-se.

Aquesta ràpida i sintètica visió de la història de l'oratori a Europa des del seu origen fins al segle XVIII ha de servir per centrar i contextualitzar el tema que ocupa aquesta tesi. Ni Francesc Queralt ni la resta de compositors catalans del segle XVIII que es van dedicar a aquest gènere en són els inventors; l'oratori ja existia des de molts anys abans. És per aquest motiu que no es pot tractar la figura de Francesc Queralt com a compositor d'oratoris i no saber en quin lloc de la història d'aquest gènere cal situar-lo. En aquest apartat s'ha vist una història general de l'oratori a Europa; segons es desprèn de l'obra de Howard E. Smither (resumida a les pàgines anteriors), màxima autoritat actual sobre el gènere, no sembla que els compositors catalans hagin mostrat gaire interès per l'oratori. A l'apartat següent, on es tractarà sobre l'oratori a Catalunya, es demostrarà que aquesta idea és del tot equivocada: van ser molts els compositors que a casa nostra es van dedicar a l'oratori i, com es pot veure amb les composicions de Francesc Queralt que acompanyen aquesta tesi, es tracta d'unes obres d'una gran qualitat musical que poden situar-se al costat de qualsevol altra creació europea de l'època.

#### NOVES APORTACIONS: L'ORATORI A CATALUNYA

Tal com s'ha vist a l'apartat dedicat a l'estat de la qüestió, l'oratori sembla que va tenir una certa presència a la Catalunya del segle XVIII. Les meves investigacions sobre aquest tema m'han portat a concloure que aquest gènere va tenir a casa nostra una gran importància: van ser molts els llocs, tant a Barcelona com a fora d'aquesta ciutat, on es van interpretar oratoris. Per altra banda cal assenyalar que un gran nombre de compositors catalans del segle XVIII van escriure alguna obra pertanyent a aquest gènere. Aquestes afirmacions es basen en la informació que proporcionen els 384 llibrets i les 77 partitures presentades a l'apèndix 10 d'aquesta tesi, que, per altra banda, permeten bastir una gran part de la història de l'oratori a Catalunya. En efecte, aquests llibrets no indiquen únicament el nom de l'autor i el títol de l'obra, sinó que a més s'hi expliquen, en alguns casos amb molt de detall, els motius pels quals es va interpretar l'oratori, on va ser interpretat, quina va ser la capella musical encarregada d'executar-lo o en quina data va ser interpretat. Tota aquesta informació es



completa i es complementa amb els comentaris, moltes vegades tanmateix ingenus, del *Calaix de sastre* de Rafael d' Amat i de Cortada.

Per determinar els compositors catalans dedicats a l'oratori seran útils els catàlegs de llibrets i de partitures. A partir d'aquests s'observa que són quaranta-un. A continuació es presenten els noms d'aquests autors amb els anys dels oratoris més antic i més modern conservats<sup>16</sup>:

Francesc Valls (1717-1737)	Raimon Milà (1771)
Jaume Casellas (1726-1731)	Josep Garí (1771)
Josep Picañol (1727-1737)	Francesc Queralt (1774-1804)
Bernat Tria (o Trias) (1728-1753)	Francesc Juncà (1777-1779)
Onofre Puig (1729)	Joan Petzi (1777)
Ivan Genesta (1733)	Magí Riera (1780-1791)
Josep Bernat (1734-1741)	Josep Cau (1791-1799)
Salvador Figuera (1736-1745)	Josep Pons (1793)
Josep Pujol (1738-1772)	Vicenç Alsina (1795)
Josep Masvesí (1740-1758)	Ignasi Ducassi (1799)
Emanuel Gònima (1743-1774)	Carles Baguer (1805)
Pau Monserrat (1746-1759)	Antoni Guiu (1807)
Joan Rossell (1747)	Ramon Aleix (?)
Antoni Jordi (1748-1782)	Ignasi Parella (?)
Manuel Thomàs y Maymir (1750)	Pleyel (1807)
Tomàs Milans (1751-1753)	Gabriel Miguel (?)
Josep Duran (1757-1771)	Antoni Mestres (?)
Jaume Arau (o Aran) (1758-1777)	Pau Llinàs (?)
Geroni Serratosa (1759-1768)	Carles Julian (?)
Pere Antoni Monlleó (1760-1790)	Joan Serrat (?)
Domènec Clusa (1765)	

---

<sup>16</sup> S'entén que tot el que s'exposa en aquest capítol es basa en els llibrets i músiques presentats a l'apèndix 10. Considerant el fet que poden aparèixer més llibrets, la informació donada a continuació és susceptible de ser ampliada.

A més d'assenyalar els noms dels autors, els llibrets també indiquen les capelles musicals de les quals aquests compositors eren mestres o hi estaven vinculats per algun motiu. Després de fer el buidat del catàleg de llibrets s'observen 18 capelles de diferents llocs de Catalunya que, en major o menor mesura, cantaven aquest tipus d'obres. Això demostra que l'oratori no va ser un gènere només limitat a Barcelona, sinó que a moltes altres ciutats i pobles catalans es van interpretar aquest tipus de composicions al llarg de tot el segle XVIII. A continuació es presenten les diferents capelles musicals i, ordenats cronològicament, els compositors que en van ser mestres (els comptats casos en què el compositor no era el mestre de la capella s'indiquen particularment). Els anys col·locats a continuació dels autors no coincideixen necessàriament amb els anys de magisteri sinó que, com en el quadre anterior, es tracta de les dates dels oratoris més antic i més modern conservats de cadascun d'ells. Cal tenir en compte, no obstant, que la llista de compositors vinculats a la Catedral de Barcelona, ha estat elaborada, en part, a partir dels oratoris procedents d'aquest lloc; en aquest cas, contràriament al que passa amb els llibrets, no s'indica si el compositor n'era o no mestre de capella. Això significa que a la Catedral de Barcelona es van interpretar oratoris d'aquests compositors, però no és segur que tots ells en fossin mestres de capella. A banda dels que s'indiquen a continuació es conserva a la seu barcelonina un oratori incomplet de Pleyel, datat de l'any 1807.

#### Capelles musicals barcelonines:

##### Capella de la Catedral

- Francesc Valls (1717-1737)
- Josep Picañol (1727-1737)
- Josep Pujol (1738-1772)
- Francesc Queralt (1774-1804)
- Ramon Aleix (?)
- Vicenç Alsina (1795)
- Carles Baguer (1805) (organista)
- Antoni Guiu (1807)
- Ignasi Parella (?)

#### Reial Capella de Nostra Senyora del *Palao*

- Bernat Tria (o Trias) (1728-1753)
- Josep Duran (1757-1771)
- Antoni Mestres (?) (organista)
- Josep Picañol (apareix com a mestre d'aquesta capella en un oratori sense data).

#### Capella de Santa Maria del Mar

- Jaume Casellas (1726-1731)
- Salvador Figuera (o Figueras) (1736-1745)
- Pau Monserrat (1746-1759)
- Pere Antoni Monlleó (1760-1790)
- Josep Cau (1791-1799)

#### Capella de Nostra Senyora del Pi

- Pau Linàs (?)

#### Capella de l'Església dels Sants Just i Pastor

- Onofre Puig (1729)
- Tomàs Milans (1751-1753)

#### Capella de l'Església de Sant Cugat del Rech

- Ignasi Ducassi (1799)

#### Capelles musicals d'arreu de Catalunya:

##### Capella de la Catedral de Tarragona

- Joan Rossell (1747)

##### Capella de la Catedral de Girona

- Emanuel Gònima (1737-1774)
- Francesc Juncà (1777-1779)
- Josep Pons (1793)

Capella de l'Església Parroquial de La Bisbal (?)

- Manuel Thomàs y Maymir (1750)

Capella de l'Església Parroquial de Torroella de Montgrí

- Geroni Serratosa (1759-1768)

Capella de la Seu de Manresa

- Josep Masvesí (1740-1758)
- Joan Petzi (1777)

Capella de l'Església de Santa Maria de Mataró

- Jaume Arau (o Aran) (1758-1777)

Capella de la Catedral de Vic

- Josep Bernat (1734-1741)
- Antoni Jordi (1748-1782)
- Joan Serrat (?)

Capella de l'Església de Vilafranca del Penedès

- Raimon Milà (1771)
- Magí Riera (1780-1791)

Capella de l'Església de Sant Antoni Abat de Vilanova

- Josep Garí (1771)

#### Capella de l'Església Col·legial de Santa Maria de Guissona

- Ivan Genesta (1733)

#### Capella del Monestir de Vallbona

- Domènec Clusa (1765)

#### Capella de la Catedral de Palma

- Gabriel Miguel (?) (Beneficiat de l'església de Sant Nicolau de Palma i músic de la Catedral)
- Carles Julian (?) (Primer violí de la Catedral de Palma i Primer oboè del Regiment d'Oran)

Cal considerar que hi havia molts llocs on es cantaven oratoris que no tenien capella musical pròpia: aquest és el cas, entre molts d'altres i només pres com a exemple significatiu, de l'església de sant Felip Neri, a la qual hi assistia la capella de la Catedral. La llista precedent, per tant, no dóna la totalitat de les esglésies de Catalunya on s'interpretaven aquestes composicions. A partir del catàleg de llibrets es poden determinar una seixantena d'esglésies, que es detallen a continuació, on es cantaven aquest tipus d'obres. Entre parèntesis s'indiquen els compositors que en cada cas hi van crear oratoris. (La llista que es presenta a continuació conté totes les esglésies que s'esmenten en els llibrets, tant aquelles que posseïen capella musical pròpia com les que no.)

#### Esglésies de Barcelona

- Convent dels Pares Agonitzants (Pau Monserrat, Bernat Trias).
- Convent de sant Agustí (Bernat Trias, Josep Duran).
- Monestir de Nostra Senyora d'Alguaire (Josep Picañol, Francesc Queralt).
- Comfraria de sant Antoni de Pàdua (Salvador Figuera, Pau Monserrat).
- Església de Betlem (Bernardo Trias, Josep Picañol, Josep Pujol).
- Església de Nostra Senyora del Bonsuccés (Salvador Figuera)
- Convent dels Caputxins (Jaume Casellas, Salvador Figuera, Pau Monserrat, Francesc Queralt).
- Convent dels Pares Menors Caputxins (Pere Antoni Monlleó).

- Església del Convent de Carmelites Calçats (Josep Pujol).
- Convent de les Carmelites Descalces (Jaume Casellas, Bernat Tria, Francesc Queralt).
- Convent del Carmelites Descalços (Josep Pujol).
- Catedral (Francesc Valls, Francesc Queralt).
- Convent de santa Caterina (Josep Pujol, Pere Antoni Monlleó).
- Convent de sant Gaietà (Francesc Valls, Pere Antoni Monlleó, Josep Cau).
- Església de sant Cugat del Rec (Ignasi Ducassi)
- Convent de les Mares de l'Ensenyança i Companya de Maria (Bernat Tria, Josep Pujol, Josep Duran).
- Convent de santa Eulàlia (Salvador Figuera, Josep Pujol, Pau Monserrat).
- Oratori de sant Felip Neri (Josep Pujol, Pau Monserrat, Francesc Queralt, Carles Baguer).
- Convent de sant Francesc de Paula (Francesc Valls)
- Convent de sant Francesc (Salvador Figuera, Pau Monserrat, Pere Antoni Monlleó).
- Monestir de les Gerònimes (Pere Antoni Monlleó).
- Convent de santa Isabel (Bernat Tria, Josep Pujol).
- Monestir de Nostra Senyora de Jerusalem (Bernat Tria, Tomàs Milans).
- Església de sant Joan de Jerusalem (Josep Pujol).
- Església dels sants Just i Pastor (Onofre Puig, Tomàs Milans).
- Església de santa Maria del Mar (Pau Monserrat, Pere Antoni Monlleó).
- Església de l'Hospici de Peregrins de santa Marta (Pau Monserrat).
- Convent de la Mercè (Francesc Valls, Jaume Casellas, Josep Picañol, Bernat Tria, Josep Pujol, Pau Monserrat, Pere Antoni Monlleó, Francesc Queralt, Josep Cau).
- Convent de Religioses Mínimes Descalces (Bernat Tria, Francesc Queralt).
- Col·legi de *Monte-Alegre* (Josep Pujol, Francesc Queralt).
- Convent de Montsió (Bernat Tria).
- Església dels Pares Mínims (Salvador Figuera, Francesc Queralt).
- Església del *Palao* (Bernat Tria, Josep Duran).
- Parròquia de sant Pere (Francesc Queralt).
- Monestir de sant Pere de les Puel·les (Bernat Tria, Josep Pujol, Francesc Queralt).

- Església dels Estudis de sant Sebastià (Bernat Tria, Salvador Figuera, Josep Pujol, Pau Monserrat, Pere Antoni Monlleó).
- Convent dels Trinitaris Calçats (Josep Pujol, Pere Antoni Monlleó).
- Convent dels Trinitaris Descalços (Bernat Tria, Pau Monserrat, Josep Duran, Francesc Queralt).
- Convent de la Santíssima Trinitat (Josep Pujol).
- Monestir de Nostra Senyora de Valldonzella (Bernat Tria, Pau Monserrat, Josep Duran).

#### Esglésies d'arreu de Catalunya

- Capella dels Dolors (Girona) (Emanuel Gònima).
- Monestir de sant Pere de Galligans (Girona) (Emanuel Gònima).
- Església dels Jesuïtes (Girona) (Emanuel Gònima).
- Col·legi de sant Martí (Girona) (Emanuel Gònima).
- Convent dels Pares Predicadors (Girona) (Emanuel Gònima, Francesc Juncà, Josep Pons).
- Capella dels Dolors (La Bisbal) (Manuel Thomàs i Maymir).
- Església Parroquial de sant Genís (Torroella de Montgrí) (Geroni Serratosà).
- Convent de Nostra Senyora dels Àngels i santa Clara (Manresa) (Josep Masvesí).
- Església dels Jesuïtes (Manresa) (Josep Masvesí).
- Convent de les Carmelites Descalces (Mataró) (Francesc Queralt, Jaume Arau).
- Catedral (Vic) (Antoni Jordi).
- Convent dels Caputxins (Vic) (Antoni Jordi).
- Convent de les Carmelites Calçades (Vic) (Josep Bernat).
- Convent de les Carmelites Descalces (Vic) (Antoni Jordi).
- Església de l'Hospital de la Santa Creu (Vic) (Antoni Jordi).
- Convent del Santíssim Rosari (Vic) (Antoni Jordi).
- Convent dels Trinitaris Descalços (Vic) (Josep Bernat).
- Convent dels Carmelites (Vilafranca del Penedès) (Magí Riera).
- Església de Sant Antoni Abat (Vilanova) (Josep Garí).
- Col·legiata de santa Maria (Guissona) (Ivan Genesta).
- Monestir de Nostra Senyora de Vallbona (Vallbona) (Domènec Clusa).

- Convent de sant Domènec (Palma de Mallorca) (No s'especifica l'autor).

A banda de les ciutats esmentades a la llista anterior cal referir-se a un llibret que no indica ni la localitat ni l'església on va ser interpretat l'oratori, però molt bé podria tractar-se de Tarragona (ciutat que no està representada a la llista). Es tracta de l'"Oratorio sacro" *La lengua y dedo de Dios*, cantat el darrer dia del novenari dedicat a sant Antoni de Pàdua<sup>17</sup>. La composició és de Joan Rossell i va ser interpretada per la Capella de la Catedral de Tarragona. Tot i que no se sàpiga l'església on va ser executada aquesta composició, és interessant destacar-la perquè dóna testimoni del fet que en aquesta ciutat també s'interpretaven oratoris. Cal assenyalar, per altra banda, que hi ha molts llibrets que només indiquen la ciutat, sense fer referència a cap lloc concret: això significa que la llista d'esglésies donada no és en absolut tancada.

A més de tota aquesta informació, els llibrets també indiquen els motius pels quals s'interpretaven els oratoris. Les raons són moltes i molt diverses, però es poden resumir en les que es presenten a continuació, que són les més repetides. El següent quadre mostra també les esglésies on era habitual que s'interpretessin oratoris.

Per celebrar una festa dedicada a la Mare de Déu o a un sant:

- A l'església de Betlem s'interpretava anualment un oratori per celebrar la festa de la Immaculada (finals de maig, principis de juny).
- A l'església del Bonsuccés de Barcelona s'interpretaven oratoris dedicats a la Mare de Déu del Dolors.
- A l'església del Convent de Sant Francesc de Barcelona s'interpretaven oratoris per la festa i novenari de sant Antoni de Pàdua.
- Al Monestir de Nostra Senyora de Valldonzella s'interpretaven oratoris en honor a sant Bernat de Claraval.
- A Convent dels Carmelites Descalços de Barcelona s'interpretaven oratoris dedicats a sant Josep.
- A l'església del Pares de Sant Gaietà es cantaven oratoris en honor de sant Miquel dels Sants.

---

<sup>17</sup> Per a més informació sobre aquest "Oratorio sacro" veure el número 339 del catàleg de llibrets presentat al darrer apèndix d'aquesta tesi.



- Als convents de les Carmelites Descalces es dedicaven oratoris a sant Joan de la Creu i a Santa Teresa de Jesús.
- Al Convent de la Mercè de Barcelona es cantaven oratoris en honor a sant Serapi i a sant Carles Borromeu.
- Al Convent de Santa Caterina es dedicaven oratoris a sant Vicenç Ferrer.
- A l'església del *Palao* de la Comtessa es cantava anualment un oratori en acció de gràcies per la victòria de Lepant contra les tropes turques.
- Al Monestir de Sant Pere de les Puel·les s'interpretaven oratoris dedicats a sant Magí.
- El gremi de platers dedica oratoris a sant Eloi.
- A diferents esglésies de Barcelona es dedicaven oratoris a la Mare de Déu de la Mercè i a santa Eulàlia.
- A l'església de Sant Francesc de Paula de Girona, i a les dels Pares Mínims i Mínimes Descalces de Barcelona s'interpretaven oratoris per celebrar la festa de sant Francesc de Paula.
- A l'església dels Jesuïtes de Manresa es va cantar els dies 8, 9, 10 i 11 de maig de 1745 un oratori dedicat a Felip V.
- A Vic s'interpretaven oratoris dedicats al patrons de la ciutat, els sants Llucià i Macià.

Per celebrar una beatificació o una canonització:

- L'any 1729 es va celebrar amb la interpretació d'un oratori al Reial Convent de Caputxins de Barcelona la beatificació de Fidel de Sigmaringa. Al Convent de Caputxins de Vic es va cantar els dies 17, 18, 19 i 20 d'octubre de 1748 un "Rasgo alegórico que aplaude a los santos Fidel de Sigmaringa y Ioseph de Leonissa en el decreto de su canonización, y collocacion del Santísimo Sacramento en el nuevo templo de la ciudad de Vic"<sup>18</sup>.
- A l'església de Betlem se celebra amb oratoris la canonització de sant Joan Francesc Regis l'any 1738.
- Els Pares Agonitzants i la Congregació de l'Agonia celebren amb oratoris la beatificació (1742) i la canonització (1747) de sant Camil de Lelis.

---

<sup>18</sup> Per tenir la informació completa d'aquest oratori veure el número 101 del catàleg de llibrets presentat a l'apèndix de la tesi.

- La beatificació el 27 de maig de 1770 de Francesc Caraciolo va ser celebrat amb oratoris a l'església de sant Sebastià.
- El 7 d'octubre de 1779 l'Ajuntament de Vic fa cantar un oratori per solemnitzar les festes de la beatificació de Miquel dels Sants.
- Al maig del 1784 els caputxins celebren amb oratoris la beatificació de Llorenç de Brindis.
- Els dies 5, 6 i 7 de juliol de 1787 es canta un oratori al convent dels Pares Mínims de Barcelona per celebrar la beatificació de Gaspar de Bono.

Per celebrar el final de curs en institucions acadèmiques.

Dediquen anualment oratoris a sant Tomàs d'Aquino:

- Estudis de Sant Sebastià de Barcelona (entre abril i juny).
- Col·legi de Mont-Alegre de Barcelona (entre octubre i desembre i entre maig i juliol).
- Convent de Predicadors de Girona (entre maig i juliol).
- Acadèmia del Convent del Santíssim Rosari de Vic (juny).
- Convent de sant Domènec de Palma de Mallorca (juliol).

Per celebrar la professió d'una monja s'interpretaven oratoris en els següents centres:

- Convent de Religioses Mínimes Descalces.
- Reial Monestir de Sant Pere de les Puel·les.
- Convent de Santa Isabel.
- Monestir de Nostra Senyora de Jerusalem.
- Convent de les Mares de l'Ensenyança i Companya de Maria.
- Convent de Carmelites Descalces.
- Monestir de Nostra Senyora de Valldonzella.
- Monestir de Nostra Senyora d'Alguaire.
- Convent de Montsió.
- Monestir de les Gerònimes.
- Convent de Nostra Senyora dels Àngels i Santa Clara de Manresa.
- Convent de Carmelites Descalces de Mataró.

- Monestir de Nostra Senyora de Vallbona.

També es cantaven oratoris en altres ocasions, com podia ser durant l'octava de Corpus, amb motiu de la col·locació o translació de Sagrament o per commemorar els difunts d'una parròquia (com és el cas d'oratori que es va cantar el 18 de març de 1746 a l'Església de Santa Maria del Mar de Barcelona)<sup>19</sup>.

A partir de tots aquests quadres es poden extreure tota una sèrie de conclusions interessants pel que fa a l'oratori a Catalunya durant el segle XVIII. En primer lloc cal destacar el fet que pràcticament la totalitat dels compositors dedicats a aquest gènere són catalans. Això contrasta absolutament amb una forma musical similar: l'òpera. En aquest cas s'observa que gairebé totes les òperes interpretades a la Barcelona setcentista són d'autors estrangers<sup>20</sup>. D'aquí es pot deduir l'arrelament que l'oratori va tenir entre els compositors de Catalunya. Aquesta situació permet que, a partir de l'estudi dels oratoris catalans, es pugui observar, si més no en part, l'evolució que la música vocal va sofrir a Catalunya durant els segle XVIII.

Una altra qüestió remarcable és el fet que l'oratori no va estar present només a la ciutat de Barcelona (com és el cas de l'òpera), sinó que es van interpretar aquest tipus d'obres a diferents indrets de Catalunya. En aquest sentit l'oratori va representar una important via que va permetre al poble poder accedir a la música. En efecte, tot i la remarcable oferta musical barcelonina, la quantitat de gent que podia anar al Teatre de la Santa Creu a veure una òpera, o als múltiples concerts privats que tenien lloc en diferents cases nobiliàries i burgeses de Barcelona, era molt petita comparada amb el número de persones que podia assistir a les diferents esglésies de tot Catalunya per sentir-hi un oratori.

La informació que s'ha donat fins al moment ha estat extreta dels llibrets i de les partitures conservades; tanmateix, hi ha una altra font interessant que permet completar la història de l'oratori a Catalunya: es tracta de les anotacions fetes per Rafael d'Amat i de Cortada en el seu *Calaix de sastre*. A les següents pàgines no es reproduïxen la totalitat de les notícies que l'autor va escriure sobre el tema que ocupa aquesta tesi, simplement es pretén, amb un número certament important de cites,

---

<sup>19</sup> Es tracta de l'"Oratorio místico-sacro" de Pau Monserrat titulat *El divino Ulises*. Per a més informació veure el número 88 del catàleg de llibrets presentat al darrer apèndix d'aquesta tesi.

<sup>20</sup> Veure Roger Aliet, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. (Barcelona: IEC, 1990), 599-608, on presenta una llista de les òperes representades a la capital catalana entre els anys 1708 i 1801, i on es confirma l'absoluta supremacia dels compositors estrangers sobre els locals.

mostrar la destacada presència que l'oratori va tenir a la ciutat de Barcelona. Per altra banda, algunes de les conclusions a què s'ha arribat amb les informacions dels llibrets queden confirmades amb les notícies de Rafael d' Amat i de Cortada. Tot i que el baró de Maldà va començar el seu dietari l'any 1769, una de les primeres dades interessants pel que fa a l'oratori es troba l'any 1778. L'autor, que dóna notícia de la professió de Maria Ignacia Vega i Sentmenat, fa referència tàcita a un oratori de Francesc Queralt<sup>21</sup>:

No havent notat aquí, en punt â Profecias, y entradas de monjas conegudas mias en convents de esta ciutat, noto, que en lo dia 20 de maig de 1778, prengué lo habit en lo Monestir de Sant Pere de las Puellas, la S<sup>ra</sup> D<sup>ña</sup> Maria Ignasia Vega, y Senmenat, y sa germana D<sup>ña</sup> Maria profesà; Assisti â la funció de vel, y Profesia de las dos S<sup>ras</sup> vegas, la noblesa de Barcelona; lo demati al Ofici, y à la tarde al refresch. La musica fou de la Capella de la Cathedral. Item lo dia 12 de Juliol de 1778, Profesà en lo real Monestir de Junqueras D<sup>ña</sup> Maria Lluisa Fiballér, y Brú, y lo any antes D<sup>ña</sup> Maria Francisca, sà germana major. La Concurrencia de la Parentela fou tota, y la noblesa molta. Tota la Capella de musica del Palau &c.<sup>22</sup>

A continuació es presenta una altra notícia en què es fa referència a l'estrena d'un oratori; en aquest cas, però, no s'indica ni el títol, ni l'autor, ni la capella encarregada d'interpretar-lo.

Dia 15 de Maig se han comensat les annuals Festas de Sant Thomàs de Aquino, que fan los estudiants del Collegi del Bisbe en la Iglesia de Betlem, y demá en la Iglesia de la Mercé se fa grossa Festa ab ofici en música, y Sermó al dematí y oratori nou en la tarde, ab lo motiu de la collocació del Sepulcre de S<sup>ta</sup> Maria de Cervelló, o del Socós en la Capella del Cruzero frente de la que estava interinament, á expensas de la Casa del Duch de Medinaceli.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Es tracta del "Drama en música" *La vocación al claustro por la fidelidad a la gracia*, interpretat per la capella de la Catedral de Barcelona el 20 de maig de 1778 a Sant Pere de les Puel·les. Per a més detalls veure el número 227 del catàleg de llibrets presentat a l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>22</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol I, 126. (juliol de 1778). AHB.

<sup>23</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol I, 159-60. (15 de maig de 1779). AHB.

El juny del 1783 el baró de Maldà esmenta un altre oratori de Francesc Queralt<sup>24</sup>. En aquest cas, tanmateix, l'interès de la notícia està en el fet que l'autor dóna la seva opinió sobre un fragment de la composició i explica la sensació que l'obra va causar en el públic:

Dia 1 y 2 de Juny de 1783 foran les Festes dels Catedratics, y estudiants del Col·legi del Bisbe en la Iglesia de Betlem, y en la vigilia 31 de maig, completats ab tota la musica de la Catedral, y en los dos següents, ofici, y oratori, conclusions en las tardes, Sermons als matins; Gran concurs de Poble, y més de la Boira, que de altres paratges de la Ciutat per lo tan interesats à ditas Festes annuals, tributa tota la escola tomistica à Sant Thomàs de Aquino. La musica del Oratori fou selecta, y lo Cantich per elami fort, que acaba ab *Plusquam Salomon hic* era lo embeleso de la gent, y mes dels virtuosos de musica, per lo estraña, y alegre de tota ella.<sup>25</sup>

Una dada interessant la dóna Rafael d'Amat i de Cortada el juny de 1783, quan explica el motiu pel qual el capítol decreta que els oratoris s'interpretin a les esglésies a primera hora de la tarda per tal que quan se surti de la funció encara hi hagi llum de dia:

Respecte de la poca ò ninguna devoció que en alguns se experimenta en funcions de Iglesias de Barcelona, de musicas de oratoris, y dels novenaris las tardes, afi de evitar tals abusos dintre dels Sagrats temples, hà lo Actual Ill<sup>m</sup>, que se acabia tota festa de tarde ab clarór de dia, una hora abans de tocarse la oració del vespre del *Angelus*; habent insinuát també, que li donarán gust, de que no hi hagia en las Iglesias, funció en las tardes, si sols als matins, ab lo que no dexaran de evitarse molts escandols, y irreverencias en llocs tan sagrats.<sup>26</sup>

Entre els anys 1783 i 1785 el baró de Maldà anota les diferents esglésies on es van cantar oratoris<sup>27</sup>. El 26 d'octubre de 1783 la capella de la Catedral interpreta un oratori a l'església dels pares trinitaris descalços de Barcelona; l'11 de gener de 1784 la mateixa agrupació interpreta un oratori a

---

<sup>24</sup> Es tracta en aquest cas del "Drama allegorico-sacrum" dedicat a sant Tomàs *Salomon a Regina Saba invisus*. L'obra va ser interpretada els dies 1 i 2 de juny de 1783 per la capella de la Catedral de Barcelona. Rafael d'Amat i de Cortada es refereix al darrer moviment (un cor) de l'oratori. Per a més detalls veure el número 289 del catàleg de llibrets presentat a l'apèndix 10 d'aquesta tesi. La partitura completa d'aquest oratori es reproduïx l'apèndix 2 d'aquest treball que el lector té a les mans.

<sup>25</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol I, 258. (1, 2 de juny de 1783). AHB.

<sup>26</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol I, 297. (30 de juny de 1783). AHB.

l'església del Carme, amb motiu de la festa de sant Francesc de Siena. L'11 de març del mateix any la capella de música de la Catedral s'encarrega de l'oratori presentat a l'església de santa Caterina. Sense donar-ne més detalls el baró de Maldà fa referència a un oratori nou interpretat per la capella de la Catedral els dies 9, 10, 11 i 12 de maig de 1784. La mateixa agrupació va cantar el 25 de gener de 1785 *El juicio particular* a l'església de l'Oratori. Tots els llibrets de composicions interpretades en aquest lloc estan escrits en dues parts, entre les quals hi ha la indicació *platica de media hora*; Rafael d' Amat i de Cortada explica que en aquest cas l'encarregat del sermó va ser un tal Pare Riera, membre de la congregació dels oratorians. El febrer de 1785, a la vigília de la festa de santa Eulàlia es va cantar un oratori dedicat a patrona de Barcelona. No queda del tot clar si la voluntat del capítol d'acabar les funcions d'oratoris amb llum de dia es va complir, ja que totes les composicions esmetades en aquest paràgraf van ser interpretades a la tarda, excepció feta de l'oratori presentat a l'església de sant Felip Neri que va ser cantat de nit.

A la notícia d'un nou oratori cantat a l'església dels filipons de Barcelona el baró de Maldà torna a referir-se a la plàtica habitual en aquest lloc (altra vagada, l'oratori va ser cantat a la nit):

En la nit despues de la Oració hi ha hagut funció Espiritual en la Iglesia de Sant Felip Neri, de oratori ab musica de la cathedral son drama, la *Conversion de Saulo* ab sa corresponent platica de mitja hora en son Intermedi, ab bastante assitencia de homens; frares, y minyons solament a dita Funció Espiritual. Ignoro si be quin *Pare* ha fet la Platica.<sup>28</sup>

En algunes ocasions Rafael d' Amat i de Cortada explica l'ambientació dels llocs on s'interpretaven els oratoris; aquest és el cas del següent passatge:

Se hà fet ab la mateixa solemnitat la Festa del Angelich Doctor Sant Thomás de Aquino en la Iglesia de Santa Catherina de P. C. Dominicos, y ha fet lo sermó Panegirich *inter solemnia* lo R<sup>l</sup> Doctór Anton Bardalét Presbitero Cathedratic que fou del Collegi del Bisbe, havent cantat lo ofici la musica de la Cathedral, y en la tarde aixi mateix lo oratori a 5 hores tocadas, que se hà vingut á

---

<sup>27</sup> Per llegir la cita concreta de cadascuna de les notícies veure l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>28</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol IX, 50. (25 de gener de 1794). AHB.

comensár, Iluminada que quedaba matí, y tarde tota la graderia del Altar major, y sota de un doseret Curiós quedaba Sant Thomás de Aquino, enterament illuminat lo Altar del Sant Doctor.<sup>29</sup>

Tot i que la plàtica a l'intermedi de l'oratori només era habitual en les composicions interpretades a l'església de sant Felip Neri, en algunes ocasions aquesta pràctica catequètica era imitada en altres llocs. Aquest és el cas del següent oratori de què parla Rafael d'Amat i de Cortada:

Dia *II*. de Abril Divendres de Passió (...). Avui dia consagrat à Maria Santissima dels Dolors, se ha anyadit à la anual solemne festa en la Capella de la Congregació de Nostra Santissima Mare Adolorida, en el Bonsuccès, oratori en la tarde dedicat als Dolors de la Soberana Senyora en la Cesió, y Mort de son Amantissim Fill Jesús; de una molt propia poesia, y harmoniosa musica que era segons consuetut de la Cathedral, y a imitació dels oratoris en musica en algunes nits en la Iglesia de Sant Felip Neri, que en son intermedi, segueix una platica de mitja hora ha predicat lo sermó dels Dolors lo Pare Albert Vidal Franciscano, guardià del Collegi de Sant Bonaventura, havent acudit numerós Auditori, y per ohir lo Oratori nou que fins ara no se havia cantat, si sols Fiesta grossa ab violins y violes &c, Acabat de cantarse lo oratori se ha finida la funció ab una *Salve* de les de escullida musica.<sup>30</sup>

La composició a què es refereix el baró de Maldà en el paràgraf anterior és l'obra que es presenta a l'apèndix 4 d'aquesta tesi. El títol és *La Virgen María en el Calvario* i, segons informa el llibret imprès es tracta d'un *drama* que va ser interpretat a l'església del Bonsuccés un divendres de Passió. Tot i que el llibret no indica l'any, s'observa que el text és el mateix que apareix a una partitura de Francesc Queralt datada l'any 1794. En efecte, l'obra de què parla Rafael d'Amat i de Cortada és, tot i que no n'esmenti el títol, *La Virgen María en el Calvario*.

La notícia que es reproduïx a continuació demostra que els oratoris no eren sempre composicions noves: en aquest cas es va interpretar una obra que havia estat escrita dinou anys enrera:

---

<sup>29</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol IX, 135. (7 de març de 1794). AHB.

<sup>30</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol IX, 189-90. (11 d'abril de 1794). AHB.

Dia 15. de juny Diumenge, La Santissima Trinitat, (...) En las Iglesias de Pres Trinitaris Calsats, y Descalsos se hà feta ab la solemnitat acostumada la Festa de la Santissima Trinitat, y en la dels Calsats há predicat lo Sermó *inter solemnia* quedant Nostre Amo Patent (alabat sia pera Sempre) lo S<sup>r</sup> Cathedratic de Filosofia Don Anton Valparda; segons hé ohit; monjo en est Collegi de Sant Pau. En la tarde después de la Novena a la Santissima Trinitat, y Platica corresponent al Gran misteri de Nostra Santa Católica Religió, se hà Cantát per la musica de la Cathedral, com en los antecedents anys per esta diada, Oratori, ques Compongué per las festas de la Iglesia nova de la Mare de Deu de la Mercè en lo 10 de set<sup>bre</sup> del any 1775 finintse la funció ab los Goigs de la Santissima Trinitat ab igual Iluminació en tot lo retaule major, y Arañas com al dematí al Solemne Ofici en dita Iglesia de la Trinitat Calsada, y ab la asistencia de prou Gent per encomanarse à la Santissima Trinitat.<sup>31</sup>

L'obra a què el baró de Maldà fa referència és el "Drama sacro" de Francesc Queralt *La translación del arca de la alianza desde Sión a el templo de Salomón*, que efectivament va ser interpretat amb mtiu de la "solemne translacion del S<sup>MO</sup> Sacramento, y milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Mercedes, a el nuevo Convento de Real, y Militar Orden de la Merced de Barcelona erigido en el puesto que antes se veneraba"<sup>32</sup>.

El 6 de juliol de 1794 va ser interpretat a l'església de sant Francesc un oratori amb motiu de la festa de sant Antoni de Pàdua. El 23 d'octubre d'aquest mateix any hi ha un altre exemple de repetició d'un oratori compost uns anys abans, en aquest cas 20<sup>33</sup>:

En la Santa Iglesia Cathedral se hà feta la acostumada Festa de la translació de Santa Eulària, haventse cantat lo primer oratori de Santa Eulària, que compongué lo actual mestre Queralt en lo any 1774.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol IX, 322-3. (15 de juny de 1794). AHB.

<sup>32</sup> Per a més detalls veure el número 150 del catàleg de llibrets presentat a l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>33</sup> Es tracta del "Drama sacro" *Triunfo feliz de Santa Eulalia virgen y martir barcelonesa*. L'obra va ser estrenada per la capella de la catedral de Barcelona el 12 de febrer de 1774. Per a més detalls veure el número 190 del catàleg de llibrets presentat a l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>34</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol IX, 699. (23 d'octubre de 1794). AHB.



La següent notícia dóna una idea de la quantitat de compromisos de la capella de la catedral, ja que en aquest cas una part dels músics van anar a l'església de la ciutadella i una altra a la dels trinitaris descalços:

En la Iglesia Parroquial Castrense de la Real Ciudadela lo Gremi de Vigatans ha tributat los anuales Solemnes Cultos als Gloriosos martirs sos Patrons Sant Llucià, y Sant Marcià, ab la asistencia de la musica de la Cathedral matí, y tarde, haventse cantat Oratori, finint la Festa ab los Goigs de estos Sants Martirs de Vich, dita musica há quedat repartida en esta iglesia de la Ciudadela, y dels Trinitaris Descalsos, que la Congregació há tributat sà annual Festa aixi mateix a Jesus Nazareno, com queda llargament explicada ab sa present rogativa per lo feliz acert de las armas Catolicas Españolas en lo diari de ahir dissabte 25, de octubre.<sup>35</sup>

A l'any 1796 hi ha diferents notícies d'oratoris interpretats en esglésies barcelonines; el 25 de gener la capella de la catedral va interpretar un oratori a l'església de sant Felip Neri; el 12 de febrer la mateixa agrupació va intervenir en un oratori a la catedral per solemnitzar les festes de santa Eulàlia; el 13 de març, diumenge de passió, es va cantar un oratori a l'església de sant Felip Neri; el dia 25 d'abril la confraria de sabaters va fer cantar un oratori en honor a sant Marc.

El 17 de gener de 1798 es va cantar un oratori dedicat al beat Miquel dels Sants; la composició era de Francesc Queralt. El 6 de novembre del mateix any es va interpretar a l'església de sant Sever un oratori llatí dedicat al sant titular. El 17 de desembre el comú dels adroguers organitza a l'església de sant Francesc una festa a la Immaculada Concepció, en la qual la capella de la catedral va estrenar un oratori.<sup>36</sup>

El 25 de gener de 1802 s'estrena a l'església de sant Felip Neri un oratori de Carles Baguer:

(...) en la de Sant Felip Neri, que se há cantat lo drama nou de la Mort de Abel, musica nova, és composició del famós Carlets organista de la Cathedral; (...)<sup>37</sup>

És igualment interessant la següent notícia:

---

<sup>35</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol IX, 703. (26 d'octubre de 1794). AHB.

<sup>36</sup> Per llegir la cita concreta de cadascuna d'aquestes notícies el lector es pot dirigir a l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>37</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XXIV, 79. (25 de gener de 1802). AHB.

25 de Mars; Dijous; la Anunciació de Nostra Senyora y Encarnació del Fill de Deu, il bon lladre; (...).

Se han fetas las festas de segona clase de la present festivitad en las Iglesias, y ab mes solemnitat en la del Bonsuccés, Patrona que es la Santissima Verge Anunciata de la Iltre. Confraria de Nostra Santissima Mare dels Dolors, havent assistit matí, y tarde la musica de la Cathedral, havent tocat los musichs lo ofici de la ultima composició del Mestre de la Seu per la festa de Santa Eulalia, y en la tarde lo famós oratori ab musica de la casta Susana, la millor obra que ha treta fins al present lo Mosen Francisco Queralt.<sup>38</sup>

És una llàstima que el baró de Maldà no doni dades més concretes sobre l'oratori a què fa referència. Si es consulta el catàleg de llibrets publicat al final d'aquesta tesi, es constatarà que no hi figura cap composició de Francesc Queralt que tracti sobre el tema de la casta Susanna. Sí que es conserva, tanmateix, una obra d'aquest compositor, el text de la qual explica la història de l'esposa de Joaquim. Aquest oratori es reproduïx a l'apèndix 6 d'aquesta tesi. Si l'obra a què es refereix Rafael d'Amat i de Cortada fos la que es presenta en aquest treball, l'oratori en qüestió hauria estat compost l'any 1798.

A la següent cita es posa de manifest un canvi en l'actitud dels assistents a les representacions d'oratoris. En aquest cas concret sembla que no hi va haver problemes, però el fet d'esmentar-ho indica clarament que l'actitud a què es refereix l'autor devia estar molt generalitzada:

(...)

En la nit hi hà hagut Funció espiritual de oratori ab musica de la Cathedral en la Iglesia de Sant Felip neri lo oratorio amb musica, son drama, y Platica en son intermedi de la mort de Sants noys Ignocents, ab molta concurrencia en la Iglesia, y aixi també, quietut, reculliment, y devoció; no entranthi donas, que nos podria dir aixís, puix que sent moltas las currutacas en lo dia y hà gran cullita de currutacas, oprobi nostre, y de la Santa Cathòlica Religió, sentlos lo mateix la Iglesia, quel teatro (...), y aixi no hi hauria hagut la quietut, que hi havia en dita Iglesia de Sant Felip Neri.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XXIV, 258-9. (25 de març de 1802). AHB.

<sup>39</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XXV, 731. (27 de desembre de 1802). AHB. L'obra que esmenta el baró de Maldà és el "Drama histórico-sacro" titulat *El martirio de los santos inocentes*, de Francesc

Durant els anys de la Guerra del Francès (1808-1814), a jutjar per l'escassetat de notícies del *Calaix de sastre*, hi va haver una activitat musical pràcticament nul·la a les esglésies barcelonines. Un cop restaurada la pau, tanmateix, la situació havia canviat radicalment: el dinamisme musical d'abans de la guerra ja no es tornaria a repetir; la interpretació d'oratoris (i d'altres gèneres religiosos) es va convertir en l'excepció. Aquesta situació es comprova en la cita següent:

(...)

En lo matí se há cantat ofici comensat á 10 horas tocadas en la Iglesia Collegiata de Santa Ana ab la corresponent Il·luminació en lo retaula major ab la musica de la Cathedral, com antes de la guerra, ab son Sermó, mes en la tarde á 6 horas tocadas no se há cantat oratori; no sufragant las bossas per est, sent totas com figas panxonas per lo ben flacas de pecunia, y los musichs tenir de tocár casi *Amore Dei*; per consegüent há estat musica de *ñic*, y *ñoc*, y los pochos musichs de la Cathedral ab sols 4 violins, y dos violas, ab lo Xantre Mosen Ventura, y algun altre Seculár ab los escolans, dalt al Cor han cantat, y sonat lo Rosari, y així un poch menos de aquellas musicas que sen dihuen de pà turrat, y admetllas, no haventhi tocat l'orga en dit Rosari, que no havia ohit encara per ser nova la composició de musica; (...)<sup>40</sup>

Al costat d'aquesta hi ha altres notícies més positives:

(...) hi ha hagut Funcio de oratori ab Musica de la Cathedral en la Iglesia de Sant Felip Neri; son Drama la Mort de Abel ab sá platica corresponent de mitja hora en lo Intermedi de dit oratori.<sup>41</sup>

(...) En esta nit tocada la oracio de l'*Ave Maria*, se ha cantat oratori ab musica de la Cathedral en la Iglesia de Sant Felip Neri y son Drama lo Judici universal ab la Platica en son intermedi de mitjhora y tot lo demás antes que se acostum de la oracio mental y vocal, Lletania Lauretana y lo Himne del

---

Queralt. Per a més detalls sobre aquesta compsió veure el número 382 del catàleg de llibrets presentat a l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>40</sup> Rafael d'amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XLVII, 541. (24 de juliol de 1814). AHB.

<sup>41</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XLIX, 38. (24 de gener de 1815). AHB. L'obra a què el baró de Maldà fa referència podria ser el "Drama sacro" *La muerte de Abel* de Francesc Queralt. Correspon al número 154 del catàleg de llibrets presentat al darrer apèndix d'aquesta tesi. Tanmateix, no hi ha la seguretat que

temps *Ave Regina Celorum* a que no hi he anat, per estar ocupat en altre part, de aquelles ocupacions que la boca calla il ventra ho sap.<sup>42</sup>

A continuació es presenta dues cites més on queda palesa la poca activitat pel que fa als oratoris:

Los oratoris en musica, ques cantaban en la Iglesia Cathedral en las tardes en tot lo Curs del Treisenari á Santa Eulalia se ha conmutat en los Cants del rosari ab orga, y aixi mes devota la gent en la Iglesia aixi com no antas que la musica de oratoris sabent a musica de teatro en molts de sas arias, rondos y Duetos, fomentaba de distraccio en enrahonar molts currutacos que encara es lo que sobra, a riure festejar a la currutacas indecents moltes en sos trajos a la Francesa y altres coses pitjors y com ara corra poca moneda, qui sap si será un dels motius y lo demes que tinch referit que per disposició a no del S<sup>t</sup> Bisbe de est molt Ill<sup>lre</sup> Capítol de que no se cantien oratoris ab musica dintre de la Cathedral, com ya no hi ha hagut Musica en las dos translacions de nostra Patrona, la Gloriosa verge y Martir Santa Eulalia.<sup>43</sup>

Se ha celebrada Festa de sols matí en la Propia Iglesia de Sant Sever ab alguna minosacia de cera en lo Altar major de sols matí, no havent cantat ab musica oratori ni goig de Sant Sever en la tarde com així fou en lo any passat, per causa de robordoniment de moneda que encara es pateix y ser ya propu pobres los Capellans de la Seu, com yá en certa ocasió quant vivia lo Doctor Suria Capella de la Seu digué de un Capella que pladejaba, com a pobre, era Capella de la Seu.<sup>44</sup>

A partir de la informació extreta dels llibrets i de la que proporciona Rafael d' Amat i de Cortada al seu *Calaix de sastre* es pot concloure que l'oratori va ser una forma musical molt important no només a Barcelona, sinó també a la resta de Catalunya al llarg del segle XVIII. Van ser molts els

---

es tracti d'aquesta obra perquè el llibret 154 no està datat, cosa que fa difícil establir una correspondència entre totes dues composicions.

<sup>42</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XLIX, 76. (11 de febrer de 1815). AHB. Al catàleg de llibrets hi ha dues obres que podrien correspondre a la que menciona el baró de Maldà. Totes dues es titules *El juicio universal* i són de Francesc Queralt. El llibret número 135 dóna com a data d'impressió el 1777, però a mà s'indica 12 de febrer de 1784. El llibret número 379 diu que l'oratori va ser interpretat el 20 de febrer de 1787. Com en el cas de la nota anterior, aquí tampoc no es pot assegurar que aquesta obra de Queralt sigui aquella a què es refereix Rafael d' Amat i de Cortada.

<sup>43</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol XLIX, 79. (13 de febrer de 1815). AHB.

compositors catalans que es van interessar pel gènere: una quarantena. És evident que aquest interès no era en absolut gratuït: si els músics escrivien aquest tipus d'obres és perquè hi havia un públic que demanava composicions d'aquesta mena. Aquesta afirmació resulta del tot encertada si es considera el fet que existeixen al menys unes seixanta esglésies de tot Catalunya on hi ha constància que s'hi interpretessin oratoris. Aquest número no hauria estat tan elevat si no hi hagués hagut un gran interès pel gènere. Per altra banda es pot igualment afirmar que l'oratori va arribar a un sector molt ampli de la societat: qualsevol confraria interpretava una d'aquestes obres per celebrar la festa del seu patró, moltes institucions acadèmiques també n'encarregaven per cantar-los un o dos cops l'any, una gran quantitat de professions de monges se celebraven amb la interpretació d'un oratori... En efecte, el públic a qui aquest gènere anava dirigit era molt diversificat. Tota aquesta important activitat, tanmateix, va quedar trencada per la Guerra del Francès. Un cop acabada aquesta, la interpretació d'oratoris es va anar fent cada cop menys habitual. L'escassetat de moneda va fer que aquelles antigues produccions ja no es poguessin portar a terme. Les autoritats eclesiàstiques van aprofitar aquesta situació per acabar prohibint la presentació d'oratoris a les esglésies. Aquesta interdicció ja feia molts anys que la intentaven imposar, sense obtenir, tanmateix, resultats positius. La desfeta del 1835 va provocar finalment la desaparició del gènere a Catalunya<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*. Vol L, 207. (6 de novembre de 1815). AHB.

<sup>45</sup> Pel que fa a la història del gènere als primers anys del segle XIX veure: Francesc Bonastre. "L'oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX". *Anuario Musical*. Núm. 48 (1993): 207-16.

## V ELS ORATORIS DE FRANCESC QUERALT

### INTRODUCCIÓ

Ja s'ha explicat a la introducció general que aquesta tesi no s'ha de considerar un treball aïllat i sense relació amb cap estudi previ. L'obra que el lector té a les mans posseeix un origen molt concret: el treball de recerca que l'any 1993 vaig llegir a la Universitat Autònoma de Barcelona<sup>1</sup>. La tesi s'ha escrit amb la intenció de continuar i completar aquell primer treball. La finalitat que en darrer terme es pretén és la d'editar, analitzar i contextualitzar en el seu marc històric la totalitat dels oratoris de Francesc Queralt que s'han conservat complets. El primer pas es va donar amb el treball de recerca on s'examinava una d'aquestes composicions (*Daniel en Babilonia*, 1777). En aquella ocasió l'anàlisi va ser doble; ja que un oratori presenta una part literària i una part musical, l'estudi d'una obra pertanyent a aquest gènere necessàriament haurà de considerar aquests dos vessants. Així es va fer al treball de recerca. En el primer dels dos apartats es va fer un estudi de l'argument: se'n va determinar l'origen i es van posar de manifest les diferències entre la font original i el llibret. Posteriorment es va investigar si en el llibret hi havia elements que fessin pensar en una influència de Metastasio. A la part dedicada a l'anàlisi musical es va fer un triple estudi que considerava l'harmonia, el tractament orquestral i les diverses formes musicals utilitzades. El desenvolupament d'aquest esquema constitueix el cos central del treball de recerca. L'apartat que s'inicia amb la present introducció es basa en un plantejament similar. És clar que per entendre els oratoris de Francesc Queralt i situar-los de manera correcta en el context històric que els correspon és indispensable la doble anàlisi literària i musical. En conseqüència, i per arribar a conclusions vàlides, s'estudiarà a continuació el text, el tractament de l'orquestra i les veus, el llenguatge harmònic, les formes musicals emprades, i els elements que determinen l'estil.

Així, el treball de recerca esmentat al paràgraf anterior no ha de ser considerat definitiu ni tancat. Va ser una obra que, per les seves característiques (l'estudi d'*una* sola composició de Francesc Queralt), requeria una continuació; així es va fer constar al final de les conclusions: "Comparat amb la música europea del moment *Daniel en Babilonia* resulta una obra pel que fa a l'estil conservadora. L'oratori objecte del

present treball és dels primers compostos per Francesc Queralt<sup>2</sup>. L'estudi de la resta d'oratoris d'aquest compositor ens permetrà saber si amb *Daniel en Babilonia* estem davant d'un estadi previ de l'evolució estilística de Francesc Queralt o bé si l'estil d'aquest oratori és el propi d'aquest autor i, en tot cas, de la resta de compositors catalans d'aquest moment<sup>3</sup>. Aquestes expectatives trobaran la seva resolució a les pàgines que segueixen a continuació on, gràcies al doble estudi literari i musical, s'arribarà a determinar l'evolució estilística i musical de Francesc Queralt.

## EL TEXT

Un estudi complet del conjunt d'oratoris de Francesc Queralt requereix una doble anàlisi musical i literària. El text és un element bàsic en una composició de caire vocal. Certament, aquest és el que dona cos i vida a l'obra. És per aquest motiu que abans d'iniciar l'estudi de la part musical caldrà abordar l'anàlisi dels llibrets. Només de cinc dels deu oratoris considerats en aquesta tesi se n'ha conservat el llibret: *Daniel en Babilonia*; *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda*; *Salomon a Regina Saba invisus*; *La Virgen María en el calvario* i *La conversión de Agustino*. El llibret dels quatre primers és imprès i el del darrer, manuscrit. De la resta dels oratoris no ens ha arribat el llibret; ha calgut reconstruir-lo a partir del text que figura a les diferents parts vocals de cadascuna de les obres.

Una primera aproximació als llibrets d'aquestes composicions permet fer una divisió entre ells: aquells que el seu text és al·legòric i aquells que no ho és. Entre els primers es troben textos que tenen una part (que forma el gruix principal de la composició) en què s'explica una història de l'Antic Testament i una segona part (generalment el darrer recitatiu i el cor final, anomenat *cántico*) en què es descobreix el personatge a qui l'oratori està dedicat. Una de les virtuts d'aquest darrer és comparada amb la del personatge principal de la història bíblica. Els llibrets no al·legòrics, per altra banda, expliquen una única història, sense establir cap comparació.

Les composicions basades en un text al·legòric són: *Daniel en Babilonia*; *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda*; *Salomon a Regina Saba invisus*; *Oratorio a Santa Eulalia\**; *Oratorio a la Casta Susana\** i *Oratorio de Santa Eulalia\**. En el primer, un fragment del Llibre del profeta Daniel serveix per

---

<sup>1</sup> Xavier Dauffí: "Anàlisi de *Daniel en Babilonia* de Francesc Queralt. Una contribució a l'estudi de l'oratori a Catalunya". Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona. IDIM Ricart Matas, 1993. Treball de Recerca.

<sup>2</sup> De la llista dels 19 oratoris que amb tota seguretat són de Francesc Queralt el més antic és de l'any 1775 i el més tardà és del 1823.

explicar un passatge de la vida de sant Magí. A *Ana madre de Samuel...* l'autor utilitza la història del naixement de Samuel i la seva presentació al temple (1S 1:1-28) per prefigurar el naixement i presentació al temple de la Mare de Déu. A *Salomon a Regina Saba invisus* es compara la saviesa de sant Tomàs d'Aquino amb la del rei Salomó. La protecció que santa Eulàlia ofereix a la ciutat de Barcelona es compara a l'*Oratorio a Santa Eulalia\** amb la que va oferir Ester al poble jueu. A l'*Oratorio a la Casta Susana\** la innocència de l'esposa de Joaquim serveix per prefigurar la Concepció Immaculada de la Mare de Déu. Pel que fa a l'*Oratorio de Santa Eulalia\** no es pot determinar exactament quin és el fragment veterotestamentari que serveix de base.

Per altra banda, *La Virgen María en el calvario* explica únicament el fragment evangèlic de la mort, descendiment de la creu i enterrament de Jesús. L'*Oratorio dels Dolors\** narra el camí de Crist cap al Gòlgota, la seva mort i el dolor que tot plegat causa en Maria. Per la seva banda, l'*Oratorio a San Felipe Neri\** reporta el senyal que Déu va enviar al sant en resposta a les seves súpliques. Finalment, a *La conversión de Agustino* es dramatitza el penediment i la conversió de sant Agustí.

De la mateixa manera que una part important dels llibrets utilitzats per Francesc Queralt són al·legòrics, ho són, igualment, una part remarcable del conjunt de texts dels oratoris catalans del segle XVIII. En 135 dels 384 llibrets que es presenten a l'apèndix 10 d'aquesta tesi apareix en el seu títol alguna forma del mot al·legoria<sup>4</sup>. Sens dubte, això significa que al menys un 35% dels oratoris catalans presenten un text amb aquesta forma. Un estudi pormenoritzat de cadascun dels llibres revelaria, molt probablement, un percentatge major. No obstant, tot i que no fos així, un 35% ja és una xifra prou significativa. Howard E. Smither<sup>5</sup>, que fa un estudi sobre els llibrets d'oratoris italians, explica que en algunes obres de Pietro Metastasio<sup>6</sup> basades en passatges de l'Antic Testament i en altres composicions d'altres autors de l'època se segueix la "traditional Christian exegesis by interpreting events and personages of the Old Testament as prefiguring those of the New"<sup>7</sup>. D'aquesta manera, a *La morte d'Abel* de Metastasio, després de la mort del protagonista i en el recitatiu final Adam té una visió del futur en què veu un nou Abel que amb la seva sang salvarà la humanitat. El mateix es pot dir del llibret anònim *Il primo omicidio*, en què la mort d'Abel anticipa la salvació del món a través de la sang de Crist. A *Il sacrificio non impedito* de Nicolò Minato es presenta el

---

<sup>3</sup> Xavier Dauí, "Anàlisi de *Daniel en Babilonia*", 98. Treball de Recerca.

<sup>4</sup> Les diferents formes que es troben són: alegoria, alegórico, allegoria, allegorico i allegoricum.

<sup>5</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*. Vol 3, *The Oratorio in the Classical Era* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987), 51-67.

<sup>6</sup> Smither basa el seu estudi dels llibrets italians en l'obra de Pietro Metastasio.

<sup>7</sup> Howard E. Smither. *A History of the Oratorio* 3: 55.



sacrifici d'Isaac prefigurant la passió de Jesús. No obstant, aquest concepte present en els texts italians no es troba exactament igual als llibrets catalans. Per la seva banda, José Rafael Carreras y Bulbena no parla, en el seu estudi sobre l'oratori a Europa<sup>8</sup>, de llibrets al·legòrics, ni quan es refereix a Catalunya i Espanya, ni quan es refereix a altres llocs d'Europa.

Tot i que el llibret de tipus al·legòric no és en absolut res de nou, sembla, segons que es desprèn de l'estudi dels dos autors esmentats al paràgraf anterior, que aquesta forma no va ser present d'una manera clara i generalitzada en els oratoris europeus del segle XVIII. Els texts catalans, contràriament, sí que van adoptar aquesta forma, potser més pròpia de l'òpera. En efecte, aquesta manera de compondre els llibrets es troba ja en l'òpera seriosa del segle XVII, en la qual les virtuts dels monarques a qui la composició estava dedicada eren comparades amb les de personatges mitològics. Com que tot l'argument es referia al rei, un final tràgic no era vàlid; calia, encara que fos amb la intervenció d'un *deus ex machina*, que els fets es precipitessin sempre cap a un final feliç.

### *El llibret europeu*

Ja que l'oratori no és un gènere originari de Catalunya, cal considerar les influències que hagi pogut rebre de fora del país. Quan es parla de llibrets (siguin operístics o d'oratori), cal referir-se inexcusablement a dos autors italians que van desenvolupar la seva carrera a Àustria: Apostolo Zeno (1668-1750) i Pietro Metastasio (1698-1782). Si bé és cert, tanmateix, que aquests escriptors no van ser els únics que van cultivar el gènere, sí que van servir de model a tota la resta de llibretistes del seu moment i també de generacions posteriors. Les composicions de Zeno i Metastasio s'han de considerar paradigmàtiques del gènere, i és només en aquest sentit que són esmentades en aquest apartat. Les obres d'aquests dos autors van divulgar-se arreu d'Europa. És ben sabut que Barcelona va ser, al llarg del segle XVIII, un centre operístic destacat. De la tesi de Roger Aliet *L'òpera a Barcelona*<sup>9</sup> es desprèn que en aquesta ciutat es van representar un nombre important d'obres amb llibret de Metastasio<sup>10</sup>. És per tot això que a l'hora de fer un estudi dels llibrets d'oratoris interpretats a Catalunya cal tenir molt present les possibles influències de Zeno i Metastasio, sense menysvalorar, naturalment, les característiques particulars dels autors locals que, juntament amb les d'aquells, enriqueixen el gènere i li donen una personalitat pròpia.

---

<sup>8</sup> José Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. (Barcelona: Tip. "L'Avenç", 1906).

<sup>9</sup> Roger Aliet, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. (Barcelona: IEC, 1990).

<sup>10</sup> Roger Aliet, *L'òpera a Barcelona*, 483.

Cal considerar, doncs, en primer lloc, l'obra de Zeno i Metastasio per tal de tenir elements de judici i poder analitzar posteriorment els llibrets utilitzats per Francesc Queralt. La comparació entre uns i altres permetrà determinar fins a quin punt els texts creats a Catalunya s'emmarquen en un corrent europeu o, per altra banda, són obres purament locals, sense cap mena d'influència estrangera.

Apostolo Zeno, que neix a Venècia l'11 de desembre de 1668 i mor a la mateixa ciutat l'11 de novembre de 1750, va mostrar de ben jove un gran interès per la literatura i la història. La seva acurada formació el va portar a convertir-se en un dels més importants intel·lectuals de la seva època. El 1691, juntament amb altres, va fundar a Venècia l'Accademia degli Animosi. Set anys més tard, i sota la vicepresidència de Zeno, la institució és declarada Colonia dell'Arcadia, és a dir, filial de l'Accademia dell'Arcadia de Roma. Per altra banda, durant tots aquests anys va escriure una gran quantitat d'articles sobre història de la literatura, articles que van representar una aportació remarcable en el marc d'aquesta disciplina. Al costat d'aquesta densa activitat teòrica, a partir de 1695 inicia la seva carrera com a autor de llibrets d'òpera. En un primer moment segueix les convencions de l'època pel que fa a la creació d'aquest tipus d'obres, i posteriorment intenta millorar-ne la qualitat literària. La seva fama com a intel·lectual i autor de llibrets va arribar a molts indrets d'Europa, i el 1718 l'emperador Carles VI li ofereix la plaça de poeta i historiador a la cort de Viena. Entre les obligacions derivades del càrrec hi havia la d'escriure llibrets d'òperes i oratoris per ser representats a la cort. El 1729 abandona la plaça i retorna a la seva ciutat natal, això sense deixar d'escriure llibrets per a Viena. Apostolo Zeno va escriure, entre els anys 1719 i 1737, un total de disset llibrets d'oratori, tots ells estrenats a la capital austríaca. El 1740 Zeno estava treballant en la creació d'un darrer llibret que va quedar incomplet a causa del deteriorament de les relacions entre el poeta i la cort després de la mort del seu protector Carles VI.

A l'estudi que Smither fa de la figura d'Apostolo Zeno<sup>11</sup> concreta les característiques pròpies dels seus disset llibrets.<sup>12</sup> Vegem-les, de manera resumida, perquè després serveixin per determinar les possibles influències europees dels llibrets catalans.

En primer lloc s'observa que Zeno no utilitza el terme *oratori* per referir-se a les seves obres; prefereix la denominació de *dramma sacro*, emfasitzant d'aquesta manera la qualitat de dramàtiques (i,

---

<sup>11</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*. Vol 1, *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987), 382-90.

<sup>12</sup> Els títols i anys de composició són els següents: *Sisara* (1719), *Tobia* (1720), *Naaman* (1721), *Giuseppe* (1722), *David* (1724), *Le profezie evangeliche d'Isaia* (1725), *Gioaz* (1726), *Il Battista* (1727), *Gionata* (1728), *Nabot* (1729), *Daniello* (1731), *Davie umiliato* (1731), *Sedecia* (1732), *Gerusalemme convertita* (1733), *San Pietro in Cesarea* (1734), *Gesù presentato nel Templo* (1735) i *Ezechia* (1737).

naturalment, de sacres) d'aquestes composicions. Aquest és precisament el nom que utilitza en el títol del volum publicat l'any 1735, que reuneix setze dels seus oratoris. No obstant, en aquest llibre, cadascuna de les obres concretes es denominen *azione sacra*, nom, per altra banda, amb què es coneixien en aquell moment els oratoris a Viena. La font d'inspiració de Zeno, passant ja a un altre punt, és sempre la *Bíblia*: l'argument de tretze de les seves obres prové de l'Antic Testament i el de quatre del Nou. En tot cas, i això és remarcable perquè no és en absolut una constant a l'època, no hi ha cap oratori d'aquest autor que sigui hagiogràfic. Zeno, que era un home profundament religiós, no va incloure mai en les seves obres personatges divins. Els arguments dels seus llibrets, per altra banda, estan construïts seguint la regla de les tres unitats de temps, lloc i acció. A l'hora d'escriure els seus recitatius l'autor es manté fidelíssim a la font original, és a dir, a la *Bíblia*. Aquest interès per seguir, gairebé al peu de la lletra, les paraules de les escriptures fa que la qualitat literària se'n ressentixi (això, com ja es veurà més endavant, no passa a l'obra de Metastasio). Els llibrets de Zeno estan profusament documentats amb una gran quantitat de notes marginals que indiquen l'origen de les frases utilitzades i expliquen i justifiquen els fets que es desenvolupen a l'acció. Aquesta és una característica que no es troba en autors anteriors a Zeno. Pel que fa a l'estructura general dels llibrets d'aquest autor, s'observa que no difereix en gran mesura de la utilitzada per altres poetes de l'època: la major part dels seus oratoris estan compostos en dues parts, hi intervenen entre cinc i sis personatges i els cors hi són rars. Algunes vegades aquests darrers prenen part activa en l'acció i en d'altres tenen únicament la funció de comentaristes, tot explicant alguns aspectes dels fets que tenen lloc. Generalment sempre es troben al final d'una part.

La culminació de l'obra de Zeno es troba en un altre poeta italià instal·lat a Viena: Pietro Metastasio. Va néixer a Roma el 3 de gener de 1698 i va morir a la capital austríaca el 12 d'abril de 1782. Contràriament a Zeno, Metastasio provenia d'una família humil que no hauria pogut donar-li una refinada educació. El cardenal Pietro Ottoboni, el seu padrí, va ser l'encarregat d'orientar-lo en els seus primers ensenyaments. Posteriorment va ser adoptat per Gian Vincenzo Gravina, un important jurista i classicista romà, gràcies al qual va poder adquirir una notable formació superior. Va ser, precisament, el mateix Gravina qui va imposar-li el nom de Pietro Metastasio: en realitat es deia Antonio Trapassi. Per altra banda, el jurista va animar al jove Metastasio a iniciar una carrera de poeta, després de veure la facilitat que tenia per escriure i versificar. Ben aviat aquesta es va convertir en la seva principal ocupació; fins i tot, per tenir més temps per escriure, va abandonar la carrera d'advocat que havia iniciat a instàncies del seu tutor. Cal recordar que Gravina havia

estat entre els fundadors de la prestigiosa Accademia dell'Arcadia. Després d'algunes temptatives en altres gèneres, Metastasio s'inicià el 1723 en el camp de l'òpera, primer revisant una obra d'altri, i després creant ja una composició original. Entre els anys 1724 i 1730 va escriure sis dels seus llibrets operístics més importants, i poc a poc la seva fama es va anar estenent per tot arreu. El 1729 va ser cridat a Viena a ocupar el càrrec que Zeno acabava de deixar vacant, càrrec que no va poder acceptar fins l'any següent perquè havia de complir amb compromisos ja adquirits a Roma. Ja a la capital austríaca, Metastasio va fer-se càrrec de tota la poesia encomanada per la cort. L'època vienesa va ser una de les més prolífiques de l'escriptor. Entre d'altres encàrrecs l'emperador Carles VI demanava un oratori nou per quaresma i una òpera nova per l'aniversari de l'emperadriu (el 28 d'agost). Per la seva banda l'emperadriu demanava una òpera nova pel dia del sant de l'emperador (el 4 de novembre). El 1740 mor l'emperador i puja al tron la seva filla Maria Teresa, que no tindrà el mateix interès que el seu pare pel cerimonial de la cort: això farà, en conseqüència, que disminueixin els encàrrecs fets a Metastasio.

Pietro Metastasio va escriure un total de set llibrets d'oratori<sup>13</sup>, les característiques dels quals són pràcticament iguals que les que tenen les obres de Zeno. Com a diferència remarcable sí que es pot dir que les composicions de Metastasio són de major qualitat literària i tenen una versificació més elegant i fluida que les de Zeno. Seguint Smither<sup>14</sup> es poden determinar les característiques dels llibrets d'oratoris de Metastasio. En primer lloc s'observa que el poeta romà tampoc utilitza el mot *oratori* per referir-se a les seves obres; prefereix altres denominacions, com ara *componimento sacro* o bé *azione sacra*. L'argument de sis de les composicions de Metastasio procedeixen de la *Biblia*: cinc de l'Antic Testament i un del Nou. L'altre llibret és hagiogràfic (temàtica que mai va utilitzar Zeno). Aquest darrer tracta sobre el martiri de santa Elena. De la mateixa manera que Zeno, els llibrets de Metastasio també estan copiosament documentats, amb indicacions de la procedència dels texts utilitzats. El poeta romà no es manté tan fidel com Zeno als texts sagrats; tot i que, indubtablement, es basa en ells, els elabora i els presenta de manera convicent, d'acord amb el context poètic. El número de personatges de les composicions de Metastasio és pràcticament igual al de les del poeta venecià: en les d'aquell n'intervenien entre quatre i sis. Tot i que en les obres de Pietro Metastasio tampoc no hi participen personatges divins, sí que hi prenen part àngels: això té lloc en dos

---

<sup>13</sup> Heus ací els títols, anys de creació i els noms dels primers compositors que hi va posar música: *La passione di Gesù Cristo* (1730, Antonio Caldara), *Sant'Elena al calvario* (1731, Antonio Caldara), *La morte d'Abel* (1732, Georg Reutter), *Giuseppe riconosciuto* (1733, Giuseppe Porsile), *Betulia liberata* (1734, Georg Reutter), *Gioas re di Giuda* (1735, Georg Reutter) i *Isacco figura del Redentore* (1740, Luca Antonio Predieri. A banda d'aquests existeix un primer text, no gens representatiu de Metastasio, titulat *Componimento sacro per la festività del SS. Natale*, presentat a Roma el 1727

llibrets, *La morte d'Abel* i en *Isacco figura del Redentore*. La totalitat de les obres d'aquest autor tenen dues parts. Metastasio segueix, com és habitual a l'època, la regla de les tres unitats de temps, lloc i acció. Per resoldre el problema que pot presentar la unitat de temps, l'autor comença l'obra quan una part de l'acció ja ha tingut lloc i alguns personatges expliquen a d'altres què ha ocorregut. Això és precisament el que passa a *Isacco figura del Redentore*, en què sabem què ha succeït a la muntanya de Morià perquè Abraham i Isaac ho expliquen a Sarai quan tots dos ja són a casa. Els recitatius dels oratoris de Metastasio tenen la mateixa funció que la que tenen els de les seves òperes: portar a terme l'acció. No obstant, degut al fet que els oratoris no es representen com l'òpera, moltes coses que en aquesta última ja es veuen, en el cas de l'oratori s'han d'explicar. Els recitatius d'aquests, doncs, contenen una gran quantitat d'elements descriptius i narratius per tal que qui escolta l'obra es faci càrrec de l'escena. El número d'àries és sensiblement inferior al de les composicions de Zeno; no obstant hi ha una major varietat d'afeccions. Com a mitjana es troben unes dotze àries als oratoris de Metastasio, sis a cada part. En general els personatges principals en canten tres: una a una part i dues a l'altra. Per la seva banda, els personatges secundaris n'interpreten una a cada part, o una en tota l'obra. Totes elles estan compostes per dues estrofes, generalment de quatre versos cadascuna. En el cas de les òperes, les àries són les encarregades de tancar l'escena, amb la qual cosa el personatge que l'ha interpretada surt de l'escenari immediatament després. Aquesta convenció, tan clara en l'òpera, no resulta tan evident en el cas de l'oratori, ja que Metastasio no marca en els seus llibrets les escenes i, a més, molt sovint, els personatges que han interpretat una ària són reclamats a intervenir al recitatiu següent, la qual cosa fa pensar, evidentment, que continuen a l'escenari<sup>14</sup>. Smither<sup>15</sup> distingeix quatre tipus diferents d'àries en els llibrets de Metastasio: dramàtica, religiosa, metafòrica (*simile*) i sentenciosa. El primer és el més abundant i és aquell que el seu text deriva directament de l'acció dramàtica; en el segon un personatge prega, expressa una creença en Déu o predica un sermó. En el tercer tipus un personatge compara la seva condició o situació amb algun element de la natura. L'últim és aquell que el seu text es basa en una màxima o proverbi. A part de les àries, en els oratoris de Metastasio només hi ha dos duos, un a *La passione di Gesù Cristo* i l'altre a *Sant'Elena al calvario*. Els cors són rars i sempre es troben al final de cada part; n'hi ha molt pocs fora d'aquest lloc.

Certament, Apostolo Zeno i Pietro Metastasio no van ser els únics poetes que van estar actius durant el segle XVIII, però sí que van ser dos dels autors més representatius d'aquesta època. Per altra

---

<sup>14</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 1: 390-5. I també Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 3: 51-62.

<sup>15</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 3: 59

banda, cal considerar que Metastasio va ser un autor molt imitat arreu d'Europa al llarg del set-cents; això significa que si es coneix l'estructura i les característiques generals del llibret metastasià es podrà tenir una idea força clara de com eren els llibrets dels oratoris que es cantaven a la dissetena centúria. Barcelona, ciutat molt interessada per l'espectacle operístic, va tenir l'oportunitat de conèixer, des del camp de l'òpera, els llibrets de Metastasio; d'aquesta manera els autors locals d'oratoris van tenir constància de l'obra del poeta italià. A continuació cal analitzar els llibrets utilitzats per Francesc Queralt per tal de determinar fins a quin punt els autors locals estaven immersos en el corrent europeu.

### *Els llibrets dels oratoris de Francesc Queralt*

A l'hora de fer una anàlisi dels deu texts utilitzats per Francesc Queralt cal tenir en compte que, de moment, només han arribat als nostres dies quatre llibrets impresos i un de manuscrit. Els primers són: *Daniel en Babilonia*, *Ana madre de Samuel...*, *Salomon a Regina Saba invisus* i *La Virgen María en el calvario*; el darrer és *La conversión de Agustino*. Per considerar la qüestió de quin nom utilitzaven els escriptors per referir-se a les seves obres només es podran tenir en compte aquests cinc llibrets. Pel que fa a aquestes composicions s'observa que només en una d'elles apareix el mot *oratorio*. Es tracta de *Daniel en Babilonia*, que és qualificat com un *Oratorio sacro alegórico*. En les altres s'utilitzen altres denominacions: *Ana madre de Samuel...* és una *Sagrada alegoría*; *Salomon a Regina Saba invisus* és un *Drama allegorico-sacrum*; *La Virgen María en el calvario* és simplement un *Drama* i *La conversión de Agustino* és un *Drama histórico-moral*. Una primera conclusió revelaria que els autors d'aquestes composicions tampoc no utilitzaven el terme *oratorio* per referir-se a les seves obres. No obstant, si es profunditza en aquesta qüestió es veu que aquesta afirmació no és del tot correcte. En el catàleg de llibrets que es presenta al final d'aquesta tesi s'observa que la paraula *oratorio* apareix en el títol de 181 llibrets; si tenim en compte que el total és de 384, aquella xifra representa el 47%. D'aquesta manera, gairebé la meitat dels oratoris interpretats a Catalunya van ser presentats, precisament, amb aquesta denominació. Si, per altra banda, considerem les fonts musicals, s'observarà que, en el cas de les obres de Francesc Queralt, l'únic qualificatiu que apareix, quan n'hi ha algun, és el d'*oratorio* o *oratori*. Així, *Ana madre de Samuel...* és *Oratorio a S<sup>a</sup> Ana*; *Salomon a Regina Saba invisus* és *Oratori Llati q̄ servi per Pastorella al Cantich de Nadal à betlem*. El mateix es pot dir de les composicions sense llibret: *Oratorio à Santa Eulalia*, *Oratorio a la Casta Susana*, *Oratorio à S<sup>a</sup> Felipe Neri* i *Oratorio de S<sup>a</sup> Eulalia*. Observem, a més, que Rafael d'Amat i de Cortada sempre que es

refereix a alguna d'aquestes obres les anomena *oratori*<sup>16</sup>. No sembla, a la vista de tot això, que els escriptors catalans, a diferència de Zeno i Metastasio, mostressin un excessiu rebuig a la paraula oratori. D'altra banda, aquest era el mot que s'utilitzava popularment i de forma general per designar aquesta forma.

Semblantment a Metastasio, els arguments dels llibrets utilitzats per Francesc Queralt, tot i que en alguns casos al·legòrics, són bíblics i hagiogràfics. Hi ha sis obres en què l'argument central està basat en passatges de l'Antic Testament<sup>17</sup>: *Daniel en Babilonia* (Dn 5:1-31 i 6:1-2), *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* (1S 1:1-28), *Salomon a Regina Saba invisus* (1R 10:1-13), *Oratorio a santa Eulalia\** (Est 6:1-14 i 7:1-10) i *Oratorio a la casta Susana\** (Dn 13:28-62). En dues l'argument procedeix del Nou Testament: *La Virgen María en el calvario* (en què es mostra a Maria al peu de la creu, després de la mort de Jesús) i *Oratorio dels Dolors\** (on es fa una reflexió sobre els dolors de la Verge Maria). Les dues obres restants són hagiogràfiques. A *Oratorio a San Felipe Neri\** s'explica el passatge en què el sant experimenta l'amor diví mitjançant la inflamació del seu propi cor. Per la seva banda, a *La conversión de Agustino* es posa en escena el moment en què sant Agustí decideix abandonar la seva vida llicenciosa i adoptar uns costums més adequats a la fe catòlica.

D'això es conclou, doncs, que la temàtica emprada pels escriptors de catalans no s'allunya gaire de la utilitzada pels autors europeus. Les proporcions, d'altra banda, són similars a les de Metastasio: dels seus set llibrets cinc estan basats en l'Antic Testament, un en el Nou i un és hagiogràfic. En el cas de Zeno, que no té composicions basades en vides de sants, també s'observa una majoria d'obres centrades en fragments de l'Antic Testament: tretze que procedeixen d'aquesta part de la *Bíblia* enfront de quatre que tracten temes neotestamentaris.

Contràriament al que va esdevenir una constant en l'obra de Zeno i Metastasio, els llibrets utilitzats per Francesc Queralt no contenen cap indicació sobre la procedència del text. Tanmateix, si es comparen els mots dels recitatius amb els passatges bíblics corresponents, la filiació entre uns i altres queda perfectament palesa. Tot i que les obres que ens ocupen no contenen aquesta documentació, si es repassen els llibrets del catàleg, es pot veure que aquest costum d'indicar l'origen dels mots utilitzats també era practicat en alguns casos pels poetes catalans. La fidelitat al text original varia segons els casos, i de vegades les diferències responen a exigències de la versificació.

---

<sup>16</sup> Veure les diferents cites que es fan del *Calaix de Sastre* de Rafael d'Amat i de Cortada a l'apèndix 10 d'aquesta tesi.

<sup>17</sup> Pel que fa a l'*Oratorio de Santa Eulalia\**, tot i que s'intueix que està basat en l'Antic Testament, no hi ha prou dades al text per determinar-ne clarament la procedència.

Tot i que en la major part de les obres que ens ocupen els personatges que hi prenen part són mortals, trobem dos oratoris en què intervenen éssers celestials. Es tracta de *La conversión de Agustino* i de l'*Oratorio a san Felipe Neri*. A la primera composició hi apareix un àngel i a la segona, dos àngels i el "Espíritu divino". Aquest darrer no es troba a cap dels llibrets de Zeno i Metastasio, mentre que els àngels participen en dues obres del poeta romà.

Si es considera que l'oratori és un gènere dramàtic que no s'escenifica, serà fàcil d'entendre que els recitatius continguin una gran quantitat d'elements descriptius i narratius: moltes de les coses que ja es veurien a l'escena cal explicar-les. Aquesta característica també es troba en els llibrets utilitzats per Francesc Queralt. A tall d'exemple es poden esmentar alguns fragments. Al recitatiu número 10 d'*Ana madre de Samuel* Elcanà diu: "Qué miro, santos cielos! ya mi esposa, / trocados los suspiros, quieta goza / dulce tranquilidad..." El canvi d'ànim d'Anna, que si hi hagués escena es podria representar, és explicat. Amb més claredat es pot veure tot això a *La Virgen María en el Calvario*. Al recitatiu número 11 Joan diu: "Ciego un soldado, oh Madre, se avecina / al cadáver sagrado." Maria Magdalena continua: "Y con la lanza hiera su costado." Inmediatament intervé Maria de Cleofàs: "¡Qué asombro! ¡Qué prodigio!" Torna a parlar Maria Magdalena: "Sangre pura, / con agua cristalina, su rotura / mana del corazón. / De sus corrientes / proceden los misterios más patentes." Al recitatiu número 13 del mateix oratori hi ha un fragment que explica què passa. Maria Santíssima diu: "...Pero, ¿qué veo? / ¿Entre tantas angustias, nueva pena / se me prepara aun? Todo me llena / de aflicción. ¿Quién se acerca? En tal extremo, / todo me hace penar." Joan contesta: "Es Nicodemo, / Madre amada que llega, y le hace lado / Joseph de Arimathea. Sin cuidado / podéis ya respirar de tantos sustos: / son creyentes los dos, los dos son justos, / y sin duda vendrán a consolaros." Al recitatiu número 19 Maria de Cleofàs diu: "Ya del sagrado leño van bajando / el divino cadáver..." Aquesta obra, a part d'aquests tres que poden servir d'exemple, presenta molts altres fragments descriptius i narratius. A l'*Oratorio dels Dolors*\*, al recitatiu número 3 bis Maria diu: "Mas ¿qué veo? ¡Ay triste momento! Ya llega aquí Jesús." Al recitatiu número 8 el *tiple* explica: "Entre tanto que al Gólgota camina el sublime Moisés desde este lado herido de observar sus pasos." I més endavant en aquest mateix fragment el mateix personatge continua: "Ensangrentado su rostro y amarillas sus candidas mejillas por el sudor que corre de sus venas, la Verónica apenas ha llegado a enjuagar cuando esculpida en el dichoso lienzo se repara su hermosísima cara." El tenor segueix dient: "¡Oh extraña maravilla! ¡Oh gran portento! de su amor adorable monumento."



És interessant el recitatiu número tres de l'*Oratorio a san Felipe Neri*, en què l'Àngel primer explica on tindrà lloc l'acció representada: "Amado compañero, ésta es la estancia del gran Felipe Neri. El Señor manda que asista en ella nuestra jerarquía en este de su amor, dichoso día." Al recitatiu número 5 el mateix personatge explica què està fent el protagonista: "Mas ya deja Felipe el descanso del cuerpo, y ya impaciente se entrega a la oración." Encara es pot esmentar un darrer fragment en el qual san Felip explica què és el que veu. Es tracta del recitatiu número 17. "Pero, ¿qué es lo que veo? ¿qué inusitadas luces alumbran esta estancia? Un globo ardiente, un globo luminoso se desprende del cielo al paso mismo que el corazón se ensancha de tal suerte, que ¡no cabe en el pecho! El alma advierte afectos tan intensos que a expresarlos no acierta. (...)"

De l'*Oratorio de santa Eulalia* es pot destacar un exemple de recitatiu narratiu; en el número 11 el *tiple* explica el que s'hauria de veure a l'escena: "Del inicuo prefecto en este punto se acerca el anciano padre."

Fent un repàs dels texts d'aquests deu oratoris s'observa que en ells es compleix, en general, la regla de les tres unitats de temps, lloc i acció, cosa, per altra banda, totalment habitual a l'època. A *Daniel en Babilonia* el temps en el qual es desenvolupa l'acció és seguit i no és superior a una jornada, el lloc és la ciutat de Babilònia i l'argument és únic i sense ramificacions: el desxiframent per part del profeta Daniel de les paraules Mané, Thecel i Pharés, que un dit va escriure a la paret d'una cambra del palau del rei Baltasar. A *Ana madre de Samuel...* es compleix únicament la unitat d'acció. En efecte, s'explica una sola història: es tracta del passatge en què, després de la seva pregària, finalment Déu concedeix un fill a Anna, l'esposa d'Elcanà. El temps en què té lloc aquesta acció és superior a una jornada, ja que l'obra es desenvolupa des que Anna demana el fill fins que aquest ja ha nascut i és presentat al temple. L'acció, per altra banda, transcorre en dos moments diferents: primer quan Anna prega i després quan presenta el seu fill al temple. Si es considera això, es conclou que l'escenari de l'acció és Siló. No obstant, llegint el passatge bíblic d'on prové aquesta història es veu que entre aquells dos moments va passar un any durant el qual Elcanà i les seves esposes Anna i Fenennà s'estaran a casa seva, a Ramà (Et surrexerunt mane, et adoraverunt coram Domino: reversique sunt, et venerunt in domum suam Ramatha. 1S 1:19). Tot i que en el present oratori aquest canvi d'escenari no es posa de manifest d'una manera evident, cal sobreentendre'l perquè l'argument resulti versemblant. Si es té en compte aquest moviment dels personatges, resulta clar que a la present obra no hi ha unitat de lloc.

A *Salomon a Regina Saba invisus*, contràriament al llibret anterior, es respecten les tres unitats. L'acció és una: la visita que fa la reina de Saba a Salomó. El lloc és igualment un: el palau del rei Salomó. El temps durant el qual la reina està en presència del monarca és inferior a una jornada.

L'autor del llibret de l'*Oratorio a santa Eulalia*\* no segueix amb absoluta fidelitat el relat bíblic. En general, el text de l'obra es basa en els capítols sisè i setè del llibre d'Ester, però els números sis, set, vuit i nou del llibret corresponen al capítol quart de l'esmentada font veterotestamentària. Aquesta llicència que es pren l'autor fa que a l'*Oratorio a santa Eulalia*\* no es respecti la regla de les tres unitats. Tot i que estan relacionats entre si, en aquesta obra s'expliquen dos fets diferents, per una banda, la decisió d'Aman de destruir el poble jueu i la posterior intercessió d'Ester per alliberar la seva gent de l'amenaça a què estava sotmesa. Per altra part, als esmentats números sis, set, vuit i nou del llibret Mardoqueu parla de la desolació que veu al seu voltant. Es tracta de dues històries que a la *Bíblia* passen en moments diferents; d'aquesta manera, no hi ha ni unitat d'acció ni de temps. Tampoc és clara la unitat de lloc: els dos fets ocorren en espais diferents.

Tot resulta més clar i més senzill a *La Virgen María en el calvario*. El temps és inferior a una jornada. El lloc és sempre el mateix: el peu de la creu de Jesús. A l'argument s'explica una única acció: els sentiments de la Mare de Déu, Maria Magdalena, Maria de Cleofàs i Joan des de la mort de Crist fins al seu enterrament.

El mateix es pot dir de l'*Oratorio dels dolors*\*, on també es respecten les unitats. Pel que fa a l'acció, es mostra com Maria es troba amb el seu fill i l'acompanya fins a la seva mort. El lloc, el camí de la creu i el calvari. El temps durant el qual es desenvolupen els fets és inferior a una jornada.

El llibret de l'*Oratorio a la casta Susana*\* també segueix el costum de l'època de limitar a la unitat l'acció, el lloc i el temps. L'argument explica des de l'acusació de Susanna fins a l'execució dels dos jutges; el lloc on transcórrer aquesta acció és la casa de Joaquim i el temps és inferior a una jornada. El mateix passa a l'*Oratorio a san Felipe Neri*\*, en el qual l'acció, única, mostra la manera com Déu manifesta el seu amor al sant. El lloc on es desenvolupen els fets és la cambra de sant Felip Neri. Això ho sabem perquè al començament de l'obra l'Àngel Primer li diu al segon: "Amado compañero, esta es la estancia del gran Felipe Neri". Al llarg de tota la composició els personatges ja no es mouran d'aquest espai. En aquest cas el temps en què té lloc l'acció tampoc no és superior a la duració de l'obra.

A *La conversión de Agustino* s'explica com, finalment i després de sentir arguments a favor i en contra, sant Agustí es penedeix de la vida desordenada que fins aleshores portava i decideix seguir els preceptes de l'església catòlica. Les unitats de temps i lloc també es donen. El lloc, tanmateix, és en aquest cas indefinit; en cap punt del llibret s'indica on es desenvolupa l'acció. De la lectura del llibret de l'*Oratorio de santa Eulalia*\* es veu que en aquesta obra l'autor també ha respectat la regla de les unitats de temps, lloc i acció.

De tots deu llibrets, en vuit es respecten les tres unitats dramàtiques, en un (*Oratori a santa Eulalia*) no se'n respecta cap i en un altre (*Ana madre de Samuel...*) només es dona la unitat d'acció. Tenint, doncs, en compte aquesta característica, es conclou que els texts utilitzats per Francesc Queralt segueixen força fidelment les convencions pròpies de l'època.

El lloc on se solen indicar les parts en què es divideixen aquestes composicions és precisament en els llibrets; els manuscrits musicals, per la seva banda, no donen mai aquesta informació. Per analitzar aquesta qüestió, doncs, només es podran considerar cinc de les deu obres que s'estudien en aquesta tesi. Es tracte, en efecte, dels texts que han arribat fins avui en la forma de llibret. Així, *Daniel en Babilonia* i *La Virgen María en el calvario* estan estructurats en dues parts, mentre que *Ana madre de Samuel...*, *Salomon a Regina Saba invisus* i *La conversión de Agustino* ho estan en una de sola. Repassant el catàleg de llibrets es conclou que els oratoris catalans tenien una major varietat que els de Zeno i Metastasio pel que fa al número de les seves parts. De les 384 composicions registrades, 213 tenen una sola part, 63 estan dividides en dues i 105 ho estan en tres. A banda d'aquests hi ha dos casos excepcionals: *Judith triunfante* (obra musicada per Josep Picañol l'any 1735) i *Othoniel sobre Cariat Sepher* (en aquest cas no hi ha constància del compositor que va posar música a aquest llibret imprès l'any 1760). Consten respectivament de cinc i set escenes. Hi ha una darrera obra de la qual només se n'han conservat dos fulls i per tant resulta impossible determinar-ne el número de parts. Curiosament, el llibret d'*Othoniel sobre Cariat Sepher* ens revela, mitjançant una nota manuscrita, qui en va ser el seu autor: es tracta del prevere Joaquim All-Ilosera. La indicació de l'autor del llibret és un fet purament puntual que no es dona pràcticament en cap altre cas<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> En efecte, en els llibrets no s'indica mai el nom de l'autor del text. A part de l'exemple ja vist, es poden esmentar dos oratoris més que donen el nom de l'escriptor. A *La vara de Moysés, que levantada abrió paso al pueblo hebreo*, obra musicada per Josep Duran l'any 1770, es llegeix la següent anotació manuscrita: "Opino que el autor de esta obrita es el P. R. Fr. Agustin Verde, Agustino, natural de Barcelona, e hijo del habito del Convento de San Agustin de la misma Ciudad". Ho signa el P. Saturnino López O.S.A. Amb la mateixa signatura hi ha una nota similar a *Los consejos de Rebeca y mayorazgo de Jacob* (obra musicada pel mateix Josep Duran l'any 1771): "Opino que el autor de esta obrita es el R. P. M. Fr. Agustin Luis Virde, natural de Barcelona, Agustino, hijo del habito del Convento de San Agustin de la misma Ciudad".

El número de personatges que intervenen en les obres de Francesc Queralt és semblant al dels oratoris de Zeno i Metastasio. En nou composicions hi prenen part quatre personatges i en una, *La Virgen María en el calvario*, hi participen sis personatges. El mateix es pot dir de la resta de composicions catalanes catalogades, que oscil·len, en general, entre els tres i sis personatges. En unes poques n'intervenen dos, set i vuit, però aquests casos es poden considerar excepcionals. El nombre més habitual de persones és no obstant el de quatre, que normalment corresponen a les veus de soprano, contralt, tenor i baix. Tanmateix, aquesta distribució vocal no és sempre constant; a l'*Oratorio a san Felipe Neri*, per exemple, hi ha dos sopranos, una contralt i un tenor.

Hi ha una convenció a l'òpera, acceptada per tots els autors, que consisteix en tancar les escenes amb una ària i fer sortir de l'escenari el personatge que l'acaba d'interpretar. Si aquesta norma la segueix clarament Metastasio en els seus llibrets operístics, no és tan evident que ho faci en els seus oratoris. En aquests darrers l'autor no hi marca les escenes i els personatges que s'han fet càrrec d'una ària tornen a intervenir poc després d'haver-la interpretada, cosa que fa pensar que si hi hagués representació, aquestes persones s'haurien de quedar a l'escenari. En els llibrets utilitzats per Francesc Queralt aquesta convenció tampoc no se segueix de manera general. No surten els personatges després de cantar l'ària a *Ana madre de Samuel...*, *Salomon a Regina Saba invisus*, *La Virgen María en el calvario*, *Oratorio dels dolors\** i *La conversión de Agustino*. A l'*Oratorio a san Felipe Neri\** tot i que en un cas pugui semblar que hi hagi un personatge que surti de l'escenari després de cantar la seva ària (la número vuit, per a contralt), s'ha d'entendre que s'hi queda, perquè si no, no s'entendria l'acció dramàtica. Un fet similar passa amb l'*Oratorio a la casta Susana\** i amb l'*Oratorio de santa Eulalia\**: en ambdós els personatges no tornen a intervenir immediatament després de l'ària. No obstant no seria correcte pensar que aquestes persones marxen, perquè el desenvolupament dramàtic resultaria il·lògic. A *Daniel en Babilonia* i *Oratorio a santa Eulalia* els personatges desapareixen després de la seva ària i, a més, és lògic, en aquests dos casos, que sigui així.

En els oratoris de Francesc Queralt hi ha menys intervencions dels solistes que en les obres de Metastasio. En les d'aquest són unes dotze, mentre que en els primers se'n troben entre cinc i nou. D'altra banda, la varietat en la combinació de les veus és major en les composicions d'autors catalans que no pas en les del poeta romà. Als llibrets utilitzats per Francesc Queralt hi ha duos, tríos (*tercios*) i quartets; en el conjunt de les obres de Metastasio només hi ha dos duos. També és més diversa la forma que adopten els

fragments per a solista en les composicions catalanes. A més d'ària es troben altres denominacions (que, certament, corresponen a una estructura literària i musical diferents): *coplas* (que poden ser per a una sola veu o per a un solista contraposat a un cor), rondó, cavatina i *polaca*. En general, i això és lògic que sigui així, els personatges principals tenen assignades un major nombre d'intervencions.

En el cas de *Daniel en Babilonia* Nitocris (Ti) interpreta una ària a la primera part i una ària i un duo a la segona; Daniel (A) té una ària a cadascuna de les dues parts; Josedech (T) intervé només en el duo de la segona part i Baltasar (B) canta una ària a la primera part i una cavatina i una ària a la segona. Els personatges principals, Nitocris i Baltasar, tenen tres intervencions cadascun d'ells, una a la primera part i dues a la segona; les altres persones, per ordre decreixent d'importància, tenen assignades menys intervencions: Daniel dues i Josedech una. En aquesta obra hi ha vuit fragments per a solistes. A *Ana madre de Samuel...* n'hi ha set. Fenennà (Ti) intervé en un *tercio*; Anna (A) canta dues àries, unes *coplas* i pren part en el *tercio*; Elcanà (T) interpreta una ària i participa en el *tercio*; Elí (B) canta una ària i unes *coplas* (juntament amb el cor). Anna té quatre intervencions. A *Salomon a Regina Saba invisus* hi ha només cinc fragments: la reina de Saba (Ti) interpreta una ària i un duo, el rei Salomó (A) té assignat un rondó i un duo, i una ària cadascuna de les Vox I (T) i Vox II (B). Els personatges principals, la reina de Saba i Salomó tenen dues intervencions i els altres només una. El mateix passa a l'*Oratorio a santa Eulalia\**, en què Assuer (Ti) i Ester (A) tenen, cadascun d'ells, una ària i un duo, Mardoqueu (T) i Aman (B) canten una ària. Més complex resulta *La Virgen María en el calvario*, en què hi ha nou intervencions. Maria Santíssima (Ti I) canta una ària i un quartet a la primera part i una ària a la segona, Maria Magdalena (Ti II) i Joan (A) tenen un rondó i un quartet a la primera i un duo a la segona, Maria de Cleofàs (T) canta una ària i un quartet a la primera part. Nicodem (B) i Josep d'Arimatea (A) tenen una ària cadascun d'ells a la segona part. Sembla, segons la partitura, que Joan i Josep d'Arimatea són interpretats pel mateix cantant. A l'últim recitatiu, en què prenen part tots sis personatges, Joan té dues intervencions, la primera a càrrec de la contralt i la segona a càrrec del tenor. Els papers principals són en aquest cas Maria Santíssima, Maria Magdalena i Joan amb dues participacions a la primera part i una a la segona. Per ordre d'importància segueixen Maria de Cleofàs (dues a la primera) i Nicodem i Josep d'Arimatea (una a la segona).

A l'*Oratorio dels dolors\** hi ha cinc intervencions per a solistes. Maria Santíssima (A) canta tres àries, el tiple i el baix interpreten un duo i el tenor un rondó. A l'*Oratorio a la casta Susana\**, amb set fragments destacats, hi ha la següent distribució: Daniel (Ti) té una ària, un duo i un quartet; Susanna (A) una

cavatina, un duo, una ària i un quartet; *Sedecías* (T) i Acab (B) canten una ària cadascun d'ells i participen tots dos en el quartet. Susanna, el personatge principal, té assignades quatre intervencions. L'*Oratorio a san Felip Neri*\* està format per nou fragments per a solistes. L'Àngel I (Ti I) canta una ària i pren part en el quartet i en el duo, l'Àngel II (Ti II) canta una ària i participa en el quartet. Sant Felip Neri, com a personatge principal, té assignades sis intervencions: dues cavatines, dues àries, el quartet i el duo. L'Esperit Diví participa en el quartet i canta un rondó. *La conversión de Agustino* s'estructura de la següent manera: l'Àngel (Ti) i el Filòsof Sectari (B) intervenen en una ària i en un quartet; Agustí (A), com a personatge principal, canta una ària i una cavatina i pren part en el quartet; Mònica (T) té assignada una *polaca* i també participa en el quartet. A l'*Oratorio de santa Eulalia*\* el contralt i el tenor canten una ària i el duo, mentre que el tiple i el baix interpreten cadascun d'ells una ària.

Pel que fa a la mètrica i a la rima dels texts que han de servir de base per als cors i per als fragments per a solistes esmentats als paràgrafs anteriors cal dir que no s'observa una extremada varietat.

La primera ària de *Daniel en Babilonia* (núm. 3) és assignada a Daniel i té una estructura basada en dues estrofes que es pot resumir de la següent manera:

8 a (plana)	8 b (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 a (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

Cada columna representa una estrofa i les paraules escrites entre parèntesis es refereixen a la darrera paraula del vers corresponent. La rima és consonant en tots els casos. El fragment que segueix és un cor (núm. 4). Està constituït per una tornada de quatre versos que es va alternant amb quatre estrofes que canten els solistes. La tornada només s'interpreta sencera la primera vegada; els altres cops s'utilitzen únicament els dos darrers versos. Els tres primers versos tenen rima consonant i el quart, en tots cinc casos, rima de manera assonant. L'esquema és el següent, tenint en compte que la primera columna es refereix a la tornada i les altres a les diferents estrofes:

7 a (plana)	7 d (plana)	7 f (plana)	7 h (plana)	7 j (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)	7 g (plana)	7 i (plana)	7 k (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)	7 g (plana)	7 i (plana)	7 k (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 c (aguda)

Després d'un recitatiu s'arriba a una nova ària (núm. 6), aquest cop interpretada per Nitocris. El tercer vers de la segona estrofa rima de manera assonant, de la mateixa manera que el cinquè d'ambdues estrofes. En la resta de casos la rima és sempre consonant. L'estructura, més complex que el que s'ha vist fins ara, és la que segueix:

8 a (plana)	8 b (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 a (plana)	8 d (plana)
4 a (plana)	4 d (plana)
5 c (aguda)	5 c (plana)

La darrera ària de la primera part (núm. 8) és assignada a Baltasar. En aquest cas s'observa una estructura més simple que l'anterior en què, per altra banda, la rima és sempre consonant. Les dues estrofes es distribueixen de la següent manera:

7 a (aguda)	7 a (aguda)
7 b (aguda)	7 d (aguda)
7 b (aguda)	7 d (aguda)
5 c (plana)	5 c (plana)

La segona part s'inicia amb una ària (núm. 10) que canta Nitocris. A excepció dels versos tercer i quart de la segona estrofa, tots els altres tenen rima consonant. Aquesta és l'estructura:

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (aguda)	7 e (aguda)
7 a (plana)	7 d (plana)
7 c (aguda)	7 e (aguda)

La cavatina que segueix (núm. 12), a càrrec de Baltasar, consta d'una única estrofa de quatre versos amb rima consonant:

7 a (plana)

7 b (plana)

7 b (plana)

7 c (aguda)

La següent ària (núm. 14), a càrrec de Daniel, està composta per dues estrofes de quatre versos, amb rima consonant els tres primers de cada estrofa i assonant els darrers de totes dues.

8 a (plana)            8 a (plana)

8 b (plana)            8 d (plana)

8 b (plana)            8 d (plana)

8 c (aguda)            8 c (aguda)

Tal com passa en el cor anterior, en el que es troba a continuació (núm. 15) també s'alterna una tornada amb un seguit d'estrofes. Aquella, constituïda per quatre versos de cinc síl·labes, només s'interpreta sencera la primera vegada, per les següents repeticions només s'utilitzen els dos darrers versos. La rima és sempre consonant. A l'esquema que es presenta a continuació la primera columna representa la tornada i les altres les diferents estrofes, assignades als solistes:

5 a (plana)            5 d (plana)            5 f (plana)            5 h (plana)

5 b (plana)            5 e (plana)            5 g (plana)            5 i (plana)

5 b (plana)            5 e (plana)            5 g (plana)            5 i (plana)

5 c (aguda)            5 c (aguda)            5 c (aguda)            5 c (aguda)

La següent intervenció és la de Baltasar, que participa amb una ària (núm. 17) en que l'últim vers de cada estrofa té rima assonant i els altres la tenen consonant. A la paraula *peleando* del primer vers hi ha



d'haver una sinèrisi per tal que aquest tingui el mateix número de síl·labes que els que segueixen. L'estructura és la següent:

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 a (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

A continuació segueix un duo (núm. 19) format per tres estrofes de quatre versos. En les dues primeres ambdós personatges (Nitocris i Josedech) canten alternativament, mentre que en la tercera ho fan junts. La rima és consonant, a excepció feta del darrer vers de la segona estrofa que ho fa de manera assonant.

7 a (plana)	7 c (plana)	7 e (plana)
7 b (aguda)	7 d (aguda)	7 f (plana)
7 a (plana)	7 c (plana)	7 f (plana)
7 b (aguda)	7 d (aguda)	7 b (aguda)

El penúltim cor de *Daniel en Babilonia* (núm. 21) consta d'una sola estrofa de quatre versos de vuit síl·labes cadascun, la rima dels quals és sempre consonant. La seva estructura és:

8 a (plana)  
8 b (plana)  
8 b (plana)  
8 c (aguda)

El cor final (núm. 23) està constituït per una tornada i dues estrofes de quatre versos de vuit síl·labes amb rima consonant. Com en els exemples anteriors la primera columna representa la tornada i les altres dues les estrofes:

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 b (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 b (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

*Ana madre de Samuel después, de estéril fecunda* comença amb un cor (núm. 1) en què aquest s'alterna amb Anna. Tres estrofes de quatre versos amb rima consonant es distribueixen de la següent manera:

8 a (esdrúixola)	8 d (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	11 E (plana)	8 g (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 c (aguda)	11 D (plana)	8 c (aguda)

Les dues estrofes externes són interpretades pel cor, mentre que la central és a càrrec d'Anna. Després d'un recitatiu Anna canta la seva primera ària (núm. 3), en aquest cas composta per dues estrofes de cinc versos cadascuna amb rima sempre assonant.

7 a (plana)	7 e (plana)
7 b (plana)	7 f (plana)
7 c (plana)	7 g (plana)
7 b (plana)	7 b (plana)
7 d (aguda)	7 d (aguda)

Posteriorment intervé Elcanà amb una ària (núm. 5) composta per tres estrofes de quatre versos, que rimen sempre de manera consonant.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)
4 a (plana)	4 d (plana)	4 f (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

Segueixen, després d'un recitatiu, les *coplas a solo* (núm. 7) a càrrec d'Anna. Estan constituïdes per tres estrofes de quatre versos que combinen l'art menor amb el major. La rima és consonant, excepte en els versos quart de cada estrofa i el tercer de la darrera que és assonant.

7 a (plana)	7 d (plana)	7 f (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)	7 g (plana)
7 c (plana)	7 e (plana)	7 f (plana)
11 B (plana)	11 D (plana)	11 G (plana)

Elí canta una ària (núm. 9) amb rima assonant l'últims vers de cada estrofa i consonant la resta.

L'estructura és la següent:

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

A continuació hi ha un recitat que porta al *tercio* (núm. 11) en què intervenen Anna, Elcanà i Fenennà. La seva forma es presenta en el quadre reproduït a continuació:

10 A (plana)  
 10 B (plana)  
 10 B (plana)  
 10 A (plana)  
 10 A (plana)  
 10 B (plana)  
 10 C (plana)  
 10 C (plana)  
 10 D (aguda)

Anna és l'encarregada d'interpretar l'ària següent (núm. 13). Està composta per dues estrofes de sis versos cadascuna, amb rima sempre consonant.

7 a (aguda)	7 d (aguda)
7 b (aguda)	7 e (aguda)
7 b (aguda)	7 e (aguda)
7 a (aguda)	7 d (aguda)
7 a (aguda)	7 d (aguda)
7 c (aguda)	7 f (aguda)

A les *coplas* que estroben a continuació (núm. 15) intervenen, de manera alternada, Elí i el cor. La primera i la tercera estrofes (de quatre versos) les canta el primer i les estrofes segona i quarta (de tres versos, en aquest cas) corren a càrrec de l'agrupació vocal. Els versos segon i quart de la primera estrofa, el quart de la tercera, i el primer i el tercer de la quarta tenen rima assonant; els altres ho fan de manera consonant. S'estructura de la següent manera:

7 a (plana)	5 d (plana)	7 g (plana)	5 d (plana)
5 b (plana)	7 e (plana)	5 h (plana)	7 j (plana)
7 c (plana)	5 f (plana)	7 i (plana)	5 d (plana)
5 b (plana)		5 b (plana)	

L'oratori s'acaba amb el *cántico* (núm. 17) en el qual una sèrie d'estrofes s'alternen amb una tornada. La rima esquematitzada amb la lletra b és assonant. A l'esquema següent, s'entén que la primera columna correspon a la primera estrofa, la segona a la tornada i la tercera, quarta i quinta a la resta de les estrofes:

8 a (plana)	8 a (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)
8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (aguda)
8 c (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)	8 h (plana)	8 j (plana)
8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (plana)

L'*Oratorio a santa Eulalia*\* s'inicia amb un cor (núm. 1) en què hi ha una alternança entre una tornada i dues estrofes. Totes elles tenen quatre versos de vuit síl·labes que rimen de manera consonant.

L'estructura és la següent, tenint en compte que la primera columna es refereix a la tornada i les altres dues a les estrofes:

8 a (plana)	8 a (plana)	8 a (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

A continuació, i després d'un recitatiu, Assuer canta una ària (núm. 3), les estrofes de la qual tenen tres versos que rimen de manera consonant.

10 A (plana)	10 C (plana)
10 A (plana)	10 C (plana)
10 B (aguda)	10 B (aguda)

La següent intervenció corre a càrrec d'Aman, que interpreta una ària (núm. 5) de dues estrofes de quatre versos amb rima consonant. El nombre de síl·labes és en aquest cas irregular.

7 a (plana)	7 a (plana)
7 b (aguda)	7 d (aguda)
7 b (aguda)	7 d (aguda)
5 c (plana)	5 c (plana)

Després d'un recitatiu hi ha un cor (núm. 7) constituït per tres estrofes de dos versos amb rima consonant.

10 A (plana)	10 C (plana)	10 D (plana)
10 B (aguda)	10 B (aguda)	10 B (aguda)

Mardoqueu intervé amb una ària (núm. 9) amb versos que rimen de manera assonant. El tercer vers de la segona estrofa té vuit síl·labes, contràriament a tots els altres que en tenen només set. Molt probablement es tracta d'un error del copista. L'esquema és el següent:

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 a (plana)	8 (!) d (plana)
7 c (aguda)	7 c (plana)

L'ària número onze, cantada per Ester, té una estructura molt regular. Està composta per dues estrofes de quatre versos que rimen de forma consonant.

8 a (plana)	8 a (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

Amb això, i després d'un recitatiu s'arriba al *duetto* (núm. 13) interpretat per Ester i Assuer. Està compost per quatre estrofes de tres versos les dues primeres i quatre les dues darreres. La rima és sempre consonant. La primera estrofa és assignada a Ester, la segona a Assuer i la tercera i quarta a tots dos. La seva estructura es detalla a continuació:

8 a (plana)	8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 d (plana)	8 g (plana)
		8 e (plana)	8 c (aguda)

L'*Oratorio a santa Eulalia*\* finalitza amb el *cántico* (núm. 15) que consisteix en cinc estrofes que s'alternen amb la tornada. La rima és consonant en tots els versos. A l'esquema següent la segona columna correspon a la tornada:

6 a (plana)	6 d (plana)	6 f (plana)
6 b (plana)	6 e (plana)	6 g (plana)
6 b (plana)	6 e (plana)	6 g (plana)
6 c (aguda)	6 c (aguda)	6 c (aguda)

6 h (plana)	6 j (plana)	6 l (plana)
6 i (plana)	6 k (plana)	6 m (plana)
6 i (plana)	6 k (plana)	6 m (plana)
6 c (aguda)	6 c (aguda)	6 c (aguda)

*La Virgen María en el calvario*, juntament amb l'*Oratorio a san Felipe Neri*, és la composició més extensa, considerant el nombre d'intervencions per a solistes. En aquestes dues obres n'hi ha nou, a més dels cors. *La Virgen María en el calvario* comença amb un cor (núm. 1) el text del qual es compon de dues estrofes de quatre versos, amb rima consonant en tots els casos. L'estructura, que es detalla a continuació, és força simple:

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

En el següent número intervé Joan amb un rondó (núm. 3) que té una estructura idèntica al cor amb què s'inicia l'obra:

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

Immediatament després hi ha un cor (núm. 4) format per quatre estrofes i rima consonant. Es tracta d'un dels poquíssims casos en els llibrets musicats per Francesc Queralt en què s'utilitzen els versos acabats amb paraula esdrúixola.

7 a (esdrúixola)	7 e (esdrúixola)	7 h (esdrúixola)	7 k (esdrúixola)
7 b (esdrúixola)	7 f (esdrúixola)	7 i (esdrúixola)	7 l (esdrúixola)
7 c (esdrúixola)	7 g (esdrúixola)	7 j (esdrúixola)	7 m (esdrúixola)
7 d (aguda)	7 d (aguda)	7 d (aguda)	7 d (aguda)

La següent intervenció correspon a Maria Santíssima, que canta una ària (núm. 6) composta per dues estrofes de cinc versos, amb número irregular de síl·labes. La rima és consonant.

7 a (aguda)	7 a (aguda)
7 b (aguda)	7 d (aguda)
7 b (aguda)	7 d (aguda)
7 a (aguda)	7 a (aguda)
5 c (plana)	5 c (plana)

Maria de Cleofàs interpreta, després d'un recitatiu, la següent ària (núm. 8). El segon i tercer vers de la primera estrofa rimen de manera assonant. L'estructura, molt simple, és la que es detalla a continuació:

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

Maria Magdalena és l'encarregada del rondó (núm. 10) que segueix. Està constituït per tres estrofes de quatre versos, amb rima consonant.

5 a (plana)	5 d (plana)	5 f (plana)
5 b (plana)	5 e (plana)	5 g (plana)
5 b (plana)	5 e (plana)	5 g (plana)
5 c (aguda)	5 c (aguda)	5 c (aguda)



La primera part d'aquest oratori s'acaba amb un quartet (núm. 12) en què hi prenen part Maria de Cleofàs, Maria Magdalena, Joan i Maria Santíssima. Els versos dotze, quinze i vint-i-tres rimen de manera assonant. La seva estructura és aquesta:

8 a (plana)            8 g (plana)

8 a (plana)            8 g (plana)

8 b (aguda)           8 b (aguda)

8 c (plana)            8 h (plana)

8 c (plana)            8 h (plana)

8 b (aguda)           8 b (aguda)

8 d (plana)            8 d (plana)

8 d (plana)            8 b (aguda)

8 b (aguda)

8 d (plana)

8 e (plana)            8 b (aguda)

8 e (plana)

8 b (aguda)

8 f (plana)

8 f (plana)

8 b (aguda)

La segona part de l'oratori s'inicia amb un recitatiu que condueix a l'ària (núm. 14) interpretada per Josep d'Arimatea. Les dues estrofes que la componen tenen quatre versos cadascuna i la seva rima és consonant.

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

L'ària que segueix (núm. 16), cantada per Nicodem, té la mateixa estructura que l'anterior i també els seus versos rimen de manera consonant.

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (plana)

Després d'un recitatiu Joan i Maria Magdalena interpreten un duo (núm. 18) que té l'estructura que es presenta a continuació:

8 a (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	8 c (aguda)
8 c (aguda)	
	8 g (plana)
8 d (plana)	8 g (plana)
8 e (plana)	8 c (aguda)
8 e (plana)	
8 c (aguda)	8 g (plana)
	8 c (aguda)

Maria Santíssima té assignada la següent ària (núm. 20). La seva forma és idèntica a les anteriors, amb l'única diferència que en aquesta el primer vers de la primera estrofa i el primer de la segona rimen de manera assonant.

8 a (plana)	8 a (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

L'últim número de l'oratori és un cor (núm. 22) on s'alternen tres estrofes, cantades per dos solistes, amb una tornada, cantada pel cor. A excepció feta del quart vers de la segona estrofa, la rima és consonant. A l'esquema que es presenta a continuació la segona columna correspon a la tornada.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 b (plana)	8 c (aguda)	8 f (plana)	8 h (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)	8 h (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

L'*Oratorio dels dolors*\* s'inicia amb un cor (núm. 1) en el qual, de la mateixa manera com passa en molts dels que s'han analitzat anteriorment, s'alterna una tornada amb un seguit d'estrofes. La rima és consonant. Al quadre que es reproduïx a continuació la primera columna representa la tornada.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)	8 h (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

La Mare de Déu (alto) s'encarrega de la primera ària (núm. 3) d'aquest oratori. Es tracta d'una composició a base de dues estrofes de quatre versos que rimen de manera consonant

8 a (plana)	8 a (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

El mateix personatge s'encarrega se l'ària següent (núm. 4), amb una estructura similar. La rima és igualment consonant en tots els versos.

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 a (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

El duo (núm. 6) és interpretat pel tiple i pel baix; la primera estrofa la canta la veu aguda, la segona la greu i la tercera tots dos. La rima és consonant.

8 a (plana)	8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 b (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

Immediatament després segueix un cor (núm. 7). En aquest cas està format per dues estrofes de quatre versos que rimen sempre de manera consonant. La seva estructura es detalla a continuació:

8 a (plana)	8 a (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

Després d'un recitatiu s'arriba a un rondó (núm. 9) que canta el tenor. Passat del tercer vers de la primera estrofa, tots els altres tenen rima consonant.

10 A (plana)	10 A (plana)
10 A (plana)	10 C (plana)
10 A (plana)	10 D (plana)
5 b (aguda)	5 b (aguda)

La Mare de Déu és l'encarregada de la següent ària (núm. 11), que està formada per dues estrofes de cinc versos cadascuna, que rimen de manera consonant.

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)
7 a (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

Segueix un cor (núm. 12) que s'estructura en dues estrofes de tres versos d'art major. La rima és consonant.

10 A (plana)	10 D (plana)
10 B (plana)	10 D (plana)
10 C (aguda)	10 C (aguda)

Després d'un recitatiu s'arriba al cor que clou l'oratori (núm. 14). Una tornada de dos versos de set síl·labes s'alterna amb sis estrofes de quatre versos de vuit síl·labes. Deixant de banda el segon vers de la tornada i el quart de les estrofes segona, tercera i cinquena, la rima és sempre consonant.

8 a (plana)	7 d (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	7 c (aguda)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 b (plana)		8 e (plana)	8 g (plana)
8 c (aguda)		8 c (aguda)	8 c (aguda)

8 h (plana)	8 i (plana)	8 k (plana)
8 b (plana)	8 j (plana)	8 l (plana)
8 b (plana)	8 j (plana)	8 l (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

L'*Oratorio a la casta Susana* s'inicia amb un cor (núm. 1) format per una tornada que es contraposa a dues estrofes. La rima és consonant en tots els versos. A l'esquema següent la primera columna correspon a la tornada.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

La primera ària de l'oratori (núm 3), que té una estructura molt simple i una rima sempre consonant, corre a càrrec d'Acab.

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

*Sedecías* intervé a la següent ària (núm. 5), que té una estructura irregular, completament diferent de tot el que s'ha vist fins ara. La rima és consonant. La seva forma podria esquematitzar-se de la següent manera:

11 A (plana)	11 E (esdrúixola)
11 B (esdrúixola)	11 F (esdrúixola)
11 C (esdrúixola)	11 D (aguda)
5 d (aguda)	

Segueix un cor (núm. 6) que alterna una tornada amb tres estrofes. El número de versos i síl·labes és més regular i més d'acord amb la resta de poemes del conjunt d'oratoris musicats per Francesc Queralt. La rima és sempre consonant. En aquest cas, la primera columna representa la tornada:

5 a (plana)	5 d (plana)	5 f (plana)	5 h (plana)
5 b (plana)	5 e (plana)	5 g (plana)	5 i (plana)
5 b (plana)	5 e (plana)	5 g (plana)	5 i (plana)
5 c (aguda)	5 c (aguda)	5 c (aguda)	5 c (aguda)

A continuació Susanna interpreta una cavatina (núm. 7) que, com és habitual en aquesta forma, està composta per una sola estrofa, en aquest cas de quatre versos de set síl·labes que rimen de manera consonant. La seva estructura que reflectida a continuació:

7 a (plana)  
7 b (aguda)  
7 a (plana)  
7 b (aguda)

La mateixa Susanna torna a intervenir a la següent ària (núm. 9) que té aquesta forma:

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (plana)

A continuació hi ha un cor (núm. 10) que alterna tres estrofes amb una tornada. La rima és consonant. La primera columna és la tornada:

5 a (esdrúixola)	5 d (esdrúixola)	5 g (esdrúixola)	5 j (esdrúixola)
5 b (aguda)	5 e (esdrúixola)	5 h (esdrúixola)	5 k (esdrúixola)
5 c (esdrúixola)	5 f (esdrúixola)	5 i (esdrúixola)	5 l (esdrúixola)
5 b (aguda)	5 b (aguda)	5 b (aguda)	5 b (aguda)

Daniel intervé a la propera ària (núm. 12), constituïda per dues estrofes de quatre versos cadascuna que rimen de manera consonant.

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

Després d'un recitat s'arriba al duet (núm. 14) interpretat per Daniel i Susanna. Està constituït per dues estrofes de quatre versos que rimen de manera consonant. La primera part de la primera estrofa la canta Daniel i la segona, Susanna. El primer vers de la segona estrofa el canta el profeta i el segon la dona de Joaquim; els dos darrers versos els canten tots dos. La seva estructura es detalla a l'esquema següent.

7 a (plana)	7 a (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

Un llarg recitatiu condueix al quartet (núm. 17), interpretat pels quatre protagonistes: Daniel, Susanna, *Sedecías* i Acab. La primera estrofa la canta Acab, la segona *Sedecías*, la tercera Susanna, la quarta Daniel, la cinquena tots quatre, la sisena *Sedecías* i Acab, la setena Daniel i Susanna, i la vuitena tots junts. Passat dels versos segon i tercer de la setena estrofa, la rima és sempre consonant.

8 a (plana)	8 c (plana)	8 d (plana)	8 e (plana)
8 a (plana)	8 c (plana)	8 d (plana)	8 e (plana)
8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (aguda)	8 b (aguda)



4 f (plana)	7 i (esdrúixola)	7 l (esdrúixola)	8 n (plana)
4 g (plana)	7 j (esdrúixola)	7 m (esdrúixola)	8 n (plana)
4 h (plana)	7 j (esdrúixola)	7 m (esdrúixola)	8 h (aguda)
8 b (aguda)	7 k (aguda)	7 k (aguda)	

L'oratori s'acaba amb el *cántico*, que combina una tornada amb quatre estrofes. La rima és consonant en tots els versos. La segona columna del següent esquema representa la tornada.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)	8 h (plana)	8 j (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)	8 k (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)	8 k (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

L'*Oratorio a san Felipe Neri*\* s'inicia amb un cor (núm. 1) que alterna una tornada de tres versos amb tres estrofes de quatre. Els versos, amb rima sempre consonant, s'organitzen de la manera detallada continuació:

5 a (aguda)	8 d (plana)	8 e (plana)	8 f (plana)
5 b (plana)	8 b (plana)	8 b (plana)	8 b (plana)
5 c (plana)	8 d (plana)	8 e (plana)	8 f (plana)
	8 a (aguda)	8 a (aguda)	8 a (aguda)

Després d'un recitatiu s'arriba a la primera ària de l'oratori (núm. 4), cantada per l'àngel segon. Les dues estrofes amb versos de rima consonant s'estructuren així:

8 a (plana)	8 a (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

Sant Felip s'encarrega de la següent cavatina (núm. 6) que, com és habitual, està composta per una única estrofa, en aquest cas de quatre versos. La rima és consonant.

8 a (plana)

8 b (plana)

8 b (plana)

8 c (aguda)

Després d'un recitatiu sant Felip torna a intervenir en l'ària que segueix (núm. 8). Els versos d'aquest fragment tenen tots ells rima consonant. Les dues estrofes es distribueixen de la manera que es detalla a continuació:

7 a (plana)            7 a (plana)

7 b (plana)            7 d (plana)

7 b (plana)            7 d (plana)

7 c (aguda)            7 c (aguda)

L'ària que es troba a continuació (núm. 10) té una estructura sensiblement diferent. Està composta per dues estrofes de sis versos, cadascun dels quals està format per sis síl·labes. La rima és sempre consonant passat del sisè i dotzè versos, que rimen entre si de manera assonant. Aquesta ària corre a càrrec de l'àngel primer i la seva estructura és aquesta:

6 a (plana)            6 e (plana)

6 b (plana)            6 f (plana)

6 a (plana)            6 e (plana)

6 b (plana)            6 f (plana)

6 c (plana)            6 g (plana)

6 d (aguda)            6 d (aguda)

Un recitatiu condueix al quartet (núm. 12) en què intervenen els dos àngels, sant Felip i l'Esperit Diví. Està compost per cinc estrofes de quatre versos de set síl·labes. La rima és sempre consonant, passat del quart vers de la darrera estrofa, que té rima assonant.

7 a (plana)	7 c (plana)	7 f (plana)	7 h (plana)	7 j (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)	7 g (plana)	7 i (plana)	7 k (plana)
7 a (plana)	7 d (plana)	7 g (plana)	7 h (plana)	7 k (plana)
7 b (plana)	7 e (aguda)	7 e (aguda)	7 i (plana)	7 e (aguda)

L'Esperit Diví intervé en la següent ària (núm. 14), que té la forma habitual de dues estrofes de quatre versos. La rima és consonant.

7 a (plana)	7 a (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

Sant Felip canta la cavatina (núm. 16) que es troba a continuació d'un recitatiu. Està construïda a base d'una sola estrofa de sis versos de cinc síl·labes que rimen de manera consonant. La seva estructura queda reflectida al quadre següent:

5 a (plana)  
 5 b (plana)  
 5 b (plana)  
 5 a (plana)  
 5 c (plana)  
 5 d (aguda)

L'ària número 18 és interpretada, encara, per sant Felip. Aquest fragment s'estructura en dues estrofes de tres versos amb rima consonant. El darrer vers de cada estrofa és, en aquest cas, el mateix.

7 a (plana)	7 a (plana)
7 b (aguda)	7 b (aguda)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

El duet que segueix (núm. 20) corre a càrrec de l'Esperit Diví, que té assignades les estrofes primera i tercera, i sant Felip, que canta les estrofes segona i quarta. La rima és sempre consonant, passat del vers tercer de la tercera i quarta estrofes, que tenen rimen de manera assonant.

7 a (plana)	7 a (plana)	7 d (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 b (plana)	7 e (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 c (aguda)

L'oratori s'acaba amb un cor (*Cántico*, núm. 22), en què s'alternen quatre estrofes amb una tornada, tots ells de quatre versos amb rima consonant. En el quadre que es presenta a continuació, que reflecteix l'estructura d'aquest fragment, la primera columna representa la tornada.

7 a (plana)	7 d (plana)	7 f (plana)	7 f (plana)	7 h (plana)
7 b (aguda)	7 e (aguda)	7 g (aguda)	7 b (aguda)	7 g (aguda)
7 b (aguda)	7 e (aguda)	7 g (aguda)	7 b (aguda)	7 g (aguda)
5 c (plana)	5 c (plana)	5 c (plana)	5 c (plana)	5 c (plana)

*La conversión de Agustino* consta de tres àries, una cavatina, una *polaca*, un quartet i tres cors. El primer número de l'oratori és un cor on una tornada, interpretada pel conjunt vocal, emmarca una estrofa a càrrec de sant Agustí. Val a dir que la rima és consonant en tots els versos. A l'esquema següent la primera columna representa la tornada.

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

La primera ària (núm. 3) és encarregada a sant Agustí. Consta de dues estrofes de quatre versos que tenen, passat del segon, rima consonant. La seva estructura es mostra a continuació:

8 a (plana)	8 c (plana)
8 b (aguda)	8 d (plana)
8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (aguda)	8 b (aguda)

L'Àngel és el personatge que té assignada la segona ària (núm. 5). En aquest cas l'estructura és la que es troba habitualment i la rima és consonant en tots els versos.

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

Després d'un extens recitatiu s'arriba al quartet (núm. 7) on hi intervenen sant Agustí, Mònica, l'Àngel i el Filòsof sectari. La seva estructura es podria resumir de la següent manera:

7 a (plana)	7 c (plana)	7 f (plana)	7 i (plana)	7 j (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)	7 f (plana)	7 j (plana)	7 k (plana)
		7 g (aguda)		7 k (plana)
7 a (plana)	7 e (plana)			7 g (aguda)
7 b (plana)	7 e (plana)	7 h (plana)		
		7 h (plana)		

Aquest moviment condueix a un cor (núm. 8) on una tornada s'alterna amb tres estrofes, totes elles de quatre versos que rimen de manera consonant. La primera columna de l'esquema següent correspon a la tornada:

6 a (plana)	6 d (plana)	6 f (plana)	6 h (plana)
6 b (plana)	6 e (plana)	6 g (plana)	6 i (plana)
6 b (plana)	6 e (plana)	6 g (plana)	6 i (plana)
6 c (aguda)	6 c (aguda)	6 c (aguda)	6 c (aguda)

Sant Agustí interpreta la cavatina (núm. 10), formada per una sola estrofa de quatre versos amb rima consonant.

6 a (plana)
6 b (aguda)
6 b (aguda)
6 c (aguda)

El següent moviment (núm. 12) és una *polaca* que canta Mònica. Està constituïda per quatre estrofes de quatre versos que, passat dels catorzè i quinzè, rimen de manera consonant. A continuació es presenta de manera esquemàtica la seva estructura:

6 a (plana)	6 d (plana)	6 f (plana)	6 h (plana)
6 b (plana)	6 e (plana)	6 g (plana)	6 i (plana)
6 b (plana)	6 e (plana)	6 g (plana)	6 i (plana)
6 c (aguda)	6 c (aguda)	6 c (aguda)	6 c (aguda)

La darrera ària de l'oratori (núm. 14) la interpreta el Filòsof Sectari. Es tracta d'un fragment format per dues estrofes de quatre versos amb rima consonant.

8 a (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

La composició s'acaba amb un cor (*Cántico*, núm. 16), en el qual una tornada s'alterna amb tres estrofes. Passat del quart vers, tots els altres tenen rima consonant. A l'esquema la primera columna representa la tornada.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)	8 h (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

L'*Oratorio de Santa Eulalia*\* està format per quatre àries (cantades per cadascuna de les veus solistes) i un duo (interpretat per la contralt i el tenor) i quatre cors. La composició s'inicia, com és habitual, amb un fragment coral (núm. 1); en aquest cas una tornada s'alterna amb dues estrofes. Cadascuna d'aquestes parts consta de quatre versos de vuit síl·labes amb rima consonant. La primera columna representa, a l'esquema següent, la tornada.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

El *tiple* canta la primer ària (núm. 3), les dues estrofes de la qual tenen quatre versos de set síl·labes i rima consonant. La seva estructura es resumeix d'aquesta manera:

7 a (plana)	7 d (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)

El següent moviment és un cor (núm. 4) compost per una tornada que es contraposa a dues estrofes. La rima és consonant en tots els casos, passat del darrer vers de la primera estrofa, que rima de manera assonant respecte del quart vers de la tornada i de la segona estrofa. L'estructura de la tornada es representa a la primera columna de l'esquema:

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

La contralt s'encarrega de la segona ària de l'oratori (núm. 6). Consta de l'estructura habitual de dues estrofes de quatre versos de vuit síl·labes i rima consonant.

8 a (plana)	8 a (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 b (plana)	8 d (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)

La següent ària (núm. 8), que canta el tenor, és una de les poques, en tot el conjunt el conjunt estudiat en la present tesi, que està formada per versos d'art major. En aquest cas, els quatre versos de les dues estrofes que conformen l'ària consten de deu síl·labes. La rima és sempre consonant.

10 A (plana)	10 A (plana)
10 B (plana)	10 D (plana)
10 B (plana)	10 D (plana)
10 C (aguda)	10 C (aguda)

A continuació hi ha un cor (núm. 12) on una tornada s'alterna amb dues estrofes. Passat del quart vers de la primera estrofa, que rima de manera assonant respecte del versos quarts de la tornada i de la segona estrofa, tots els altres tenen rima consonant. A l'esquema presentat la primera columna es refereix a la tornada.

7 a (plana)	7 d (plana)	7 f (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)	7 g (plana)
7 b (plana)	7 e (plana)	7 g (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 c (aguda)

El duo (núm. 14), per a contralt i tenor, està format per cinc estrofes de quatre versos amb rima consonant. La primera estrofa la canta la contralt, la segona la interpreta el tenor, la tercera és assignada a tots



dos, els dos primers versos de la quarta estrofa els canta la contralt i els dos darrers el tenor. Finalment, a la cinquena estrofa intervenen els dos solistes conjuntament. L'estructura es detalla a l'esquema següent:

7 a (plana)	7 b (plana)	7 e (plana)	7 g (plana)	7 i (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)	7 f (plana)	7 h (plana)	7 j (plana)
7 b (plana)	7 d (plana)	7 f (plana)	7 h (plana)	7 j (plana)
7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 c (aguda)	7 g (plana)	7 c (aguda)

L'oratori s'acaba amb un cor (*cántico*, núm. 16) compost per quatre estrofes que s'alternen amb una tornada. Cadascuna de les parts està integrada per quatre versos de vuit estrofes amb rima consonant, exceptuant els versos quarts de cada part, que tenen rima assonant. A l'esquema presentat a continuació, en el qual la primera columna es refereix a la tornada, es detalla l'estructura d'aquest moviment.

8 a (plana)	8 d (plana)	8 f (plana)	8 h (plana)	8 j (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)	8 k (plana)
8 b (plana)	8 e (plana)	8 g (plana)	8 i (plana)	8 k (plana)
8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)	8 c (aguda)

Howard E. Smither explica que en els oratoris europeus del segle XVIII les àries es poden classificar en quatre categories, segons la seva temàtica. Així, poden ser dramàtiques, religioses, metafòriques i sentencioses. Ho explica de la següent manera: "The majority of the arias are of the dramatic type, that is, they derive directly from the dramatic situation and are responses to it. (...) The religious arias might praise God, express a belief in God, or preach a sermon. (...) In the comparison arias common also in *opera seria* a personage compares his condition or dramatic situation to an image in nature: the sea, a storm, a bird, a tree, a plant, etc. (...) The arias of the sententious type, of which there are only a few in the oratorios, focus on a maxim or a proverb. (...) Arias may also be classified according to their essential affect, whether it be one of joy, peace, anger, lamentation, remorse, or any other. The affect, of course, is of primary importance to an understanding of of the composer's setting of the text."<sup>19</sup>

En els llibrets utilitzats per Francesc Queralt es troben alguns dels tipus explicats per Howard E. Smither. Sense cap pretensió de ser exhaustiu, es poden indicar, a manera d'exemple, els següents fragments. L'ària número vuit de *La Virgen María en el Calvario* ("Soy cual tímida avecilla...") és metafòrica; la

número vint de la mateixa composició es pot considerar una ària del tipus dramàtica. L'ària número tres de l'*Oratorio dels Dolors*\* (“Cual ruiseñor quejoso...”) és també metafòrica. L'*Oratorio a San Flipe Neri*\* ofereix un exemple d'ària religiosa; es tracta de la número vuit, “No puede en tanta pena...” L'ària número cinc de *La conversión de Agustino* (“Ya creo has entendido...”) es pot qualificar com a dramàtica.

En els llibrets de Metastasio hi ha molt pocs números de conjunt. En la totalitat de la seva obra es comptabilitzen tan sols dos duos; pel que fa a tríos i quartets no se'n troba cap. Els fragments corals generalment es localitzen al final de cada part i pràcticament no se'n troben fora d'aquest lloc. En els texts utilitzats per Francesc Queralt els números de conjunt són més abundants i variats. Els fragments corals, per altra part, guarden gairebé la mateixa proporció existent en els llibrets del poeta romà. A *Daniel en Babilonia* hi ha un cor a la primera part (no pas al final, sinó entre mig) i tres cors i un duo a la segona (en aquest cas sí que s'acaba amb un fragment coral). A *Ana madre de Samuel...* hi ha tres cors i un *tercio*. *Salomon a Regina Saba invisus* conté tres cors i un duo. L'*Oratorio a Santa Eulalia*\* consta de tres cors i un duo. A *La Virgen María en el Calvario* hi ha dos cors i un quartet a la primera part (s'acaba amb aquest últim) i un duo i un cor a la segona. L'*Oratorio del Dolors*\* conté quatre cors i un duo. A l'*Oratorio a la Casta Susana*\* hi ha quatre cors un duo i un quartet. L'*Oratorio a San Felipe Neri*\* consta de dos cors, un quartet i un duo. *La conversión de Agustino* té tres cors i un quartet. Per acabar, a l'*Oratorio de Santa Eulalia*\* hi ha tres cors i un duo. Passat del primer oratori, tots els altres comencen amb un cor precedit per una introducció instrumental; els deu, per altra banda, acaben amb un fragment coral anomenat *cántico*.

## L'ORQUESTRA I LES VEUS

En aquest apartat s'estudiaran successivament els diferents instruments i veus utilitzats per Francesc Queralt en els seus oratoris, el tractament que en fa i, finalment, la problemàtica que planteja l'estudi de la plantilla orquestral i de la disponibilitat instrumental a la catedral de Barcelona.

### *Instruments i veus utilitzats per Francesc Queralt*

La plantilla instrumental bàsica utilitzada per Francesc Queralt es pot determinar fàcilment estudiant els deu oratoris presentats en aquesta tesi. L'autor objecte d'aquest estudi farà ús pràcticament

---

<sup>19</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 3: 59-61

dels mateixos instruments al llarg de les seves deu composicions. En termes generals es pot distingir, d'una banda, el grup instrumental, integrat per una secció de vent i una secció de corda, i d'una altra les parts vocals. La secció de vent es compon bàsicament de parelles d'oboès i parelles de trompes. La secció de corda està integrada per violins primers i segons (que sempre hi són presents) i per altres instruments, com ara violes, violoncel·ls i contrabaixos, en diferents combinacions. Les parts vocals es troben distribuïdes en dos cors, el primer de solistes, el segon de farciment. El segon cor presenta sempre la distribució de *tiple*, alto, tenor i baix. El primer cor, tot i que habitualment presenta aquesta mateixa estructuració, és més variable degut al fet que la seva composició depèn dels personatges que intervenen a l'oratori. En efecte, a *La Virgen María en el Calvario* el primer cor està integrat per *tiple* I, *tiple* II, alto, tenor i baix (en aquest oratori l'alto interpreta dos personatges diferents, Maria Magdalena i Josep d'Arimatea). Per la seva banda, l'*Oratorio a San Felipe Neri*\* té un primer cor estructurat d'aquesta manera: *tiple* I, *tiple* II, alto i tenor.

Si el que s'ha explicat al paràgraf anterior és el que és habitual, cal considerar ara les variants a aquest model bàsic. Hi ha números concrets d'aquests oratoris en què la parella d'oboès és substituïda per una parella de flautes. Normalment, ja s'exposaran més endavant les excepcions, aquests dos instruments no intervenen mai junts en un mateix moviment. En alguns números determinats la secció de vent s'estructura d'una manera diferent o, com en el cas de l'ària número 10 de *Daniel en Babilonia*, se suprimeix. Així, en el núm. 11 de l'*Oratorio a Santa Eulalia*\* la secció de vent està integrada només per una parella de trompes; en núm. 4 de *La Virgen María en el Calvario* hi ha una secció de vent en què la parella d'oboès ha estat substituïda per una parella de fagots<sup>20</sup>; al número 9 de l'*Oratorio dels Dolors*\* es combina un oboè, un fagot i trompes primera i segona; al número 14 de l'*Oratorio a la casta Susana*\* la secció de vent es compon, igual com en el cas anterior, d'un oboè, un fagot i trompes primera i segona. al número 19 del mateix oratori (es tracta del *Cántico*) la combinació és flauta, fagot i trompes. Aquesta mateixa distribució es troba a l'*Oratorio a San Felipe Neri*\*, concretament en el número 10; la secció de vent del número 1 de la mateixa composició està integrada per una flauta, un oboè, un fagot i trompes primera i segona; a la del número dos es requereix la presència d'una flauta, un oboè i la parella de trompes.

Tots els casos esmentats al paràgraf anterior són exemples puntuals que es donen en determinats moviments d'un o altre oratori. Un cas excepcional és *La conversión de Agustino*, en el qual la secció de vent

---

<sup>20</sup> Aquest és un exemple del tot excepcional perquè no hi ha cap altre moviment en els deu oratoris de Francesc Queralt en què es demani la intervenció de *dos* fagots. És de destacar, per altra banda, que ambdós instruments són equiparats en importància: tots dos fan el mateix i evolucionen a distància de tercera pràcticament al llarg de tot el moviment. Cal dir, no obstant, que un sol fagot combinat amb altres instruments de vent sí que és un arranjament més o menys habitual.

de tots els moviments que integren la composició està formada per oboès primer i segon, un fagot i trompes primera i segona (a l'últim moviment, el *cántico*, els oboès són substituïts per les flautes). En cap altre cas Francesc Queralt demana aquesta combinació, ni tan sols a l'*Oratorio de Santa Eulalia*\*, compost amb posterioritat a *La conversión de Agustino*. La plantilla instrumental de la secció de vent d'aquell és la mateixa que unes línies més amunt s'ha qualificat de bàsica (oboès o flautes i trompes). Això pot venir a significar que l'ús d'uns instruments o altres no té res a veure amb l'evolució estètica del compositor; sembla, simplement, que per a cadascuna de les obres s'aprofitava dels instruments que en cada moment tenia a la seva disposició.

L'estructura de la secció de corda és més variada. L'instrument que apareix sempre és el violí, la resta no estan tan clarament determinats. En alguns oratoris, a més dels violins primers i segons hi ha un part de viola obligada i una altra d'acompanyament al contrabaix. En altres hi ha una part d'acompanyament al contrabaix i una altra d'acompanyament continu (normalment la mateixa música a cadascuna). Altres oratoris demanen només un acompanyament continu o un acompanyament al contrabaix. *La conversión de Agustino* té una secció de corda formada per violins primers i segons, *violeta* i contrabaix. Pel que fa a les denominacions s'ha de tenir en compte el següent: quan a l'original s'especifica viola, es refereix a una part musical escrita en clau de fa en quarta; es tracta en aquest cas d'un violoncel. Quan la partitura indica *violeta*, la part musical està escrita en clau de do en tercera: es refereix, aleshores, a una viola.

A la vista de les combinacions presentades al paràgraf anterior es pot determinar que hi haurà uns oratoris que tindran una secció de corda estructurada a tres parts (són, bàsicament, *La Virgen María en el Calvario*, *Oratorio a la Casta Susana*\*, *Oratorio a San Felipe Neri*\* i *Oratorio de Santa Eulalia*\*) i uns altres que ho estarà (o ho podran estar) a quatre (*Daniel en Babilonia*, *Ana madre de Samuel*,..., *Salomon a Regina Saba invisus*, *Oratorio a Santa Eulalia*\*, *Oratorio dels Dolors*\* i *La conversión de Agustino*). Val a dir que en alguns d'aquests darrers les dues parts més greus són idèntiques, per la qual cosa es tracta, en realitat, d'una estructuració a tres. Passat de *La conversión de Agustino*, en totes les altres composicions l'existència de quatre parts reals a la secció de corda és esporàdica.

Aquesta breu anàlisi, i com es comprovarà a continuació, demostra que no hi ha cap diferència significativa entre l'orquestra utilitzada per Francesc Queralt i la resta d'agrupacions instrumentals emprades durant la segona meitat del segle XVIII a Espanya dins del context de la música religiosa. María Antonia

Virgili<sup>21</sup> i José López-Calo<sup>22</sup> estudien aquesta qüestió, i tots dos arriben a conclusions similars. María Antonia Virgili, recolzada per la documentació provinent d'un extens conjunt d'actes capitulars de diferents catedrals de la Península, explica que a la segona meitat del segle XVIII el violí, tot i que al principi havia tingut alguns problemes, era ja un instrument plenament acceptat en la música religiosa<sup>23</sup>. A mesura que avança la segona meitat del segle, les catedrals demanen més i més instrumentistes de violí. Pel que fa als instruments de vent l'autora remarca un canvi important: el baixó serà substituït progressivament pel fagot, l'oboè adquirirà un major protagonisme, i apareixeran les trompes que "si bien la encontramos ya en obras de no muy avanzada cronología, pasarán a ser características del repertorio que gira en torno a una estética más o menos clasicista"<sup>24</sup>. És a dir, que passaran a tenir una funció de suport harmònic.

José López-Calo arriba a conclusions similars. Explica que al costat del violí apareixen dos nous instruments de corda: la viola i el contrabaix. Pel que fa al vent l'autor assenyala que durant aquesta època les xeremies i cornetes van ser substituïdes per l'oboè, els clarins per les trompes, i els baixons pels fagots<sup>25</sup>.

Els instruments esmentats per aquests dos autors es troben també en el conjunt d'oratoris presentats en aquesta tesi. En aquest sentit, doncs, les composicions de Francesc Queralt es troben perfectament dins dels models peninsulars habituals de l'època. Més interessant que això, tanmateix, és veure de quina manera l'autor utilitza els instruments que té a la seva disposició. Aquest estudi, les conclusions del qual es presentaran més endavant, ens permetrà veure, des del punt de vista del tractament instrumental, en quina estètica s'emmarca l'obra de Francesc Queralt.

Per la seva banda, Friedrich Blume, a la seva obra *Classic and Romantic Music*<sup>26</sup>, fa un estudi de l'evolució instrumental de l'orquestra clàssica europea. Si les conclusions a què arriba l'autor alemany es comparen amb el tractament orquestral de Francesc Queralt, s'observa que aquest no es troba gens lluny dels seus col·legues europeus. Certament, la música de l'autor que ocupa aquest treball segueix molt de prop els models estrangers.

Per començar, Friedrich Blume explica que al segle XVIII els instruments de la família del violí ja han substituït definitivament i de manera inequívoca els de la família de les violes. Això no obstant el fet que,

---

<sup>21</sup> María Antonia Virgili. "Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo VIII". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*. III, núm. 2 (1987): 95-105.

<sup>22</sup> José López-Calo. "Barroco-estilo galante-clasicismo". *Congreso Internacional España en la música de occidente*. II, (1987): 3-29.

<sup>23</sup> María Antonia Virgili, "Voces e instrumentos...", 100-1.

<sup>24</sup> María Antonia Virgili, "Voces e instrumentos...", 101-2.

<sup>25</sup> José López-Calo, "Barroco-estilo galante-clasicismo", 5-6.

<sup>26</sup> Friedrich Blume. *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey* (New York-London, Norton, 1970) 75-82.

esporàdicament, al llarg de la dissetena centúria apareguin tractats o composicions dedicats a algun membre de les violes (viola d'amor, baríton...). Per altra banda, a mitjans de segle, la flauta travessera substitueix definitivament la flauta dolça. Aquest instrument serà considerat amb una certa importància dins de l'orquestra i s'alternarà amb els oboès o violins. L'oboè i el fagot reafirmen la seva presència dins l'orquestra, el primer com a portador de melodies i el segon com a instrument baix. Pel que fa al clarinet Friedrich Blume explica que cap a mitjans de segle va ser inclòs dins de l'orquestra. Quant a Francesc Queralt, val a dir que no s'observa l'ús d'aquest instrument en cap dels seus oratoris; tanmateix el clarinet sí que va ser utilitzat per altres compositors en aquest tipus d'obres. Josep Cau<sup>27</sup> va escriure el 1799 un oratori titulat *Las dos sillas reales fabricadas por san Eloy*, que demana la presència del clarinet en dos dels seus números: el 8, un *andantino* per a tenor, i el 13, un *andante* per a cor<sup>28</sup>. Pel que fa als metalls l'instrument més important és la trompa: no faltará mai a cap orquestra clàssica del segle XVIII. Més important que destacar la seva presència és adonar-se del canvi d'ús que ha sofert. A l'orquestra barroca la trompa tenia un paper de solista; a l'orquestra clàssica aquest instrument servirà per crear el suport harmònic. Friedrich Blume parla a més de trompetes i trombons, que també entren a formar part de l'orquestra clàssica; aquests instruments, però, no es troben als oratoris de Francesc Queralt.

L'autor alemany explica, per altra banda, que tot i que la totalitat d'instruments esmentats fins aquí no són nous (ja s'utilitzaven al període anterior), sí que són utilitzats d'una manera diferent. Per exemple, el barroc francès concebia la secció de corda en cinc parts; l'orquestra clàssica establirà les quatre parts. Això, certament, implica un estil diferent en la composició musical. El fet que les trompes passin a tenir la funció de suport harmònic provocarà la gradual inutilitat del baix continuo (part que, com a reminiscència, continuarà tanmateix existint en l'orquestra de la segona meitat del segle XVIII).

En efecte, segons les explicacions de Friedrich Blume es comprova que l'orquestra emprada per Francesc Queralt té les mateixes característiques que les utilitzades pels seus col·legues europeus.

---

<sup>27</sup> Compositor nascut a Barcelona al segle XVIII i mort el 7 de juny de 1812. El 9 d'octubre de 1792 va ser nomenat mestre de capella de Santa Maria del Mar i va conservar el càrrec fins a la seva mort. Aquestes breus dades biogràfiques es donen a Francesc Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar. Notas históricas". *Anuario Musical*. XVII, (1962): 209-41. Carreras i Bulbena dona notícia d'alguns dels seus oratoris: *San Julián* (1790), *San Miguel de los Santos* (1791) i *Casta Susana* i *Las dos sillas de San Eloy* (tots dos de 1799) (Rafael Carreras i Bulbena. *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*. (Barcelona, L'Avenç, 1906), 144-145). A la Biblioteca de Catalunya es troba el llibret del segon d'aquests oratoris de Josep Cau, dedicat a san Miquel, el títol del qual és *La oración de san Elías poderosa delante de Dios*. En aquest cas l'obra va ser encarregada per "...los mancebos, y aprendices del Gremio de Mercaderes de Lienzos, Paños, y Sedas de la Ciudad de Barcelona...", i va ser interpretada a l'església dels pares de sant Gaietà el 31 de juliol de 1791.

<sup>28</sup> Xavier Dauffí. "Las dos sillas reales. Un oratori de Josep Cau". *Recerca Musicològica*. Núm. XIII (1998): 77-145.

### *Tractament dels diferents instruments*

Tan important com saber quins instruments intervenien a les orquestres d'aquest moment és conèixer el tractament que d'aquests se'n feia. En efecte, l'orquestració és un element que serveix per determinar un estil musical. En aquest apartat, doncs, es farà un estudi que servirà per descobrir de quina manera Francesc Queralt utilitza els diferents instruments de l'orquestra.

Una primera aproximació a aquesta qüestió ens la proporciona Francesc Bonastre a la seva obra *Música y parámetros de especulación*<sup>29</sup>. En parlar del classicisme explica que Haydn i Mozart "parten de la experiencia de Mannheim, por cuanto ésta había eliminado el *continuo*, reservándolo a las trompas y oboes, que clarifican explícitamente el desarrollo armónico. Pero Haydn y Mozart añadirán a éstos la función combinada de otros instrumentos, que por una parte atenúan el constante protagonismo de las cuerdas, y por otra le otorgan unas posibilidades reales de variación tímbrica: esa será la misión de las flautas, oboes, clarinetes, fagots, trompas, generalmente en número de dos. Ello conferirá esta característica especial de la música clasicista: la fusión tímbrica, resultante de revestimiento cambiante de los valores armónicos y melódicos. Los instrumentos graves, por otra parte, se han liberado de su exclusiva función pedal, otorgándoseles frecuentemente un decidido protagonismo en el desarrollo de los temas"<sup>30</sup>. Aquest text mostra una sèrie de punts interessants pel que fa al funcionament de la l'orquestra en la música clasicista, que es poden resumir de la següent forma: a) desapareix el continu, b) la funció harmònica que fins ara feia el continu serà realitzada per les trompes i oboès, c) la funció dels instruments de vent, que sempre apareixeran de dos en dos, serà doble, d'una banda sostreure importància a la corda, i de l'altre dotar a la composició d'una major varietat de timbres i d) els instruments greus tindran una presència més destacada pel que fa al desenvolupament dels temes. D'una manera general es pot afirmar que tot això es troba, de forma més o menys evident, als oratoris de Francesc Queralt, fet que porta a delimitar estilísticament l'obra del compositor català de la següent manera: des del punt de vista del funcionament orquestral l'obra de Francesc Queralt cal emmarcar-la dins d'una estètica clasicista. Tanmateix, cal abordar un estudi més detallat per tal de descobrir si les composicions d'aquest autor van sofrir una evolució des d'un primer classicisme a un classicisme tardà.

---

<sup>29</sup> Francesc Bonastre, *Música y parámetros de especulación* (Madrid: Alpuerto, 1977).

<sup>30</sup> Francesc Bonastre, *Música y parámetros de especulación*, 48.

Adam Carse fa un interessantíssim estudi de l'orquestració i de l'orquestra des del segle XVIII fins al XX<sup>31</sup>. Al capítol setè ("Transition: Gluck"<sup>32</sup>) proporciona una aproximació a l'estil intermedi que se situava entre el barroc i el classicisme de Haydn i Mozart. Explica que a poc a poc l'orquestra es dividirà en dues seccions, "one group of instruments to provide harmony while another provided motion. Thus the most salient feature of the changing orchestration was a growing tendency to make wind instruments sustain the harmony while the strings were concerned with motion. The orchestral *tutti* then became a compound of solid harmony on the one hand, and melodic or figurative activity on the other; the wind gave body and cohesion while the strings supplied the energy or ornament, with a resulting gain of both fullness and brilliance"<sup>33</sup>. Aquesta és una primera característica que defineix aquest primer estil clàssic, però Carse proporciona altres elements que cal considerar a l'hora de determinar aquest estil. Els compositors, assenyala, deixaran d'utilitzar la textura contrapuntística i s'interessaran per una altra de més harmònica; en molts exemples l'orquestra només farà l'harmonia i no hi haurà melodia. Una altra característica important és la desaparició del continu, la funció del qual serà realitzada a partir d'aquest moment per trompes i oboès. En la música d'aquella període, per altra banda, el vent no intervindrà de forma regular al llarg de tota la composició, sinó que farà les intervencions de forma totalment irregular i en fragments molt curts; d'aquesta manera s'introduirà en la música la varietat de timbres, cosa que no es troba a la música barroca, en la qual els instruments que iniciaven un moviment intervenien invariablement fins al final. Pel que fa als instruments concrets d'aquesta secció val a dir que les flautes assoliran una funció decorativa, tot al contrari dels oboès i fagots que tindran una presència més pausada. Inversament al que passava a l'orquestra barroca, les trompes no tindran assignat cap material melòdic, sinó que se'ls adjudicarà una funció de suport harmònic; com diu Carse, "its function is to give solidity and cohesion to the structure"<sup>34</sup>.

Els instruments de corda faran ús de tota mena de recursos tècnics: "*Pizzicato, tremolo*, reiteration of the same note, and figures based on the facility with which the bow can be made to alternate rapidly between two notes on adjacent strings, are used freely to give motion and brilliance to the *tutti*, and lightness and variety to accompaniments. The use of double-stopping adds richness to the inside harmony, and three or four-note chords on violins give more weight to detached chords"<sup>35</sup>. El capdavanter d'aquest grup serà el

---

<sup>31</sup> Adam Carse, *The History of Orchestration* (New York: Dover, 1964).

<sup>32</sup> Adam Carse, *The History of Orchestration*, 132-66.

<sup>33</sup> Adam Carse, *The History of Orchestration*, 139.

<sup>34</sup> Adam Carse, *The History of Orchestration*, 145.

<sup>35</sup> Adam Carse, *The History of Orchestration*, 145.



violí que, gràcies a totes aquestes possibilitats, es convertirà en l'instrument principal de l'orquestra de la segona meitat del segle XVIII.

D'acord amb el que s'ha dit fins aquí, i com a resum, es poden establir les següents característiques que definiran aquest primer classicisme: a) el vent s'encarrega de l'harmonia, mentre que la corda té assignat el material musical principal, b) d'acord amb el punt anterior, el *tutti* orquestral cal entendre'l com una barreja, perfectament cohesionada, d'harmonia i melodia, c) la textura és harmònica, més que no pas contrapuntística, d) el vent és utilitzat, per altra banda, per donar varietat de timbre a la composició, e) d'entre els instruments de vent, la flauta és la que té una major independència, f) les trompes i oboès es limiten, en la major part dels casos, a l'acompanyament i, especialment les trompes, a donar suport harmònic, g) la secció de la corda està estructurada en tres parts i h) el violí serà l'instrument que donarà moviment a la composició.

Un cop que s'han clarificat les característiques de l'orquestra del primer classicisme cal abordar la qüestió de com aquesta va ser utilitzada per Haydn i Mozart. Si es fa un doble estudi del tractament instrumental de les simfonies i de la música dramàtica (sacra i profana) d'aquests dos compositors s'observarà que és molt diferent l'un de l'altre. Així doncs, deixant de banda la música simfònica (que no és equiparable als oratoris de Francesc Queralt, ja que implicaria comparar música instrumental amb música vocal), a continuació s'intentaran resumir les característiques de l'orquestra utilitzada per Haydn i Mozart en els seus oratoris i òperes. Adam Carse considera les següents composicions: les òperes de Mozart *Idomeneo* (1781), *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Figaro*, (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790), *Die Zauberflöte* (1791), i els oratoris de Haydn *La creació* (1798) i *Les estacions* (1801). La diferència més notòria entre l'orquestra utilitzada en aquestes obres i la que fan servir a les seves respectives simfonies de la mateixa època és la major presència, en les composicions dramàtiques, dels instruments de vent. El clarinet, per exemple, apareix en totes les òperes esmentades de Mozart i en els dos oratoris de Haydn. En les simfonies aquest instrument encara no havia assegurat la seva presència definitiva. En números determinats d'algunes òperes, Mozart els substitueix pels *corni di bassetto*. El flautí i els trombons són també instruments força utilitzats en les darreres obres dramàtiques d'aquests dos compositors.

L'interès de Haydn i Mozart no és únicament deixar entrar aquests instruments a l'orquestra sinó donar-los un paper destacat. En molts casos el vent serà utilitzat sense la corda. A continuació se citen alguns dels exemples que presenta Adam Carse: "In *Idomeneus* occurs a solemn number accompanied only

by trombones and horns, followed by a short *recitative* in which the harmony is sustained solely by flutes, oboes and bassoons; (...) *Così fan tutte* contains a duet and chorus accompanied entirely by wood-wind and horns, and large portions of an *aria* sung by Dorabella have similarly constituted wind accompaniments; (...) the slow march in *Die Zauberflöte* (Act II) is for flute, horns, trumpets, drums and trombones. These, and many passages in *The Seasons* are, at all events, evidence of a desire for more vivid colouring and bolder contrasts than were considered suitable to the more restrained handling of the orchestral voices in symphonic works, even though the means of carrying out some of these wind combinations was often unsatisfactory, and good balance was rendered almost impossible when natural horns and trumpets were employed”<sup>36</sup>.

A la segona meitat del segle XVIII es troben compositors com Antonio Sacchini (1730-1786), Niccolò Piccini (1728-1800), François Gossec (1734-1829), Antonio Salieri (1750-1825) o Domenico Cimarosa (1749-1801) i Giovanni Paisiello (1740-1816) que, tot i que es poden dir contemporanis de Haydn i Mozart, el seu tractament orquestral és menys agraciat que el dels dos autors vienesos.

Considerant la plantilla orquestral utilitzada per Francesc Queralt es conclou que el seu llenguatge no va ser tan avançat com el de Mozart o Haydn. La secció de vent dels oratoris de l'autor català, com ja s'ha assenyalat anteriorment, consistia bàsicament en parelles d'oboès o de flutes i parelles de trompes. De manera més esporàdica es reclama la presència d'un (o dos) fagot. Tot i que s'observa en els oratoris de Francesc Queralt una evolució en el tractament instrumental cal dir, no obstant, que no és comparable al de Haydn o Mozart. En les obres del compositor català no es troben, per exemple, àries completes en què es demani únicament la intervenció dels instruments de vent. Sí que s'esdevé, encara que com a excepció, el cas contrari, és a dir, un número només per a instruments de corda: l'ària número 10 de *Daniel en Babilonia*.

Tanmateix, sí que s'observa una progressiva alliberació dels instruments de vent. En els primers oratoris aquesta secció és del tot dependent de la corda; el material musical important és introduït i desenvolupat pels instruments de la família de violí. El vent aporta únicament el suport harmònic i la varietat de timbres. En oratoris posteriors aquest tractament canvia: a poc a poc als instruments de vent se'ls va confiant material musical propi. En determinats moviments d'alguns oratoris certs instruments de vent (la flauta, l'oboè o el fagot) tenen un paper concertant amb el solista. Com a exemples d'això poden esmentar-se els números 5 i 3 de *Salomon a Regina Saba invisus* (1783) i *Oratorio dels Dolors\** (1796) respectivament. En tots dos casos la veu solista, una contralt, intervé concertada amb una flauta que fa unes

---

<sup>36</sup> Adam Carse, *The History of Orchestration*, 196.

evolucions del tot virtuosístiques. L'instrument i la veu solistes s'entreteixeixen per formar un tot perfectament equilibrat i articulat. L'*Oratorio a San Felipe Neri*\* (1802), per la seva banda, presenta un moviment, el rondó número 10, en què l'oboè i el fagot desenvolupen un paper destacat al costat del solista, en aquest cas un tiple.

En els primers oratoris la secció del vent no té autonomia, sempre va a remolc de la corda o, sinó, serveix únicament de suport harmònic. Són innombrables els exemples que es podrien aportar per demostrar aquesta afirmació. No es tracta de donar una llista exhaustiva de casos en què s'observi aquest fet; resultaria poc operatiu i fora de lloc. Sí que es poden esmentar, en canvi, alguns números en què aquesta característica es reflecteixi clarament. Aquests casos citats es podran elevar, indubtablement, a la categoria de norma. L'ària número 14 de *Daniel en Babilonia* (1777) presenta de manera evident aquest tret. En els primers sis compassos la secció de vent dobla, gairebé amb tota fidelitat, la corda. En els compassos 14 a 17 els oboès i les trompes fan una funció purament harmònica. Per altra banda s'observa que hi ha moments concrets en què aquests instruments no intervenen: d'aquesta manera l'autor va variant el timbre orquestral. Si es continua repassant la resta del moviment s'observa que el vent no hi participa de cap altra forma més. Aquestes són, doncs, les úniques funcions que s'assignen als oboès i a les trompes: reforçar la corda, aportar suport harmònic, i proporcionar varietat de timbres. Val a dir, per altra banda, que a la secció B de l'ària el vent queda mut durant un bon número de compassos. Al costat de tot això, la corda és l'encarregada de presentar els temes i de produir el moviment. *Ana madre de Samuel*,... compost un any més tard presenta unes característiques idèntiques; el vent continua tenint les mateixes funcions. També és habitual mantenir mut el vent en les seccions B de les àries *da capo* o *dal segno*.

A *Salomon a Regina Saba invisus* es comença a percebre un canvi en el tractament de la secció del vent. En determinats punts els instruments d'aquest grup demostren la seva independència respecte de la corda. El duo número 13 presenta uns exemples d'això. Entre els compassos 86 a 91 (Exemple 1, pp. 165-6) els oboès prenen part de manera alternada amb els solistes amb material musical propi. Per la seva banda la corda es limita a una discreta intervenció. Al fragment comprès entre els compassos 140 i 145 (Exemple 2, pp. 167-8) els oboès s'alternen amb la corda.

Un exemple interessant és el rondó número 9 de l'*Oratorio dels Dolors*\* (1796) en el qual hi ha una secció de vent constituïda per un oboè, un fagot i una parella de trompes. En aquest moviment els dos primers instruments esmentats tenen assignat un paper més important que la corda. Aquests darrers es

limiten, pràcticament al llarg de tot el rondó, a donar el suport harmònic. L'oboè i el fagot, juntament amb el solista vocal, tindran al seu càrrec el material musical principal. Un cas semblant es troba al duo número 14 de l'*Oratorio a la casta Susana*\* (1798), en el qual la secció de vent està formada pels mateixos instruments (Exemple 3, pp. 169-170). El tema principal el presenten l'oboè i el fagot, mentre que la corda executa l'harmonia. A continuació, i sense passar pels violins, els solistes prenen el tema. En alguns moments molt concrets de l'ària número 18 de l'*Oratorio a san Felipe Neri*\* (1802) l'oboè primer es desmarca de la resta de l'orquestra (Exemple 4, p. 171). Això passa, per exemple, als compassos 21-23, 28-30, 105-107 i 112-114.

A *La conversión de Agustino* (1804) també es troben exemples en què el vent s'independitza de la corda. A l'ària número 5 l'oboè primer interpreta el tema, mentre que els violins, la viola i el contrabaix executen l'harmonia. El mateix es pot dir de la cavatina número 10, en la qual el tema és iniciat per l'oboè primer i el fagot, mentre que la corda dona el suport harmònic. Al llarg d'aquest moviment el vent va alternant les seves intervencions amb la corda.

Curiosament, la darrera de les composicions presentades en aquesta tesi, l'*Oratorio de santa Eulalia* (1823), presenta un aspecte més semblant als oratoris més antics, en els quals el vent es limitava a doblar la corda.

Tot i que, en efecte, s'observa en els oratoris de Francesc Queralt una evolució pel que fa al tractament orquestral, cal dir, per altra banda, que en les composicions més modernes hi ha encara molts passatges en què el vent continua dependent de la corda. Malgrat que Francesc Queralt va assimilant al llarg del temps el llenguatge clàssic, no arriba als límits on van arribar els compositors vienesos. Després de tot el que s'ha vist fins aquí es pot concloure que, des del punt de vista dels instruments i de l'orquestració els oratoris de Francesc Queralt estan perfectament dins d'un estil clàssic, que, amb el pas del temps, intentarà acostar-se, almenys en alguns aspectes, al classicisme vienès. Aquestes conclusions condueixen a plantejar la qüestió de la disponibilitat instrumental de Francesc Queralt: si els oratoris tractats en aquesta tesi tenen la plantilla orquestral que tenen, és perquè l'autor així ho va voler o perquè no hi havia la possibilitat d'incloure més instruments? Com seria el llenguatge orquestral d'aquestes composicions si Francesc Queralt hagués disposat, a més dels ja esmentats, de clarinets, trompetes i trombons? Totes aquestes preguntes porten a emprendre un estudi centrat en els instruments presents a la catedral de Barcelona a l'època de Francesc Queralt.

### *La capella musical de la catedral*

La documentació existent fa difícil poder arribar a establir d'una manera clara i definitiva els instruments i instrumentistes de la capella de la catedral de Barcelona a la segona meitat del segle XVIII i principis del XIX. Maria A. Ester Sala, en el seu estudi sobre Carles Baguer<sup>37</sup>, i després de repassar la documentació catedralícia, arriba a una sèrie de conclusions. El primer que es pot afirmar és que els músics barcelonins d'aquest període no tenien, a la pràctica, un lloc de treball del tot fix, sinó que s'anaven repartint entre l'orquestra del teatre i les diferents capelles de la ciutat. Això implica que aquestes no tinguessin una plantilla del tot estable. Per altra banda, i parlant ja de la capella de la catedral, la plantilla fixa de músics era molt reduïda. Maria A. Ester Sala ho explica d'aquesta manera: "La plantilla fija de músicos era de dos violines, dos oboes y dos trompas. Estos puestos se cubrían con cierta inmediatez. En cambio, por lo que respecta a los instrumentos de viola, contrabajo, archilaud y fagot, éstos estaban carentes de titularidad, su estabilidad era imprecisa y su utilización venía decidida por el Maestro de Capilla y por las necesidades musicales del momento."<sup>38</sup> Com es pot comprovar, això concorda del tot amb l'orquestració dels oratoris de Francesc Queralt. Tots ells tenen violins, oboès i trompes; en casos especials que ja s'han tractat anteriorment hi ha la presència de violes, contrabaixos i fagots. Cal no oblidar, a banda de tots aquests, la flauta. Pel que fa als cantants Maria A. Ester Sala afirma: "Paralelamente constatamos las plazas permanentes de un contralto y un tenor primero. En cuanto a los segundos, los escoge el Maestro de Capilla según convenga. El resto de la voces se toman entre los chantres, cuyo número oscilaba de cuatro a siete."<sup>39</sup> Els càrrecs principals eren el de Mestre de Capella i el d'Organista. Al costat d'aquest darrer hi havia les figures de l'orguener i del manxador de l'orgue. Durant una bona part dels anys que Francesc Queralt va estar al front de la capella de la catedral l'organista va ser, precisament, Carles Baguer.

Queda força clar quins eren els instruments que habitualment formaven part de la capella de la catedral a l'època de Francesc Queralt; el que ja no resulta tan evident és el número d'instrumentistes que integraven aquesta orquestra. En aquest sentit és important la dada que proporciona el baró de Maldà, encara que es refereixi a un cas excepcional. El 14 de juliol de 1802 escriu el següent: "(...) Se hà dit, compondrer yá lo S<sup>r</sup> Mestre de la Seu Mosen Francisco Queralt la Musica del *Te Deum* en la asistencia de

---

<sup>37</sup> Maria A. Ester Sala, "Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona". *Revista de Musicología*. VI, núm. 1-2 (1983): 223-251.

<sup>38</sup> Maria A. Ester Sala, "Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808)" 247.

<sup>39</sup> Maria A. Ester Sala, "Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808)" 247-248.

S<sup>o</sup> R<sup>o</sup> M<sup>o</sup> a la Iglesia Cathedral en lo dia que destinaran y si la orquesta llavoras de uns 24 musichs, de 12 violins; 4 contrabassos; trompas y demás Instruments de vent ab una Sinfonia estrepitosa, (...)’<sup>40</sup>. A partir d’aquestes dades es podria intentar una reconstrucció de la capella musical de la catedral de Barcelona. Respecte d’aquesta qüestió Adam Carse explica: “The proportionate strength of wood-wind and string instruments in orchestras of the Haydn-Mozart period differed considerably from nineteenth century or present-day standards. Only the most generously provided orchestras could boast as many as eight or ten first violins, but from three to six oboes, and a like number of bassoons, likewise three or four flutes and four horns, were evidently not considered too many to balance a string orchestra averaging about twenty-six players. Wood-wind parts in the *tutti* were clearly played by more than one instrument to each part when sufficient players were available. A preponderance of oboes and bassoons, as in the orchestras of Handel’s time, seem to have been common till nearly the end of the century, and would materially affect the balance of tone in favor of the wood-wind. (...) To balance twelve violins his (es refereix a Quantz) specification is three violas, four violoncellos, two double basses, four flutes, four oboes, three bassoons, a second *cembalo* and a theorbo. Quantz insists, however, that the viola players should not be worn-out violinists!”<sup>41</sup>. Segons aquestes indicacions i el que ens explica el baró de Maldà l’orquestra de la catedral de Barcelona podria estar constituïda de la següent manera: 12 violins (entre primers i segons), quatre contrabaixos, quatre oboès (dos primers i dos segons), dues trompes (primera i segona) i dos fagots.

El 23 d’agost del 1802 Rafael d’ Amat i de Cortada torna a referir-se al *Te Deum* de Francesc Queralt que ha de ser interpretat en una data no determinada a la catedral de Barcelona; aquest cop el baró de Maldà esmenta un número major d’instrumentistes: “(...) tot lo demás de dintre y fora se va millorant per la espera del felis arribó a Barcelona de S<sup>o</sup> R<sup>o</sup> M<sup>o</sup> y per la assistencia al *Te Deum* á dita Santa Iglesia Cathedral que há compost sá musica per est fi lo S<sup>o</sup> Mestre de Capella Mosen Francisco Queralt y si ferse avui la Proba, deventshi entrar 40 musichs; 4 Contrabaixos, y aixi à proporció los demás Instruments de violins; trompas; obuesos, baxons; flautes etc, y per mes musica que hi hagia, la Sufocará tanta multitud de Gent, com entrarà a la Cathedral que quedarà sumament adornada y Illuminada, com tant plausible motiu hó requireix, (...)’<sup>42</sup>. En aquest cas l’orquestra podria estar constituïda d’aquesta manera: 17 violins (entre primers i segons), quatre contrabaixos, vuit oboès (quatre primers i quatre segons), vuit trompes (quatre

---

<sup>40</sup> Rafael d’ Amat i de Cortada, *Calaix de sastre* Vol. XXV, 115 (14-VII-1802). AHB. (Els subratllats són del propi autor.)

<sup>41</sup> Adam Carse, *The History of Orchestration*, 170.

<sup>42</sup> Rafael d’ Amat i de Cortada, *Calaix de sastre* Vol. XXV, 270 (23-VIII-1802). AHB.

primeres i quatre segones) i tres fagots. De ben segur que per a la interpretació d'aquest *Te Deum*, a la qual s'hi esperava l'assistència dels reis, la capella catedralícia estava formada per un número major d'instrumentistes del que era habitual; el baró de Maldà i un dels músics de l'orquestra, segons es desprèn de la següent relació, no estaven acostumats a sentir tants instruments junts a la catedral: “(...) segons relació de Mosen Josep Prats, musich primér violi de la Cathedral, que hé encontrát avui á mitgdia a la cantonada de la Plasa del Bonsuccés, y carrér den Xuclá, ahí a 4 horas de la tarde se feu la gran prova del *Te Deum* per 40 musichs dintre del cor de la Seu, est sens repetición alguna, y ab sols 8 o 9 musichs y la Sinfonia que se haurá de tocar en la asistencia de S<sup>s</sup> R<sup>s</sup> M<sup>s</sup> á dita Santa Iglesia Cathedral, y la musica que es prova armoniosa ab tot de tant soroll, haventse dit que los 4 musichs dels contrabaxos eran lo Agusti; lo Geroniet, los dos de sá capella de musica; lo S<sup>r</sup> Antonet de la de Santa Maria del Már, y de Santa Maria, y que entoná lo *Te Deum* lo xantre [el nom no s'entén], que tot alló hó axordá, y per bulla ditme semblar, alló de *Biafos a lladres* ab tots aquells crits y Instruments.”<sup>43</sup>

Per motius obvis, durant la Guerra del Francès totes les orquestres de les diferents esglésies de Barcelona van quedar desmantellades i en els anys posteriors va costar molt tornar-les a reorganitzar. El baró de Maldà es fa ressò d'aquesta situació de postguerra escrivint el següent relat, que contrasta clarament amb els que s'han reproduït unes línies més amunt: “(...) En lo matí se há cantat ofici comensat á 10 horas tocadas en la Iglesia Collegiata de Santa Ana ab la corresponent Il·luminació en lo retaula major ab la musica de la Cathedral, com antes de la guerra, ab son Sermó, mes en la tarde á 6 horas tocadas no se há cantat oratori; no sufragant las bossas per est, sent totas com figas panxonas per lo ben flacas de pecunia, y los musichs tenir de tocár casi *Amore Dei*; per consegüent há estat musica de *ñic*, y *ñoc*, y los poch musichs de la Cathedral ab sols 4 violins, y dos violas, ab lo Xantre Mosen Ventura, y algun altre Seculár ab los escolans, dalt al Cor han cantat, y sonat lo Rosari, y aixi un poch menos de aquellas musicas que sen dihuen de pà turrat, y admetllas, no haventhi tocat l'orga en dit Rosari, que no havia ohit encara per ser nova la comosició de musica; (...)”<sup>44</sup>.

No obstant, i això també ho reclama Maria A. Ester Sala, fa falta un estudi detallat i exhaustiu de la capella de la catedral de Barcelona. Això permetria arribar a conclusions més sòlides en estudiar l'obra de compositors vinculats a aquella seu.

---

<sup>43</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre* Vol. XXV 273-4 (24-VIII-1802). AHB.

<sup>44</sup> Rafael d' Amat i de Cortada, *Calaix de sastre* Vol XLVII 541 (24-VII-1814). AHB.