

L'estudi harmònic d'una composició del classicisme no ha de ser considerat com un objectiu en si, sinó com un mitjà per arribar a una correcta anàlisi formal. Certament, en els tractats teòrics de la segona meitat del segle XVIII la forma no s'explica com un seguit de temes, sinó com una contraposició de tonalitats; es dóna més importància al joc tonal que no pas a la successió temàtica. Si aquesta era la forma com a l'època s'entenia la composició, és en aquesta direcció que cal anar per analitzar de manera encertada la música d'aquest moment. Leonard G. Ratner ho explica clarament a la seva ponència publicada al *Journal of the American Musicological Society*<sup>45</sup>. Després de repassar els més importants tractats teòrics del set-cents l'autor arriba a la següent conclusió: "From the evidence given above, it seems clear that in the classic era, form was conceived primarily in terms of key relationships"<sup>46</sup>.

En aquest apartat es farà una anàlisi harmònica de cadascun dels moviments que integren els deu oratoris de Francesc Queralt. Se'n presentarà l'estructura harmònica de tots ells i se'n farà un estudi de les tonalitats, els acords i les modulacions. Tot això sense perdre de vista el fet que els resultats d'aquest examen han de servir per complementar l'estudi de la forma que es farà en un apartat posterior.

D'altra banda, cal també considerar les relacions tonals que es donen entre els diferents moviments i les que tenen lloc dintre de cadascun dels moviments. Aquest joc tonal pot ser el resultat d'un pla estructural establert prèviament pel compositor, o pot ser conseqüència dels afectes marcats per l'argument. De l'estudi general que Howard E. Smither<sup>47</sup> fa d'una selecció d'oratoris italians del segle XVIII es poden extreure algunes conclusions pel que fa a aquesta qüestió. De manera general, i si no hi ha motius estructurals que demanin el contrari, els compositors reserven les tonalitats amb diesis per a texts que expressen optimisme, mentre que les tonalitats amb bemolls són per a texts de caire més contingut, més "ombrívol". Per altra banda, les àries dins d'un mateix oratori que manifesten afectes semblants estaran escrites en tonalitats properes, i les que expressen sentiments més diferenciats es compondran en tonalitats més allunyades. Naturalment, la modalitat menor s'utilitzarà en els texts que

---

<sup>45</sup> Leonard Ratner. "Harmonic Aspects of Classic Form". *Journal of the American Musicological Society* II, núm. 3 (1949): 159-68.

<sup>46</sup> Leonard Ratner, "Harmonic Aspects of Classic Form", 163.

<sup>47</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), 87-195.

demostrin el sofriment del personatge. Tanmateix, i com és habitual a l'època, aquesta modalitat és molt escassa en els oratoris de Francesc Queralt.

Si, contràriament, les tonalitats venen definides per un pla estructural predeterminat pel compositor, l'organització tonal serà diferent. Hi haurà obres en què es buscarà una simetria tonal: per exemple que el primer i el darrer números tinguin la mateixa tonalitat, o que els primers moviments tinguin una successió tonal que es repeteixi invertida en els darrers. L'autor, per altra part, podrà establir les tonalitats dels darrers números d'un acte de manera que adoptin una successió cadencial<sup>48</sup>.

Més amunt s'ha parlat del mode menor i s'ha dit que apareix només en comptades ocasions. Això és perfectament habitual en la música de la segona meitat del segle XVIII, en què el mode major era considerat més "natural" i en conseqüència va ser més utilitzat pels compositors. Leonard G. Ratner ho explica de la següent manera: "The cadential assertiveness of the major mode is one of the principal reasons for its higher rank in classic music. Rousseau (as well as others) points out that its tonic triad reinforces the harmonic series, an advantage not offered by the minor triad. The major diatonic scale contains the tritone between 4 and 7, therefore it has the power to make functional cadences. The minor mode has no leading tone in its diatonic form; hence it must borrow a leading tone from the major, thereby becoming a chromatic scale. Progressions in the major mode have the authority that supports periodic rhetoric. This may explain the shift to greater use of major keys during the 18th century"<sup>49</sup>. En efecte, en els oratoris de Francesc Queralt hi ha només dos moviments escrits en la modalitat menor; es tracta de dos fragments de l'*Oratorio dels Dolors*\*: l'ària núm. 4, en do menor i el cor núm. 14, en sol menor. En tots els altres números la tonalitat principal té sempre la modalitat major.

Això no significa, no obstant, que la modalitat menor no sigui utilitzada en moments puntuals d'alguna ària o cor. De la mateixa com passa a la música clàssica, en els oratoris de Francesc Queralt també es fa ús de l'intercanvi de mode per motius d'afecte i com a recurs per modular fàcilment a tonalitats llunyanes. Des del punt de vista harmònic l'obra de Francesc Queralt s'inscriu perfectament dins dels paràmetres del classicisme. El que Leonard G. Ratner explica de la música del segle XVIII es pot aplicar perfectament a Francesc Queralt: "Within

---

<sup>48</sup> Com a exemple d'aquest cas pot servir la successió cadencial del segona acte de *Daniel en Babilonia*: Do major (núm. 17), La major (núm. 19), Re major (núm. 21) i Sol major (núm. 23). Es pot esquematitzar de la següent manera: IV-II-V-I. Es tracta, com es pot veure, d'una successió cadencial perfectament normal que es podria trobar al final de qualsevol composició d'aquesta època.

<sup>49</sup> Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 56.

the bright climate created by the major mode in classic music, minor harmony can introduce a colorful and often dramatic contrast. When, for exemple, a C minor chord replaces the C major in a cadential formula, a “deepening” or “darkening” effect occurs in the harmony. (...). But for classic the color value of the minor mode in a major key context serves to highlight an even more important process than an expressive nuance: it can expand harmonic functions, either within a key or for purposes of modulation. Since the minor mode functional harmony has the same cadential functions as the major, the harmony may proceed to a major or minor tonic from a given tritone”<sup>50</sup>.

### *Quadres harmònics dels diferents moviments*

L’oratori *Daniel el Babilonia* té la següent estructura general<sup>51</sup>:

#### Primera part

1. Obertura	Fa Major
3. Ària. Maestoso (A)	Mi b Major
4. Cor. Andante	Mi b Major
6. Ària. Allegro (Ti)	Re Major
8. Ària. Presto (B)	Fa Major

#### Segona part

10. Ària. Andante (Ti)	Sol Major
12. Cavatina. Andante (B)	Mi b Major
14. Ària. Presto (A)	Si b Major
15. Coro. Andante	Si b Major
17. Ària. Allegro. (B)	Do Major
19. Duo. Largo (Ti-T)	La Major
21. Cor. Allegro	Re Major
23. Cor. Andante	Sol Major

A partir d’aquest esquema general s’observa que aquest oratori no té una única tonalitat definida. Existeixen dos pols tonals clarament diferenciats: Fa Major a la primera part i Sol

<sup>50</sup> Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression Form and Style*, 56-57.

<sup>51</sup> En aquest apartat no es consideren els recitatius perquè no tenen un veritable interès harmònic, únicament serveixen d’enllaç entre el final d’una ària o cor i el començament del següent.

Major a la segona. A la primera part hi ha un predomini de tonalitats amb bemolls (quatre de cinc), mentre que a la segona són lleugerament superiors les tonalitats amb diesis (quatre contra tres, a més d'un moviment que està escrit en Do Major). Pel que fa a la distribució tonal al llarg de l'oratori es conclou que en alguns casos les tonalitats han estat triades per motius estructurals i en d'altres per motius afectius.

Pel que fa al primer cas cal assenyalar la successió tonal dels quatre darrers moviments: Do Major-La Major-Re Major-Sol Major. Resulta força clar que la intenció del compositor és portar l'oient, d'una manera perfectament estudiada i convincent, a la tonalitat final de l'oratori. Per a això utilitza la successió cadencial següent: IV-II-V-I. Es tracte d'un ecadenament harmònic del tot habitual a la música d'aquest període.

Sembla, d'altra banda, que Francesc Queralt ha escollit la tonalitat d'alguns moviments en funció del que expressa el text. D'aquesta manera, les dues àries per a *alto* de *Daniel en Babilonia* estan escrites en tonalitats que requereixen bemolls: ambdúes tenen un text que parla del poder diví de castigar. A la primera (núm. 3, Mi b Major) es diu que Déu és just i per tant "oprime la malícia" de la mateixa manera que "exalta la virtut". En aquest cas, com que el rei Baltasar no ha seguit el camí correcte ha de ser castigat. A la seva segona ària (núm. 14, Si b major) Daniel adverteix al monarca que amb el seu comportament ha fet enutjar Déu i que el càstic és imminent. Quan aquest s'esdevingui: "en cenizas reducida / quedará la magestad". Amb aquesta frase queda reflectida la força del càstig diví.

L'ària per a *tiple* de la primera part està escrita en Re Major, una tonalitat que requereix diesis. En aquest fragment Nitocris, la mare del rei, suggereix la presència de Daniel per resoldre l'enigma de les tres paraules escrites per una mà als murs d'una de les cambres del palau reial on se celebrava el convit en què es van profanar els vasos del temple. Si es llegeix el text de la primera part de l'oratori s'observa que en tota ella es vol expressar l'horror que el misteri de les tres paraules ha causat al monarca. Aquesta ària per a *tiple* representa un punt d'esperança: sembla que únicament la presència de Daniel podrà apaivagar el terror del rei. Això ho ha expressat Francesc Queralt utilitzant una tonalitat amb diesis enmig d'un extens fragment (la primera part) en què la resta de les tonalitats es formen amb bemolls.

La darrera ària d'aquesta primera part (núm. 8), doncs, també està escrita en una tonalitat amb bemolls (Fa Major). En aquest fragment el rei expressa el seu estat d'ànim: explica que la seva por és cada vegada més gran i que l'única forma d'alliberar-se d'aquest terror serà mitjançant la mort.

Aquesta manera de disposar les tonalitats que s'observa a la primera part de *Daniel en Babilonia* no es dona a la segona. No obstant, es poden també constatar alguns fets. La primera ària (núm. 10) està escrita en Sol Major. Nitocris, que és qui la canta, demana la presència de Daniel i li diu que s'afanyi per què “ya te espera el rey”. De nou la intervenció de Nitocris transmet esperança: ja arriba el profeta, per tant les pors del rei s'apagaran.

L'ària número 17, interpretada pel baix, està escrita en Do Major. Molt probablement el compositor es va decidir per aquesta tonalitat per reflectir la bravura amb què el rei s'afronta a la mort: “Quiero morir peleando / pues que morir yo debo”. A partir d'aquest, els moviments que segueixen tenen la seva tonalitat en funció de la successió tonal que ja ha estat esmentada abans. Tanmateix s'observa que els dos darrers cors (núms. 21 i 23) tenen tonalitats amb diesis (Re Major i Sol Major): en el primer s'exalça la figura de Daniel i en el segon les del profeta i sant Magí.

Després de vist tot això es pot concloure que Francesc Queralt utilitza d'una forma general les tonalitats amb diesis per a moviments en què el text denota d'alguna manera sentiments d'alegria o similars, mentre que emprava tonalitats amb bemolls en moviments en què es representen sentiments contraris.

Pel que fa a l'estructura harmònica dels diferents moviments d'aquesta obra cal remetre's al meu treball de recerca<sup>52</sup>, on es fa un estudi de l'oratori *Daniel en Babilonia*. A continuació se'n presenta un resum.

L'ària número 3, el primer fragment per a solista de l'oratori, és interpretat per l'*alto* i té la següent estructura tonal:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-23	Mi bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 24-37	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 38-42	Do menor - (vi)
		cc. 43-70	Si bemoll Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 70-77	Si bemoll Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 77-121	Mi bemoll Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 121-128	Mi bemoll Major - (I) - ( <i>fine</i> )
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 129-135	La bemoll Major - (IV)

<sup>52</sup> Xavier Daufí, “Anàlisi de *Daniel en Babilonia* de Francesc Queralt. Una contribució a l'estudi de l'oratori a Catalunya”. Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona. IDIM, 1993. Treball de recerca.

cc. 135-136	Mi bemoll Major - (I)
cc. 137-138	Si bemoll Major - (V)
cc. 139-140	Mi bemoll Major - (I)
cc. 141-145	La bemoll Major - (IV)

*da capo*

A continuació hi ha un cor (núm. 4), l'esquema harmònic del qual és el que segueix:

R <sub>1</sub>	cc. 1-16	Mi bemoll Major - (I)
Cor <sub>1,1</sub>	cc. 17-22	Mi bemoll Major - (I)
<i>Segno</i>		
Cor <sub>1,2</sub>	cc. 23-34	Mi bemoll Major - (I) - ( <i>fine</i> )
Duo	cc. 35-38	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 39-47	Si bemoll Major - (V)

El fragment format per Cor<sub>1,2</sub> i Duo és repetit quatre vegades. El cor canta la tornada i el duo les estrofes. Després d'un recitatiu el *triple* s'encarrega de l'ària número 6, que té l'estructura harmònica següent:

Secció A <sub>1</sub>	R <sub>1</sub>	cc. 1-23	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 27-37	Re Major - (I)
		cc. 37-69	La Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 69-74	La Major - (V)
Secció B	S <sub>2</sub>	cc. 75-80	La Major - (V)
		cc. 81-99	Sol Major - (IV)
		cc. 100-101	Tendeix a La Major - (V)
Secció A <sub>2</sub>	S' <sub>1</sub>	cc. 102-110	Re major - (I)
		cc. 111-113	Sol Major - (IV)
		cc. 114-137	Re Major - (I)
	R' <sub>1</sub>	cc.137-149	Re Major - (I)

La primera part de l'oratori *Daniel en Babilonia* s'acaba amb una ària (núm. 8) per a baix. Es diferencia de les anteriors en què el solista comença a cantar a partir del primer compàs; l'ària no s'inicia, doncs, amb un *ritornello*. Aquesta és la seva estructura harmònica:

Secció A <sub>1</sub>	S <sub>1</sub>	cc. 1-19	Fa Major - (I)
		cc. 20-70	Do Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 70-109	Do Major - (V)
	R <sub>1</sub>	cc. 109-122	Do Major - (V)
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 123-130	Do Major - (V)
		cc. 131-144	Re menor - (vi)
		c. 145	Do Major - (V)
Secció A <sub>2</sub>	S' <sub>1</sub>	cc. 146-165	Fa Major - (I)
		cc. 166-197	Do Major - (V)
		cc. 198-242	Fa Major - (I)
	S' <sub>2</sub>	cc. 242-281	Fa Major - (I)
	R' <sub>1</sub>	cc. 281-298	Fa Major - (I)

La tonalitat de Re menor que es troba als compassos 131 a 144 respon a motius afectius. En aquest fragment el rei Baltasar canta desesperat les següents paraules: “Oh cielos ¿qué será? / ¿Dudoso he de vivir? / La idea de morir / sólo me alienta”.

La segona part de *Daniel en Babilonia* s'inicia amb un recitatiu després del qual intervé Nitocris en l'ària número 10. Té la particularitat que a la secció A hi ha un canvi de *tempo*: d'*andante* passa a *allegro*. Per altra banda aquesta ària requereix només una orquestra de corda, fet del tot inhabitual en els oratoris de Francesc Queralt. L'esquema harmònic es reproduïx a continuació:

#### *Andante*

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-9	Sol Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 9-14	Sol Major - (I)
<i>Allegro</i>		cc. 15-20	Sol Major - (I)
		cc. 21-44	Re Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 44-50	Re Major - (V)

	S <sub>2</sub>	cc. 51-56	La menor - (ii)
		cc. 56-98	Sol Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 98-106	Sol Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 107-124	Mi menor - (vi)

*da capo*

L'ús del menor a la primera secció d'aquesta ària no sembla que estigui determinat pel text, ja que el que es canta dels compassos 51 a 56, (Atiende nuestras penas / corre, sube Daniel") es torna a repetir a continuació en modalitat major. La segona estrofa, interpretada únicament a la secció B, és cantada tota ella amb música en modalitat menor. Això és degut, molt probablement, a què en aquest moment Nitocris demana amb més compassió que el profeta es presenti davant del rei i solucioni l'enigma de les tres paraules. La mare del monarca diu: "Oh joven agraciado! / no tardes en venir, / oye el común cuidado / que suspira por ti."

Després d'un recitatiu en què intervenen els quatre solistes s'arriba a la cavatina (núm. 12) interpretada per Baltasar. La seva estructura és la següent:

	R <sub>1</sub>	cc. 1-20	Mi bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 21-30	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 30-48	Si bemoll Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 49-55	Porta a Mi bemoll Major - (I)
		cc. 56-75	Mi bemoll Major - (I)
	R <sub>2</sub>	cc. 75-78	Mi bemoll Major - (I)

L'ària número 14 corre a càrrec de Daniel. A continuació es presenta la seva estructura:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-6	Si bemoll Major- (I)
<i>Segno</i>	S <sub>1</sub>	cc. 7-19	Si bemoll Major - (I)
		cc. 19-40	Fa Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 40-44	Fa Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 45-49	Fa Major - (V)
		cc. 49-85	Si bemoll Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 85-98	Si bemoll Major - (I) - <i>fine</i>



Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 90-109	X
	R <sub>4</sub>	cc. 110-114	Si bemoll Major - (I)

*dal segno*

És interessant l'acord es troba als dos darrers temps del compàs 73: es tracta d'una sexta augmentada<sup>53</sup>, concretament una sexta francesa. Molt possiblement aquest acord ha estat utilitzat en aquest punt per remarcar el dramatisme del text: “y en ceniza reducida, / quedará la Magestad”. Aquesta frase ha estat repetida duran un extens passatge immediatament anterior amb una harmonia més consonant. Amb aquest acord Francesc Queralt pretén arribar a un punt culminant dominat per una gran tensió.

A continuació segueix un cor *andante* (núm. 15) en què intervenen tots dos cors, juntament amb l'*alto* i el tenor com a solistes. La seva estructura harmònica és molt simple:

R <sub>1</sub>	cc. 1-17	Si bemoll Major - (I)
Cor <sub>1,1</sub>	cc. 18-23	Si bemoll Major - (I)
<i>Segno</i>		
Cor <sub>1,2</sub>	cc. 23-34	Si bemoll Major - (I) - <i>fine</i>
Duo	cc. 35-42	Si bemoll Major - (I)
	cc. 42-48	Fa Major - (V)

*dal segno*

El conjunt C<sub>1,2</sub>-Duo és repetit tres vegades, tants cops com estrofes té el text. El duo és càrrec de l'*alto* i el tenor. A continuació del cor hi ha un recitatiu que porta a l'ària (núm. 17), assignada al rei Baltasar. Aquesta és la seva estructura:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-21	Do Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 22-33	Do Major - (I)
		cc. 34-66	Sol Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 66-70	Sol Major - (V)

<sup>53</sup> La sexta augmentada no és en absolut un acord rar en els oratoris de Francesc Queralt. Tanmateix la sexta francesa (la bemoll-do-re-fa diesi, en Do Major) no és de les més habituals. Es troben més abundantment sextes italianes (la bemoll-do-fa diesi, en Do Major) i alemanyes (la bemoll-do-mi bemoll-fa diesi, en Do Major). La sexta suïssa (la bemoll-do-re diesi-fa diesi, en Do Major) no és utilitzada en per Francesc Queralt en els seus oratoris (el nom d'aquest darrer acord es proposa a Walter Piston, *Armonía* (Barcelona: Labor, 1993), 404.)

	S <sub>2</sub>	cc. 71-78	Fa Major - (IV)
		cc. 78-119	Do Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 119-124	Do Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 125-130	La menor - (vi)
		cc. 131-134	(Re menor) - (ii)
		cc. 134-144	Fa Major - (IV)

*da capo*

En la música d'aquest moment és molt habitual que els compositors utilitzin un ritme harmònic lent, per exemple un acord per compàs. Això es pot observar, amb alguna excepció, entre els compassos 35 i 47 o, més endavant, entre els compassos 115 a 130 i següents. El duo que va després del recitatiu és el número 19 i l'interpreten Nitocris i Josedech. La seva estructura és la següent:

<i>Largo</i>	R	cc. 1-11	La Major/menor - (I/i)
	S	cc. 12-15	La Major - (I)
		cc. 15-21	Mi Major - (V)
		cc. 22-25	La Major - (I)
		cc. 26-31	Mi Major - (V)
	S'	cc. 32-36	La Major/menor - (I/i)
		cc. 36-41	La Major - (I)

*Allegro*

Secció A <sub>1</sub>	R <sub>1</sub>	cc. 42-45	Re Major - (IV)
	S <sub>1</sub>	cc. 45-52	Re Major - (IV)
		cc. 52-59	La Major - (I)
		cc. 59-68	Re Major - (IV)
	R <sub>2</sub>	cc. 68-69	Re Major - (IV)
	S <sub>2</sub>	cc. 70-85	Re Major - (IV)
	R <sub>3</sub>	cc. 85-90	Re Major - (IV)
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 90-95	Re Major - (IV)
		cc. 95-99	Sol Major - (VII)
		cc. 99-112	La Major - (I) - (acaba amb V <sub>7</sub> )

Secció A <sub>2</sub>	R' <sub>1</sub>	cc. 113-116	La Major - (I)
	S' <sub>1</sub>	cc. 116-123	La Major - (I)
		cc. 123-138	Mi Major - (V)
		cc. 138-145	La Major - (I)
	R' <sub>2</sub>	cc. 145-146	La Major - (I)
	S' <sub>2</sub>	cc. 146-174	La Major - (I)
	R' <sub>3</sub>	cc. 174-180	La Major - (I)

En els compassos del 32 al 36 és quan Nitocris decideix anar cap a la mort: “A Dios que morir parto / remedio no hay, a Dios”. El compositor ha decidit harmonitzar aquest fragment amb una mixtura modal; aquests compassos es mouen entre el La Major i el La menor. Contràriament, el passatge en què Josedech decideix fer el mateix (“Harto lo siento, harto / voy a morir con vos”) està harmonitzat en major.

Després d'aquest extens duo segueix un recitat a càrrec de Daniel que condueix al cor número 21. A continuació es detalla la seva estructura:

R <sub>1</sub>	cc. 1-12	Re Major - (I)
C <sub>1</sub>	cc. 13-21	Re Major - (I)
	cc. 21-38	La Major - (V)
(R <sub>2</sub> )	cc. 38-40	La Major - (V)
C <sub>2</sub>	cc. 41-68	Re Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 68-74	Re Major - (I)

Al darrer cor (núm. 23) s'hi arriba després d'un recitatiu interpretat pel tenor. Cal tenir present que el fragment que hi ha entre els compassos 77 i 93 es repeteix. Aquesta és l'estructura harmònica:

R <sub>1</sub>	cc. 1-7	Sol Major - (I)
Duo	cc. 8-57	Sol Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 57-60	Sol Major - (I)
C	cc. 61-93	Sol Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 94-97	Sol Major - (I)

L'estructura general de *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* és la següent:

1. Cor. Allegro	Re Major
3. Ària. Allegro	La Major
5. Ària. Andante	Sol Major
7. Coplas a solo. Largo	Mi bemoll Major
9. Ària. Allegro Maestoso	Re Major
11. Tercio. Allegretto	Do Major
13. Ària. Andante	Si bemoll Major
15. Coplas. Allegro	Sol Major
17. Càntico.	Do Major

Tot i que al llibret no s'indica que aquest oratori estigui dividit en diferents parts, des del punt de vista de l'estructura harmònica es pot deduir que l'obra està composta en dues parts. Una primera (des del principi fins a l'ària número 9) en què domina la tonalitat de Re Major i una segona (des del *tercio* número 11 fins al final) centrada en Do Major. Els dos darrers moviments de la segona part marquen una clara successió cadencial: Sol Major-Do Major, això és, V-I. A la primera part, en canvi, els darrers moviments no dibuixen cap seqüència harmònica concloent. Sembla, com s'explicarà més endavant, que la tonalitat de les *coplas a solo*, el penúltim moviment del que seria la primera part, ha estat escollida per motius afectius, més que per motius estructurals. Una lectura atenta del llibret corroborarà la divisió d'aquest oratori en aquestes dues parts; a la primera s'exposa el problema de la infertilitat d'Anna i la preocupació que això li causa al personatge. A la segona part, que s'iniciaria amb el recitatiu número 10, s'observa un canvi radical: hi ha l'evidència de la intervenció de Déu. Elcanà diu: “¡Qué miro santos Cielos! ya mi esposa, / trocados los suspiros, quieta goza / dulce trnaquilidad, Dios la consuela...” Fenennà continua: “Qué es lo que admiro en Ana, en ella advierto, / de su fecundidad, indicio cierto...” Y finalment Anna: “Llegó por fin el suspirado día, / que me dio Dios un hijo, y la porfía / de la esterilidad, burló la afrenta.” Aquest és l'esperit que dominarà a partir d'aquest moment. La segona part representa, doncs, la resolució positiva del que s'ha exposat al començament

La tristesa d'Anna al principi de l'oratori (núm. 1) queda de manifest musicalment amb l'ús de la modalitat menor. En un context en major apareix Anna cantant un fragment en menor (cc. 129-139). La lletra demostra clarament l'estat d'ànim del personatge: “Sola yo infeliz lloro / triste esterilidad en mi retiro; / me congojo, y suspiro, / consolándome en Dios...”

Els dos únics moviments d'*Ana madre de Samuel...* escrits en tonalitats que requereixen bemolls són interpretats per Anna; es tracta dels números 7 i 13 (*Coplas a solo*, en Mi bemoll Major i una ària en Si bemoll Major, respectivament). En el primer la protagonista prega a Déu perquè li concedeixi un fill i en el segon li dóna gràcies per haver accedit a les seves peticions. En tots dos casos Anna fa una pregària. L'ús d'aquestes tonalitats en aquests tipus d'àries és del tot habitual en els oratoris europeus de la mateixa època tal com es desprèn de l'estudi de Howard E. Smither<sup>54</sup>.

A continuació es presenten els esquemes harmònics corresponents als diferents moviments de l'oratori. El número 1 està format per dues seccions, la primera orquestral (que tot i que no s'indica fa la funció d'obertura) i la darrera coral. La seva estructura es resumeix de la següent manera:

	cc. 1-18	Re Major - (I)
	cc. 18-31	La Major - (V)
	cc. 32-38	Do Major - (VII)
	cc. 38-39	Sol Major - (IV)
	cc. 39-65	Re Major - (I)
<i>Segno</i>		
Cor	cc. 66-76	Re Major - (I)
	cc. 76-82	La Major - (V)
Duo	cc. 83-90	La Major - (V)
Cor	cc. 91-97	Do Major - (VII)
	cc. 98-99	Sol Major - (IV)
	cc. 99-116	Re Major - (I)
R <sub>1</sub>	cc. 116-124	Re Major - (I) - <i>fine</i>
S	cc. 125-128	Re Major - (I)

<sup>54</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 3: 87-195. Això es pot veure per exemple al cor inicial (Pietà d'un'infelice) de l'oratori *Il ritorno di Tobia* de Joseph Haydn, escrit en la tonalitat de Mi bemoll Major. En aquest fragment els personatges eleven una oració a Déu per demanar clemència (veure pp. 166-7).

	cc. 129-139	Mi menor - (ii) - (vi)
	cc. 140-159	Sol Major - (IV) - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 159-166	Sol Major - (IV)
	cc. 167-171	Re Major - (I)

*dal*

*segno*

El recitatiu que segueix (núm. 2) porta a la primera ària de l'oratori (núm. 3), que és a càrrec d'Anna. A continuació es reproduïx el seu esquema harmònic:

*Allegro*

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-26	La Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 27-35	La Major - (I)
		cc. 35-71	Mi Major - (V)
		cc. 72-76	Mi menor - (v)
		cc. 77-86	Mi Major - (V) - (I)
	R <sub>2</sub>	cc. 86-94	Mi Major - (V) - (I)
	S <sub>2</sub>	cc. 95-101	La menor - (i) - (iv)
		cc. 102-127	La Major - (I) - (IV)
		cc. 128-132	La menor - (i)
		cc. 133-139	La Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 139-150	La Major - (I) - <i>fine</i>

*Andante*

Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 151-169	La Major - (I)
----------	----------------	-------------	----------------

*da capo*

A partir del quadre adjunt es pot veure que a la secció primera d'aquesta ària hi ha un important joc de canvis de modalitat que proporcionen interès harmònic. Per altra banda, la secció B, tot i que està escrita en la tonalitat principal, conté un gran nombre de dominants secundàries que resolen sobre diferents graus de l'escala, cosa que proporciona una certa indefinició tonal.

Després del recitatiu a càrrec d'Elcanà (núm. 4), aquest mateix personatge interpreta l'ària següent. La seva estructura harmònica es resumeix a continuació.

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-25	Sol Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 26-50	Sol Major - (I)
		cc. 50-65	Re Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 66-85	Sol Major - (I)
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 86-91	Sol menor - (i)
		cc. 91-101	Si bemoll Major - (III)
		cc. 101-104	Sol Major / menor - (I/i)
Secció A'	S <sub>4</sub>	cc. 105-130	Sol Major - (I)
	Coda	cc. 130-136	Sol Major - (I)

En aquesta ària no sembla que la modalitat menor d'alguns fragments de la secció B hagi estat emprada per motius afectius. Repassant el text no es veu que la segona part del poema utilitzat tingui un caire marcadament diferent al de la primera. En aquest cas Francesc Queralt ha utilitzat aquesta modalitat només per motius musicals.

El moviment número 7 són les *Coplas a solo*, a càrrec d'Anna. La seva estructura harmònica és la següent:

R <sub>1</sub>	cc. 1-8	Mi bemol Major - (I)
S	cc. 8-14	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 14-18	Do menor - (vi)
	cc. 18-21	Si bemoll menor - (v)
	cc. 21-29	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 29-32	Mi bemoll Major - (I)

En aquest cas la modalitat menor utilitzada en la part central d'aquest número sí que respon a motius afectius. En les tres estrofes que integren aquest número Anna expressa el sofriment que li causa la seva esterilitat. Musicalment aquest sofriment queda perfectament palès amb la utilització del menor. Per altra banda, és interessant remarcar l'acord de sexta

alemanya que hi ha al compàs 13. No obstant, l'interval característic de sexta augmentada no hi és present, ja que la disposició de l'acord dóna una tercera disminuïda<sup>55</sup>.

El número 9 és una ària que canta Elí i té l'estructura harmònica següent:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-30	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 31-43	Re Major - (I)
		cc. 43-79	La Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 79-89	La Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 90-137	Re Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 137-146	Re Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 147-158	Sol Major - (IV)
		cc. 158-161	Mi menor - (ii)
		cc. 161-169	Si menor - (vi)

*da capo*

L'ús del menor a la segona part d'aquesta ària no respon a motius d'afecte. Aquesta afirmació queda perfectament entesa si es llegeix el text. Sembla que l'autor ha escrit aquest fragment en aquesta modalitat simplement per crear un contrast harmònic amb la secció A.

Després d'un recitatiu a càrrec de Fenennà, Anna i Helcanà (núm. 10), s'arriba al *tercio* (núm. 11) interpretat per aquests tres mateixos personatges. Harmònicament aquest *tercio* s'estructura de la manera que es mostra al quadre següent:

R <sub>1</sub>	cc. 1-11	Do major - (I)
A	cc. 11-17	Do Major - (I)
	cc. 17-20	Sol Major - (V)
T	cc. 21-29	Sol Major - (V)
(R)	cc. 29-30	Do Major - (I)
Ti	cc. 31-37	Do Major - (I)
	cc. 37-41	Sol Major - (V)
Ti-A-T	cc. 42-72	Sol Major - (V)

<sup>55</sup> Aquest acord, considerant la tonalitat de Mi bemoll major en què es troba el fragment, és la natural-do bemoll-mi bemoll-sol bemoll. En aquest cas, l'interval la natural-do bemoll produeix la tercera disminuïda.



R <sub>2</sub>	cc. 72-79	Sol Major - (V)
A	cc. 80-87	Sol Major - (V)
T	cc. (87)-90	Do Major - (I)
	cc. 90-93	Sol Major - (V)
Ti	cc. 94-97	Sol Major - (V)
Ti-A-T	cc. 98-104	Sol Major - (V)
	102-103 només Ti	
	cc. 104-138	Do Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 138-148	Do Major - (I)

L'ària número 13, a càrrec d'Anna, s'estructura de la següent manera:

*Andante*

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-10	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 10-18	Si bemoll Major - (I)
<i>Allegro</i>	S <sub>1</sub>	cc. 18-20	Si bemoll Major - (I)
		cc. 20-30	Fa menor - (v)
		cc. 30-59	Fa Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 59-65	Fa Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 66-79	Fa Major - (V)
		cc. 79-129	Si bemoll Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 129-136	Si bemoll Major - (I) - <i>fine</i>	

*Andante*

Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 137-146	Si bemoll Major - (I)
		cc. 146-153	La bemoll Major - (VII)
		cc. 153-164	Mi bemoll Major - (IV)
		cc. 164-166	Do menor - (ii)
		cc. 166-174	Sol menor - (vi)

*da capo*

Les raons de la utilització de la modalitat menor en els compassos 20 a 30 i 164 a 174 no sembla que responguin a motius afectius: el mateix text és cantat amb música en major i en

menor. Igualment, determinats acords dissonants no són emprats amb la intenció de remarcar alguns mots del text amb un significat especial. Al compàs 50 hi ha una quinta augmentada<sup>56</sup> entre les paraules “vengo a ofrecer”. Al compàs 111 Francesc Queralt ha harmonitzat la paraula “ofrecer” amb una altra quinta augmentada<sup>57</sup>. Altres vegades en què apareix el mateix mot l'autor utilitza acords diferents. Això fa pensar que no hi ha una relació directa entre aquesta paraula i aquest acord. En els compassos 164 i 166 (Exemple 5, p. 273), per altra banda, hi ha una sèptima disminuïda<sup>58</sup>. Les paraules són, respectivament, “fervor” i “eterna”. La funció que Francesc Queralt assigna a aquestes sèptimes disminuïdes és moduladora; aquests acords condueixen a do menor i sol menor respectivament.

La secció B presenta una successió tonal perfectament lògica i equilibrada: després de deixar la tonalitat principal (Si bemoll Major) es passa per La bemoll Major i s'arriba a la tonalitat de la subdominant (Mi bemoll Major). A partir d'aquí l'autor passa fàcilment al relatiu menor (Do menor), des del qual accedeix a la tonalitat veïna de Sol menor. Aquesta darrera, relatiu menor de la tonalitat principal, connecta amb el Si bemoll que es troba al començament de l'ària.

El número 15 són les *colplas*. Són interpretades pel baix i li respon el doble cor. La seva estructura harmònica es resumeix en el següent quadre (s'ha de considerar que el fragment que va de S<sub>1</sub> a R<sub>2</sub> es repeteix dues vegades):

R <sub>1</sub>	cc. 1-18	Sol Major - (I)
S <sub>1</sub> (B)	cc. 19-49	Sol Major - (I)
Cor	cc. 50-69	Sol Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 70-77	Sol Major - (I)

El darrer fragment és el *cántico* (núm. 17), que té l'estructura harmònica que es detalla a continuació, tenint en compte que el fragment que va del compàs 35 al 136 es repeteix dues vegades:

R <sub>1</sub>	ca. 1-34	Do Major - (I)
----------------	----------	----------------

<sup>56</sup> Es tracta d'un acord de quinta augmentada sobre el quart grau de l'escala (en Fa major): si bemoll-re-fa diesi.

<sup>57</sup> En aquests cas es tracta d'una quinta augmentada sobre la tònica i l'acord en primera inversió (en si bemoll major): re-si bemoll-fa diesi. Aquesta harmonia resol normalment a la subdominant.

<sup>58</sup> Al compàs 164 l'acord és si natural-re-fa-la bemoll, i al compàs 166 l'harmonia és fa diesi-la-do-mi bemoll.

S (Ti)	cc. 35-64	Do Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 64-68	Do Major - (I)
Cor	cc. 69-98	Do Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 98-102	Do Major - (I)
S (Ti)	cc. 103-132	Do Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 132-136	Do Major - (I)

L'oratori *Salomon a Regina Saba invisus* presenta la següent estructura general:

1. Cor. Allegro	Re Major
3. Ària. Allegro Presto	La Major
5. Rondó. Allegretto	Do Major
7. Coplas. Andante Amoroso	Mi bemoll Major
9. Ària. Allegro Maestoso	Fa Major
11. Ària. Allegro	Re Major
13. Duo. Andante	Si bemoll Major
15. Canticum. Allegro	Mi Major

Un repàs de les diferents tonalitats d'aquest oratori no revela cap pla tonal prèviament pensat pel compositor. No hi ha cap tonalitat que sobresurti de les altres; l'única que es repeteix dues vegades és Re Major, però no es pot dir que sigui la tonalitat principal de l'oratori perquè tot i que és el to amb què comença, no és el to amb què acaba. Per altra banda, els dos darrers moviments no presenten la successió V-I que seria lògica si hi hagués un pla tonal preestablert. Els dos últims números estan a distància de quarta augmentada, i no pas de quarta justa. Tot això, doncs, ve a demostrar que el compositor ha triat aquestes tonalitats no pas per motius estructurals, sinó per adaptar-se als diferents afectes que presenta el text.

L'oratori s'inicia amb un cor precedit d'un fragment instrumental de 92 compassos (núm. 1) que fa la funció d'obertura. L'estructura tonal d'aquest extens moviment és la següent:

cc. 1-14	Re Major - (I)
cc. 14-28	La Major - (V)

	cc. 28-34	La menor - (v)
	cc. 34-45	La Major - (V)
	cc. 46-51	Re menor - (i)
	cc. 51-63	Re Major - (I)
	cc. 63-67	Dol menor - (iv)
	cc. 67-92	Re Major - (I)
S <sub>1</sub> (A)	cc. 93-107	Re Major - (I)
Coro		
(I/II)	cc. 107-120	Re Major - (I)
	cc. 120-126	La Major - (V)
Duo		
(Ti, T)	cc. 126-134	La Major - (V)
Coro I	cc. 135-140	La menor - (v)
	cc. 140-142	La Major - (V)
Coro		
I/II	cc. 142-148	La Major - (V)
Coro I	cc. 149-154	Re menor - (i)
	cc. 154-155	Re Major - (I)
Coro		
I/II	cc. 156-174	Re Major - (I)
R <sub>1</sub>	cc. 175-199	Re Major - (I) - <i>fine</i>
Duo		
(A, T)	cc. 200-216	Re Major - (I)
	cc. 216-225	Si menor - (vi)
R <sub>2</sub>	cc. 225-236	Re major - (I)
	Salta a c. 93	

Al compàs 236 hi ha l'acord de dominant que resol sobre l'acord de tònica del compàs 93, punt a on s'envien els intèrprets mitjançant un signe de repetició. Cal remarcar, per altra banda, la mixtura modal present als compassos 70 a 73 (Exemple 6, p. 274), passatge escrit en Re Major però amb el fa natural, propi del menor. La no presència del sisè grau en aquest fragment augmenta la indefinició modal.

Després d'un recitatiu la Vox 2 intervé en una ària (núm. 3) en La Major. El seu esquema tonal es presenta a continuació:

Secció A	S <sub>1</sub>	cc. 1-35	La Major - (I)
		cc. 36-45	Mi menor - (v)
		cc. 46-97	Mi Major - (V)
	R <sub>1</sub>	cc. 97-109	La Major - (I)
<i>Segno</i>	S <sub>2</sub>	cc. 109-145	La Major - (I)
		cc. 145-161	Re menor - (iv)
		cc. 161-174	Re Major - (IV)
	R <sub>2</sub>	cc. 174-235	La Major - (I)
		cc. 236-257	La Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 258-262	Re Major/menor - (IV/iv)
		cc. 262-272	Sol Major/menor - (VII/vii)
		cc. 273-297	Fa diesi menor - (vi)

*dal segno*

És interessant observar l'esquema modulador emprat per Francesc Queralt en aquesta ària: arriba a una tonalitat propera passant abans per una de llunyana. Això es veu als compassos 1 a 94 i 109 a 174. En el primer fragment, començant en La Major s'arriba a Mi Major després d'haver passat per Mi menor. Descontextualitzant aquesta progressió harmònica, semblaria més lògic que partint de La Major s'arribés a Mi menor mitjançant la tonalitat major de la dominant i no al revés com ho fa Francesc Queralt. No obstant, tal com ho ha escrit l'autor, de Mi Major es passa suaument a La Major (c. 97). Quelcom similar es pot dir de l'altre passatge esmentat: de la tonalitat principal s'arriba a la subdominant passant per Re menor.

El rondó (núm. 5) que segueix és a càrrec del rei Salomó. La seva estructura harmònica es detalla a continuació:

*Allegretto*

I	R <sub>1</sub>	cc. 1-33	Do Major - (I)
A	S <sub>1</sub>	cc. 34-41	Do Major - (I)

	B		cc. 42-57	Sol Major - (V)
	A		cc. 58-65	Do Major - (I)
	C		cc. 66-81	Do Major- (I)
<i>Allegro</i>				
II	D	S <sub>2</sub>	cc. 81-90	Do Major - (I)
			cc. 90-120	Sol Major - (V)
<i>I<sup>o</sup> tempo</i>				
III	A	R <sub>2</sub>	cc. 120-130	Sol Major - (V)
	A	S <sub>3</sub>	cc. 130-137	Sol Major - (V)
	E		cc. 137-145	Sol menor - (v)
<i>Allegro</i>				
IV	D	S <sub>4</sub>	cc. 145-153	Sol Major - (V)
			cc. 153-156	Do menor - (i)
			cc. 157-191	Do Major - (I)
		R <sub>3</sub>	cc 191-202	Do Major - (I)

El doble cor s'encarrega de les *coplas* (núm. 7) que segueixen després del recitatiu de la Vox 2. L'estructura harmònica d'aquest passatge és la següent (el fragment que va del compàs 32 al 79 es repeteix dues vegades per tal que el solista canti les dues estrofes):

R <sub>1</sub>	cc. 1-31	Mi bemoll Major - (I)
Coro	cc. 32-44	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 45-60	Mi bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub> (B)	cc. 61-79	Mi bemoll Major - (I)

La Vox 1 canta una nova ària (núm. 9). Està escrita en Fa Major i s'organitza de la manera que es detalla a continuació:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-21	Fa Major - (I)
<i>Segno</i>	S <sub>1</sub>	cc. 22-30	Fa Major - (I)
		cc. 31-37	Do Major - (V)
		cc. 37-45	Do menor - (v)

		cc. 45-52	(Do Major)
		cc. 53-78	Do Major - (V)
		cc. 79-80	Do menor - (v)
		cc. 81-85	Sol menor - (ii)
		cc. 86-95	Si bemoll Major - (IV)
		cc. 95-115	Fa Major - (I)
	R <sub>2</sub>	cc. 115-128	Fa Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>2</sub>	cc. 129-131	Fa Major - (I)
		cc. 132-137	La bemoll Major - (III -)
		cc. 138-145	Re menor - (vi)

*dal segno*

És interessant observar la manera com Francesc Queralt passa, entre els compassos 53 a 115, de la dominant a la tònica. No modula de forma ràpida i directa, sinó que fa un petit recorregut per altres tonalitats, properes les unes de les altres. De Do Major va a Do menor, tonalitat des de la qual pot passar fàcilment a Sol menor. Aquesta darrera és tonalitat veïna de Si bemoll Major que, al seu torn, és la subdominant de Fa Major, a la qual finalment es va a parar.

El número 11 és una ària que canta la reina de Saba després d'haver intervingut en un recitatiu previ. A continuació se'n dona l'estructura harmònica:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-36	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 37-49	Re Major - (I)
		cc. 49-85	La Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 85-98	La Major - (V)
		cc. 98-99	Re Major - (I)
	S <sub>2</sub>	cc. 100-156	Re Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 156-167	Re Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 168-194	Sol Major - (IV)

*da capo*

El duo (núm. 13), en el qual intervenen el rei Salomó i la reina de Saba, s'estructura de la manera que es detalla a continuació:

<i>Andante</i>	R <sub>1</sub>		cc. 1-22	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	Ti	cc. 22-34	Si bemoll Major - (I)
		A	cc. 34-41	Si bemoll Major - (I)
		Ti	cc. 42-46	Si bemoll Major - (I)
			cc. 46-49	Fa Major - (V)
<i>Allegro</i>		A	cc. 50-58	Fa Major - (V)
	R <sub>2</sub>		cc. 58-64	Fa Major - (V)
	S <sub>2</sub>	A, Ti	cc. 65-96	Fa Major - (V)
	R <sub>3</sub>		cc. 96-105	Fa Major - (V)
			cc. 105-107	Do menor - (ii)
	S <sub>3</sub>	Ti	cc. 108-111	Do menor - (ii)
			cc. 111-116	Mi bemoll Major - (IV)
	(R)		cc. 116-119	Tendeix a Fa Major - (V)
		A	cc. 120-127	Tendeix a Fa Major - (V)
	R <sub>4</sub>		cc. 127-131	Si bemoll Major - (I)
<i>I<sup>o</sup> tempo</i>	S <sub>4</sub>	Ti	cc. 132-138	Si bemoll Major - (I)
	(R)		cc. 139-141	Si bemoll Major - (I)
		A	cc. 142-144	Si bemoll Major - (I)
		A, Ti	cc. 145-153	Si bemoll Major - (I)
<i>Allegro</i>	S <sub>5</sub>	Ti, A	cc. 153- 182	Si bemoll Major - (I)
	R <sub>5</sub>		cc. 182-190	Mi bemoll Major - (IV)
	S <sub>6</sub>	A, Ti	cc. 191-193	Mi bemoll Major - (IV)
			cc. 193-208	Si bemoll Major - (I)
R <sub>6</sub>		cc. 209-216	Si bemoll Major - (I)	

Finalment s'arriba al *canticum*, en el qual el *tiple*, l'*alto* i el tenor alternen la seva intervenció amb el cor. Aquells s'encarreguen de les estrofes i aquest de la tornada. L'estructura harmònica és la que es presenta a continuació:



R <sub>1</sub>	cc. 1-53	Mi Major - (I)
<i>Segno</i>		
Cor	cc. 54-107	Mi Major - (I) - <i>fine</i>
S <sub>1</sub> (Ti)	cc. 108-150 (ve del c. 107)	Mi Major - (I) - <i>dal segno</i>
S <sub>1</sub> (A)	cc. 151-193 (ve del c. 107)	Mi Major - (I) - <i>dal segno</i>
S <sub>1</sub> (T)	cc. 194-236 (ve del c. 107)	Mi Major - (I) - <i>dal segno</i>
S <sub>1</sub> (Ti)	cc. 108-150 (ve del c. 107)	Mi Major - (I) - <i>dal segno</i>
S <sub>1</sub> (A)	cc. 151-193 (ve del c. 107)	Mi Major - (I) - <i>dal segno</i>
S <sub>1</sub> (T)	cc. 194-236	Mi Major - (I) - <i>dal segno</i>

Després de cada intervenció del solista es va al passatge coral delimitat pels compassos 54 a 107. El final d'aquest moviment es dona precisament en aquest darrer compàs 107. El *tiple* canta les estrofes primera i quarta, l'*alto* interpreta les estrofes segona i cinquena i el tenor s'encarrega de la tercera i sisena.

Seguint un ordre cronològic la següent obra que cal analitzar és l'*Oratorio a Santa Eulalia*\*. La seva estructura harmònica general es detalla al quadre presentat a continuació:

1. Cor. Largo. Allegro Presto	Re Major
3. Ària. Allegretto	Sol Major
5. Ària. Allegretto assai	Do Major
7. Coro. Largo	Mi bemoll Major
9. Ària. Largo	Mi bemoll Major
11. Ària. Allegretto Maestoso	Si bemoll Major
13. Duetto. Andante	Fa Major
15. Càntico. Allegretto	La Major

Una primera i poc atenta observació d'aquest esquema portaria a pensar que la distribució de les tonalitats dels diferents moviments de l'*Oratorio a Santa Eulalia*\* no respon a motius estructurals. Ni tan sols els darrers números dissenyen una successió harmònica cadencial. Tampoc no es pot afirmar que aquesta obra tingui una tonalitat principal perfectament definida. No obstant, si s'observa amb deteniment la seqüència harmònica determinada per les tonalitats d'aquests moviments es poden concloure una sèrie de fets. Les tres primeres tonalitats estan a distància de quarta justa ascendent (re-sol i sol-do). Aquesta darrera està a distància de tercera menor de la següent. A partir d'aquest punt hi ha tres tonalitats més, aquest cop a distància de quinta justa ascendent (mi bemoll-si bemoll i si bemoll- fa). Aquesta darrera es troba a distància de tercera major de la següent. De ben segur que aquesta disposició tonal no és casual; Francesc Queralt tenia ben clar aquest esquema en el moment de compondre el seu oratori.

Ja que el llibret d'aquest oratori no ha sortit encara a la llum, i ja que és en els llibrets impresos on apareix clarament determinada la divisió d'aquestes obres, no es pot saber en quants actes o parts està compost l'*Oratorio a Santa Eulalia*\*. Tanmateix, la successió tonal descrita al paràgraf anterior suggereix una divisió d'aquesta obra en dues parts. Una primera part aniria des del número 1 fins al número 5 (o número 6, que és un recitatiu amb acompanyament d'instruments de corda). La segona part, des del número 7 fins al final. Harmònicament ambdues es diferencien pel fet que a la primera les tonalitats estan disposades en una successió ascendent de quartes justes i a la segona en una successió de quintes ascendents justes. Totes dues parts estan separades per un interval de tercera (menor en el primer cas, major en el segon). Per la seva banda, el llibret reforça aquesta hipòtesi. Dels números 1 al 5 es presenta un Aman enutjat per no haver rebut cap recompensa del rei Assuer, i disposat a dirigir la seva venjança contra el poble jueu. Aquí es presenta el problema que trobarà el seu desenllaç a la segona part. En els números 7 al 15 es parla de la por dels israelites a causa de les amenaces que cauen sobre ells, de la intercessió d'Ester davant del rei Assuer i finalment s'arriba a la resolució del conflicte. Resolució que, tal com es preveu en el text bíblic, serà favorable al poble hebreu.

Tal com s'ha fet amb els altres oratoris a continuació s'inicia el detall de l'estructura harmònica dels diferents moviments de l'*Oratorio a Santa Eulalia*\*. El cor número 1 s'inicia amb un extens passatge orquestral que fa les funcions d'obertura. El cor utilitzarà els mateixos

temes del fragment instrumental. L'esquema pormenoritzat és el següent (cal tenir present que al compàs 138 hi ha un signe de repetició a què s'arriba des del final del cor):

<i>Largo</i>	cc. 1-13	Re Major - (I)	
	cc. 14-20	Re Major - (I)	
<i>Allegro Presto</i>	cc. 21-34	Re Major - (I)	
	cc. 34-57	La Major - (V)	
	cc. 57-64	Re menor - (i)	
	cc. 64-72	La Major - (V)	
	cc. 73-80	Mi menor - (ii)	
	cc. 80-84	Sol Major - (IV)	
	cc. 85-88	Si menor - (vi)	
	cc. 88-93	Re Major - (I)	
	cc. 93-102	La Major - (V)	
	cc. 102-137	Re Major - (I)	
	Cor	cc. 138-154	Re Major - (I)
		cc. 154-163 + 2	La Major - (V)
	S (A, T)	cc. 166-171	La Major - (V)
Cor	cc. 171-173	La Major - (V)	
	cc. 174-177	Fa diesi menor - (iii)	
	cc. 177-180	Mi menor - (ii)	
	cc. 180-217	Re Major - (I)	
R	cc. 217-223	Re Major - (I) - <i>fine</i>	
S (Ti, B)	cc. 224-242	Re Major - (I)	
	cc. 242-249	La Major - (V)	
	cc. 249-253	Re Major - (I)	

L'ària número 3 la interpreta Mardoqueu i té l'estructura harmònica següent:

R <sub>1</sub>	cc. 1-32	Sol Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 33-46	Sol Major - (I)
	cc. 46-128	Re Major - (V)

R <sub>2</sub>	cc. 129-132	Sol Major - (I)
S <sub>2</sub>	cc. 133-141	Sol Major - (I)
	cc. 141-150	Do menor - (iv)
	cc. 150-156	Do Major - (IV)
	cc. 156-185	Sol Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 185-191	Sol Major - (I)

Per tal de donar un major interès harmònic, en el fragment delimitat pels compassos 133 a 156, Francesc Queralt no passa directament de la tonalitat de la tònica a la de la subdominant. Aprofitant el recurs que una dominant secundària (o, lògicament, principal) pot resoldre tant sobre una tònica major com menor, l'autor passa fàcilment de l'acord de sèptima de dominant secundària sobre el primer grau de Sol Major a una tònica secundària en modalitat menor, en aquest cas, Do menor. D'aquesta, amb un simple canvi de mode, passa a Do Major, tonalitat veïna de la principal i des de la qual, per tant, es passarà sense dificultats a Sol Major.

Després d'un recitatiu a càrrec d'Aman, aquest mateix personatge intervé en l'ària número 5. A continuació es presenta la seva estructura harmònica:

Secció A	(R <sub>1</sub> )	cc. 1-3	Do Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 4-14	Do Major - (I)
		cc. 14-38	Sol Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 38-44	Sol Major - (V)
<i>Segno</i>	S <sub>2</sub>	cc. 45-85	Do Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 85-91	Do Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 92-98	Fa Major - (IV)
		cc. 98-105	La menor - (vi)
	R <sub>4</sub>	cc. 105-113	Sol Major - (V)

*dal segno*

Les modulacions de la secció B d'aquesta ària són perfectament lògiques i tenen lloc entre tonalitats veïnes: Do Major-Fa Major-La menor-Sol Major. Aquesta darrera connecta sense dificultats amb el Do Major del compàs 45.

El número 7 és un cor que té la següent estructura (cal considerar que des del compàs 59, mitjançant un signe de repetició, s'envia l'interpret al compàs 11):

R <sub>1</sub>	cc. 1-11	Mi bemoll Major/menor - (I/i)
Cor	cc. 11-17	Mi bemoll Major/menor - (I/i)
	cc. 17-22	X
	cc. 23-30	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 30-33	Mi bemoll Major - (I) - <i>fine</i>
S (Ti, A)	cc. 34-38	Mi bemoll Major/menor - (I/i)
	cc. 38-46	X
	cc. 46-53	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 53-59	Mi bemoll Major - (I)

Com es pot veure en el quadre anterior, aquest moviment es mou constantment entre la modalitat major i la menor. Tot i que no està indicat en el quadre anterior, també cal esmentar la mixtura modal que hi ha al compàs 57, en què la tercera i la sexta són menors (Exemple 7, pp. 275-6). Aquesta presència de la modalitat menor es pot explicar en part pel fet que es tracta d'un text de súplica, els personatges demanen a Déu que s'apiadi d'ells.

Un recitatiu amb violins condueix a l'ària número 9, que corre a càrrec de Mardoqueu. La seva estructura harmònica es detalla a continuació:

<i>Largo</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-12	Mi bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 12-22	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 22-46	Si bemoll Major - (V)
<i>Allegretto</i>		cc. 46-59	Si bemoll Major - (V)
		cc. 59-68	Si bemoll menor - (v)
		cc. 69-95	Si bemoll Major - (V)
		cc. 95-107	X
		cc. 107-120	Si bemoll Major - (V)
		cc. 121-130	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 131-137	Do Major - (VI)
	cc. 138-181	Mi bemoll Major - (I)	

R<sub>2</sub> cc. 181-184 Mi bemoll Major - (I)

L'ària següent (núm. 11) és interpretada per Ester. S'estructura de la forma detallada a continuació:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-24	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 25-34	Si bemoll Major - (I)
		cc. 34-83	Fa Major - (V)
<i>Segno</i>	R <sub>2</sub>	cc. 83-94	Fa Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 95-100	Fa Major - (V)
		cc. 101-170	Si bemoll Major - (I)
Secció B	R <sub>3</sub>	cc. 170-180	Si bemoll Major . (I) - <i>fine</i>
	S <sub>3</sub>	cc. 181-189	Sol menor - (vi)
		cc. 189-195	Si bemoll Major - (I)
		cc. 195-197	La Major - (VII)
	R <sub>4</sub>	cc. 197-208	Re menor - (iii)
		cc. 208-213	La menor - (vii)
		cc. 213-217	Sol menor - (vi)
cc. 217-225		Fa Major - (V)	

*dal segno*

A la secció A hi ha un clar predomini de la modalitat major i, en canvi, a la secció B hi predomina la modalitat menor. Si es fa una lectura del text corresponent a aquesta ària es veu que no es produeix un canvi d'afecte entre la primera i segona estrofes (a la secció A es canta la primera estrofa i a la B la segona). Sembla força clar que la diferència de modalitat entre una part i l'altre és deguda purament a motius estructurals; l'autor utilitza aquesta contraposició de major/menor només per crear un contrast musical.

Després d'un recitatiu en el que hi participen Assuer, Ester i Aman s'arriba a un duo (núm. 13) a càrrec d'Assuer i Ester. L'estructura harmònica queda detallada al quadre següent:

<i>Andante</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-14	Fa Major - (I)
	S <sub>1</sub> (A)	cc. 14-28	Fa Major - (I)

	(Ti)	cc. 29-36	Fa Major - (I)
		cc. 36-43	Do Major - (V)
<i>Allegretto</i>	(A)	cc. (44) 45-49	Do Major - (V)
	(Ti)	cc. (50) 52-58	Do Major - (V)
	(A)	cc. (59) 60-63	Do Major - (V)
	(Ti)	cc. 64-66	Do Major - (V)
	(Ti, A)	cc. 67-110	Do Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 110-117	Do Major - (V)
		cc. 117-122	Do menor - (v)
	S <sub>2</sub> (Ti, A)	cc. 123-124	Do menor - (v)
		cc. 124-133	Sol menor - (ii)
		cc. 134-167	Fa Major - (I)
		cc. 168-187	Fa Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 187-195	Fa Major - (I)

De la mateixa manera com passava a l'ària anterior, en aquest duo el contrast entre les modalitats major i menor respon a motius estructurals. En el fragment comprès entre els compassos 123 i 133 (en menor) es canta el mateix text que al passatge delimitat pels compassos 45 a 48 (en major). Per altra banda, l'harmonia dels compassos 45 a 48 (Exemple 8, p. 277) és molt més simple i transparent que la que es troba als compassos 123 a 133 (Exemple 9, p. 278). En el passatge en major els únics acords que intervenen són el de tònica i el de dominant (en alguns punts, aquesta darrera harmonia està col·locada sobre el primer grau). En el fragment en menor la varietat harmònica és molt més gran, fins i tot l'autor empra sèptimes disminuïdes. Tot això demostra que no hi ha cap intencionalitat extramusical en l'ús de les diferents modalitats. Les exigències formals demanen un allunyament de la tonalitat principal i una major complexitat harmònica, i Francesc Queralt ho porta a terme mitjançant l'ús del menor i enriquint el ventall d'acords. Tot això totalment a banda del text.

L'oratori s'acaba amb el *cántico* (núm. 15), que presenta la següent estructura harmònica:

	R <sub>1</sub>	cc. 1-22	La Major - (I)
	S (Ti, T)	cc. 23-46	La Major - (I)

Cor	cc. 47-78	La Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 78-89	La Major - (I) - <i>fine</i>
S (A, B)	cc. 90-113	La Major - (I)
Cor	cc. 114-145	La Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 145-156	La Major - (I)

El passatge delimitat pels compassos 23 a 156 s'interpreta dues vegades i la tercera s'acaba en el *fine*. Això és així perquè S (Ti, T) canta les estrofes primera, tercera i cinquena i S (A, B) s'encarrega de la segona i quarta estrofes.

El següent oratori de Francesc Queralt és *La Virgen María en el Calvario*, composició de la qual es conserva, a més de la música completa, el llibret imprès. Consta de vint-i-dos moviments i té l'estructura general que es resumeix a continuació:

#### Primera part

1. Cor. Allegro Maestoso	Mi bemoll Major
3. Rondó. Adante Allegretto	Sol Major
4. Cor. Largo	Si bemoll Major
6. Ària. Largo	Do Major
8. Ària. Allegro Maestoso	Re Major
10. Rondó. Amoroso	Fa Major
12. Quartetto. Maestoso	Mi bemoll Major

#### Segona part

14. Ària. Allegro Maestoso	Mi bemoll Major
16. Ària. Allegro	Re Major
18. Duo. Andante	Sol Major
20. Ària. Andante	Si bemoll Major
22. Cor. Allegro Maestoso	Mi bemoll Major

Aquesta obra està clarament escrita en Mi bemoll Major; cadascuna de les parts s'inicia i s'acaba amb aquesta tonalitat. Per altra banda, Mi bemoll Major apareix dues vegades a cada part, mentre que les altres tonalitats només intervenen un sol cop. A la segona part els dos darrers moviments dibuixen la successió cadencial V-I. El text reflecteix en tot moment el



dramatisme de la situació; aquesta és, molt probablement, la raó per la qual en tot l'oratori predominen les tonalitats amb bemolls.

*La Virgen María en el Calvario* s'inicia amb un cor (núm. 1) precedit d'una cinquantena de compassos que fan la funció d'obertura. L'estructura tonal d'aquest primer moviment és la següent:

	cc. 1-53	Mi bemoll Major - (I)
S (Ti)	cc. 54-64	Mi bemoll Major - (I)
Cor	cc. 64-68	Mi bemoll Major - (I)
S (A)	cc. 69-73	Mi bemoll Major - (I)
Cor	cc. 73-89	Mi bemoll Major - (I)
R	cc. 89-96	Mi bemoll Major - (I)
S (Ti)	cc. 97-104	Mi bemoll Major/menor - (I/i)
Cor	cc. 104-110	Mi bemoll Major - (I)
S (A, T)	cc. 111-115	Do menor - (vi)
Cor	cc. 115-120	Do menor - (vi)
	cc. 120-138	Mi bemoll Major - (I)
R	cc. 138-140	Mi bemoll Major - (I)

És interessant el fragment entre els compassos 97 a 104 (Exemple 10, pp. 279-80), en què hi ha una mixtura modal. El passatge comença i acaba en major, però als compassos 101 i 102 hi ha la tercera menor (sol bemoll). Per altra banda, al compàs 102 el compositor escriu un acord de sèptima disminuïda. El text d'aquest fragment és “Cuando veo morir al Hijo / de dolores traspasada,...”. El segon vers el repeteix dues vegades, la segona de les quals en menor, i sobre les paraules “dolores traspasada” hi ha la sèptima disminuïda que remarca el sentit dramàtic dels mots. Als compassos 103-104, sobre la primera paraula del vers “alentad su alma angustiada” hi ha una cadència que resol en major. D'aquesta manera l'autor vol contrastar musicalment el significat de “dolores traspasada” amb “alentad”.

Contràriament, el passatge limitat pels compassos 111 a 120, no sembla que hagi estat escrit en modalitat menor per motius expressius: el text que es canta en aquest fragment (“alentad su alma angustiada, / confortad su corazón”) es repeteix a continuació, on la música és en Mi bemoll Major.

Després d'un recitatiu amb violins s'arriba al rondó (núm. 3), a càrrec de Joan. A continuació es presenta l'estructura harmònica d'aquest moviment:

R <sub>1</sub>	cc. 1-77	Sol Major - (I)
S <sub>1</sub> <i>Segno</i>	cc. 78-116	Sol Major - (I)
	cc. 117-128	Re Major - (V)
	cc. 128-185	Sol Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 185-199	Sol Major - (I) - <i>fine</i>
S <sub>2</sub>	cc. 200-211	Sol menor - (i)
	cc. 211-217	Si bemoll Major - (III-)
	cc. 217-238	Sol menor - (i)

*dal segno*

El plantejament harmònic d'aquesta ària està pensat en funció del text. A la primera part, fins el compàs 199 s'interpreta la primera estrofa dos cops; des d'aquest punt fins al final el solista canta la segona estrofa un sol cop. Hi ha una certa diferència de caràcter entre totes dues estrofes. A la primera es parla de la llum que s'ha apagat en els ulls de Crist ("Ya la luz clara y hermosa / en los ojos se ha eclipsado / del que la luz ha criado, y es luz de la misma luz."), mentre que a la segona s'explica que tot i l'horror del moment, Maria roman amb força al peu de la creu ("Todo el orbe se horroriza; / los astros sienten su muerte; / ¡pero vos constante y fuerte / os estáis junto a la cruz!"). En principi s'estableixen dues idees: la llum, a la primera estrofa, i l'horror, a la segona. Musicalment això es distingeix amb la modalitat major a la primera part i amb un predomini de la modalitat menor a la segona. És interessant observar com Francesc Queralt tracta la segona estrofa (Exemple 11, pp. 281-2): els dos primers versos (cc. 200-211) els harmonitza en menor, com sembla lògic segons el text; els dos darrers (cc. 211-216), en què es vol posar de manifest la força de Maria, canvia a major. Des d'aquest punt fins al final l'autor no torna a fer aquesta distinció musical del text; la modalitat utilitzada fins al compàs 238 és la menor.

Cal remarcar la manera com Francesc Queralt porta a terme la modulació de Sol Major a Re Major entre els compassos 116 i 118 (Exemple 12, p. 283): ho fa utilitzant un acord de sexta italiana<sup>59</sup>. Al compàs 116 hi ha l'acord de Sol Major en primera inversió, al compàs

<sup>59</sup> En Re major l'acord és si bemoll-re-sol diesi.

següent es troba l'esmentada harmonia de sexta augmentada. És en aquest punt on es produeix la modulació, en aquest cas cromàtica. Ja en la tonalitat de Re Major, aquest acord fa la funció de dominant de la dominant, tot resolent sobre el cinquè grau en estat funamental. És clar que en aquest cas la sexta italiana no té una funció expressiva, sinó estructural: aquest acord s'utilitza en un compàs instrumental (és cert que aquest compàs serveix d'anacrusi del solista, però el fragment de text que s'hi canta no és en absolut significatiu).

Al compàs 228 (Exemple 13, p. 284) hi ha una sexta italiana que tampoc sembla tenir una especial significació expressiva (està col·locat sobre l'article que introdueix la paraula "cruz").

Immediatament a continuació s'arriba a un cor (núm. 4) que té aquesta estructura harmònica:

R <sub>1</sub>	cc. 1-10	Si bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub> (A, T)	cc. 11-17	Si bemoll Major - (I)
	cc. 17-26	Fa Major - (V)
Cor	cc. 27-35	X
	cc. 35-43	Si bemoll Major - (I)

Com que hi ha dues estrofes, el fragment entre els compassos 11 i 43 s'interpreta dues vegades.

Un nou moviment és l'ària (núm. 6) destinada a Maria Santíssima:

<i>Largo</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-7	Do Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 8-21	Do Major - (I)
		cc. 21-30	Sol menor - (v)
		cc. 30-44	Sol Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 44-49	Sol Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 50-53	Do Major - (I)
		cc. 53-57	Mi bemoll Major - (III-)
		cc. 57-65	Do menor - (i)
<i>Allegro</i>	R <sub>3</sub>	cc. 66-67	Do Major - (I)
	S <sub>3</sub>	cc. 68-131	Do Major - (I)

En aquesta ària no s'observa una relació directa entre les paraules concretes del poema i la utilització del menor en els compassos 57-65. Sí que cal dir, no obstant, que aquest mode serveix per emfasitzar el profund dramatisme inherent al text. L'acord de sèptima disminuïda (fa diesi-la-do-mi bemoll, en Do Major) del compàs 52 i la sexta italiana (la bemoll-do-fa diesi, en Do menor) dels compassos 62 i 64, tampoc no estan col·locats per pintar un determinat mot del text; tenen, més aviat, una funció estructural i serveixen per descriure el caràcter general de les paraules que canta el personatge (Exemple 14, pp. 285-6).

L'ària número 8, que segueix després d'un recitatiu, té aquesta estructura harmònica:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-24	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 25-39	Re Major - (I)
		cc. 40-72	La Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 72-76	La Major - (V)
<i>Segno</i>	S <sub>2</sub>	cc. 77-79	La Major - (V)
		cc. 79-125	Re Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 125-131	Re Major - (I) - <i>fine</i>
Secció B	S <sub>3</sub>	cc. 132-140	Sol Major - (IV)
		cc. 140-145	Si menor - (vi)
	R <sub>4</sub>	cc. 145-150	Re Major - (I)

*dal segno*

Al compàs 150 hi ha l'harmonia de dominant de la tonalitat antiga (Re Major) que és al mateix temps l'acord de tònica de la nova tonalitat (La major) que es troba al compàs 77. Per altra banda, i tenint en compte el text, s'observa que el Si menor de la secció B no ha estat triat per raons d'expressió.

El rondó número 10 s'estructura de la manera que es detalla a continuació:

*Amoroso*

Introducció	R <sub>1</sub>	cc. 1-5	Fa Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 6-48	Fa Major - (I)

*Allegretto*

A	R <sub>2</sub>	cc. 49-53	Fa Major - (I)
	S <sub>2</sub>	cc. 54-75	Fa Major - (I)
B	R <sub>3</sub>	cc. 76-79	Fa Major - (I)
	S <sub>3</sub>	cc. 80-101	Fa Major - (I)
		cc. 102-113	Fa menor - (i)
A		cc. 114-129	Fa Major - (I)
C		cc. 130-169	Fa Major - (I)
		cc. 169-176	Re menor - (vi)
		cc. 176-188	Si bemoll Major - (IV)
<i>Largo</i>			
		cc. 189-191	Si bemoll Major - (IV)
		cc. 191-192	Fa Major - (I)
<i>Allegretto</i>			
		cc. 193-244	Fa Major - (I)
A		cc. 245-258	Fa Major - (I)
Coda		cc. 259-274	Fa Major - (I)
	R <sub>4</sub>	cc. 274-285	Fa Major - (I)

A partir del compàs 54 Maria Magdalena canta la tercera estrofa d'aquest moviment: "Pues que mi culpa / fue el instrumento / de su tormento / de tu dolor". Ho fa cinc vegades seguides; les dues primeres en major, la tercera en menor i les dues darreres altre cop en major. D'aquesta manera Francesc Queralt estableix un contrast que augmenta el dramatisme del text.

Com es pot veure en el quadre anterior, el fragment entre els compassos 193 a 244 està escrit en Fa Major; no obstant, als compassos 199-202 (sobre la paraula "instrumento") hi ha un acord propi del menor: es tracta d'una harmonia sobre el sisè grau amb la funamental i la quinta rebaixades (re bemoll-fa-la bemoll). D'aquesta manera es dona un aspecte més ombrívol al mot (Exemple 15, pp. 287-8).

La primera part conclou amb un quartet (núm. 12), a càrrec de Maria de Cleofàs, Maria Magdalena, Joan i Maria Santíssima.

R <sub>1</sub>	cc. 1-6	Mi bemoll Major - (I)
----------------	---------	-----------------------

S <sub>1</sub>	(T)	cc. 6-15	Mi bemoll Major - (I)
	(Ti II)	cc. 15-26	Si bemoll Major - (V)
	(A)	cc. 27-36	Mi bemoll Major - (I)
	(Ti I)	cc. 37-47	X
	(Ti I, Ti II, T)	cc. 48-53	Si bemoll Major - (V)
	(Ti I, Ti II, A, T)	cc. 54-74	Si bemoll Major - (V)
	(T)	cc. 74-78	Mi bemoll Major - (I)
	(Ti II, T)	cc. 78-87	Mi bemoll Major - (I)
	(Ti I, A)	cc. 87-99	Mi bemoll Major - (I)
	(Ti I, Ti II, A, T)	cc. 100-110	Mi bemoll Major - (I)
	(Ti II, T)	cc. 110-116	Do menor - (vi)
	(Ti I, A)	cc. 116-124	Sol menor (iii)
	(Ti I, Ti II, A, T)	cc. 124-155	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>		cc. 155-158	Mi bemoll Major - (I)

El fragment en menor (cc. 110-124) no sembla que sigui motivat directament pel text. En realitat, tenint en compte el que es diu en tot aquest poema que serveix de base per al quartet, tot ell hauria d'estar en modalitat menor. Si l'autor utilitza aquest mode és més aviat per motius estructurals. També és cert, per altra banda, que el significat del text del passatge entre els compassos 110-124 queda emfasitzat pel contrast que s'estableix de sentir-se en menor, després d'haver-se interpretat en major (cc. 75-95).

La segona part de *La Virgen María en el Calvario* comença amb un recitatiu (núm. 13) a càrrec de les tres Maries, Nicodem i Josep d'Arimatea. Aquest darrer personatge és el que intervé a continuació en la primera ària de la segona part (núm. 14).

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-14	Mi bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 14-26	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 27-38	X (passa per diferents tonalitats)
		cc. 38-82	Si bemoll Major - (V)
Secció B		cc. 83-91	Sol menor - (iii)
	S <sub>2</sub>	cc. 91-100	Do menor - (vi)

Secció A'	R <sub>2</sub>	cc. 100-107	Mi bemoll Major - (I)
	S <sub>3</sub>	cc. 107-115	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 115-120	Do menor - (vi)
		cc. 120-178	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 178-184	Mi bemoll Major - (I)	

Tampoc sembla que en aquesta ària Francesc Queralt empri el menor per traduir musicalment algun aspecte del text. La secció B està tota ella escrita en menor (sol i do); en aquesta part, per altra banda i com és habitual en els oratoris de l'època, es canta la segona estrofa. No hi ha un contrast afectiu tan important entre la primera i la segona estrofes del text que justifiqui el canvi major - menor. Sembla que la raó d'aquest canvi sigui més aviat estructural: a la secció B de les àries del moment s'utilitzen tonalitats més allunyades de la principal, com, en aquest cas, el tercer grau menor (Do menor serveix de connexió entre Sol menor i Mi bemoll Major).

Nicodem té al seu càrrec l'ària número 16:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-10	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 11-59	Re Major - (I)
		cc. 59-80	La major - (V)
		cc. 80-91	La menor - (v)
		cc. 92-98	La Major - (V)
		R <sub>2</sub>	cc. 98-102
Secció B	S <sub>2</sub>	cc. 103-105	La Major - (V)
		cc. 105-115	Mi menor - (ii)
		cc. 115-124	Sol Major - (IV)
		cc. 124-127	Sol Major - (IV)
Secció A'	S <sub>3</sub>	cc. 128-156	Re Major - (I)
		cc. 156-165	Fa Major - (III)
		cc. 166-203	Re Major - (I)

De tot el text d'aquesta ària sembla que Francesc Queralt vol donar un relleu especial als dos darrers versos de la primera estrofa: “quedó a muerte condenada / la infeliz posteridad”.

En cadascuna les dues seccions extremes, que és on la primera estrofa serveix de base a la música, aquesta frase es presenta un cop en una tonalitat allunyada de la principal. En els compassos del 80 al 91 la música d'aquest fragment és harmonitzada en La menor (tot i que aquesta tonalitat es presenta en un context en què predomina La Major, cal no oblidar que La menor resulta molt allunyada Re Major, tonalitat principal de l'ària). En els compassos immediatament anteriors i posteriors aquesta mateixa frase es presenta amb música harmonitzada en major. Amb aquest intercanvi modal (major-menor-major) l'autor emfasitza els esmentats versos. A la secció A' s'observa que els compassos 156 a 165 estan en Fa Major. Una modulació a la tercera menor superior en una secció final d'una ària és força rara en Francesc Queralt. Les paraules que es canten en aquest fragment són les mateixes que ja s'han mencionat més amunt. Sembla que la modulació no té en aquest cas un significat estructural, sinó que ve condicionada pel text.

Contràriament, l'harmonització en Mi menor dels compassos 105 a 115 sembla que es deriva únicament de les exigències estructurals: amb aquesta tonalitat Francesc Queralt s'allunya (encara que de manera lògica i perfectament controlada) del to principal de l'ària en la segona secció del moviment.

Després d'un recitatiu Maria Magdalena i Joan canten el duo (núm. 18) amb la següent estructura harmònica:

<i>Andante</i>	R <sub>1</sub>		cc. 1-15	Sol Major - (I)	
	S <sub>1</sub>	A	cc. 16-29	Sol Major - (I)	
		Ti II	cc. 30-40	Sol Major - (I)	
			cc. 40-43	Re Major - (V)	
	A		cc. 44-47	Re major - (V)	
			cc. 48-52	La menor - (ii)	
	Ti II		cc. 53-56	La menor - (ii)	
			cc. 57-62	Re Major - (V)	
	<i>Allegro</i>	R <sub>2</sub>		cc. 62-64	Re Major - (I)
		S <sub>2</sub>	Ti II, A	cc. 65-119	Re Major - (V)
			cc. 119-129	Sol Major - (I)	
R <sub>3</sub>			cc. 130-132	Sol Major - (I)	
S <sub>3</sub>		Ti II, A	cc. 133-178	Sol Major - (I)	



Tot i que Francesc Queralt només ho fa en aquest punt del duo, és interessant observar que en els compassos 82 i 83 (Exemple 16, p. 289) emprà una sèptima disminuïda (sol diesi-si-re-fa natural) per harmonitzar la música que es canta en el segon vers d'aquest fragment: “¡Oh pueblo desconocido! / ¡Oh ingratisimo Israel!” Amb el contrast modal que s'estableix, aconsegueix l'autor reforçar les esmentades paraules del text.

També és interessant observar com Francesc Queralt utilitza el joc modal per destacar una determinada paraula. En el compàs 48 modula de Re Major a La menor; aquesta darrera es mantindrà fins al compàs 57. Al compàs 48 s'inicia el text següent: “¿De esta suerte tu amor trata / al Monarca de Israel? / ¡Oh Israel! ¿así has herido / al que a Sísara ha vencido, / más valiente que Jael?” El mot “valiente” es troba entre els compassos 56 i 57 i és precisament en aquest darrer que es produeix la modulació a Re major (Exemple 17, p. 290). La paraula i, en general, la frase “Más valiente que Jael” queden d'aquesta manera destacades de la resta de l'estrofa: a la primera part Joan reprotxa al poble d'Israel el comportament que ha tingut envers Jesús (aquest fragment està en menor) i finalment enuncia que aquell que han maltractat és “más valiente que Jael”.

Un recitatiu amb acompanyament de la secció de la corda (núm. 19) condueix a la darrera ària (núm. 20) de l'oratori. És a càrrec de Maria Santíssima i té la següent estructura:

<i>Andante</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-8	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 9-25	Si bemoll Major - (I)
		cc. 25-32	Mi bemoll Major - (IV)
		cc. 32-40	Si bemoll Major - (I)
<i>Allegro</i>	S <sub>2</sub>	cc. 40-126	Si bemoll Major - (I)

En els compassos 72 a 77 hi ha dues sèptimes disminuïdes i un acord que presenta els graus tercer i sisè de l'escala rebaixats. El text diu: “¿Quién pudiera con tu muerte, / Oh Jesús, trocar mi vida?” Amb els acords esmentats l'autor pretén introduir el clima de tristor en parlar de la mort de Crist (Exemple 18, p. 291). Val a dir, nogensmenys, que aquestes mateixes paraules es canten en altres moments de l'ària amb una harmonització més clara, sense connotacions de tristesa.

L'oratori s'acaba amb un cor (núm. 22) que s'estructura de la següent manera:

R <sub>1</sub>	cc. 1-10	Mi bemoll Major - (I)
<i>Segno</i>		
S <sub>1</sub> (A, B)	cc. 11-35	Mi bemoll Major - (I)
Coro	cc. 36-61	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 62-76	Mi bemoll Major - (I) - <i>fine</i>
S <sub>2</sub> (Ti I)	cc. 77-101	Mi bemoll Major - (I)
Coro	cc. 102-127	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 128-141	Mi bemoll Major -(I)
<i>dal segno</i>		

S<sub>1</sub> canta les estrofes primera i tercera i S<sub>2</sub> la segona. La música de cadascuna d'aquestes parts és pràcticament igual (la part vocal varia, però la part instrumental és idèntica). R<sub>2</sub> i R<sub>3</sub> tenen la mateixa música.

L'any 1796 Francesc Queralt va compondre l'*Oratorio dels dels dolors\**, obra de la qual no ha arribat fins a nosaltres cap exemplar del llibret. Això significa que no es pot saber amb seguretat en quantes parts aquesta obra va estar dividida. L'estructura tonal de la composició dona pistes de quina podria ser aquesta partició:

1. Cor. Largo	Re Major
3. Aria. Maestoso	Re Major
4. Aria. Allegro Presto	Do menor
6. Duo. Larghetto	Mi bemoll Major
7. Cor. Larghetto	Mi bemoll Major
9. Rondó. Larghetto	Mi bemoll Major
11. Aria. Largo	Si bemoll Major
12. Cor. Largo	Si bemoll Major
14. Cántico. Larghetto	Sol menor

En aquest quadre es veu que, des del punt de vista de les tonalitats, l'oratori es pot dividir en tres parts molt ben delimitades: els dos primers números formen una primera part,

del número quatre fins al nou la segona, i els tres darrers constitueixen la tercera. La que s'ha qualificat de primera part està escrita tota ella en Re Major, una tonalitat que requereix diesis; la segona part en Do menor i Mi bemoll Major (tonalitats que tenen el mateix número i classe d'alteracions); i la tercera part en Si bemoll Major i Sol menor (igual que abans, tonalitats amb el mateix número i classe d'alteracions). D'aquesta manera cadascuna de les parts d'aquest oratori posseeix una identitat tonal pròpia, del tot diferent de les altres.

En el text aquestes tres parts també queden suggerides: en els tres primers números els personatges es preparen per la seva trobada amb Crist carregat amb la creu. Des d'aquest punt fins al número 10 els personatges ja veuen venir Jesús i expressen la seva impotència davant dels fets que presenciaven. A la tercera part Jesús arriba al Golgota, és clavat a la creu i mor. Dins d'aquesta tercera part hi ha el *cántico* en el qual es recorden a l'oient el dolors de la Mare de Déu<sup>60</sup>.

Ja que no s'ha conservat el llibret, no hi ha constància que l'*Oratorio dels dolors*\* s'interpretés dividit en les tres parts esmentades. És plausible, no obstant, que el compositor s'hagués plantejat totes aquestes qüestions a l'hora de construir l'estructura musical de l'obra.

L'oratori s'inicia amb un cor (núm. 1) precedit de 58 compassos a càrrec de l'orquestra. El plantejament harmònic del moviment és el següent:

<i>Largo</i>	cc. 1-13	Re Major - (I)
<i>Allegro</i>	cc. 14-58	Re Major - (I)
	Coro I/II cc. 59-79	Re Major - (I)
	cc. 79-81	La Major - (V)
A	cc. 82-99	La Major - (V)
	Coro I cc. 99-107	La Major - (V)
	Coro I/II cc. 107-108	La Major - (V)
	cc. 108-116	Do Major - (VII)
	Coro I cc. 117-128	X
	Coro I/II cc. 128-134	X

<sup>60</sup> Cal remarcar que cada dolor és explicat en una estrofa i aquest moviment consta només de sis estrofes: la primera "Contemplemos en el templo / ofreciendo al Hijo amado...", la segona "Contemplemos en Egipto / huyendo de un cruel tirano...", la tercera "Contemplemos buscando / al Hijo en Sión perdido...", la quarta "Contemplemos al encuentro / de Jesús vilipendiado / y con el leño cargado...", la cinquena "Contemplemos tiernamente / en el calvario afligida..." i la sisena "En vuestros brazos difunto / nuestro gran Dios contemplemos..." És evident que falta una referència al setè dolor, això és, l'enterrament de Jesús.

	R	cc. 135-143	Re Major - (I)
	Coro I/II	cc. 143-163	Re Major - (I)
	R	cc. 164-170	Re Major - (I) - <i>fine</i>
<i>Larghetto</i>	Ti, A	cc. 171-193	Re Major - (I)

El fragment que va del compàs 59 al 193 es repeteix tres vegades per tal que els solistes (el *tiple* i l'*alto*) cantin a duo les tres estrofes en els compassos 171 a 193.

Un recitatiu amb intervencions de la corda (núm. 2) condueix a la primera ària d'aquest oratori (núm. 3). Es tracta d'un moviment interpretat per la Mare de Déu que té la següent estructura harmònica (cal tenir en compte que a partir del compàs 290 s'inicia un recitatiu amb acompanyament de la corda a càrrec del *tiple*, l'*alto*, que ja intervé a l'ària, i el baix):

#### Secció A

<i>Maestoso</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-59	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 60-76	Re Major - (I)
		cc. 76-98	La Major - (V) - (I)
		cc. 98-106	Mi Major - (II) - (V)
		cc. 106-129	La Major - (V) - (I)
	R <sub>2</sub>	cc. 129-136	La Major - (V)
		cc. 136-148	La menor - (v)

#### Secció B

<i>Largo</i>	S <sub>2</sub>	cc. 148-180	La Major - (V)
--------------	----------------	-------------	----------------

#### Secció A'

<i>Primo tempo</i>	S <sub>3</sub>	cc. 181-201	Re Major - (I)
		cc. 201-219	Re menor - (i)
		cc. 219-290	Re Major - (I)

La modulació que es porta a terme al compàs 76 es produeix amb la intervenció d'un acord de sexta augmentada, concretament una sexta alemanya<sup>61</sup>. Resulta interessant l'acord de quinta disminuïda sobre un pedal que es troba al compàs 160: acompanya a la paraula

<sup>61</sup> L'acord és, en Re Major, si bemoll-re-fa natural-sol diesi. Aquesta harmonia fa la funció de dominant de la dominant i resol, en conseqüència, sobre el cinquè grau. Aquest és, al seu torn, la tònica de la nova tonalitat.

“sentimiento”. Al compàs següent apareix una sèptima disminuïda en tercera inversió quan es canta “las mismas penas llorar” (Exemple 19, p. 292). Tot i que en altres moments de l’ària aquests mateixos mots són harmonitzats amb altres acords menys significatius (com per exemple en els cc. 171-180), sembla clar que les esmentades harmonies són utilitzades per representar els sentiments que expressa el text.

En el passatge delimitat pels compassos 201-219 Francesc Queralt utilitza el menor per introduir musicalment un sentiment de tristesa quan el solista canta “con su triste melodia / hace el monte resonar”. Tanmateix, en altres moments de l’ària en què apareixen aquests versos l’autor utilitza la modalitat major.

El número 4 és una ària que interpreta l’*alto*. La seva estructura harmònica es detalla a continuació:

Secció A	S <sub>1</sub>	cc. 1-9	Do menor - (i)
		cc. 9-41	Mi bemoll Major - (III-)
	R <sub>1</sub>	cc. 41-47	Mi bemoll Major - (III-)
Secció B	S <sub>2</sub>	cc. 48-54	Mi bemoll Major - (III-)
		cc. 54-61	La bemoll Major - (VI-)
	R <sub>2</sub>	cc. 61-63	La bemoll Major - (VI-)
		cc. 63-68	Do menor - (i)
Secció A’	S <sub>3</sub>	cc. 68-113	Do menor - (i)
	R <sub>3</sub>	cc. 113-118	Do menor - (i)

Repasant el text d’aquesta ària es veu que el joc modal del moviment respon exclusivament a motius funcionals.

El recitatiu número 5 dóna pas al duo número 6. L’interpreten el *tiple* i el baix i té la següent estructura harmònica:

*Larghetto*

R <sub>1</sub>		cc. 1-8	Mi bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub>	Ti	cc. 9-13	Mi bemoll Major - (I)
	B	cc. 14-16	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 16-17	Si bemoll Major/menor - (V/v)

	Ti, B	cc. 17-19	Si bemoll Major/menor - (V/v)
		cc. 19-25	Si bemoll Major - (V)
R <sub>2</sub>		cc. 25-28	Si bemoll Major - (V)
S <sub>2</sub>	Ti	cc. 28-31	Si bemoll Major - (V)
	B	cc. 32-33	Si bemoll Major - (V)
		cc. 33-34	Do menor - (vi)
	Ti, B	cc. 34-40	Do menor - (vi)
		cc. 40-50	Mi bemoll Major - (I)
<i>Allegretto</i>			
S <sub>3</sub>	Ti, B	cc. 50-66	Si bemoll Major - (I)
		cc. 66-77	Fa Major - (V)
		cc. 77-90	Si bemoll Major - (I)
R <sub>3</sub>		cc. 90-93	Si bemoll Major - (I)

Durant tota la primera part (els cinquanta primers compassos) el *triple* canta el següent text: “¿Quién pensara? ¿quién dijera que de tantos beneficios esta fuera la merced?” El baix té assignada una lletra diferent: “¿Quién juzgara? ¿quién creyera que tuvieran hoy los vicios de la sangre tanta sed?” Aquestes paraules, algunes de les vegades que es canten són harmonitzades en major i d’altres en menor. Això fa pensar que el canvi modal no té una funció expressiva. És curiós, no obstant, observar el fet que en dos dels diversos moments que el baix canta “de la sangre tanta sed” (concretament en els compassos 16 i 34) apareix un acord de sexta italiana (Exemples 20 i 21, pp. 293-4). El primer, en un context de Si bemoll Major / menor, és sol bemoll-mi natural- si bemoll. El segon, en la tonalitat de Do menor, és la bemoll-fa diesi-do.

Aquest moviment està estructurat en dues parts que, a primera vista, es distingeixen entre si per dos aspectes: per una marcada diferència de *tempo* i una per tonalitat distinta. La primera part, *Larghetto*, està escrita en Mi bemoll Major i la segona, *Allegretto*, en Si bemoll Major.

El duo porta directament a un cor (núm. 7) que s’estructura d’aquesta manera:

Ti I, T I	cc. 1-14	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 14-20	Sol Major/menor - (III-/iii-)
	cc. 21-32	Mi bemoll Major - (I)

Coro I/II	cc. 33-36	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 36-38	Re bemoll Major - (VII-)
	cc. 39-41	Fa Major - (II)
	cc. 42-54	Mi bemoll Major - (I)
Coda	cc. 54-56	Mi bemoll Major - (I)

El rondó (núm. 9) és a càrrec del tenor i harmònicament s'estructura de la següent manera:

*Larghetto*

	R <sub>1</sub>	cc. 1-17	Do Major/menor - (I/i)
A	S <sub>1</sub>	cc. 18-51	Do Major/menor - (I/i)
B		cc. 51-75	Sol Major - (V)
A		cc. 75-108	Do Major/menor - (I/i)
C		cc. 108-118	Sol Major - (V)
A'		cc. 118-135	Do Major/menor - (I/i)
	R <sub>2</sub>	cc. 135-138	Do Major/menor - (I/i)

*Allegretto*

	R <sub>2</sub>	cc. 139-151	Mi bemoll Major - (I)
D	S <sub>2</sub>	cc. 151-157	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 157-189	Si bemoll Major - (V)
	R <sub>3</sub>	cc. 189-194	Si bemoll Major - (V)
D'	S <sub>3</sub>	cc. 194-197	Si bemoll Major - (V)
		cc. 198-212	X (Comença amb Si bemoll menor)
		cc. 212-238	Mi bemoll Major - (I)
	R <sub>4</sub>	cc. 238-244	Mi bemoll Major - (I)

Aquest moviment té dues parts molt ben delimitades: una primera, el rondó, i una segona que té la forma D-D'. Tot i que cada part està escrita en una tonalitat diferent, es tracta de tons veïns (Do Major/menor i Mi bemoll Major). A la primera part Francesc Queralt juga amb l'ambigüitat modal que dona el fet d'emprar l'acord de tònica sempre en major, però utilitza en altres moments el si, el mi i el la bemolls.

Després d'un recitatiu (núm. 10) amb acompanyament de la secció de corda s'arriba al número 11 que és una ària per a l'*alto* sense cap mena de complicacions harmòniques.

<i>Largo</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-33	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 34-68	Si bemoll Major - (I)
<i>Allegro non molto</i>	R <sub>2</sub>	cc. 68-73	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>2</sub>	cc. 73-167	Si bemoll Major - (I)
		cc. 167-180	Mi bemoll Major - (IV)
		cc. 180-206	Si bemoll Major - (I)

La modulació de Si bemoll Major a Mi bemoll Major que té lloc al compàs 167 es produeix mitjançant un acord de sèptima disminuïda: la natural-do-mi bemoll-sol bemoll (Exemple 22, p. 295). Francesc Queralt fa coincidir aquesta harmonia amb la paraula “dolores”.

El número 12 és coral i només hi intervé el primer cor. La seva estructura es resumeix a continuació:

R <sub>1</sub>	cc. 1-2	Si bemoll Major - (I)
Coro I	cc. 3-5	Si bemoll Major - (I)
	cc. 5-9	Fa Major - (V)
	cc. 9-13	Si bemoll menor - (i)
	cc. 13-16	Si bemoll Major - (I)
	cc. 16-17	Fa Major - (V)
	cc. 17-21	Sol Major/menor - (VI/vi)
	cc. 22-27	Si bemoll Major - (I)

L'aspecte ombrívol i terrífic que el text d'aquest moviment vol expressar<sup>62</sup> està molt ben representat en la part musical: l'ús de sextes augmentades i sèptimes disminuïdes és força abundant. Al compàs 5 (Exemple 23, p. 296) la modulació s'efectua mitjançant una sexta alemanya (en Si bemoll Major, sol bemoll-mi natural-si bemoll-re bemoll). L'acord coincideix amb les paraules “qué horrores”. Als compassos 11 i 12 (Exemple 24, p. 297) hi ha una

---

<sup>62</sup> ¡Oh qué sombras! ¡qué nubes! ¡qué horrores! / Ya la tierra se rompe en sus senos, / ya los cielos infunden terror.

Con la luna ya el sol se oscurece, / todo el mundo de horror se estremece / cuando muera su amable hacedor.



sèptima disminuïda acompanyant el text: “infunden terror”. Novament als compassos 16 i 17 (Exemple 25, p. 298) hi ha dues harmonies de sèptima disminuïda (mi natural-sol natural-si bemoll-re bemoll i fa diesi-la-do-mi bemoll), coincidents amb la paraula “horror”. Tots aquests exemples, juntament amb una modalitat poc definida en alguns punts del moviment, venen a demostrar que Francesc Queralt tenia la intenció de representar musicalment l’afecte del text.

L’oratori s’acaba amb un cor (núm. 14) molt simple, des del punt de vista tonal. Aquesta és la seva estructura:

R <sub>1</sub>		cc. 1-4	Sol menor - (i)
S <sub>1</sub>	Ti, B	cc. 5-30	Sol menor - (i)
	Coro I/II	cc. 31-48	Sol menor - (i)
R <sub>2</sub>		cc. 48-62	Sol menor - (i) - <i>fine</i>
S <sub>2</sub>	T	cc. 63-88	Sol menor - (i)
	Coro I/II	cc. 89-106	Sol menor - (i)
R <sub>3</sub>		cc. 106-120	Sol menor - (i)

Quan s’arriba al compàs 120 es torna al compàs cinc, tenint en compte que el duo *tiple*/baix (cc. 5-30) canta les estrofes primera, tercera, cinquena i sisena, i el tenor (cc. 63-88) s’encarrega de les estrofes segona i quarta. Per altra banda, la música dels compassos del 5 al 62 és igual a la dels compassos 63 a 120.

Cal esmentar que de tots els moviments d’oratoris de Francesc Queralt analitzats en aquesta tesi, aquest és un dels pocs escrit en menor.

Una nova obra composta per Francesc Queralt és l’*Oratorio a la casta Susana\**, del 1798. L’estructura harmònica general d’aquesta composició és la que es detalla a continuació:

1. Allegro. Maestoso	Mi bemoll Major
3. Ària. Maestoso	Si bemoll Major
5. Ària. Allegretto	La Major
6. Cor. Allegretto	La Major
7. Cavatina. Andante	Mi bemoll Major
9. Ària. Andante Maestoso	Re Major
10. Cor. Larghetto	Sol menor
12. Ària. Allegro	Re Major

14. Duetto. Lento	Do Major
15. Cor. Allegretto	Do Major
17. Cuarteto. Largo	Mi bemoll Major
19. Cántico. Allegretto	Re Major

Clarament, l'organització tonal d'aquest oratori no respon a motius formals. El conjunt de tonalitats sembla força desordenat i mancat de relació les unes amb les altres. Hi ha dues tonalitats que són utilitzades més que les altres; Mi bemoll i Re apareixen cadascuna d'elles tres vegades. La resta són utilitzades només dues o una vegada. Tampoc no es pot afirmar que aquest oratori estigui compost en una tonalitat determinada: el primer i el darrer moviments estan escrits en tonalitats diferents. Francesc Queralt hauria pogut escollir els diferents tons tenint en compte una possible relació entre la música i les paraules dels diferents personatges. Tots els moviments que estan en Mi bemoll Major tenen texts que en certa manera reflecteixen dramatisme: el núm. 1 “Cómo a Dios imploraremos / la clemencia si obstinados / damos con nuestros pecados / nueva causa a su rigor”; la cavatina núm. 7 “Si todos mis tormentos / pudiera yo explicar / harían mis lamentos / las penas suspirar”; el quartet núm. 17 “Ah ya tiemblo y me desmayo / que su acento ha sido un rayo / que me hiere y causa horror”. La tonalitat de La Major és utilitzada quan és cridada davant dels seus jutges: l'ària número 5 “Venga la pérfida mujer reacia / y en un patíbulo, triste e impávida, / sea el más trágico objeto mísero de mi rigor” y el cor núm. 6 “Venga al momento / la infiel Susana / ya que profana / su claro honor”. Els moviments que parlen dels sentiments de Susanna, que exalcen la seva figura o que la relacionen, en el *cántico*, amb la Immaculada Concepció estan escrit en Re Major: l'ària número 9 “Oh dulces compañeras / que veis mi desconsuelo / hago testigo al cielo / de mi fidelidad. / Llevad al tierno esposo / mis últimos suspiros / y en lance tan penoso / mis padres consolad” y l'ària número 12 “ Entre las densas nubes / de tempestad furiosa / renace más hermosa / del sol la claridad. / Entre las negras sombras / de una sentencia insana / más bella de Susana / saldrá la castidad”. Finalment, els moviments en què es fa referència a la intervenció de la llum divina estan en Do Major: el duet núm. 14 “Descienda desde el cielo / tu luz clara y propicia. / Confunde la malicia, / protege la verdad” y el cor núm. 15 “Oh luz divina, luz peregrina / ven y difunde tu claridad. / Llegas y confunde, oh astro propicio / la oscuridad del torpe vicio”.

L'oratori s'inicia amb un moviment a càrrec del cor que té una estructura harmònica força senzilla:

[Simfonia]		cc. 1-25	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 25-39	Si bemoll Major - (V)
		cc. 39-51	Mi bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub>	A	cc. 51-55	Mi bemoll Major - (I)
	Coro I/II	cc. 56-63	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 63-68	Si bemoll Major - (V)
Duo <sub>1</sub>	A, T	cc. 69-75	Si bemoll Major - (V)
	Coro I/II	cc. 75-79	Mi bemoll Major - (I)
	Coro I	cc. 80-83	Mi bemoll Major - (I)
	Coro I/II	cc. 84-92	Mi bemoll Major - (I)
	Coro I	cc. 92-95	Mi bemoll Major - (I)
	Coro I/II	cc. 96-111	Mi bemoll Major - (I) - [fine]
Duo <sub>2</sub>	Ti, T	cc. 111-130	Mi bemoll Major - (I)

Quan s'arriba al compàs 130 hi ha un signe de repetició que porta al compàs 52. Tot aquest fragment s'interpreta dues vegades per tal que el Duo<sub>2</sub> tingui l'oportunitat de cantar les dues estrofes. Des d'aquest darrer compàs es torna al 52 i s'arriba al *fine*.

Després d'un recitatiu (núm. 2) s'arriba a la primera ària de l'oratori (núm. 3), que és a càrrec d'Acab. Harmònicament s'estructura de la següent manera:

Maestoso	R <sub>1</sub>	cc. 1-32	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 33-46	Si bemoll Major - (I)
		cc. 46-55	Sol menor - (vi)
		cc. 55-68	Si bemoll Major - (I)
		cc. 68-89	Fa Major - (V)
Allegro assai	S <sub>2</sub>	cc. 90-108	Si bemoll Major - (I)
	R <sub>2</sub>	cc. 109-114	Si bemoll Major - (I)
	S <sub>3</sub>	cc. 115-126	Si bemoll Major - (I)
		cc. 127-140	Sol menor - (vi)

R <sub>3</sub>	cc. 140-142	Sol menor - (vi)
	cc. 142-146	Mi bemoll Major - (IV)
S <sub>4</sub>	cc. 147-156	Mi bemoll Major - (IV)
	cc. 156-168	La bemoll Major - (VII)
	cc. 168-174	Mi bemoll Major - (IV)
	cc. 174-181	Do menor - (ii)
	cc. 182-257	Si bemoll Major - (I)
R <sub>4</sub>	cc. 257-263	Si bemoll Major - (I)

Repasant el text d'aquesta ària no sembla que les diferents modalitats emprades hagin estat triades en funció del que s'hi diu. Tanmateix, cal remarcar la presència de dues sextes augmentades que apareixen associades amb les paraules “los preceptos vulneró”. Es tracta en aquest cas de sextes italianes; en Do menor, la bemoll-fa diesi-do (Exemple 26, p. 299).

La següent ària (núm. 5) la interpreta *Sedecias*. La seva estructura queda detallada a continuació:

#### Secció A

<i>Allegretto</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-23	La Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 24-54	La Major - (I)
		cc. 54-90	Mi Major - (V)

#### Secció B

<i>Allegro</i>	R <sub>2</sub>	cc. 91-95	Do Major - (I)
	S <sub>2</sub>	cc. 96-101	Do Major - (I)
	(R <sub>3</sub> )	cc. 102-106	Do Major - (I)
	(S <sub>3</sub> )	cc. 107-147	Do Major - (I)
		cc. 147-158	Sol menor - (v)
		cc. 159-202	Do Major - (I)
		cc. 202-204	Va a La Major

#### Secció A'

<i>Primo tempo</i>	S <sub>4</sub>	cc. 205-234	La Major - (I)
		cc. 235-238	La menor - (i)

cc. 239-250	Do Major - (III)
cc. 250-277	La Major - (I)
cc. 277-286	La Major - (I)

Com es pot veure en el quadre en aquesta ària es contraposen dues tonalitats, a les seccions extremes La Major i a la central Do Major. No sembla que això vingui donat pel text, ja que a les dues estrofes existeix el mateix afecte. Sembla, més aviat, que Francesc Queralt va utilitzar aquestes dues tonalitats per crear un contrast exclusivament musical.

Immediatament després d'aquesta ària s'arriba al núm. 6, un cor *allegretto*. La seva estructura harmònica, com és habitual en molts cors de Francesc Queralt, és molt simple:

R <sub>1</sub>	cc. 1-21	La Major - (I)
Coro I/II	cc. 22-42	La Major - (I) - <i>fine</i>
Ti, B	cc. 43-63	La Major - (I)

El passatge comprès entre els compassos 22 a 63 es repeteix complet tres vegades i la quarta fins al *fine* per tal que el duo (Ti i B) puguin cantar les tres estrofes del text.

Susanna s'encarrega de la cavatina (núm. 7) que segueix a continuació i que té aquesta estructura:

R <sub>1</sub>	cc. 1-25	Mi bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 26-50	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 51-68	Do menor - (vi)
	cc. 69-83	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 83-93	Si bemoll Major - (V)
	cc. 93-130	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 130-141	Mi bemoll Major - (I)

A la primera vegada que es canta el text d'aquesta cavatina l'autor distingeix entre els dos primers i els dos darrers versos: el fragment “Si todos mis tormentos / pudiera yo explicar” (cc. 26-50) té la música en Mi bemoll Major; contràriament, “harían mis lamentos / las penas suspirar” és harmonitzat en Do menor (cc. 51-68). A continuació, quan es torna altra vegada al

primer vers, es retroba la tonalitat principal del moviment. Almenys en aquest primer cop que es presenta el text, l'autor ha volgut distingir molt clarament les dues parts esmentades de l'estrofa. Aquesta distinció la porta a terme Francesc Queralt amb un canvi de modalitat, canvi de modalitat, per altra banda, que intenta reflectir el que diu el text. Cal assenyalar, no obstant tot això que s'ha dit, que la resta del moviment està en modalitat major, independentment del fragment de text que es canti.

En el fragment en Do menor hi ha tres sèptimes disminuïdes que coincideixen amb les paraules “tormentos” (c. 52), “lamentos” (c. 63) i “suspirar” (c. 65). Es tracta, en tots tres casos, de l'acord si natural-re-fa-la bemoll. Més endavant, al compassos 124 i 126, hi ha dues sèptimes disminuïdes, en aquests dos casos col·locades a l'article de la frase “las penas suspirar”. L'acord és, en la tonalitat de Mi bemoll Major, sol-re bemoll-mi natural<sup>63</sup>.

L'ària següent (núm. 9) és interpretada pel mateix personatge. La seva estructura harmònica queda resumida en el quadre reproduït a continuació:

<i>Andante maestoso</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-24	Re Major - (I)
		cc. 25-28	Re menor - (i)
		cc. 28-36	Re Major - (I)
		cc. 36-39	La Major - (V)
		cc. 39-62	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 63-67	Re Major - (I)
		cc. 68-72	Re menor - (i)
		cc. 73-104	Re Major - (I)
		cc. 105-121	Sol Major - (IV)
		cc. 122-126	Sol menor - (iv)
	R <sub>2</sub>	cc. 127-136	La menor - (v)
		cc. 137-160	La Major - (V)
		cc. 160-169	La Major - (V)
	S <sub>2</sub>	cc. 169-170	Re Major - (I)
		cc. 171-175	Re Major - (I)
		cc. 176-180	Re menor - (i)

<sup>63</sup> Es tracta d'un acord en primera inversió, amb funció de dominant secundària del segon grau.

		cc. 181-211	Re Major - (I)
<i>Allegro presto</i>	S <sub>3</sub>	cc. 212-232	Re Major - (I)
		cc. 232-244	Si menor - (vi)
		cc. 245-257	Re Major - (I)
		cc. 258-266	Si bemoll Major - (VI-)
		cc. 266-275	La Major / menor - (V/v)
		cc. 275-310	Re Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 310-317	Re Major - (I)

La complexitat harmònica d'aquesta ària no sembla estar d'acord amb la simplicitat del text, que només expressa un sol afecte: “Oh dulces compañeras / que veis mi desconsuelo / hago testigo al cielo / de mi fidelidad. / Llevad al tierno esposo / mis últimos suspiros / y en trance tan penoso / mis padres consolad.”

Comparada amb altres àries de Francesc Queralt, aquesta destaca per l'abundant ús de diferents tipus d'acords de sexta augmentada i de sèptima disminuïda. Al compàs 27 hi ha l'acord si bemoll-sol diesi-re; al compàs 48 hi ha una sexta alemanya, si bemoll-fa natural-sol diesi; més endavant, al compàs 56, hi ha l'acord si bemoll-sol diesi-re (en aquest cas no està col·locat de la manera habitual de les sextes augmentades). Totes aquestes harmonies es troben en el *ritornello*, és a dir, no acompanyen cap text. Al compàs 70, associat amb la paraula “desconsuelo” hi ha la sexta italiana si bemoll-sol diesi-re; al compàs 88 hi ha una sèptima disminuïda en segona inversió, la-do natural-re diesi-fa diesi; al compàs 101 hi ha el mateix acord amb la mateixa disposició. Al compàs 120 es troba un altre acord de sèptima disminuïda en segona inversió, re-si-fa natural-sol diesi; al 151, la diesi-dodiesi-mi-sol diesi. Al compàs 167 hi ha una harmonia interessant: la-re-fa natural-sol diesi. Es tracta d'un acord de sèptima disminuïda en segona inversió sobre la tònica. Al compàs 178, altra vegada sobre la paraula “desconsuelo”, hi ha una sexta italiana: si bemoll-sol diesi-re. Al compàs 268, acompanyant el mot “penoso” es troba l'acord sol diesi-re fa natural.

Aquesta extensa ària condueix al cor següent (núm. 10) escrit en Sol menor. El fragment des del 14 fins al 69 es repeteix quatre vegades (la quarta només fins al *fine*) per tal que el duo pugui cantar les tres estrofes.

R <sub>1</sub>	cc. 1-13	Sol menor - (i)
----------------	----------	-----------------

Coro I/II	cc. 14-40	Sol menor - (i) - <i>fine</i>
R <sub>2</sub>	cc. 41-45	Si bemoll Major - (III-)
Ti, T	cc. 45-66	Si bemoll Major - (III-)
R <sub>3</sub>	cc. 66-68	Si bemoll Major - (III-)
	cc. 68-69	Sol menor - (i)

L'autor ha volgut diferenciar mitjançant la modalitat les estrofes de la tornada. Almenys les dues primeres estrofes tenen un caire diferent al de la tornada. Aquelles “Suenen los cánticos / de himnos patéticos...” i “Cuanto más próxima / ve su catástrofe / cobra más ánimo, / más firme está”. La tornada, “Ah qué de pórvido / el alma tendrá / el que de lástima / no llore ya”. Les estrofes tenen, potser, un caire més heicic.

L'ària número 12 córrer a càrrec de la *tiple* i té la següent estructura harmònica:

Secció A	R <sub>1</sub>	cc. 1-28	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 29-57	Re Major - (I)
Secció B		cc. 57-67	Si bemoll Major - (VI-)
		cc. 67-73	Re menor - (i)
		cc. 73-102	La Major - (V)
Secció A'		cc. 103-125	La Major - (V)
		cc. 125-185	Re Major - (I)
	R <sub>2</sub>	cc. 185-195	Re Major - (I)

Pel que fa a aquesta ària es pot assegurar que els canvis tonals i modals són per exigències estructurals i no pas perquè el text ho requereixi. Les dues estrofes de què consta aquest moviment no presenten caràcters contrastats.

Segueix un duetto (núm. 14) en què intervenen el *tiple* i l'*alto*. S'estructura tal com s'indica a la taula presentada a continuació:

<i>Lento</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-29	Do Major - (I)
	Ti	cc. 30-49	Do Major - (I)
	A	cc. 50-59	Sol Major - (V)
	Ti, A	cc. 60-62	Sol Major - (V)



		cc. 62-91	Do Major - (I)
<i>Allegro</i>	Ti, A	cc. 91-107	Do Major - (I)
		cc. 107-138	Sol Major - (V)
		cc. 138-169	Do Major - (I)
		cc. 169-175	La Major / menor - (VI / vi)
		cc. 175-200	Do Major - (I)
	Coda	cc. 200-211	Do Major - (I)

Igual com s'ha vist en el moviment anterior, les diferents tonalitats d'aquest duetto responen exclusivament a motius estructurals i no pas afectius.

A continuació hi ha un cor (núm. 15) escrit en la mateixa tonalitat que el duetto anterior. En aquest cas, tal com es pot observar a partir del quadre adjunt, la simplicitat tonal és extrema:

R <sub>1</sub>	cc. 1-12	Do Major - (I)
A, T	cc. 12-20	Do Major - (I)
Coro I/II	cc. 21-71	Do Major - (I)
Coda	cc. 71-78	Do Major - (I)

El número 17 és un extens quartet de gairebé 400 compassos. Es tracta sens dubte del moviment més llarg de tots els que es troben en els oratoris de Francesc Queralt analitzats en aquesta tesi.

<i>Largo</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-7	Mi bemoll Major - (I)
	B	cc. 7-14	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 15-17	Sol bemoll Major - (III-)
		cc. 17-18	Mi bemoll menor - (i)
	T	cc. 19-37	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 38-40	Sol bemoll Major - (III-)
		cc. 40-41	Mi bemoll menor - (i)
		cc. 42-52	Mi bemoll Major - (I)

	A (c. 53)	cc. 52-55	Do menor - (vi)
		cc. 55-59	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 59-60	Do menor - (vi)
		cc. 60-64	Sol menor - (iii)
		cc. 64-65	Do menor - (vi)
	Ti (c. 66)	cc. 66-68	Do menor - (vi)
		cc. 68-72	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 72-73	Do menor - (vi)
		cc. 72-77	Sol menor - (iii)
	Ti, A, T, B	cc. 78-87	X
		cc. 88-92	Si bemoll Major - (V)
		cc. 92-98	Sol menor - (iii)
		cc. 99-104	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 105-110	Do menor - (vi)
		cc. 111-112	Mi bemoll Major - (I)
<i>Allegro moderato</i>	Ti, A, T, B	cc. 113-136	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 136-143	Si bemoll Major - (V)
		cc. 143-234	Mi bemoll Major - (I)
	R	cc. 234-238	Mi bemoll Major - (I)
<i>Allegro spiritoso</i>	R	cc. 239-244	Do menor - (vi)
	Ti, A, T, B	cc. 244-264	Do menor - (vi)
		cc. 264-269	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 269-287	La bemoll Major - (IV)
		cc. 287-309	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 309-324	Fa menor - (ii)
		cc. 324-348	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 348-359	Si bemoll Major - (V)
		cc. 360-363	Do menor - (vi)
		cc. 363-376	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 377-380	Do menor - (vi)
		cc. 380-393	Mi bemoll Major - (I)
	Coda	cc. 393-396	Mi bemoll Major - (I)

Un dels aspectes més interessants d'aquest quartet és l'ús que Francesc Queralt fa dels acords de sèptima disminuïda. En la major part dels casos acompanyen paraules com ara foscor, terror, pena, o d'altres similars. Al compàs 94<sup>3-4</sup> (Exemple 27, pp. 300-2) el tenor diu “gimo, lloro”, mentre l'orquestra interpreta fa diesi-la natural-do-mi bemoll. Al compàs següent el baix canta “me hiere y causa horror”, mentre que els instruments tornen tocar el mateix acord. Dels compassos 106 al 109 les quatre veus van dient “qué tormento, oh qué pena”, mentre que l'acompanyament va alternant l'acord de tònica (la tonalitat és Do menor) amb la sèptima disminuïda en primera i segona inversió si natural-re-fa-la bemoll. En el context “es muy justo este rigor” hi ha l'acord la-do-mi bemoll-sol bemoll als compassos 202 i 217. Al compàs 245, amb la paraula “sombras” sona si natural-re-fa-la bemoll. El mateix acord en primera inversió es torna a sentir al compàs 247, en el context “Ya con su aspecto fúnebre”. Altre cop la mateixa harmonia es torna a sentir al compàs 249 acompanyant el mot “oscura” (referint-se a la nit). Al compàs 251 quan es canta “horrible” l'orquestra interpreta aquest mateix acord, de nou en primera inversió. La sèptima fa diesi-la-do-mi bemoll es troba al compàs 255 acompanyant la paraula “amenaza”. L'harmonia mi natural-sol-si bemoll-re bemoll s'interpreta al compàs 311 quan el tenor i el baix pronuncien la paraula “sombras”; es torna a sentir el mateix acord al compàs 313, mentre les veus masculines canten “noche oscura” i les femenines “fúnebre”. Alternant-se aquesta mateixa sèptima amb l'acord de tònica (en aquest cas Fa menor) en els compassos 319 a 321 la *tiple* i l'*alto* canten “su eterna perdición” i el tenor i el baix “mi triste corazón”.

No obstant els exemples que s'han donat al paràgraf anterior, cal afirmar que hi ha altres moments en què l'orquestra interpreta harmonies de sèptima disminuïda sense que el text faci referència a l'obscuritat o al terror. És curiós l'acord de quinta augmentada<sup>64</sup> del compàs 140 que sona mentre es canta la paraula “temed”.

L'*Oratorio a la casta Susana* s'acaba amb el *cántico* núm. 19 que harmònicament s'estructura així:

R	cc. 1-18	Re Major - (I)
Ti, B	cc. 19-24	Re Major - (I)
	cc. 24-34	La Major - (V)

<sup>64</sup> És l'acord fa-la natural-do diesi, en la tonalitat de Si bemoll Major.

	cc. 34-35	Re menor - (i)
	cc. 36-49	Re Major - (I)
R	cc. 49-52	Re Major - (I)
Coro I/II	cc. 53-58	Re Major - (I)
	cc. 58-68	La Major - (V)
	cc. 68-70	Re menor - (i)
Ti, B	cc. 71-77	Re Major - (I)
Coro I/II	cc. 78-83	Re Major - (I)
R	cc. 83-91	Re Major - (I)
A, T	cc. 91-97	Re Major - (I)
	cc. 97-107	La major - (V)
	cc. 107-109	Re menor - (i)
	cc. 110-122	Re Major - (I)
R	cc. 122-125	Re Major - (I)
Coro I/II	cc. 126-131	Re Major - (I)
	cc. 131-141	La Major - (V)
	cc. 141-143	Re menor - (i)
R	c. 144	Re Major - (I)
Coro I/II	cc. 145-156	Re Major - (I)
R	cc. 156-165	Re Major - (I)

El passatge que va del compàs 19 al 164 es repeteix dues vegades per tal que es puguin cantar les quatre estrofes del text. El duo format pel *tiple* i el baix (cc. 19-49) interpreta les estrofes primera i tercera, i l'*alto* i el tenor (cc. 91-125) canten la segona i la quarta. Per altra banda, cal assenyalar que al fragment comprès entre els compassos 91 a 164 hi ha la mateixa música que entre els compassos 19 a 91. Només hi ha una única diferència: als cc.71-74 el *tiple* i el baix van amb la corda, mentre que als cc. 145-150 l'*alto* i el tenor estan doblats per l'oboè i el fagot. Això fa que al primer dels passatges esmentats hi hagi només un compàs de silenci entre el cor i el duo, i en el segon, en canvi, n'hi hagi dos. Amb aquest moviment coral es posa fi a l'*Oratorio a la casta Susana*.

L'any 1802 Francesc Queralt va compondre l'*Oratorio a san Felipe Neri*. El seu esquema general harmònic es resumeix a continuació:

1. [Simfonia] Largo	Mi bemoll Major
2. Coro. Larghetto	Mi bemoll Major
4. Ària. Andante	Do Major
6. Cavatina. Moderato	La Major
8. Ària. Allegro maestoso	Re Major
10. Ària Rondó. Larghetto	Si bemoll Major
12. Quartet. Largo-Andantino	Do Major
14. Rondó. Amoroso	Si bemoll Major
16. Cavatina. Andante	Do Major
18. Ària. Allegretto	Mi bemoll Major
20. Duetto. Andante con moto	La Major
22. <i>Cántico</i> . Allegretto	La Major

Contràriament a la resta de composicions analitzades fins aquest moment, no sembla que Francesc Queralt hagi decidit les tonalitats del present oratori des d'un punt de vista estructural. No sembla que aquesta obra tingui una tonalitat definida (comença i acaba amb tonalitats diferents). Tampoc no es veu que els tons dels darrers moviments estiguin estructurats seguint una determinada successió cadencial.

Per altra banda, si es relacionen les tonalitats dels diferents números amb el text que els serveix de base, no s'observa a nivell harmònic cap coincidència. Per exemple, hi ha tres moviments on es parla del foc que l'amor diví ha encès en el cor de sant Felip: l'ària per a *tiple* número 10 (... Un Etna es tu pecho / del fuego de amor), el rondó per a tenor número 14 (Allá en la eterna idea, / oh espíritu abrasado, / ya fuiste destinado / para vivir en mi) i l'ària per a *alto* número 18 (No es sufrible, oh cielo / tan excesivo ardor / no más mi amor cesad. / Un Etna, un Mongibelo / se fragua en mi interior. / No más amor cesad.). Les dues primeres estan escrites en Si bemoll Major i la tercera ho està en Mi bemoll Major.

L'obra comença amb una simfonia (núm. 1) que s'estructura harmònicament de la següent manera:

#### Introducció

*Largo* cc. 1-16 X

## Exposició

<i>Allegretto</i>	A	cc. 17-29	Mi bemoll Major - (I)
	A	cc. 30-41	Mi bemoll Major - (I)
	Pont	cc. 41-47	Mi bemoll Major - (I)
	B <sub>1</sub>	cc. 47-66	Mi bemoll Major - (I)
	B <sub>2</sub>	cc. 67-76	Si bemoll Major - (V)
		cc. 77-118	X (tendeix a Si bemoll Major)
		cc. 119-127	Acord de dominant de Mi bemoll Major
Reexposició	A	cc. 128-139	Mi bemoll Major - (I)
	B <sub>1</sub>	cc. 139-149	Si bemoll Major - (V)
		cc. 149-156	Mi bemoll Major - (I)
	B <sub>2</sub>	cc. 157-166	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 167-208	X
Coda		cc. 208-221	Mi bemoll Major - (I)

Immediatament després d'aquest número instrumental s'inicia un nou moviment en què el protagonista és el cor (núm. 2). S'estructura de la següent manera:

R <sub>1</sub>	cc. 1-8	Mi bemoll Major - (I)
Coro I/II	cc. 9-24	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 24-29	Mi bemoll Major - (I)
Ti I, Ti II	cc. 30-40	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 40-44	Si bemoll Major - (V)
	cc. 44-47	Do menor - (vi)
	cc. 47-52	Si bemoll Major - (V)
	cc. 52-55	Mi bemoll Major - (I)
Coro I/II	cc. 56-71	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 71-76	Mi bemoll Major

El duo de *triples* canta tres estrofes (el cor s'encarrega de la tornada), raó per la qual el fragment limitat pels compassos 30 a 76 es repeteix tres cops. Per altra banda, cal dir que la música dels compassos 9 a 29 és igual que la dels 56 a 76.

Després d'un recitatiu a càrrec dels dos àngels (núm. 3) s'inicia una ària (núm. 4) interpretada pel *triple* II del primer cor. Harmònicament s'estructura tal com es detalla a continuació:

R <sub>1</sub>	cc. 1-10	Do Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 11-38	Do Major - (I)
	cc. 38-83	Sol Major - (V)
	cc. 83-101	Do menor - (i)
	cc. 102-107	Mi bemoll Major - (III-)
	cc. 107-154	Do Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 154-162	Do Major - (I)

Les diferents tonalitats d'aquesta ària han estat escollides considerant només motius purament estructurals; no intenten en cap moment representar o descriure el text. Unes mateixes paraules, per exemple, són cantades en modalitat major i menor indistintament<sup>65</sup>. Per altra banda, no sembla que Francesc Queralt hagi emprat determinats acords (com ara sèptimes o quintes disminuïdes) per emfasitzar paraules significatives del text. Als compassos 90 o 99 les sèptimes disminuïdes tenen la seva raó de ser com a integrants d'una successió cadencial.

Els dos àngels tornen a intervenir en el recitatiu següent (núm. 5) i es dona pas a la cavatina (núm. 6), a càrrec de sant Felip. La seva estructura harmònica general resulta força simple:

R <sub>1</sub>	cc. 1-39	La Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 40-56	La Major - (I)
	cc. 56-73	Mi Major - (V)
	cc. 73-140	La Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 140-147	La Major - (I)

---

<sup>65</sup> Als cc. 11 i ss el text diu "Vos que leéis lo más interno que recata el pecho humano..." i la música està en Mi bemoll Major. Aquestes mateixes paraules es repeteixen als cc. 89 i ss i la música està, en aquest cas, en Do menor. És evident que Francesc Queralt no pretén que aquesta distinció modal tingui cap mena de significació descriptiva. Simplement, la diferent modalitat depèn de l'estructuració harmònica de l'ària.

La modulació a la dominant té únicament un sentit estructural, i en cap cas s'intenta explicar el text amb aquest canvi de to. El mateix es pot dir de diversos acords de sèptima i quinta disminuïdes que es troben al llarg d'aquesta cavatina.

Sant Felip intervé en la següent ària (núm. 8) que té l'estructura harmònica detallada a continuació:

<i>Allegro maestoso</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-22	Re Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 23-67	Re Major - (I)
<i>Allegro assai</i>	S <sub>2</sub>	cc. 68-72	Si bemoll Major - (VI) [I]
		cc. 72-95	Sol menor/Major - (iv/IV) [vi/VI]
		cc. 95-104	Re Major - (I)
	R <sub>2</sub>	cc. 104-112	Si menor - (vi)
		cc. 113-164	Re Major - (I)
		cc. 164-170	Re Major - (I)

Les diferents tonalitats i modalitats d'aquest moviment no intenten en cap moment representar el text. Han estat triats purament per motius estructurals.

Després d'un recitatiu (núm. 9) a càrrec dels dos àngels s'arriba a un rondó interpretat per l'àngel segon. Pel que fa a la tonalitat val a dir que té una estructura molt simple: no s'aparta en cap moment de la tònica:

#### *Larghetto*

R <sub>1</sub>	cc. 1-18	Si bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 19-58	Si bemoll Major - (I)
	cc. 58-100	Si bemoll Major - (I)

#### *Allegro*

A	R	cc. 100-102	Si bemoll Major - (I)
	S	cc. 102-120	Si bemoll Major - (I)
B		cc. 120-139	Si bemoll Major - (I)
A	R	cc. 139-141	Si bemoll Major - (I)
	S	cc. 141-160	Si bemoll Major - (I)
C		cc. 160-192	Si bemoll Major - (I)



Als compassos 56 i 98 (es tracta de la mateixa música en tots dos) s’hi descobreix un acord de sexta augmentada<sup>66</sup> que va associat a la paraula “fuego”. Fora d’aquest i d’algun altre<sup>67</sup>, aquest moviment no presenta més harmonies dignes de menció.

Un recitatiu a càrrec de sant Felip i de l’Esperit Diví (núm. 11) condueix al quartet número 12. Hi intervenen els dos personatges anteriors, a més dels dos àngels. El moviment s’estructura de la següent manera:

<i>Largo</i>	$R_1$	cc. 1-4	Do Major - (I)	
<i>Andantino</i>	A I	cc. [5]6-20	Do Major - (I)	
	T I	cc. [21]22-36	Do Major - (I)	
	Ti I	cc. 37-49	Do Major - (I)	
	Ti II	cc. 49-61	Do Major - (I)	
	A I, T I	cc. [62]63	Do Major - (I)	
	Ti I, Ti II, A I, T I	cc. 64-71	Do Major - (I)	
			cc. 71-82	Sol Major - (V)
<i>Allegro vivace</i>	$R_2$	cc. 83-90	Sol Major - (V)	
	A I	cc. 91-100	Sol Major - (I)	
	T I	cc. 100-112	Do Major - (I)	
	Ti I	cc. 112-113	Do Major - (I)	
	Ti I, Ti II	cc. 113-117	Do Major - (I)	
	$R_3$	cc. 117-121	Do Major - (I)	
	Ti I, Ti II, A I, T I	cc. 121-123	Do Major - (I)	
	$R_3$	cc. 123-127	Do Major - (I)	
	Ti I, Ti II, A I, T I	cc. 127-154	Do Major - (I)	
			cc. 154-159	La menor - (vi)
			cc. 159-170	Sol Major - (V)
Ti II, A I	cc. [171]173-178	Sol Major - (V)		
Ti II, A I, T I	cc. 178-179	Do Major - (I)		

<sup>66</sup> Es tracta del tipus de sexta italiana: en Si bemoll Major sol bemoll-si bemoll-mi natural.

<sup>67</sup> Com ara acords de dominant sobre la tònica, combinacions harmòniques que es poden trobar per exemple als compassos 4 (Exemple 28, p. 303), 8 o 25 entre d’altres.

Ti I, Ti II, A I, T I	cc. 180-218	Do Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 218-222	Do Major - (I)
Ti I, Ti II, A I, T I	cc. 223- 224	Do Major - (I)
Coda	cc. 224-227	Do Major - (I)

En aquest duo no es troben acords especials que intentin descriure alguna paraula o fragment del text. Per la seva banda, les modulacions són purament estructurals; en efecte, tampoc no han estat triades en funció del text. Tot i que en els compassos 154 a 159 la tonalitat de La menor acompanya les paraules “dulcísimo alborozo”, es pot afirmar que aquella ha estat escollida per Francesc Queralt per motius únicament musicals. Uns compassos abans, del 127 al 129, els mateixos mots són cantats amb una música escrita en Do Major. Sembla força clar que l'autor no es fixa gaire en el text a l'hora de construir l'estructura tonal de les seves composicions.

Segueix un recitatiu a càrrec de l'Esperit Diví (núm. 13) que condueix al rondó (núm. 14) que canta el mateix personatge. A continuació es detalla la seva estructura tonal:

*Amoroso*

	R <sub>1</sub>	cc. 1-43	Si bemoll Major - (I)
A	S <sub>1</sub>	cc. 44-61	Si bemoll Major - (I)
B		cc. 62-71	Sol menor - (vi)
		cc. 72-80	Mi bemoll Major - (IV)
A		cc. 80-95	Si bemoll - (I)
C		cc. 96-102	Fa Major - (V)
		cc. 103-108	Re menor - (iii)
		cc. 108-123	Fa Major - (V)
A		cc. 124-139	Si bemoll Major - (I)
D		cc. 140-164	Si bemoll Major - (I)

*Allegro*

E	S <sub>2</sub>	cc. 165-176	Si bemoll Major - (I)
F		cc. 176-184	Si bemoll Major - (I)
		cc. 184-197	Fa Major - (V)
E		cc. 198-209	Si bemoll Major - (I)

G	cc. 209-224	Mi bemoll Major - (IV)
	cc. 224-232	Sol menor - (vi)
E	cc. 232-243	Si bemoll Major - (I)
H	cc. 243-252	Mi bemoll Major - (IV)
Coda	cc. 252-273	Si bemoll Major - (I)

Com es desprèn del quadre, l'estructura d'aquest fragment és de doble rondó, és a dir, un primer rondó lent i un segon de ràpid, tots dos amb temes diferents, tot i que A i E (les tornades de cadascun d'ells) tenen, en el seu inici, una certa similitud. Per altra banda, la successió tonal de tot el moviment està construïda en funció de l'estructura formal: la tornada és presentada sempre en la tonalitat principal i les estrofes estan escrites en diferents tonalitats.

Un recitatiu (núm. 15) en què prenen part les quatre veus solistes porta a la cavatina (núm. 16), a càrrec de sant Felip. Aquest és el seu esquema:

R <sub>1</sub>	cc. 1-22	Do Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 23-48	Do Major - (I)
	cc. 48-84	Sol Major - (V)
	cc. 84-109	Do Major - (I)
	cc. 109-116	Fa Major - (IV)
	cc. 116-121	Re menor - (ii)
	cc. 121-138	Fa Major - (IV)
	cc. 138-165	Do Major - (I)
R	cc. 135-173	Do Major - (I)

Igual com en els anteriors números del present oratori, en aquesta cavatina les diferents tonalitats també depenen més de l'estructura que no pas del text. Sembla que Francesc Queralt va abandonant el costum de representar musicalment el que els diferents personatges diuen. La tonalitat en menor que hi ha entre els compassos 116-121 acompanya la paraula "corazón" en un context que en altres moments de la mateixa cavatina apareix en modalitat major. Resulta força clar que en aquest cas l'autor ha escrit aquest fragment en menor únicament per qüestions musicals.

Tanmateix, si el text no és descrit per l'harmonia, sí que ho és, en aquest cas, per altres elements musicals. Sant Felip canta les següents paraules: “Dios estimado / dueño amoroso / veis cuán ansioso, / cuán agitado / late en el pecho / mi corazón”. Als compassos 49-59, mentre es canten les estrofes tercera i quarta, el violí segon interpreta una sèrie de notes amb un ritme persistent de corxeres (Exemple 29, pp. 304-5). Això vol reflectir l'ansietat i agitació amb què batega el cor del protagonista. Aquest reflex musical del text s'acaba de completar amb la intervenció del violí primer. Més endavant, al compàs 60 els violins primers i segons volen imitar, amb un seguit de semicorxeres a distància de segona menor, el batec del cor quan el cantant acaba de pronunciar el mot “corazón”. Aquesta mateixa figura es va repetint en altres moments de la cavatina. En els compassos 110 a 117 (Exemple 30, pp. 306-7) les quatre darreres estrofes tenen un acompanyament a base d'arpegis en semicorxeres que pretén descriure el moviment que suggereix el text. És interessant remarcar, per últim, el ritme que fa el violí primer en el fragment limitat pels compassos 140 a 145 que, d'alguna manera, vol imitar el batec ansiós i agitat del cor de sant Felip Neri (Exemple 31, p. 308).

Els dos àngels i sant Felip intervenen en el recitatiu núm. 17, que introdueix a l'ària següent (núm. 18). Aquesta, torna a ser a càrrec de sant Felip i té l'estructura presentada a continuació:

<i>Allegretto</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-2	Mi bemoll Major - (I)
	S <sub>1</sub>	cc. 3-21	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 21-40	Si bemoll Major - (V)
<i>Largo</i>	S <sub>2</sub>	cc. 40-52	Si bemoll Major - (I)
		cc. 52-62	Fa menor - (ii)
<i>Primo tempo</i>	S <sub>3</sub>	cc. 63-79	Fa menor - (ii)
		cc. 79-103	La bemoll Major - (IV)
		cc. 103-165	Mi bemoll Major - (I)
<i>Largo</i>	S <sub>4</sub>	cc. 165-197	Mi bemoll Major - (I)
		cc. 197-205	Mi bemoll Major - (I)

Aquesta ària continua en la mateixa línia que els moviments anteriors: les harmonies i la successió tonal estan en funció de la música i no pas del text.

El número 20 és un duet en què canten sant Felip i l'Esperit Diví i té aquesta

estructura tonal:

<i>Andante con moto</i>	R <sub>1</sub>	cc. 1-6	La Major - (I)
	T	cc. 6-14	La Major - (I)
		cc. 14-21	Mi Major - (V)
	A	cc. [21]23-31	La Major - (I)
		cc. 31-39	Mi Major - (V)
<i>Allegro assai</i>	A, T	cc. 40-62	Mi Major - (V)
	R <sub>2</sub>	cc. 63-67	La Major - (I)
	A (68), T	cc. 76-79	La Major - (I)
	R <sub>3</sub>	cc. 80-86	Re Major - (IV)
	A, T (89)	cc. 87-103	Re Major - (IV)
		cc. 103-118	Fa diesi menor - (vi)
	R <sub>4</sub>	cc. 119-123	La Major - (I)
	A (125), T	cc. 124-136	La Major - (I)
	R <sub>5</sub>	cc. 137-140	La Major - (I)
	A, T (143)	cc. 141-158	La Major - (I)
<i>Allegro assai</i>	A, T	cc. 159-177	La Major - (I)
	R <sub>6</sub>	cc. 177-187	La Major - (I)

Aquest duet no presenta, des del punt de vista tonal i harmònic, diferències respecte dels altres moviments. Tot el que s'ha dit, doncs, fins aquí, es podria tornar a repetir.

Ja s'ha vist que la majoria de composicions corals de Francesc Queralt no s'allunyen pràcticament gens de la tonalitat principal. El *cántico* (núm. 22) d'aquest oratori dedicat a sant Felip s'aparta una mica d'aquesta norma ja que hi ha fragments que modulen a la tonalitat de la dominant. L'estructura general del moviment és la següent:

R <sub>1</sub>	cc. 1-7	La Major - (I)
	cc. 7-18	Mi Major - (V)
	cc. 18-30	La Major - (I)
Coro I/II	cc. 31-37	La Major - (I)
	cc. 37-46	Mi Major - (V)

	cc. 46-70	La Major - (I) - <i>fine</i>
Coplas	cc. 71-76	La Major - (I)
	cc. 76-86	Mi Major - (V)
	cc. [87]90-97	La Major - (I)

Cal considerar que el fragment comprès entre els compassos 31 i 97 es repeteix cinc vegades (la darrera fins al *fine*) per tal que es puguin cantar les quatre cobles interpretades pels solistes. La primera la canten el duo format pels Ti I/II, la segona i la quarta per l'A i el B i la tercera pel T.

Amb aquest cor en La Major s'arriba al final de l'*Oratorio a San Felipe Neri*\*.

L'any 1804 Francesc Queralt compon *La conversión de Agustino*, obra que, segons ens informa el seu llibret manuscrit, va ser interpretada per primer cop a la catedral de Barcelona<sup>68</sup>. L'esquema general d'aquesta composició és el que segueix:

1. Introducción. Allegro	Do Major
3. Ària. Andantino un poco	Do Major
4. Recitado. Allegretto	Mi bemoll Major
5. Ària. Largo - Andantino	Mi bemoll Major
7. Cuarteto. Andantino - Allegro - Allegretto non tanto - Presto	Mi bemoll Major
8. Coro. Allegretto	Mi bemoll Major
10. Cavatina. Largo	Fa Major
12. Pollacca. Largo - Allegretto non tanto	Sol Major
14. Ària. Allegretto non molto - Allegro	Re Major
16. <i>Cántico</i> . Allegretto	La Major

De la mateixa manera com s'ha vist a l'*Oratorio a San Felipe Neri*\*, a *La conversión de Agustino* les tonalitats dels diferents moviments tampoc no han estat triades per motius estructurals. Així, per exemple, no es pot dir que aquesta composició estigui escrita en una

---

<sup>68</sup> Cal dir que d'aquesta obra es conserven dues *particelle* de la part del contrabaix: una és la que s'ha utilitzat per confeccionar la partitura presentada en aquesta tesi, l'altra no inclou ni els recitatius ni el cor número vuit.

determinada tonalitat, perfectament definida. Comença clarament en Do Major, però acaba en La.

S'observa, en canvi, que aquesta obra està composta en diferents blocs, cadascun d'ells en distintes tonalitats. Els dos primers números estan en Do Major, els quatre següents en Mi bemoll, i continuació hi ha Fa, Sol Re i La Majors. Repassant el text s'observa que a cada bloc li correspon un significat diferent. Així, en els dos números en Do Major Agustí expressa el seu desig de fruit de tots els plaers del món. En els quatre moviments següents, en Mi bemoll Major, té lloc la conversió del protagonista. A la cavatina que ve a continuació, en Fa Major, Agustí es dirigeix per primer cop a Déu, tot afirmant que Ell és el nord del seu cor. A la *pollacca*, en Sol Major Agustí expressa la felicitat que li proporciona la nova vida. Francesc Queralt ha utilitzat aquí la tonalitat de Sol Major molt probablement per establir un contrast amb el Do del començament: allà el protagonista expressava la seva felicitat causada pels plaers mundans, aquí manifesta la seva benaventurança provinent de la divinitat. Aquests orígens totalment contraris fan que l'autor utilitzi tonalitats també oposades. Quelcom de similar es pot dir del moviment que segueix, una ària en Re Major en la qual el Filòsof Sectari manifesta la seva fidelitat al seu numen. Per marcar la diferència entre les dues divinitats (les que segueixen Agustí i el filòsof Sectari) l'autor utilitza en aquests dos darrers números tonalitats oposades: Sol i Re Majors. Per últim, el cor final, que és un càntic a Agustí, està escrit en La Major.

La *Introducción* (núm. 1) s'estructura, des del punt de vista tonal, de la forma que s'indica en el quadre reproduït a continuació:

R <sub>1</sub>	cc. 1-13	Do Major - (I)
Ti	cc. 13-24	Do Major - (I)
Coro I/II	cc. [24]26-40	Do Major - (I)
A	cc. [40]41-45	Sol Major - (V)
	cc. 45-50	La menor - (vi)
	cc. 50-70	Do Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 70-76	Do Major - (I)
Ti	cc. 76-78	Do Major - (I)
Coro I/II	cc. 78-121	Do Major - (I)
R <sub>2</sub> + Coda	cc. 121-130	Do Major - (I)

Des del punt de vista harmònic no hi ha res remarcable en aquest fragment. La segona part de l'estrofa que canta Agustí, que diu “probar quiero lo vedado, / y de todo disfrutar”, és presentada, el primer cop que apareix, en menor. No cal considerar que això tingui cap significat perquè les altres vegades que torna a cantar-se aquest fragment la música està en modalitat major.

Agustí i Mònica intervenen al recitatiu següent (núm. 2) que portarà a l'ària núm. 3. És a càrrec del protagonista. La seva estructura harmònica es dona a continuació:

*Andantino un poco*

R <sub>1</sub>	cc. 1-11	Do Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 12-27	Do Major - (I)
	cc. 27-52	Sol Major - (V)
R <sub>2</sub>	cc. 52-57	Sol Major - (V)
S <sub>2</sub>	c. 58	Sol Major - (V)
	cc. 59-78	Mi bemoll Major - (III-)
	cc. 79-83	Do menor - (vi)
R <sub>1</sub>	cc. 84-90	Do Major - (I)
S <sub>3</sub>	cc. 91-117	Do Major - (I)

*Allegro*

R <sub>3</sub>	cc. 118-121	Do Major - (I)
S <sub>4</sub>	cc. 122-152	Do Major - (I)
R <sub>1</sub>	cc. 152-156	Do Major - (I)

Com ja va sent habitual en aquests darrers oratoris, l'estructura harmònico-tonal d'aquesta ària respon a motius purament estructurals i no pas a la descripció musical del que expressa el text. Això es pot veure força clar en el passatge en Do menor (cc. 79-83). Les mateixes paraules que es canten en aquest fragment s'han sentit uns compassos abans en modalitat major: certament, Francesc Queralt no pretén donar un sentit especial a les modalitats major i menor, al contrari del que s'observava als primers oratoris. Passat d'algunes



dominants sobre la tònica o dominants secundàries no hi ha en aquesta ària cap harmonia remarcable.

A continuació hi ha un recitatiu (núm. 4) amb acompanyament de l'orquestra. Corre a càrrec de l'Àngel i es manté en la tonalitat de Mi bemoll Major. Cal destacar l'acord de sexta augmentada del compàs 19. En la tonalitat esmentada es tracta de l'harmonia do bemoll-la natural-mi bemoll. És del tipus anomenat sexta italiana.

El mateix personatge intervé a l'ària següent (núm. 5):

*Largo*

R <sub>1</sub>	cc. 1-13	Mi bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 13-26	Mi bemoll Major - (I)

*Andantino*

S <sub>2</sub>	cc. 27-35	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 35-63	Si bemoll Major - (V)
	cc. 63-71	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 72-75	Do menor - (vi)
	cc. 76-81	Si bemoll Major - (V)
	cc. 81-89	Do menor - (vi)
	cc. 90-141	Mi bemoll Major - (I)
Coda	cc. 141-144	Mi bemoll Major - (I)

No sembla que el decurs harmònic d'aquesta ària estigui directament relacionat amb el text. En els passatges en menor es canten versos que posteriorment són cantats en major. Tampoc no hi ha acords que pretenguin descriure alguna paraula o fragment del text. L'estructura harmònica d'aquest moviment deriva únicament de la forma.

Després d'un recitatiu (núm. 6) a càrrec dels quatre personatges segueix un quartet que s'estructura d'aquesta manera:

*Andantino*

R	cc. 1-10	Mi bemoll Major - (I)
A	cc. 11-23	Mi bemoll Major - (I)
Ti, T	cc. 24-35	Si bemoll Major - (V)

B	cc. [35]39-45	Si bemoll menor - (v)
	cc. 46-52	Si bemoll Major - (V)
Ti, A, T, B	cc. 53-116	Si bemoll Major - (V)
R	cc. 116-119	Si bemoll Major - (V) - [I]
<i>Allegro</i>		
R	cc. 120-121	Sol menor - (iii) - [vi]
Ti, T, B	cc. 122-125	Sol menor - (iii) - [vi]
	cc. 125-135	Mi bemoll Major - (I)
R	cc. 135-140	Mi bemoll menor - (i)
A	cc. 140-146	Mi bemoll menor - (i)
Ti, A, T, B	cc. 147-159	Mi bemoll menor - (i)
<i>Allegretto non tanto</i>		
R	cc. 160-164	Mi bemoll Major - (I)
Ti, a, T, B	cc. 164-287	Mi bemoll Major - (I)
<i>Presto</i>		
Ti, A, T, B	cc. 287-299	Mi bemoll Major - (I)
R	cc. 299-311	Mi bemoll Major - (I)

Tot i que aquest quartet presenti un extens fragment en modalitat menor, no sembla que això tingui una relació directe amb el text. Aquest moviment presenta el moment de la conversió d'Agustí. En el text hi ha passatges com els següents: “La confusión, el susto / yo leo en su semblante”, “Suerte fatal del vicio / no ver el precipicio. / Entre sustos y afanes / vacilante camino” o “En tan fiero destino / zozobra el pecho humano: / tormento más tirano / no puede, no, caber”. Certament, considerant el que s’hi diu, tots tres fragments podrien ser harmonitzats en menor; tots ells tenen un caràcter similar. Tanmateix, només un, el segon, té la música en modalitat menor. Els altres dos estan harmonitzats en major. Això pot explicar que el fet de descriure musicalment el text no era la principal preocupació de Francesc Queralt a l’hora de compondre la música d’aquest quartet. Sembla més lògic pensar que el motiu pel qual aquesta segona secció del moviment està en menor és per oferir un cert contrast respecte de les altres parts.

En aquest quartet hi ha algunes sextes augmentades i sèptimes disminuïdes que generalment no tenen una relació directa amb el text. Al compàs 44 hi ha una sexta alemanya

(en Si bemoll menor sol bemoll - re bemoll - si bemoll - mi natural). El Filòsof Sectari canta les paraules “Leo en su semblante”. Al compàs 80 hi ha una sèptima disminuïda (la bemoll - do - mi bemoll - sol bemoll). En aquest cas es canten texts diferents. Al compàs 145 es troba una altra sexta alemanya, en aquest cas en Mi bemoll menor. Es tracta de l’acord do bemoll - sol bemoll - mi bemoll - la natural. El text, a càrrec d’Agustí, diu “vacilante camino”. La mateixa harmonia se sent al compàs 183 amb les paraules “no puede, no, caber”. El mateix acord amb el mateix text torna a aparèixer al compàs 214. Encara cal esmentar la sèptima disminuïda dels compassos 262-263: la natural - do - mi bemoll - sol bemoll. En aquest cas el text és “no puede, no”. Als compassos 283-284 es torna a sentir el mateix acord i el mateix text.

A continuació hi ha un cor (núm. 8) que s’estructura de la següent manera:

R <sub>1</sub>	cc. 1-14	Mi bemoll Major - (I)
Ti	cc. 15-19	Mi bemoll Major - (I)
Cor I/II [ <i>Segno</i> ]	cc. 20-58	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 58-61	Mi bemoll Major - (I) - <i>fine</i>
Ti, T, B	cc. 62-72	Mi bemoll Major - (I) - <i>al segno</i>

A la vista del quadre es veu que aquest moviment no presenta complicacions des del punt de vista harmònic. Un recitatiu a càrrec de Mònica (núm. 9) condueix a la cavatina interpretada per Agustí (núm. 10) que s’estructura de la manera que es detalla a continuació:

R	cc. 1-6	Fa Major - (I)
S	cc. 6-24	Fa Major - (I)
	cc. 24-45	Do Major - (V)
	cc. 45-47	Fa menor - (i)
	cc. 47-54	La bemoll Major - (III)
	cc. 54-64	Fa menor - (i)
	cc. 65-122	Fa Major - (I)

Resulta interessant en aquesta cavatina la successió harmònica que, d’una manera perfectament controlada porta a una tonalitat força allunyada de la principal (de Fa Major s’arriba a La bemoll Major). Això ho fa Francesc Queralt a partir del relatiu de la tonalitat

principal: Fa menor. Aquesta està a distància de tercera menor de La bemoll Major, la qual cosa fa que el pas entre ambdues sigui del tot possible. Al compàs 54 es torna a Fa menor per poder modular de manera suau a la tonalitat principal.

El número 12 és una *Pollacca* que s'estructura de la següent manera:

*Largo*

R	cc. 1-7	Sol Major - (I)
S	cc. 7-13	Sol Major - (I)
	cc. 13-18	Mi menor - (vi)
	cc. 18-21	Do Major - (IV)
	cc. 21-29	Sol Major - (I)

*Allegretto non tanto*

A	cc. 30-45	Sol Major - (I)
B	cc. 45-55	Sol Major - (I)
	cc. 55-71	Mi menor - (vi)
A	cc. 71-87	Sol Major - (I)
C	cc. 87-105	Do Major - (IV)
	cc. 105-119	Sol Major - (I)
A	cc. 119-134	Sol Major - (I)
D	cc. 134-170	Sol Major - (I)
Coda	cc. 170-174	Sol Major - (I)

Com es veu, aquest moviment està compost per dues parts contrastades pel que fa al *tempo*, la segona de les quals té forma de rondó. Harmònicament no presenta grans complicacions. Sí que es destaca una certa quantitat d'acords de sexta augmentada. Al compàs 27 (Exemple 32, pp. 309-10), en un context de Sol Major, es troba l'harmonia mi bemoll - sol - do diesi<sup>69</sup>. Abans i després d'aquest punt el tenor canta les paraules “mi pena y temor”. Una altra sexta augmentada, en aquest cas alemanya, es repeteix a cadascuna de les aparicions de la tornada (als compassos 43 (Exemple 33, p. 311), 84, 132). Es tracta de l'acord mi bemoll - si bemoll - sol - do diesi i apareix quan Mònica diu “al fin ya respira, se aleja el dolor”.

---

<sup>69</sup> Aquesta combinació harmònica correspon a l'acord de sexta italiana.

Posteriorment, en el mateix context textual, sona la mateixa harmonia en els compassos 141 i 150. Sembla que l'existència d'aquests acords respon més aviat a motius musicals.

Després d'un recitatiu (núm. 13) a càrrec de Mònica i el Filòsof Sectari s'arriba a l'ària (núm. 14) interpretada per aquest darrer personatge. La seva estructura és la següent:

*Allegretto non molto*

R	cc. 1-18	Re Major - (I)
S	cc. 19-32	Re Major - (I)
	cc. 32-46	Re menor - (i)

*Allegro*

	cc. 47-60	La Major - (V)
	cc. 60-70	Fa Major - (III-)
	cc. 70-79	Re menor - (i)
	cc. 79-107	Re Major - (I)
	cc. 107-167	Re Major - (I)
Coda	cc. 167-171	Re Major - (I)

En aquesta ària Francesc Queralt ha utilitzat una gran abundància d'acords de sexta augmentada i de sèptima disminuïda. Cal considerar dos casos en què aquestes harmonies tenen un paper important en la modulació. El primer es dona al compàs 31 (en Re Major) en el qual una sexta alemanya<sup>70</sup> serveix de dominant secundària d'una dominant que parerà a la tònica menor (Re menor). En el compàs 45 (Exemple 34, pp. 312-15), en un context de Re menor, la sexta alemanya<sup>71</sup> fa la funció de dominant de la dominant, i la dominant que segueix (la major) es converteix en tònica.

Aquests acords tenen una clara funció estructural. El mateix passa (tot i que no intervenen en processos moduladors) amb la resta d'harmonies d'aquest tipus que es troben en aquesta ària. Ni tan sols sembla que el canvi de modalitat tingui una significació extramusical.

El recitatiu número 15 porta al *cántico*, últim moviment de l'oratori:

R <sub>1</sub>	cc. 1-24	La Major - (I)
----------------	----------	----------------

<sup>70</sup> La successió completa és sèptima disminuïda - sexta italiana - sexta alemanya (cc. 29-31). Els acords són els següents: do diesi - mi - sol - si bemoll; si bemoll - re - sol diesi; si bemoll - re - fa natural - sol diesi.

<sup>71</sup> L'acord és si bemoll - fa natural - re - sol diesi.

Coro I/II	cc. 24-51	La Major - (I)
	cc. 51-53	La menor - (i)
	cc. 54-62	La Major - (I) - <i>fine</i>
3 Cobles	cc. 63-87	La Major - (I)

El fragment entre els compassos 24 i 87 es repeteix quatre vegades (la darrera fins el *fine*) per tal que els solistes puguin cantar les tres estrofes. La primera és cantada pel *tiple*, el tenor i el baix; la segona per l'*alto* i la tercera és altre cop a càrrec del trio. Amb aquest cor, que no presenta cap complexitat harmònica ni cap acord digne de menció, es posa fi a *Drama histórico-moral* que Francesc Queralt va dedicar a sant Agustí.

La darrera de les composicions que es tracten en aquesta tesi, l'*Oratorio de Santa Eulalia*, va ser composta per Queralt l'any 1823. A continuació es presenta l'estructura tonal general d'aquesta obra:

1. Coro. Allegro	Mi Major
3. Ària. Andante	Sol Major
4. Coro. Allegretto	Do Major
6. Ària. Allegretto maestoso	La Major
8. Ària. Allegretto spiritoso	Re Major
10. Ària. Presto	Mi bemoll Major
12. Coro. Allegretto	La Major
14. Duo. Larghetto	Do Major
16. <i>Cántico</i> . Allegretto	La Major

No sembla que en aquest oratori les tonalitats dels diferents moviments tinguin una funció estructural ben definida. Tampoc no està clar que les tonalitats hagin estat triades per l'autor per determinar l'afecte marcat pel text dels diferents números. En aquest cas, doncs, no es pot assajar una explicació del perquè de l'estructura harmònica general d'aquest oratori.

Aquesta composició s'inicia amb un número coral (núm. 1), els primers compassos del qual fan la funció d'obertura. Harmònicament s'esquematitza de la següent manera:

Obertura	cc. 1-71	Mi Major - (I)
----------	----------	----------------

Coro I/II	cc. 72-98	Mi Major - (I)
	cc. 98-102	Si Major - (V)
A, T	cc. 102-110	Si Major - (V)
Coro I/II	cc. 110-112	Si Major - (V)
	cc. 112-146	Mi Major - (I)
R <sub>1</sub>	cc. 146-149	Mi Major - (I) - <i>fine</i>
A, T (2 cobles)	cc. 150-182	La Major - (IV)
R <sub>2</sub>	cc. 182-192	Mi Major - (I)

El fragment comprès entre els compassos 72 i 192 s'interpreta tres vegades (la tercera fins al *fine*) per donar l'oportunitat als solistes de cantar les dues estrofes que tenen encomanades. Les diferents tonalitats tenen en aquest cas una funció estructural. El passatge que es troba entre els compassos 150 i 182, per exemple, està escrit en La Major, no pas perquè el text de les estrofes tingui un caràcter diferent que el de la tornada (composta en Mi i Si Majors), sino per crear un contrast musical. El mateix es podria dir de la modulació a la dominant del compàs 98.

El número 3 és una ària destinada al *tiple* que té la següent estructura harmònica:

*Andante*

R <sub>1</sub>	cc. 1-9	Sol Major - (I)
S <sub>2</sub>	cc. 10-22	Sol Major - (I)
	cc. 22-32	Re Major - (V)
	cc. 32-39	Sol Major - (I)
	cc. 40-44	Sol menor - (i)
	cc. 44-58	Sol Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 58-63	Sol Major - (I)

*Allegro*

R <sub>3</sub>	cc. 64-68	Sol Major - (I)
S <sub>2</sub>	cc. 69-117	Sol Major - (I)
	cc. 118-123	Sol menor - (i)
	cc. 124-171	Sol Major - (I)
R <sub>4</sub>	cc. 171-181	Sol Major - (I)

La successió toanal d'aquesta ària no presenta grans problemes: les úniques modulacions que hi ha porten de la tònica a la dominant, i altra vegada a la tònica; i de la tònica major a la menor.

Pel que fa a harmonies concretes es pot esmentar el compàs 43 on hi ha una sexta italiana<sup>72</sup> coincidint amb les paraules “incline tu piedad”. (Cal aclarir que en molts altres moments de l'ària que es canten aquests mots l'orquestra no interpreta aquest acord de sexta augmentada.) Entre els compassos 129 i 131 hi ha aquesta mateixa harmonia, en aquest cas acompanyant les paraules “horror y lealtad”. En el compàs 133 apareix una sexta alemanya coincidint amb les dues primeres síl·labes del mot “lealtad”.

Cal esmentar, per altra banda, que en el passatge que va entre els compassos 72 i 89 el ritme harmònic, comparat amb la resta de l'ària, és força lent: dos acords per compàs. En el passatge següent hi ha un acord per compàs.

El moviment que segueix és un cor (núm. 4) amb una estructura harmònica molt simple:

R	cc. 1-30	Do Major - (I)
Coro I/II	cc. 31-52	Do Major - (I)
R	cc. 52-63	Do Major - (I) - <i>fine</i>
S	cc. 64-86	Do Major - (I)

El fragment entre els compassos 31 i 86 s'interpreta tres vegades (la darrera només fins al *fine*) perquè a la S puguin cantar la corresponent estrofa primer l'*alto* i després el *tiple*.

En acabar el recitatiu (núm. 5), l'*alto* intervé en la seva ària (núm. 6) que té l'estructura harmònica que es detalla a continuació:

R <sub>1</sub>	cc. 1-25	La Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 26-46	La Major - (I)
	cc. 46-73	Mi Major - (V)
R <sub>2</sub>	cc. 73-81	Mi Major - (V)
S <sub>2</sub>	cc. 82-108	La Major - (I)

---

<sup>72</sup> En Sol menor l'acord és mi bemoll - sol - do diesi. Cal esmentar que en els dos temps que se sent aquesta harmonia el violí primer interpreta un si bemoll semicorxera: en aquest punt, doncs, sona un acord de sexta alemanya.



	cc. 108-113	Fa diesi menor - (vi)
	cc. 113-136	La Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 136-150	La Major - (I) - <i>fine</i>
S <sub>3</sub>	cc. 151-158	Mi menor - (v)
	cc. 159-167	Fa diesi menor - (vi)
D.C.		

Pel que fa a la forma, aquesta ària respon perfectament al tipus *da capo*, en el qual A desenvolupa la successió tonal tònica - dominant - tònica<sup>73</sup> i en B es modula a altres tonalitats més o menys allunyades de la principal. És per aquest motiu que es pot dir que les diferents tonalitats d'aquesta ària hi són només per motius estructurals. Així, per exemple, en el fragment entre els compassos 108 i 113, en el qual la música és en menor, el solista interpreta part de la mateixa estrofa que al llarg de tota la primera secció s'ha estat cantant en major. En aquest cas el canvi de modalitat no té a veure amb un canvi de caràcter del text.

S'observa, per altra banda, que tota la secció B està en menor (Mi i Fa diesi menors). Aquí sí que aquest canvi de modalitat es pot explicar a partir del text. A la secció A es canta la primera estrofa i a la B la segona. A la primera el personatge explica que la tempesta que veu acostar-se no li fa cap por, mentre que a la segona es dirigeix al cel per demanar protecció. A la primera secció el personatge demostra un caràcter heroic; a la segona inicia una oració. Aquest canvi de caràcter el descriu musicalment Francesc Queralt amb un canvi de modalitat.

El número 8 és una ària del tipus *dal segno* que té aquesta estructura:

R <sub>1</sub>	cc. 1-28	Re Major - (I)
<i>segno</i>	cc. 29-43	Re Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 43-55	Re Major - (I)
	cc. 55-92	La Major - (V)
R <sub>2</sub>	cc. 92-97	La Major - (V)
S <sub>2</sub>	cc. 98-100	La menor - (V)
	cc. 101-106	La Major - (V)
	cc. 106-121	Re Major - (I)

<sup>73</sup> Al final d'aquesta primera secció hi ha una modulació a Fa diesi menor, tonalitat veïna de la tònica. Aquesta modulació, per tant, queda perfectament dins dels termes de l'estructura de l'ària *da capo*.

	cc. 121-126	va a Do Major
	cc. 127-132	Do Major - (VII-)
	cc. 132-158	Re Major - (I)
	cc. 159-163	Re menor - (i)
	cc. 164-180	Re Major - (I)
R <sub>3</sub>	cc. 180-185	Re Major - (I) - <i>fine</i>
S <sub>3</sub>	cc. 186-197	Sol Major - (IV)
	cc. 197-204	Sol menor - (vi) - <i>dal segno</i>

Destaquen en aquesta ària tres acords de sèptima disminuïda; cap d'ells sembla tenir una relació clara i directa amb el text. El primer es troba al compàs 82, sota les paraules "...aliento desprecia..."; el segon està al compàs 121 i acompanya el mot "temas"; finalment, el darrer està situat al compàs 135 sota un calderó i al costat de la paraula "dolor"<sup>74</sup>.

Després d'un recitatiu (núm. 9) s'arriba al número 10 que és una ària que, com l'anterior, també té la forma *dal segno*. (Tanmateix, en aquesta ària no hi ha *segno*; hi ha dobles barrers de repetició entre els compassos 49 i 259.) A continuació es detalla la seva estructura harmònica:

R <sub>1</sub>	cc. 1-48	Mi bemoll Major - (I)
S <sub>1</sub>	cc. 49-92	Mi bemoll Major - (I)
	cc. 92-131	Si bemoll Major - (V)
	cc. 131-207	Mi bemoll Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 207-216	Mi bemoll Major - (I) - <i>fine</i>
S <sub>2</sub>	cc. 217-240	Do menor - (vi)
	cc. 241-248	X
	cc. 249-259	Sol menor - (iii)

<sup>74</sup> Tot i que una harmonia de sèptima disminuïda pot tenir intencions descriptives quan acompanya paraules com "temas" o, especialment, "dolor", no sembla que en aquest cas Francesc Queralt tingués en ment, a l'hora de compondre aquesta ària, la relació entre l'acord i la paraula. Repassant el text d'aquest moviment s'observa que els mots "dolor" o "temas" apareixen moltes altres vegades; en cap altre moment a l'autor se li acudeix col·locar-hi una sèptima disminuïda. Això ve a explicar que Francesc Queralt no tenia, al menys en aquest moment, cap necessitat de relacionar una determinada sonoritat amb una paraula.

Igual com la número 6, aquesta ària té també un esquema harmònic clarament definit per l'estructura formal: a la secció A es va de la tònica a la dominant i altra vegada a la tònica, mentre que a la secció B es modula a tonalitats diverses, en aquest cas a Do i Sol menors.

Pel que fa als acords cal parlar d'una simplicitat absoluta: a banda d'unes poques dominants secundàries, no s'observen harmonies complexes (com ara sextes augmentades o sèptimes disminuïdes). Per altra banda, cal assenyalar que la major part dels acords d'aquesta ària es fonamenten sobre els graus I, V, IV i VI (a part d'algun II i III, tanmateix poc significatius). Tot això indica la simplicitat de mitjans emprats per Francesc Queralt per a la composició d'aquesta ària. Simplicitat de mitjans que no implica, tanmateix, poca qualitat.

És de destacar la lentitud del ritme harmònic d'aquesta peça: en molts passatges un acord per compàs. En aquest sentit s'ha d'esmentar el ralentiment que té lloc entre els compassos 154 i 159. En tot aquest fragment se sent únicament l'acord de la dominant de la dominant. Després de dos compassos més (160 i 161) en què l'orquestra interpreta l'acord de dominant, hi ha altres dos compassos (162-163) on se sent novament l'harmonia de la dominant de la dominant.

Segueix després d'un recitatiu (núm. 11) un cor (núm. 12) amb la següent estructura harmònica:

R <sub>1</sub>	cc. 1-6	La Major - (I)
Coro I/II	cc. 6-15	La Major - (I)
	cc. 16-23	La menor - (i)
	cc. 24-28	La Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 28-41	La Major - (I)
T	cc. 42-51	La Major - (I)
	cc. 51-58	La menor - (i)
	cc. 58-67	La Major - (I)
Coro I/II	cc. 67-76	La Major - (I)
	cc. 77-84	La menor - (i)
	cc. 85-89	La Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 89-102	La Major - (I)
Ti	cc. 103-112	La Major - (I)
	cc. 112-119	La menor - (i)

	cc. 119-128	La Major - (I)
Coro I/II	cc. 128-137	La Major - (I)
	cc. 138-145	La menor - (i)
	cc. 146-150	La Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 150-163	La Major - (I)

Aquest moviment es mou en els mateixos paràmetres de simplicitat harmònica que els que s'han vist anteriorment. Tampoc no s'observa en aquest cor cap relació entre la música i els text.

El penúltim gran moviment d'aquest *Oratorio de Santa Eulalia*\* és un duo destinat a ser interpretat per l'*alto* i el tenor. La seva estructura harmònica és la següent:

*Larghetto*

R	cc. 1-7	Do Major - (I)
A	cc. 7-15	Do Major - (I)
	cc. 15-19	Sol Major - (V)
T	cc. 20-28	Do Major - (I)
	cc. 28-33	Sol Major - (V)

*Allegro moderato*

A, T	cc. 34-48	Sol Major - (V) - [I]
	cc. 49-53	Si menor - (vii) - [iii]
	cc. 53-67	Sol Major - (V) - [I]
	cc. 67-80	Do Major - (I)

*Presto*

A, T	cc. 80-102	Do Major - (I)
R	cc. 102-110	Do Major - (I)
	cc. 110-114	La menor - (vi)
A	cc. 115-117	La menor (vi)
	cc. 117-120	Do Major - (I)
T	cc. 121-125	Do Major - (I)
	cc. 125-128	Sol Major - (V)
A, T	cc. 129-135	Sol Major - (V)

R	cc. 135-137	Sol Major - (I)
	cc. 137-144	Do Major - (I)
A, T	cc. 144-175	Do Major - (I)
	cc. 175-179	X
	cc. 180-192	Do Major - (I)
R	cc. 192-203	Do Major - (I)

L'esquema tonal general d'aquest duo no presenta grans complicacions. La major part de les modulacions són a tonalitats veïnes de la principal (és a dir, a Sol Major i La menor). Cal esmentar, tanmateix, el fragment marcat amb la indicació *allegro moderato*, on hi ha una modulació a Si menor, una tonalitat molt allunyada de Do Major. Aquest passatge (cc. 49-53) està emmarcat per altres dos (cc. 34-48 i 53-67) escrits en la tonalitat de Sol Major. Si momentàniament es considera el Sol Major com a tònica, el Si menor representarà el grau iii, és a dir, el relatiu principal de la dominant de Sol (Re Major). D'aquesta manera, Si menor queda perfectament contextualitzada en el fragment on apareix, tot i que, com ja s'ha dit, resulti molt allunyada de la tonalitat principal del moviment (Do Major). És interessant, per altra banda, observar el fet que aquesta modulació es porta a terme mitjançant un acord de sèptima disminuïda; conscient Francesc Queralt que modulava a una tonalitat molt llunyana va emprar una harmonia molt utilitzada a l'època per suavitzar aquest tipus de canvis de tonalitat. En efecte, als compassos 48-49 (Exemple 35, pp. 316-17), per mitjà d'un cromatisme que porta a una sèptima disminuïda, passa fàcilment i suau de Sol Major a Si menor (tenint en compte el context general de Do Major). L'acord de La menor (sobre el segon grau de Sol Major) del compàs 48 es transforma en el compàs següent en la sèptima disminuïda la diesi - do diesi - mi - sol. Aquest darrer acord, que funciona com una dominant secundària (lògicament, sense funamental) del tercer grau en Sol Major, també es pot interpretar com a dominant (igualment sense funamental) en la tonalitat de Si menor.

El retorn a Sol Major es produeix amb una triada amb funció de dominant secundària (del quart grau en Si menor i del sisè en Sol Major).

La sèptima disminuïda coincideix amb el moment en què l'*alto* diu "en vista del tirano"; en el fragment en menor que segueix aquesta harmonia el tenor canta "presuntuoso y vano no estará vacilante". Això mateix es repeteix a continuació, però en modalitat major.

Fora d'aquest que s'ha comentat no hi ha en aquest duo altres acords disminuïts o augmentats. Únicament es poden esmentar algunes dominants sobre la tònica (cc 7, 8, 20, 33,

74, 152, 154, 183 i 185) o algun acord de subdominant sobre la dominant (c. 181). També resulta interessant l'acord de dominant de la dominant sobre la dominant dels compassos 13 o 26.

Un recitatiu (núm. 15) interpretat pel baix condueix al *cántico*, a càrrec de tots dos cors. L'estructura harmònica d'aquest fragment, com ja és habitual en els moviments corals de Francesc Queralt, és molt simple: com es pot veure en el quadre adjunt, l'autor no s'aparta en cap moment de la tonalitat principal.

R <sub>1</sub>	cc. 1-10	La Major - (I)
Coro I/II	cc. 11- 41	La Major - (I)
R <sub>2</sub>	cc. 42-47	La Major - (I)
4 estrofes	cc. 48-67	La Major - (I)

El passatge comprès entre els compassos 11 i 67 es repeteix quatre vegades per tal que es puguin cantar les quatre estrofes. La primera i la tercera és a càrrec del *triple* i la segona i la quarta a càrrec de l'*alto*.

Revisant la partitura s'observa que aquest cor no presenta grans dificultats ni complicacions a nivell harmònic. La successió acòrdica és molt clara i simple.

#### *Tonalitats i harmonies en els oratoris de Francesc Queralt*

Els quadres harmònics presentats a l'apartat anterior de tots els números que conformen els oratoris de Francesc Queralt han de servir per extreure'n conclusions. Una simple feina d'observació no té cap sentit si no va acompanyada d'un posterior treball de reflexió. Això és el que s'intentarà en aquest apartat. En un primer moment es farà un repàs de les característiques generals de l'harmonia en el classicisme; a continuació, i a partir de les taules prèviament presentades, s'elaborarà un resum que mostrarà les tonalitats i els acords més utilitzats per Francesc Queralt. Finalment, tot això conduirà a les conclusions.

A l'hora d'estudiar qualsevol aspecte del Classicisme (o qualsevol altre moment històric) cal tenir en compte les diferents fases en què es divideix el període. Això és així perquè l'harmonia ha tingut unes característiques diferents en cadascuna de les distintes parts del moviment. Si bé és cert que quan es consideren estils artístics no es poden donar dates fixes dels seus inicis i acabaments, sembla clar que es pot parlar de dos moments clarament

diferenciats dins del Classicisme: un de preclàssic i un de clàssic. El primer d'ells aniria des de mitjans de segle (data en què es pot començar a parlar d'un nou estil, diferent del barroc) fins a la dècada dels setanta; el segon, des d'aquest moment fins al 1800<sup>75</sup>. A la vista d'això, i tenint en compte les característiques harmòniques de cadascun d'aquests períodes, es podrà comprovar fins a quin punt, almenys pel que fa a l'harmonia, el classicisme vienès va influenciar l'obra de Francesc Queralt.

Quant a les tonalitats cal dir que a la segona meitat del segle XVIII totes elles eren ja practicables (almenys pel que fa als instruments de tecla i de corda). És cert, tanmateix, que les més utilitzades pels compositors d'aquest moment van ser les que es troben entre La Major i Mi bemoll Major. Durant l'època preclàssica el ventall era molt més reduït, i les tonalitats més emprades van ser Re, Fa, Sol i Si bemoll Majors. A mesura que avançava el segle la complexitat harmònica s'anava fent cada vegada major, i d'aquesta manera al període clàssic ja hi havia bastants obres escrites en tonalitats com ara Fa diesi o Si Majors. Un aspecte important que cal considerar és el procediment de passar d'una a una altra tonalitat dins d'un mateix número. En efecte, cal dedicar unes paraules a la modulació. Mentre que els compositors preclàssics veien la modulació amb reserves i només la utilitzaven per passar a tonalitats veïnes i amb uns procediments molt simples, els autors clàssics van saber aprofitar-se de totes les possibilitats que aquest procediment permetia. En aquest segon moment els compositors van aprendre a passar a tonalitats remotes. D'altra banda, les tècniques de la modulació cromàtica i enharmònica es van fer del tot generals.

Es pot observar que en el paràgraf anterior només s'ha parlat de tonalitats majors, i és que realment els autors d'aquesta segona meitat del segle XVIII preferien per a les seves composicions aquesta modalitat, més que no pas la menor. Certament, les obres en tons menors van ser rares en aquest període. Cal aclarir, no obstant, que quan es diu obres en tons menors es fa referència únicament a composicions en què la tonalitat principal és en modalitat menor. En conseqüència, sí que es troben en el classicisme obres que contenen passatges en menor. És més, l'intercanvi de mode va ser un recurs molt utilitzat pels autors de la segona meitat del segle XVIII. En alguns casos s'emprava per donar un color diferent a la música quan

---

<sup>75</sup> Aquesta és la cronologia que es proposa a Reinhard G. Pauly. *Music in the Classic Period*. (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988) i a Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A comprehensive Survey*. (New York: Norton, 1970). A Howard E. Smither. *A History of the Oratorio* 3: 68, es donen, en canvi, unes dates lleugerament diferents. Aquest autor suggereix tres períodes amb característiques diferenciades: dels anys 1720 fins als 1760 es van compondre oratoris barrocs i preclàssics; dels anys 1760 als 1780 es troben obres en estil preclàssic i clàssic; i, finalment, des dels anys 1780 fins aproximadament el 1820 els oratoris compostos seguien l'estil clàssic i clàssic tardà (aquests ja amb clares influències romàntiques).

el text així ho reclamava (per exemple, per remarcar una determinada paraula que podia suggerir un cert sentiment de tristor); en d'altres, els més, s'utilitzava com a recurs per modular a tonalitats allunyades. En efecte, en el context de l'harmonia clàssica Mi bemoll Major és una tonalitat força allunyada de Do Major; no obstant, d'aquesta darrera es pot modular a Do menor i d'aquí fàcilment es passa a Mi bemoll. El mateix es pot dir de Si bemoll Major o La bemoll Major: no és corrent en el classicisme passar directament de Do Major a qualsevol d'aquestes dues tonalitats. En canvi, utilitzat la modalitat menor, aquest pas és possible: Do Major - Sol Major - Sol menor - Si bemoll Major, o, en l'altre cas, Do major - Fa Major - Fa menor - La bemoll Major i encara, d'aquesta darrera es pot anar a Re bemoll Major.

Si es compara una obra del primer classicisme amb una del darrer moment del barroc el que primer s'observa és la simplicitat harmònica d'aquella enfront de l'última. Per començar, el ritme harmònic de les composicions preclàssiques és notablement més lent que el de les obres barroques: els autors de la segona meitat del segle XVIII utilitzaven en general un acord per compàs, mentre que a la primera meitat gairebé cada nota era harmonitzada de manera diferent. Això fa, lògicament, que la música barroca tingui una major riquesa harmònica si es compara amb una de preclàssica. Per altra banda, en aquesta darrera època els graus més importants i més amplament utilitzats són els de tònica, dominant i subdominant. Aquest fet també contrasta en gran mesura amb l'època barroca. En el període preclàssic les harmonies remotes són més aviat emprades per expressar sentiments d'agitació, dramatisme, dolor..., és a dir, sentiments extrems que s'allunyin del caràcter general de l'obra; la seva presència no tenia una justificació musical sinó que, al contrari, la tenia extramusical, en aquest cas provinent del text. A mesura que avança la segona meitat del segle els compositors, a poc a poc, tornen a introduir una harmonia més rica i complexa. En les obres de Mozart, per exemple, es troben una gran quantitat d'efectes cromàtics, dissonàncies, tonalitats inusuals i modulacions a tonalitats remotes i inesperades, recursos tots ells impensables en el preclassicisme.

Fent una anàlisi de les obres dels grans mestres del classicisme s'observa el definitiu establiment de l'harmonia a quatre parts: dins de la secció de corda la viola es desmarca cada cop més del baix, tot assignant-se-li material musical propi. És habitual, per altra banda, la repetició de compassos o grups de compassos que iteren una determinada harmonia o successió harmònica. Una diferència destacada entre la música del barroc i la del classicisme és que en aquesta la melodia porta implícita l'harmonia. La melodia clàssica ho diu tot, l'acompanyament ajuda a la comprensió, però no aporta res de nou. La melodia barroca, en



canvi, necessita un suport harmònic perquè l'harmonia no hi és implícita: cal explicar-la. Per posar un exemple del que s'acaba de dir es pot considerar la cançó *Un moto di gioia* de Mozart. Al compàs 9 el solista inicia la melodia suggerint amb una tercera l'acord de tònica (Sol Major). El do del compàs 11 fa sentir la subdominant que, al compàs següent, resol altre cop sobre la tònica (en aquest cas la melodia està constituïda únicament per les tres notes de la triada: sol - si - re). Als compassos 13 i 14 continua l'harmonia de tònica, en aquest cas amb una ornamentació. Al compàs 15 el la de la melodia suggereix la dominant que, baixant de grau, conduirà a la tònica en el compàs següent. Aquesta compenetració entre la melodia i l'harmonia és una de les característiques més significatives de la música del Classicisme; és, doncs, un dels elements que caldrà tenir en compte a l'hora d'analitzar les composicions de Francesc Queralt perquè aportarà pistes importants que permetran deduir si aquest autor va estar més influenciat pel barroc o pel classicisme europeu.

Després d'aquest repàs general de les característiques de la música de la segona meitat del segle XVIII cal centrar-se en els oratoris de Francesc Queralt per tal de determinar, almenys pel que fa a l'harmonia, fins a quin punt aquest autor va estar influenciat pel Classicisme. Per començar es poden considerar les diferents tonalitats utilitzades per Francesc Queralt en els seus oratoris (els deu presentats en aquesta tesi). Bàsicament utilitza deu tonalitats diferents, vuit majors i dues menors. Aquestes es resumeixen al quadre següent:

	Mi b M	Do m	Si b M	Sol m	Fa M	Do M	Sol M	Re M	La M	Mi M
<i>Daniel en Babilonia,</i> 1777	3		2		2	1	2	2	1	
<i>Ana, Madre...,</i> 1778	1		1			2	2	2	1	
<i>Salomon a Regina...,</i> 1783	1		1		1	1		2	1	1

<i>O. a Santa Eulalia,</i> 1786	2		1		1	1	1	1	1	
<i>La Virgen María...</i> 1794	3		3		1	1	2	2		
<i>O. dels Dolors,</i> 1796	3	1	3	1		1		2		
<i>O. a la Casta...</i> 1798	3		1	1		2		3	2	
<i>O. a San Felipe Neri,</i> 1802	3		2			3		1	3	
<i>La Conversión,</i> 1804	3				1	2	1	1	1	
<i>O. de Santa Eulalia,</i> 1823	1					2	1	1	3	1
Totals	23	1	14	2	6	16	9	17	13	2

En termes generals, Francesc Queralt es mou dintre del conjunt de tonalitats habituals a l'època: les que es troben entre Mi bemoll i Mi Majors. La modalitat menor és minoritària:

només hi ha dos moviments en Sol menor i un en Do menor. La tonalitat més emprada és la de Mi bemoll Major, que es troba repetida 23 vegades; segueix Re Major, amb un total de 17 aparicions; Do Major és utilitzada 16 vegades; Si bemoll Major, 14; La Major, 13; Sol Major, 9; Fa Major, 6; Mi Major i Sol menor, dues vegades cadascuna d'elles; i Do menor apareix un sol cop en el conjunt d'oratoris de Francesc Queralt. En aquest sentit el compositor català es manté dins dels paràmetres dels altres autors d'aquest moment.

Si en lloc de considerar únicament la principal es tenen en compte les diferents tonalitats a les quals es modula dins d'un determinat moviment es veu que el ventall s'amplia considerablement; es troben passatges, de més o menys extensió, en La bemoll Major, Re bemoll Major, Si Major, Mi menor, Mi bemoll menor, Fa diesi menor, Fa menor o Re menor, entre d'altres. Així doncs, tot i que Francesc Queralt en general fa ús del conjunt de tonalitats habituals de la segona meitat del segle XVIII, també, en casos especials, emprà tonalitats més rares. Dintre dels diferents moviments, per altra banda, també se serveix en nombroses ocasions dels tons menors. En alguns casos el menor ve justificat pel text i en d'altres el motiu del seu ús és purament musical.

Després de fer un estudi pormenoritzat dels acords existents als oratoris de Francesc Queralt es conclou que, a més de les habituals triades majors i menors, apareixen amb força regularitat harmonies de quinta disminuïda, quinta augmentada, sexta augmentada i sèptima disminuïda. En alguns casos aquests acords es justifiquen per alguna paraula del text; en d'altres, la seva intervenció és purament musical (és a dir, que únicament el decurs musical és el que demanda una harmonia d'aquest tipus). De manera general es pot afirmar que a mesura que avança el període aquests acords són utilitzats més per motius estructurals i musicals, i menys perquè l'autor intenti descriure amb ells alguna paraula del text. Fins i tot, en els darrers oratoris, Francesc Queralt fa ús de sextes augmentades i sèptimes disminuïdes únicament per portar a terme una modulació.

Pel que fa a les sextes augmentades, les que apareixen més habitualment són, com ja s'ha vist a l'apartat anterior, les italianes i les alemanyes; en algun cas molt puntual es troba una sexta francesa. En els oratoris de Francesc Queralt no es troben sextes suïsses. Com és sabut la sexta augmentada és una harmonia en la qual apareix el quart grau de l'escala augmentat en un semitò i el sisè disminuït, igualment en un semitò. Aquestes dues notes es disposen de manera que formin una sexta augmentada, i d'aquí el nom de l'acord. Aquesta harmonia sempre es presentarà en primera inversió: d'aquesta manera sempre se sentirà l'interval característic de

sexta augmentada. Depenent de si l'acord és una triada o una sèptima existiran diferents classificacions. Així, la sexta italiana serà l'acord fa diesi - la bemoll - do disposat en primera inversió, és a dir, la bemoll - do - fa diesi. La sexta alemanya és l'acord fa diesi - la bemoll - do - mi bemoll, igualment en primera inversió: la bemoll - do - mi bemoll - fa diesi. La sexta francesa és la bemoll - do - re - fa diesi, que prové de la primera inversió de re - fa diesi - la bemoll - do. Ja que tots aquests acords pertanyen a la família de les dominants de la dominant (s'ha d'observar el fet que tant fa diesi com la bemoll tendeixen a sol) resolen sobre el cinquè grau (i així és, pràcticament sempre, en els oratoris de Francesc Queralt). La sexta suïssa, no utilitzada en cap cas pel compositor que s'estudia en aquesta tesi, té una funció totalment diferent. Es tracta de l'harmonia re diesi - fa diesi - la bemoll - do (és a dir, un acord de supertònica amb la fonamental i la tercera augmentades cromàticament, però, en aquest cas, amb la quinta rebaixada mig to) disposada, com en els altres casos, en primera inversió: la bemoll - do - re diesi - fa diesi. Naturalment, aquesta harmonia resol sobre la tònica.

Tenint en compte tots aquests elements es pot concloure que Francesc Queralt és un autor que va estar molt influenciat pel classicisme. Pel que fa a les tonalitats val a dir que no es conforma a emprar-ne només unes quantes, sinó que, a més d'algunes altres, utilitza totes les que eren corrents a l'època: les que van de Mi bemoll Major a La Major<sup>76</sup>. A banda d'aquestes, el compositor se serveix, dins de cadascun dels moviments, d'altres tonalitats que requereixen un major nombre d'alteracions com poden ser per exemple Si Major, La bemoll Major o Re bemoll Major (fins a cinc diesis i cinc bemolls). Si considerem els tons menors s'observen alguns passatges en Mi bemoll menor, és a dir, una tonalitat que requereix sis bemolls. D'aquesta manera, el ventall de tonalitats utilitzades per Francesc Queralt queda considerablement eixamplat.

Pel que fa als acords cal dir que el compositor català emprà els habituals a l'època. Tanmateix s'observa una interessant evolució pel que fa a la manera d'utilitzar determinades harmonies. En els primers oratoris, acords com els de sexta augmentada o sèptima disminuïda s'usaven per descriure alguna paraula del text; no tenien cap justificació musical. En les darreres obres, en canvi, aquestes mateixes harmonies passen a tenir un significat estructural: independentment de la paraula que es canti en aquell moment l'autor emprà aquell acord perquè musicalment hi està justificat. Aquesta actitud és més pròpia d'un compositor clàssic,

---

<sup>76</sup> Ja s'ha vist que Francesc Queralt amplia una mica aquest ventall de tonalitats i té alguns moviments en Mi Major.

més que d'un del període preclàssic. D'altra banda, cal considerar el fet que, especialment en els darrers oratoris, harmonies de sexta augmentada o sèptima disminuïda són utilitzades en el procés de modulació. Així, Francesc Queralt ja no es refia únicament de la tècnica de la modulació diatònica, sinó que introdueix altres procediments més complexos i que permeten anar, d'una manera senzilla, a tonalitats més allunyades. Això també és demostratiu del fet que l'obra aquest compositor sofreix una clara evolució cap al classicisme.

Analitzant la música de Francesc Queralt s'observa que la textura de la seva obra és bàsicament a tres parts; amb això es diferencia dels autors clàssics, que tendien a harmonitzacions a quatre parts. *Daniel en Babilonia*, l'oratori més antic dels que es presenten en aquesta tesi (1777), té una secció de corda integrada per violins primers i segons, viola obligada (en clau de fa en quarta, per tant, un violoncel) i contrabaix. Pràcticament en la totalitat de la composició els dos darrers instruments interpreten el mateix, amb la qual cosa hi ha només tres parts reals. L'última de les obres que integren la tesi, *Oratorio de Santa Eulalia\** (1823), té la secció de corda formada només pels violins primers i segons i pel contrabaix. No hi ha en aquesta composició la possibilitat d'establir una harmonia a quatre parts. Entre aquests dos extrems es pot esmentar, per exemple, *La conversión de Agustino* (1804) que té la secció de corda organitzada de la següent manera: violins primers i segons, violetta (en clau de do en tercera, per tant, una viola) i contrabaix. D'aquesta manera, tot i que no hi ha una constant harmonització a quatre parts, sí que aquesta estructura hi és força present al llarg de tota la composició.

La lleugeresa harmònica i la repetició de compassos o grups de compassos és quelcom força habitual en l'obra de Francesc Queralt. Hi ha molts exemples, i això s'ha vist a l'apartat anterior, on només es troba una única harmonia per compàs. Aquesta característica aproxima l'autor al que era habitual en el classicisme. Igualment demostra aquest acostament la manera com Francesc Queralt escriu les seves melodies, de forma que continguin implícita l'harmonia. Un exemple d'això es pot veure entre els compassos 13 a 20 del primer moviment de *La conversión de Agustino*. Els dos sols del compàs 12 suggereixen l'acord de dominant que resoldrà en el do del compàs següent. En el darrer temps del compàs 13 dos sols tornen a deixar entendre l'harmonia de dominant, que, altre cop, resoldrà en la tònica (el mi i do del compàs 14). Les notes dels dos últims temps del compàs 16 insinuen la dominant que troba la seva resolució en el següent fragment de la melodia. El do diesi del compàs 18 suggereix l'acord de dominant del segon grau. El re i el fa que venen a continuació indiquen l'acord re - fa - la. Al

compàs 19 les semicorxeres sol - la - fa - re deixen entendre l'harmonia de dominant que resol en el do negra següent (tònica). L'últim si i el primer temps del compàs següent fan sentir l'harmonia de dominant que acabarà en el do del segon temps del compàs 20. En aquest punt finalitza la melodia. L'únic que farà l'acompanyament serà reafirmar de manera discreta l'harmonia implícita en aquesta melodia. Com aquest es poden trobar nombrosos exemples en l'obra de Francesc Queralt. Des d'aquest punt de vista, l'estil del compositor no s'allunya en absolut de la manera de fer dels autors clàssics.

### *Breu estudi sobre les modulacions*

Repasant les taules harmòniques presentades en aquest capítol queda de manifest que les modulacions que es troben en aquests oratoris tenen lloc, almenys d'una manera general, entre tonalitats veïnes. En efecte, una gran part de les modulacions són a la dominant, a la subdominant, al relatiu principal o al relatiu directe. Fins aquí tot està d'acord amb el que era costum al moment preclàssic. A l'apartat anterior ja s'ha vist que els compositors del classicisme, en el seu intent d'enriquir l'harmonia, efectuaven, amb una tècnica força més complexa i elaborada (mitjançant cromatisme o enharmonia), modulacions a tonalitats més allunyades de la principal. En una anàlisi més completa s'observa, tanmateix, que Francesc Queralt, en molts casos, no es conforma a modular directament d'una tonalitat a una altra, sinó que se serveix de tonalitats intermèdies per tal d'enriquir i donar més interès al procés modulador. Igualment es pot dir que no modula únicament de manera diatònica, sinó que utilitza altres tècniques més complexes, com ara la modulació cromàtica o mitjançant acords de sèptima disminuïda o de sexta augmentada. En altres casos fa un simple canvi de mode o de tonalitat, és a dir, que acaba un passatge en una tonalitat i inicia el següent en una altra. En els paràgrafs següents es demostrarà aquesta afirmació per mitjà d'exemples extrets de les obres que ocupen aquesta tesi. Tot això demostrarà que la tècnica de la modulació emprada per Francesc Queralt és força complexa i que es pot situar al mateix nivell que la d'altres compositors del classicisme.

És cert que en els primers oratoris la forma més habitual és la de la modulació diatònica; es tracta d'una de les maneres més simples de modular. És la tècnica més utilitzada pels compositors del període preclàssic. A mesura que va passant el temps es veu com Francesc Queralt va utilitzant cada vegada mètodes més diversos i variats per canviar de tonalitat: modulació cromàtica, canvi de mode (V - i, o bé V - I - i), canvi de to, o mitjançant acords de

sexta augmentada o sèptima disminuïda. Per altra banda també s'observa com cada cop fa més ús de tonalitats intermèdies per modular. En alguns casos se serveix de la subdominant menor per tal de poder anar a tonalitats més allunyades. D'aquesta forma l'autor enriqueix el procés modulador. A manera d'il·lustració, i sense cap pretensió de ser exhaustiu, es presentaran a continuació alguns exemples de modulacions extrets de diferents números dels oratoris de Francesc Queralt.

Un primer exemple interessant és el que es troba a l'ària número 3 de *Salomon a Regina de Saba invisus*, concretament entre els compassos 35-46 i 145-161. En el primer cas l'autor passa de la tonalitat principal (La Major) a la de la dominant (Mi Major) per un camí més llarg del que s'esperaria. De manera fàcil es podria anar directament de la primera a la segona; no obstant Francesc Queralt introdueix entre totes dues deu compassos en Mi menor. En efecte, no hi ha cap problema a passar de Mi menor a Mi Major; sí, en canvi, que és més complex modular de La Major a Mi menor. Així, el compositor, enriqueix la modulació tot allargant un camí que, de manera més simple, podria haver estat més curt. Quelcom de similar succeeix en el segon dels passatges esmentats en aquest paràgraf; en aquest cas la tonalitat intermèdia intervé durant un número major de compassos. Francesc Queralt passa de la tonalitat de la tònica (La Major) a la de la subdominant (Re Major) introduint entre ambdues setze compassos en Re menor. Igualment aquí l'autor, per donar més interès, allarga un camí que podria haver estat més curt.

Als compassos 153-154 del cinquè moviment del mateix oratori s'observa un canvi de to: de Sol Major passar a Do menor. Això es produeix sense cap mena de procés modulador; després de l'acord de tònica i d'un silenci de negra en el darrer temps del compàs 153 es porta l'oïent directament a Do menor. Aquesta darrera tonalitat se sentirà només fins al compàs 157, en què s'introduirà Do Major. Així, d'una manera semblant a la de l'ària anterior, l'autor allarga el procés modulador tot intercalant una tonalitat intermèdia (de la dominant, Sol Major, a la tònica, Do Major, passant per Do menor, i amb la particularitat que en aquest cas la tonalitat de pas ha estat introduïda mitjançant un canvi de to i no pas per una modulació).

L'*Oratorio a Santa Eulalia*\* presenta algun exemple més dels que s'han vist a la composició anterior. A l'ària número 3 es passa de la tonalitat principal (Sol Major) a la de la subdominant (Do Major), tot passant per un passatge de deu compassos en la tonalitat de la subdominant menor (Do menor). Fàcilment es podria anar de Sol Major a Do Major, no obstant Francesc Queralt proporciona un major interès tot introduint una tonalitat mitgera.

Després d'un extens fragment en Sol Major s'arriba al compàs 141 en què es troba en tercera inversió l'acord de la dominant de la subdominant. Al compàs següent, aquesta harmonia resol sobre la subdominant menor en primera inversió (mi bemoll - sol - do). Durant deu compassos l'autor es manté en aquesta tonalitat fins que al compàs 151 s'arriba a Do Major. Aquesta no se sentirà durant molta estona, perquè al compàs 156 hi ha una nova modulació que conduirà a la tonalitat principal. Curiosament, en aquest exemple Francesc Queralt no aprofita la subdominant menor per anar a una tonalitat més allunyada, sinó que únicament la utilitza perquè amb un simple canvi de mode arriba a la subdominant (cosa que hauria pogut fer directament). Així, l'autor també allarga un camí que podria haver estat més curt.

Al cor número 7 del mateix oratori hi ha un exemple de modulació cromàtica. Es troba entre els compassos 39-40. En el primer hi ha l'acord si bemoll - re - fa, amb la funció de dominant de Mi bemoll Major (que és la tonalitat principal del moviment); al compàs 40 se sent l'harmonia sol - si natural - re - fa, que actua com sèptima de dominant de la nova tonalitat de Do menor. Aquesta hi és present fins al compàs 43 i aquí es modula a Si bemoll Major. Al cap de pocs compassos es torna a Mi bemoll Major. En aquest fragment no hi ha cap tonalitat que es mantingui durant un nombre important de compassos, simplement Francesc Queralt fa petites incursions a tonalitats més o menys veïnes i retorna molt aviat a la tònica.

Al número 3 de l'oratori *La Virgen María en el Calvario* es troba una modulació cromàtica introduïda mitjançant un acord de sexta augmentada. Això té lloc als compassos 116-117, on es passa de la tonalitat principal (Sol Major) a la de la dominant (Re Major). En el primer dels dos compassos se sent l'acord de tònica de la tonalitat antiga disposat en primera inversió: si - re - sol. Al compàs 117 (Exemple 36, p. 318) aquesta harmonia, per medi d'un doble cromatisme, es converteix en si bemoll - re - sol diesi. Es tracta d'un acord de sexta italiana que actua com a dominant de la dominant en la tonalitat de Re Major. Com és d'esperar aquest acord resol sobre la dominant de la nova tonalitat i d'aquí es passa, no sense retardar la seva arribada, a l'harmonia de tònica. Al sisè moviment d'aquest mateix oratori Francesc Queralt torna a utilitzar el recurs que ja havia fet servir en composicions anteriors: arribar a una tonalitat propera passant abans per una de més allunyada. En efecte, entre els compassos 21 a 30 l'autor va de la tonalitat principal (Do Major) a la de la dominant (Sol Major) fent un tomb abans per Sol menor. Aquesta darrera apareix durant deu compassos; és curiós observar que en d'altres exemples en què l'autor fa ús d'aquest recurs la tonalitat intermèdia intervé igualment en deu compassos. Encara en el mateix oratori, en els compassos



101-102 del rondó número 10, hi ha un canvi de mode per cromatisme, és a dir, passa directament de la tònica major a la tònica menor de la tonalitat principal, en aquest cas Fa Major.

Al número 3 de l'*Oratorio dels dolors*\* hi ha un exemple de modulació en què hi pren part una sexta augmentada. De la tonalitat principal (Re Major) es passa a la de la dominant (La Major) als compassos 76-77. Des del compàs 72 s'estableix la successió harmònica següent: sexta alemanya amb funció de dominant de la dominant (l'acord és si bemoll - re - fa natural - sol diesi, en Re Major) i harmonia de dominant de la tonalitat principal (Exemple 37, p. 319). Aquesta seqüència es repeteix tres vegades fins que a la tercera l'acord de dominant es pot entendre com la tònica de la nova tonalitat de La Major. És interessant, per altra banda, el procés modulant que s'estableix al cor número 12 de la mateixa composició: amb l'ajut de sèptimes disminuïdes es va passant per distintes tonalitats en un espai de temps molt reduït. Al compàs 16 hi ha una sèptima disminuïda (mi natural - sol - si bemoll - re bemoll) que serveix per passar de Si bemoll Major (la tonalitat principal) a Fa Major. Al compàs següent apareix Fa menor i a continuació una nova sèptima disminuïda (fa diesi - la natural - do - mi bemoll) que facilita el pas a Sol Major/menor. Finalment, entre els compassos 21 i 22, amb modulació cromàtica, s'arriba altre cop a la tonalitat principal del moviment.

A l'*Oratorio a la casta Susana* també es troben exemples de modulacions dignes de menció. El primer d'ells es troba entre els compassos 234 a 239 del número 5. La tonalitat d'origen és La Major (la principal) i la d'arribada és Do Major. En efecte, es tracta de dues tonalitats força allunyades l'una de l'altra, cosa que fa que el pas directe de la primera a la segona sigui difícil de realitzar. En aquest cas Francesc Queralt s'aprofita del recurs, habitual i perfectament conegut a l'època, d'utilitzar una tonalitat intermèdia propera a totes dues. La tonalitat que compleix aquesta condició és La menor: és el relatiu directe de la tonalitat d'origen i, al mateix temps, el relatiu principal de la d'arribada.

A l'època clàssica va ser habitual modular utilitzant només una única nota que canvia de funció. Aquest tipus de modulació implica una ambigüitat tonal que no es resol fins que se senten els següents acords que finalment confirmen o desmenteixen les expectatives de l'oient. D'aquesta fórmula se'n troba un exemple al *duetto* número 14 d'aquest mateix oratori. Al compàs 169 (Exemple 38, p. 320) hi ha l'harmonia de tònica de Do Major, després del qual se sent la nota mi (interpretada pel fagot i el violí segon), tercera d'aquest acord. Al compàs 171 la nota es converteix en la fonamental de l'harmonia de mi major, i seguidament apareix l'acord

de la menor, tònica de la nova tonalitat. D'aquesta manera, amb un canvi de funció d'una única nota (mi, que passa de ser tercera a ser quinta) es modula de Do Major a La menor. Val a dir, tanmateix, que no hi ha un veritable establiment d'aquesta tonalitat, ja que al compàs 174 s'arriba a La Major i al següent s'inicia una modulació que portarà altre cop a Do Major.

Al quartet número 17 de la mateixa composició hi ha un altre d'aquells exemples en què partint de la tonalitat principal l'autor va fent petites incursions a altres tonalitats veïnes. Això es pot veure als compassos 72 a 111, on des de Mi bemoll Major es passa al relatiu principal (Do menor), a Sol menor, al relatiu d'aquesta darrera (Si bemoll Major), altra vegada a Sol menor, a la tonalitat principal, al seu relatiu i finalment a Mi bemoll Major. En tot aquest fragment es poden trobar exemples de modulació diatònica i cromàtica. Entre les del segon tipus es pot esmentar la que hi ha al compàs 92, en el qual es passa de Si bemoll Major a Sol menor. A la primera part del compàs hi ha la tònica de Si bemoll en segona inversió (fa - si bemoll - re) que posteriorment canvia a fa diesi - la natural - do - mi bemoll, harmonia de sèptima disminuïda que fa la funció de dominant de la nova tonalitat, Sol menor. Val a dir que cap les tonalitats mencionades en aquest passatge no s'estableix durant un gran espai de temps; cadascuna d'elles es prolonga només entre quatre i sis compassos. Això vol dir que no es pot parlar en aquest fragment de veritables modulacions, perquè cap d'elles arriba a instal·lar-se d'una forma més o menys definitiva. Al compàs 136 d'aquest mateix quartet (Exemple 39, pp. 321-2) existeix una altra modulació cromàtica; en aquest cas es passa de Mi bemoll a Si bemoll Majors. L'acord de sèptima en segona inversió la bemoll - do - fa - mi bemoll (en la tonalitat d'origen) es transforma en la natural - do - fa - mi bemoll, harmonia que cal entendre com la dominant de Si bemoll.

A l'*Oratorio a San Felipe Neri*\* hi ha un altre exemple d'allargament del procés modulador mitjançant la inserció d'una tonalitat intermèdia. En aquest cas l'esmentada tonalitat és veïna de les dues dels extrems. En efecte, als compassos 154 a 159 del quartet número 12 es passa de la tonalitat principal (Do Major) al seu relatiu (La menor) i d'aquí a la dominant (Sol Major). La segona es manté al llarg de només sis compassos; darrera n'ocupa una vintena, després dels quals es retorna a la tònica.

Al *duetto* número 20 d'aquest mateix oratori es troba una modulació produïda a partir d'una única nota que canvia de funció (Exemple 40, pp. 323-5). Al compàs 79 s'arriba a l'acord de La Major (que per altra banda és la tonalitat principal del moviment) després d'una successió cadencial. Durant els tres darrers temps del compàs se sent la nota la, a càrrec de les

dues trompes i del violí segon. Aquesta nota representa la fonamental de l'acord de tònica. Considerant el que succeirà a continuació es dedueix que al compàs següent l'esmentada nota es converteix en fonamental de l'harmonia de dominant de la nova tonalitat de Re Major. La modulació es va confirmant al compàs 82, en què el violí segon fa una figuració que, juntament amb la nota mantinguda de les trompes, insinua l'acord la - do diesi - mi. La resolució vindrà al compàs següent on les trompes tocaran un re i els violins suggeriran l'acord re - fa diesi - la. Tot plegat es veurà confirmat a partir del compàs 87 en què totes les harmonies (tònica - dominant sobre la tònica - tònica), que ara ja es presentaran completes, reafirmaran la tonalitat de Re Major.

Entre els compassos 17 i 21 del darrer moviment de l'*Oratorio a San Felipe Neri*\* (Exemple 41, p. 326) hi ha una modulació que es produeix mitjançant una escala descendent. Després d'un acord de tònica que tanca un breu passatge en Mi Major s'inicia una escala en què es destaquen les notes mi i la (especialment la primera). Durant aquest curt fragment de tres compassos a càrrec dels violins primers i segons té lloc un canvi de funció de la nota mi: passa de ser tònica a ser dominant de la nova tonalitat (La Major). Tot això es confirma al compàs 21 en què se sent l'harmonia de La Major seguida d'una successió cadencial que portarà a l'establiment definitiu de la nova tonalitat.

*La conversión de Agustino* presenta un exemple de modulació a una tonalitat allunyada de la principal: de Fa Major s'arriba a La bemoll Major, tot passant per un fragment d'una certa extensió en Do Major. A la cavatina número 10, després d'haver-se establert la tonalitat principal s'arriba al passatge comprès entre els compassos 24-45, escrit en Do Major. Al compàs 45 l'acord de tònica d'aquesta darrera tonalitat passa a tenir la funció de dominant de la subdominant. Aquesta harmonia resol sobre un acord menor (en aquest cas fa - la bemoll - do), cosa perfectament possible, aprofitant el fet que una dominant tant ho pot ser d'una tònica major com menor. En aquest punt té lloc la modulació a Fa menor. No obstant, aquesta tonalitat només es mantindrà durant un sol compàs, el 46, ja que en el següent, l'acord re bemoll - fa - la bemoll es pot entendre com de Fa menor o La bemoll Major. En efecte als compassos 48-49 es confirma, amb la successió V7 - I, la nova tonalitat. Al compàs 52 hi ha una sèptima disminuïda que fa la funció de dominant del segon grau de La bemoll Major (la natural - do - mi bemoll - sol bemoll que resol sobre si bemoll - re bemoll - fa). Al compàs 54 hi ha una nova sèptima disminuïda, en aquest cas intervenint en una modulació: l'acord si natural - re natural - fa - la bemoll resol sobre do - mi natural - sol. Aquesta successió es pot entendre

de dues maneres: una harmonia en funció de dominant del tercer grau en La bemoll Major, o bé harmonia en funció de dominant de la dominant en Fa menor. La segona possibilitat es confirma en els compassos següents en què una tercera sèptima disminuïda (mi - sol - si - bemoll - re bemoll, en aquest cas en segona inversió) fa la funció de dominant de l'acord de Fa menor. Els compassos 61 al 64 presenten l'harmonia de dominant que resoldrà finalment en la tònica major.

És clar que el reduït nombre d'exemples citats sota aquest epígraf no representen la totalitat de modulacions que hi ha a l'obra de Francesc Queralt, i s'han d'entendre únicament com una mostra. A l'apartat que tracta sobre l'estructura harmònica dels diferents moviments es troben altres exemples que amplien una mica més aquesta petita mostra. El que s'ha exposat en aquests paràgrafs és només un resum de l'estudi realitzat per l'autor d'aquesta tesi sobre la pràctica de la modulació en l'obra de Francesc Queralt. A partir d'aquest estudi es conclou que el compositor català està més proper a l'estil clàssic que no pas al preclàssic. Certament, una llista més llarga de casos no faria més que reafirmar el que ja s'ha dit amb els exemples exposats, que representen les diferents maneres com Francesc Queralt afronta la modulació.