

Periodicitat

Leonard G. Ratner⁷⁷ fa una brillant síntesi de la periodicitat en la música del classicisme. Qualsevol anàlisi d'una composició de la segona meitat del segle XVIII que vulgui ser completa ha de tenir en compte els estudis de Ratner.

En primer lloc Leonard G. Ratner explica que els aspectes que caracteritzen el període a l'època del classicisme són la cadència i la simetria. El primer dels dos serveix per delimitar la frase i per marcar el diferent èmfasi en els diversos punts d'inflexió del període. Evidentment, els tipus de cadència de què parla són l'autèntica (utilitzada com a conclusió ferma d'un període), la semicadència (per indicar una interrupció momentània del moviment), la cadència trencada (per representar una pregunta, un endarreriment de l'acció o una digressió) i la cadència imperfecta (per indicar que el final no és encara definitiu). Si es considera el classicisme com una època de clara influència apol·línica serà fàcil d'entendre que la simetria és un element que haurà d'estar present a qualsevol manifestació artística d'aquest moment. I la música no s'escaparà d'aquesta norma. En efecte, el període és també simètric. L'arquetipus de període clàssic és aquell que està compost per vuit compassos subdividits en 4 + 4. En el quart compàs hi ha generalment una semicadència i en el vuitè una cadència autèntica. Certament, si la música s'hagués de limitar constantment a aquesta simplicitat resultaria totalment macada d'interès. És per aquest motiu que els compositors del classicisme tenien al seu abast tota una sèrie de recursos per trencar, encara que d'una manera controlada, aquesta simetria. Un dels més habituals era el d'afegir fragments, més o menys extensos, a un període de vuit compassos com el descrit anteriorment. D'aquesta manera, partint d'una frase simètrica s'aconseguia més varietat.

Al seu article publicat a *The Musical Quarterly* Leonard G. Ratner⁷⁸ explica, a partir del *Versuch einer Anleitung zur Composition* de Heinrich Christoph Koch, la manera com els

⁷⁷ Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 33-47. També és remarcable Leonard G. Ratner, "Eighteenth-Century Theories of Musical Structure". *The Musical Quarterly* XLII, núm. 4 (1956): 439-54.

⁷⁸ Leonard G. Ratner, "Eighteenth-Century Theories of Musical Structure", 449-51.

autors del primer classicisme ampliaven les seves frases musicals simètriques. Mostra per quins procediments un període de vuit compassos es converteix en un extens passatge de 32. Els recursos més habituals amb els quals s'aconseguien aquestes extensions són els següents: a) repetir un determinat motiu sobre una harmonia diferent, b) reforçar una cadència mitjançant la repetició variada d'una fórmula cadencial, c) repetir un motiu amb notes diferents, però sobre la mateixa harmonia, d) repetició de fórmules rítmiques, e) inserció de material nou, f) utilització d'una progressió, g) reforçament d'una semicadència tot repetint-la, h) addició de fórmules cadencials. Koch explica que la música creada a partir de la utilització d'aquests recursos seria típicament galant. En les composicions clàssiques, a més d'això, s'observaria un constant traspàs de motius d'uns determinats instruments de l'orquestra a uns altres.

Alguns d'aquests recursos es troben a la música de Francesc Queralt. Com ja s'ha dit a la introducció d'aquest apartat no es tracta en aquests moments de fer un estudi de tots i cadascun dels períodes que es troben a la música del compositor objecte d'aquesta tesi i veure de quina manera estan escrits. Simplement s'exposaran uns pocs exemples que serviran per mostrar que Francesc Queralt va compondre els seus oratoris fent ús dels mateixos elements que ja utilitzaven la resta de compositors del seu moment.

Les primeres obres es caracteritzen per estar escrites a partir de frases curtes i clarament separades per silencis. En efecte, això passa a *Daniel en Babilonia* (1777) i a *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* (1778). Per constatar aquest fet es pot considerar un exemple de la primera d'aquestes composicions: l'ària número 17. Al compàs 22 comença en aquest moviment la intervenció del rei Baltasar. La primera frase, "Quiero morir peleando" es canta només amb dos compassos de música, després dels quals hi ha un silenci de blanca. El vers següent, "pues que morir yo debo", que es repeteix dues vegades, té la mateixa longitud pel que fa a la música i també s'acaba amb una pausa de blanca. La resta de versos es van cantant amb fragments melòdics igualment curts i separats amb silencis. El segon dels oratoris esmentats en aquest paràgraf també presenta exemples de frases breus i separades per silencis. Es pot considerar l'ària número 5, en la qual al compàs 26 inicia la seva intervenció Elcanà. Igual com en l'exemple anterior, aquest personatge també canta frases molt curtes i separades. En aquest cas, els dos primers versos tenen una extensió de tres compassos. A partir d'aquest

punt la llargada és variable, però sempre, al cap de més o menys compassos, sempre hi ha un silenci que talla les frases amb més o menys contundència.

Aquest sistema de composició sembla força habitual en els dos primers oratoris de Francesc Queralt. També mostra, en aquestes primeres obres, un cert interès pel desenvolupament dels períodes. L'ària número 10 de *Daniel en Babilonia* presenta un exemple digne de menció. Al compàs 16 s'inicia una frase de 13 compassos que en realitat no és més que un simple període de 4 + 4. En efecte, els compassos 19-21 no són més que la repetició, en aquest cas amb la mateixa harmonia i en la mateixa tonalitat, dels tres anteriors. El compàs 23 repeteix l'anterior, però sobre un acord diferent; el compàs 24 és la repetició idèntica (almenys des del punt de vista melòdic i harmònic) del 22. Així, deixant de banda aquestes extensions, el període, en el seu estat pur, seria el que es forma a partir dels següents compassos: 16-18, 22 i 25-28. Cal assenyalar, per altra banda, que aquest passatge finalitza amb una semicadència.

Sigui com sigui, a mesura que avança el temps, l'estructura dels períodes va adquirint una major complexitat. Un exemple interessant es troba al rondó número 5 de *Salomon a Regina Saba invisus*. Entre els compassos 34-41 (Exemple 42, pp. 341-2) s'observa un perfecte període de 4 + 4 compassos interpretat conjuntament pel solista, els violins primers i les flautes. (És remarcable l'intercanvi de motius entre les diferents parts de l'orquestra i el solista que s'observa en aquest fragment. Això demostra que Francesc Queralt posseïa un domini de la composició que li permetia una gran independència entre les diferents seccions de l'orquestra.) Des del punt de vista motívic s'estructura de la següent manera: a(1) b(1) a(1) b(1) / a(1) a(1) c(2) (la lletra representa el motiu i el número entre parèntesi indica la seva extensió en compassos). Els dos primers compassos són interpretats pel rei Salomó i la corda; en el tercer compàs intervenen el solista, els violins i les flautes; en el quart compàs, altra vegada el solista i els violins. El cinquè compàs és interpretat únicament per la flauta, mentre que en els tres darrers hi ha la intervenció de les flautes, el rei Salomó i la corda. El fet curiós és que quan es presenta aquest període, al principi del moviment, no se sent en el seu estat pur (4 + 4 compassos) sinó que s'hi insereix un extens fragment a càrrec de la flauta. Al compàs 3 la flauta inicia el tema i se sent el fragment a b a b, després del qual, en el compàs 7, el mateix instrument inicia un passatge virtuosístic de divuit compassos. A continuació es reprèn la segona part del període, a a

c. Aquest final i l'inici del fragment per al solista (al c. 34) s'uneixen mitjançant un altre pasatge virtuosístic de la flauta.

Un exemple similar es troba al tercer moviment de l'*Oratorio a la casta Susana** (1798). A l'anacrusi del compàs 33 s'inicia un passatge de 13 compassos que es pot reduir a un típic període de 4 + 4 (Exemple 43, pp. 343-5). El compàs 35 repeteix, a nivell harmònic, el 34; a la melodia s'observen alguns petits canvis. La primera part d'aquest període es clou amb la successió IV - I. Els compassos 40 i 41 són la repetició dels 38 i 39. Finalment, els compassos 44 a 45 són la repetició dels dos immediatament anteriors. En aquest cas l'autor ha introduït alguns canvis per tal que el compàs 45 resulti més conclusiu que el 43: en aquest darrer l'acord de tònica està en primera inversió, en aquell es troba en estat fonamental. En tots dos casos la successió harmònica és V7 - I.

També és interessant constatar que, com és habitual en les obres d'aquest moment, els diferents motius no s'utilitzen només per compondre un període, sinó també per donar unitat a un moviment. Així, un mateix motiu pot reaparèixer en diferents contexts i diferents circumstàncies dins d'un mateix número. Això s'observa a la *pollacca* número 12 de *La conversión de Agustino* (1804). La segona part d'aquest moviment té forma de rondó, la tornada del qual (Exemple 44, pp. 346-7) s'inicia amb un període amb la següent estructura (cc. 30-37): a(1) a(1) b(2) / a(1) a(1) b'(2). Es dona la particularitat que b acaba amb la tònica i a b' s'estableix aquesta successió: V (en segona inversió) - V de V - V. La tònica no se sent fins al compàs següent, executada per l'orquestra, quan el solista ja ha finalitzat la seva intervenció. Harmònicament aquest fragment resulta força simple: només se senten els acords de tònica, dominant i dominant de la dominant⁷⁹. Més endavant, als compassos 59 a 66, se sent un altre període basat en motius del primer (Exemple 45, pp. 348-9). La seva estructura es resumeix de la següent manera: a(1) a(1) c(2) / a(1) a(1) c(2). A nivell harmònic s'observa en aquest segon període una major riquesa i un ritme més ràpid. En aquest cas, per altra banda, s'acaba amb la tònica. Si es continua analitzant el moviment encara es pot trobar algun exemple més d'aquest tipus de recurrència. En efecte, cap al final del moviment, entre els compassos 157 i 166, se

⁷⁹ D'altra banda, el ritme harmònic és força lent: I (cc. 30-31), V (c. 32), I (cc. 33-35), V (c. 36), V de V (36) i V (c. 37).

sent un motiu derivat de b; motiu que, en aquest fragment, apareix un total de cinc vegades (Exemple 46, pp. 350-1).

Aquests pocs exemples venen a demostrar que certament Francesc Queralt coneixia bé la pràctica musical de la seva època i la utilitzava amb força encert per crear les seves obres.

Tipus d'àries

De l'estudi de les diferents formes que Francesc Queralt va utilitzar a l'hora de compondre les àries dels seus oratoris es pot establir l'evolució del compositor. Si es consideren les òperes i oratoris de la segona meitat del segle XVIII s'observa que no hi va haver una única forma que es mantingués invariable al llarg d'aquests cinquanta anys, sinó que van ser diferents estructures les que es van anar utilitzant. D'aquestes, unes van ser més habituals a la primera part d'aquest període i d'altres ho van ser a la segona. Howard E. Smither fa una anàlisi de les diferents formes utilitzades pels compositors d'aquest moment⁸⁰. A continuació s'ofereix un resum de les seves conclusions; aquestes hauran de servir per veure si pel que fa a les estructures musicals Francesc Queralt va seguir el corrent de l'època o si contràriament se'n va mantenir al marge.

Les formes més arcaïques d'ària utilitzades pels compositors de la segona meitat del segle XVIII són l'ària *da capo* i l'ària *dal segno*. Totes dues van ser heretades del darrer barroc i van estar vigents durant els anys cinquanta. Als anys seixanta l'ària *da capo* va iniciar un declivi que la va portar a la seva pràctica desaparició a la dècada dels vuitanta. Paral·lelament, entre els anys seixanta i vuitanta apareix una nova forma que es coneix amb el nom d'ària *da capo* transformada⁸¹. Entre els anys vuitanta i la segona dècada del segle XIX el panorama canviarà radicalment. S'abandonarà definitivament l'ària *da capo*, i l'ària *dal segno* s'utilitzarà rarament. Per altra banda es faran del tot habituals l'ària *da capo* transformada i la cavatina; al

⁸⁰ 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), 67-86

⁸¹ Aquesta denominació (traducció de *transformed da capo aria*) s'ha pres de Smither que l'utilitza per referir-se a les àries en les quals la tercera part no és la repetició idèntica de la primera. En aquestes àries no es troba l'expressió *da capo* al final de la segona part, sinó que el compositor escriu sencera la darrera secció, tot introduint les modificacions harmòniques i melòdiques que calguin. Veure Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 3:78-80. Leonard G. Ratner es refereix a aquestes amb la denominació *compressed da capo aria*, mentre que les àries *da capo* pròpiament dites les anomena *full da capo arias*. Veure Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*, 272-82. En aquesta tesi s'utilitzarà l'expressió suggerida per Smither perquè sembla la més correcte i més ajustada a allò que vol significar.

costat d'aquestes apareixeran noves estructures que s'aniran fent cada cop més habituals: el rondó, l'ària en dos temps (lent-ràpid) i l'ària *durchkomponiert*.

Caldrà, abans de continuar endavant, fer una repassada de l'estructura de cadascuna de les formes esmentades al paràgraf anterior. Aquí se seguiran els esquemes, molt clarificadors, presentats per Smither.

Ària *da capo*

Seccions:	A					B	D.C.
Rit./solo:	R ₁	S ₁	R ₂	S ₂	R ₃	S ₃	
Major:	I	I-V	V	I-----	-----	X	
Menor:	i	i-III	III	i-----	-----	X	
Estrofes:		1		1		2	

El quadre resulta prou significatiu i no cal comentar-ne gran cosa. Pel que fa a les tonalitats cal dir que les que es presenten són les successions més habituals en aquest tipus d'àries; tanmateix, cal tenir present que no són les úniques possibles. Habitualment, a la primera secció d'una ària en modalitat major hi ha una modulació a la dominant i posteriorment a la tònica. A la secció B es presenten noves tonalitats que dependran de la inventiva del compositor. Aquesta diversitat tonal queda reflectida en el quadre amb la X. En el cas d'una ària en modalitat menor la modulació és al relatiu principal, en lloc de la dominant. Moltes vegades S₂ comença en la dominant si es tracta d'una ària escrita en una tonalitat major o en el relatiu principal si és una ària en menor, però ràpidament es modula a la tònica (cal tenir present aquesta observació, encara que per motius de claredat en el quadre s'indiqui que S₂ comença amb la tònica). Per altra banda, es comprova que habitualment la primera estrofa del poema es cantava a la secció A i la segona a la B. El *fine* es troba al final de la primera secció, que s'hi arriba després d'haver passat per B.

La forma bàsica de l'ària *dal segno* és la següent:

Seccions:	A	\$				B		D.S. (\$)
Rit./solo:	R ₁	S ₁	R ₂	S ₂	R ₃	S ₃	(R)	
Major:	I	I-V	V	I-----	-----	X	(I)	
Menor:	i	i-III	III	i-----	-----	X	(i)	
Estrofes:		1		1		2		

No obstant hi ha variants d'aquesta estructura que depenen del lloc on el compositor col·loca el *segno*. En aquest cas, està situat a S₁ i després de B hi ha tan sols un *ritornello*; en altres variants el *segno* es troba a S₂ o a R₃, amb diferents situacions després de la segona secció. Per altra banda, de la mateixa manera que a l'ària *da capo*, S₂ pot començar en V o III, segons si es tracta, respectivament, d'una ària en major o menor. Com l'ària *da capo*, l'ària *dal segno* també s'acaba al final de la secció A.

Ària *da capo* transformada:

Seccions:	A ₁					B	A ₂				
Rit./solo	R ₁	S ₁	R ₂	S ₂	R ₃	S ₃	R ₁	S ₁	R ₂	S ₂	R ₃
Major:	I	I-V	V	V-----	-----	X	I-----	-----	-----	-----	-----
Menor:	i	i-III	III	III-----	-----	X	i-----	-----	-----	-----	-----
Estrofes:		1		1		2		1		1	
		1		2		1 i 2		1		2	

Aquest tipus d'ària presenta diferències importants respecte de les que s'han tractat fins ara. L'ària *da capo* transformada permet una major varietat harmònica: s'observa que la secció A acaba en la tonalitat de la dominant si es tracta d'una composició en modalitat major o

en el relatiu principal si és en menor. En les àries analitzades anteriorment aquesta secció s'acabava en la tonalitat principal. És lògic que això sigui així perquè en aquelles A representava el final de l'ària, en aquestes, en canvi, el final de la composició es troba a la tercera secció A₂, que és diferent de A₁. Per altra banda, i pel que fa al text, hi ha dues possibilitats de distribuir les estrofes en les àries *da capo* transformades: la primera estrofa a la secció A₁ i A₂ i la segona a la B, o totes dues estrofes a cadascuna de les tres seccions (les dues possibilitats estan reflectides en el quadre). Hi ha una variant d'aquest tipus d'ària *da capo* transformada que consisteix en presentar només les dues seccions extremes, tot eliminant la central.

La cavatina es diferencia de l'ària *da capo* en què aquella només està composta per la sola secció A; no hi ha secció B ni la repetició de A. L'ària en forma de rondó es caracteritza per l'existència d'un tema que es va repetint al llarg de la composició i que es va alternant amb altres temes diferents. Una forma característica és A B A C A. L'ària en dos temps es distingeix per tenir dues parts, normalment la primera lenta i al segona ràpida. Finalment, l'ària *durchkomponiert* consta de distintes seccions musicals que es corresponen a cadascuna de les estrofes del text.

Als oratoris de Francesc Queralt es troben representades totes i cadascuna d'aquestes formes. Tanmateix, les estructures utilitzades en els primers oratoris no són, en general, les mateixes que va emprar en compondre els darrers. En efecte, si s'ordenen les composicions cronològicament s'observarà que la freqüència amb què apareixen les esmentades formes concorda amb tot el que s'ha dit fins aquí. Això demostra que Francesc Queralt estava al corrent dels usos de l'època i que era un autor capaç d'evolucionar. El quadre següent indica les formes utilitzades per Francesc Queralt en el conjunt dels deu oratoris presentats en aquesta tesi. Cal assenyalar que per confeccionar-la s'han tingut en compte només els moviments per a solista; els duos, tercets, quartets i cors han estat descartats.

	D.C.	D.S.	AA'	D.C. transf.	Cavatina	<i>Durch...</i>	2 parts	Rondó
<i>Daniel en Babilonia, 1777</i>	3	1		2	1			
<i>Ana, Madre..., 1778</i>	3			1				

<i>Salomon a Regina...</i> , 1783	1	2						1
<i>O. a Santa Eulalia*</i> , 1786		2	1				1	
<i>La Virgen María...</i> , 1794		1		2			2	2
<i>O. dels Dolors*</i> , 1796				2			1	1
<i>O. a la Casta...*</i> , 1798				2	1		2	
<i>O. a San Felipe Neri*</i> , 1802			1		2	1	1	2
<i>La conversión...</i> , 1804					1		4	
<i>O. de Santa Eulalia*</i> , 1823	1	2					1	

Hi ha algunes particularitats a certs moviments que cal considerar. En el cas de *La Virgen María en el Calvario*, un dels números denominats rondó (el núm. 3) és en realitat una combinació de rondó i ària *dal segno*. A l'*Oratorio a San Felipe Neri** els dos rondós barregen aquesta forma i la d'ària en dues parts: en el número 10 l'estructura de rondó es troba a la secció ràpida; al número 14 hi ha un rondó, amb temes diferents, a cadascuna de les dues parts. De les quatre àries en dues parts de *La conversión de Agustino*, una d'elles, la número 12, és denominada pel compositor *pollacca*. En una de les àries *dal segno* de l'*Oratorio de Santa Eulalia** (la número 10) l'autor no fa servir el signe característic per indicar als músics on han d'anar quan arriben al final, sinó que utilitza les dobles barres de repetició.

A la taula de la pàgina següent es mostra l'estructura dels diferents números de cadascun dels oratoris:

Daniel en Babilonia

- Núm. 3 *da capo*
- Núm. 6 *da capo* transformada
- Núm. 8 *da capo* transformada
- Núm. 10 *da capo*
- Núm. 12 cavatina
- Núm. 14 *dal segno*
- Núm. 17 *da capo*

Ana madre de Samuel...

- Núm. 3 *da capo*
- Núm. 5 *da capo* transformada
- Núm. 9 *da capo*
- Núm. 13 *da capo*

Salomon a Regina Saba invisus

- Núm. 3 *dal segno*
- Núm. 5 rondó
- Núm. 9 *dal segno*
- Núm. 11 *da capo*

*Oratorio a Santa Eulalia**

- Núm. 3 AA'
- Núm. 5 *dal segno*
- Núm. 9 en 2 parts
- Núm. 11 *dal segno*

La Virgen María en el calvario

- Núm. 3 *dal segno* (rondó)

- Núm. 6 en 2 parts
- Núm. 8 *dal segno*
- Núm. 10 rondó
- Núm. 14 *da capo* transformada
- Núm. 16 *da capo* transformada
- Núm. 20 en 2 parts

*Oratorio dels Dolors**

- Núm. 3 *da capo* transformada
- Núm. 4 *da capo* transformada
- Núm. 9 rondó
- Núm. 11 en 2 parts

*Oratorio a la casta Susana**

- Núm. 3 en 2 parts
- Núm. 5 *da capo* transformada
- Núm. 7 cavatina
- Núm. 9 en 2 parts
- Núm. 12 *da capo* transformada

*Oratorio a San Felipe Neri**

- Núm. 4 AA'
- Núm. 6 cavatina
- Núm. 8 en 2 parts
- Núm. 10 rondó
- Núm. 14 rondó
- Núm. 16 cavatina
- Núm. 18 *Durchkomponiert*

La conversión de Agustino

- Núm. 3 en 2 parts
- Núm. 5 en 2 parts
- Núm. 10 cavatina
- Núm. 12 rondó (*pollacca*)
- Núm. 14 en 2 parts

*Oratorio de Santa Eulalia**

- Núm. 6 *da capo*
- Núm. 8 *dal segno*
- Núm. 10 *dal segno*

Unes línies més amunt s'ha explicat que per fer el seu estudi sobre els tipus d'àries dels oratoris italians del període clàssic, Howard E. Smither ha fet les següents divisions cronològiques: dels anys 1720 als 1760, dels 1760 als 1780 i dels 1780 als 1820. Ja s'ha vist que en cadascuna d'aquestes èpoques els tipus d'àries utilitzats pels autors són diferents. Observant el quadre presentat dels oratoris de Francesc Queralt es distingeixen també aquestes diferències. Per aclarir aquesta qüestió es pot elaborar un altre quadre que presenti les dues èpoques cronològiques i el número d'àries de cadascun dels diferents tipus que va compondre. És evident que per analitzar els oratoris de Francesc Queralt només s'hauran de considerar els dos darrers períodes esmentats per Howard E. Smither (l'oratori més antic presentat és *Daniel en Babilonia* i data de l'any 1777).

	D.C.	D.S.	AA'	D.C. transf.	Cavatina	<i>Durch...</i>	2 parts	Rondó
1777-1783	7	3		3	1			1
1786-1823	1	6	2	6	4	1	12	4

La forma que més es repeteix en els oratoris més antics és l'ària *da capo*. Al costat d'aquestes hi ha uns pocs exemples més d'àries *dal segno*, *da capo* transformades, una cavatina i un rondó. Tot això respon perfectament als paràmetres de l'època. La forma d'ària *da capo*, heretada del barroc és encara molt present en els primers anys del classicisme. Ja s'ha dit anteriorment que l'ària *da capo* va ser molt habitual durant els anys 1750, va començar a declinar en els anys 1760 i va desaparèixer pràcticament cap als anys 1780. Això es veu d'alguna manera reflectit en el quadre adjunt: gairebé existeix el mateix número d'àries *da capo* que de tots els altres tipus junts. Set contra vuit. Això indica que tot i que la forma *da capo* era en

aquest moment habitual en Francesc Queralt, no era en absolut l'única ni la més important estructura de què feia ús. Una altra forma que comença a ser habitual durant aquests anys és l'ària *da capo* transformada; d'aquest tipus n'hi ha tres exemples. Més rara, però també utilitzada, és la cavatina. En aquest període, l'autor objecte d'aquesta tesi l'empra un cop. Curiosament, també s'observa un exemple de rondó, estructura encara no gaire habitual en aquest moment.

En el segon període referenciat en el quadre es constaten unes xifres completament diferents. En aquest cas la forma més utilitzada és l'ària en dues parts: apareix dotze cops. Pel que fa al rondó, la cavatina, l'ària *durchkomponiert* i l'ària *da capo* transformada cal dir que les xifres corresponents a aquest segon període són sensiblement superiors a l'anterior. Efectivament, l'ús totes d'aquestes formes es va generalitzar a les darreres dècades del segle. Curiosament, a l'últim oratori (*Oratorio de Santa Eulalia**, 1823) hi ha una ària *da capo* i dues *dal segno*, dues formes que a començaments del segle XIX ja eren del tot obsoletes.

Una qüestió diferent són els números de conjunt (duos, tercets, quartets i cors). Des del punt de vista de l'estructura (formal i harmònica) els moviments més simples són els cors. La pràctica totalitat dels fragments corals que apareixen en els oratoris de Francesc Queralt es basen en un text que combina una tornada i diferents estrofes. Això implicarà en gairebé tots els casos una forma musical de tipus estròfic: una música destinada a les estrofes i una altra de diferent assignada a la tornada. Normalment la tornada la canta el cor i les estrofes un o uns pocs solistes. Es pot destacar, no obstant, un moviment coral que no presenta aquesta estructura: el núm. 21 de *Daniel en Babilonia*. Té forma d'una primera secció d'ària *da capo*.

En el conjunt dels deu oratoris de Francesc Queralt presentats en aquesta tesi hi ha un total de 35 números corals. La major part de vegades l'autor els anomena *coro*, algunes vegades, tanmateix, també es troba la denominació *coplas*. L'últim moviment de tots deu oratoris és sempre un cor i moltes vegades està encapçalat per la paraula *cántico*. En aquest darrer fragment, i en els oratoris de tipus al·legòric, es fa la comparació entre el sant a qui l'obra està dedicada i el personatge bíblic la història del qual s'ha acabat d'explicar.

Pel que fa als números de conjunt cal dir que hi ha 8 duos, 1 *tercio* i 4 quartets. Les estructures utilitzades per Francesc Queralt en aquests moviments són molt variades. El quadre següent mostra els diferents moviments de conjunt i corals i la seva estructura:

Daniel en Babilonia

- Núm. 4 Cor - estròfic
- Núm. 15 Cor - estròfic
- Núm. 19 Duo - en 2 parts (la segona DC transf.)
- Núm. 21 Cor - 1^a secció d'ària DC
- Núm. 23 *Cántico* - estròfic

Ana madre de Samuel...

- Núm. 1 Cor - estròfic
- Núm. 7 Coplas - estròfic
- Núm. 11 *Tercio* - DC transf.
- Núm. 15 Coplas - estròfic
- Núm. 17 *Cántico* - estròfic

Salomon a Regina Saba invisus

- Núm. 1 Cor - estròfic
- Núm. 7 Cor - estròfic
- Núm. 13 Duo - combinació de diferents parts
- Núm. 15 *Canticum* - estròfic

*Oratorio a Santa Eulalia**

- Núm. 1 Cor - estròfic
- Núm. 7 Cor - estròfic
- Núm. 13 Duo - en 2 parts

- Núm. 15 *Cántico* - estròfic

La Virgen María en el Calvario

- Núm. 1 Cor - estròfic
- Núm. 4 Cor - estròfic
- Núm. 12 Quartet
- Núm. 18 Duo - en 2 parts
- Núm. 22 Cor - estròfic

*Oratorio dels Dolors**

- Núm. 1 Cor - estròfic
- Núm. 6 Duo - en 2 parts
- Núm. 7 Cor - estròfic
- Núm. 12 Cor
- Núm. 14 *Cántico* - estròfic

Oratorio a la casta Susana

- Núm. 1 Cor - estròfic
- Núm. 6 Cor - estròfic
- Núm. 10 Cor - estròfic
- Núm. 14 Duo - en 2 parts
- Núm. 15 Cor - 1 estrofa
- Núm. 17 Quartet - combinació de diferents parts
- Núm. 19 *Cántico* - estròfic

*Oratorio a San Felipe Neri**

- Núm. 2 Cor - estròfic
- Núm. 12 Quartet - en 2 parts
- Núm. 20 Duo - combinació de diferents parts
- Núm. 22 *Cántico* - estròfic

La conversión de Agustino

- Núm. 1 Cor
- Núm. 6 Quartet - combinació de diferents parts

- Núm. 8 Cor - estròfic
- Núm. 16 *Cántico* - estròfic

*Oratorio de Santa Eulalia**

- Núm. 1 Cor - estròfic
- Núm. 4 Cor - estròfic
- Núm. 12 Cor - estròfic
- Núm. 14 Duo - combinació de diferents parts
- Núm. 16 *Cántico* - estròfic

Tot el que s'ha dit fins aquí ve a demostrar que Francesc Queralt no es va mantenir anquilosat a uns ideals pretèrits, sinó que es va saber adaptar als nous temps i va saber adoptar les noves formes musicals utilitzades per la resta dels compositors europeus del seu moment. Tant a nivell de la microestructura (manera de compondre les frases) com de la macroestructura (formes musicals) dels diferents moviments, s'observa una clara evolució, totalment d'acord amb els corrents de l'època, en la música composta per Francesc Queralt.

This musical score page features eight staves, each labeled on the left with an instrument name: Fl. Ob., Fl. B., Cor. III, A1, VI, VII, Eb, and Cont. The notation is as follows:

- Fl. Ob. and Fl. B.:** Both staves begin with a treble clef and a key signature of one flat. They play a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *mp*.
- Cor. III:** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. It plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *mp*.
- A1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It plays a simple melodic line.
- VI:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It plays a melodic line with dynamic markings *mf*, *p*, and *mp*.
- VII:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It plays a melodic line with dynamic markings *mf*, *p*, and *mp*.
- Eb and Cont.:** Both staves start with a bass clef and a key signature of one flat. They play a simple melodic line with dynamic markings *f* and *p*.

Additional markings include *mf*, *mp*, *p*, and *f* throughout the score. The Cont. staff has a *mf* marking above the first measure.

Exemple 43

Musical score for Example 43, measures 28-31. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Clarinet III, Bassoon, Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). The Oboe I and Oboe II parts play sustained chords. Clarinet III and Bassoon play chords with some movement. Violin I has a melodic line with grace notes. Violin II and Cello provide harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for Example 43, measures 32-35. The score includes parts for Cor III, Bassoon, Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). Cor III plays sustained chords. Bassoon has a melodic line with grace notes. Violin I has a melodic line with grace notes. Violin II and Cello provide harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for a symphony with vocal soloist. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Cor III, Bass, Violin I, Violin II, and Cello. The vocal line has lyrics in Italian: "glo - ri - a - tis - si - mi - no - bis - oc - cu - lis - su - sta - tis - si - mus".

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal line is in the bass clef. The instrumental parts are in various clefs: Oboe I and II in treble clef, Cor III in treble clef, Bass in bass clef, Violin I and II in treble clef, and Cello in bass clef.

Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), and *fp* (fortissimo-piano). The vocal line has lyrics: "glo - ri - a - tis - si - mi - no - bis - oc - cu - lis - su - sta - tis - si - mus".

Ob I
Ob II
Cor III
B
VI I
VI II
Cb

40
40
40
40
40
40
40

f *p* *f* *f* *p* *f*

tu - go a - que - li - jo - que - ra - ga - bo - so - do - mi

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features seven staves, each with a different instrument: Oboe I, Oboe II, Cor III, Bassoon, Violin I, Violin II, and Cello. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure shows the instruments playing with a forte (*f*) dynamic. The second measure shows a dynamic shift to piano (*p*). The third measure returns to a forte (*f*) dynamic. The Bassoon staff includes the lyrics 'tu - go a - que - li - jo - que - ra - ga - bo - so - do - mi' written below the notes. The page number '40' is printed at the beginning of each staff.