

PERVIVÈNCIA DE RETÒRICA A LA MÚSICA LITÚRGICA DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII. UN EXEMPLE: EL CREDO D'UNA MISSA (1778) DE FRANCESC QUERALT

XAVIER DAUFÍ

Universitat Autònoma de Barcelona
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Cal considerar el present article com el primer pas d'un futur estudi que pretindrà analitzar la pervivència de la retòrica musical a les composicions de la segona meitat del segle XVIII. És ben conegut que aquest recurs va tenir la seva època d'esplendor durant el Barroc, però és igualment cert que molts compositors de la segona meitat del segle XVIII, la música dels quals presenta una estètica clarament classicista i ben diferenciada de la barroca, utilitzen a les seves obres, tot i que potser d'una manera particular, el llenguatge de la retòrica musical. Per aprofundir en aquesta qüestió, l'estudi que segueix a continuació se centrarà en una missa de Francesc Queralt procedent de la catedral de Barcelona i composta el 1778. Pel seu contingut, les parts que ofereixen més possibilitats de desplegament de figures retòriques són el glòria i el credo. El present estudi es basarà en aquesta darrera part.

PARAULES CLAU: retòrica, Francesc Valls, Francesc Queralt, credo, missa, música litúrgica, *Mapa armónico práctico*, afectes, segle XVIII.

AN EXAMPLE OF THE SURVIVAL OF RHETORIC IN LITURGICAL MUSIC
IN THE LAST HALF OF THE 18th CENTURY: A CREDO IN A MASS (1778)
BY FRANCESC QUERALT

ABSTRACT

This paper forms the first phase of a prospective study seeking to analyze the survival of musical rhetoric in compositions written in the last half of the 18th century. It is well known that this resource reached its peak in the Baroque era, but it is also true that many composers in the last half of the 18th century, whose music was marked by a clearly

Classicist aesthetic which differed completely from the music written in the 17th century, used the language of musical rhetoric in their works, although perhaps in a rather particular way. To delve further into this subject, this study focuses on a Mass by Francesc Queralt, written in 1778 for the Cathedral of Barcelona. The parts of this Mass that offer the greatest possibilities for the development of rhetorical figures are the Gloria and the Credo, and the latter will form the basis of this article.

KEYWORDS: rhetoric, Francesc Valls, Francesc Queralt, Credo, Mass, liturgical music, *Mapa armónico práctico*, affections, 18th century.

EXORDIUM

El propòsit del treball que s'inicia a continuació és el de contribuir al desenvolupament d'una investigació més àmplia centrada en l'estudi del doble llenguatge utilitzat pels compositors del segle XVIII, especialment en la música religiosa. En una primera fase de l'estudi es considerarà únicament l'obra del mestre de capella de la catedral de Barcelona Francesc Queralt (1740-1825). Més endavant, les conclusions aportades podran ser extrapolades, si les investigacions posteriors així ho confirmen, a la resta de la música religiosa del segle XVIII. Sembla força clar que els mestres de capella del Set-cents havien de posseir, per complir adequadament les exigències del seu càrrec, d'una banda, un perfecte domini de l'art del contrapunt i, de l'altra, de l'estil homofònic i harmònic.¹ Certament, a les oposicions a magisteri de mestre de capella es preveïen, entre altres exercicis, dues composicions que els aspirants havien d'elaborar a partir de sengles textos de diferents característiques i procedències: un en llengua llatina, l'altre en llengua vulgar. El primer era litúrgic; el segon, òbviament, no. Els compositors del segle XVIII tendien a utilitzar l'estil contrapuntístic per a la música basada en textos llatins, mentre que per a la música no litúrgica era habitual l'anomenat *estil dramàtic* o *recitatiu*. En el primer cas es pot parlar, sens dubte, de la pervivència de la *prima prattica* que, encara en aquell moment, es considerava més apropiada per a la música religiosa. Més apropiada, en efecte, que la *seconda prattica*, emprada pels mestres de capella en les seves composicions no litúrgiques, les sonoritats més modernes de les quals transportaven els oients a l'àmbit teatral i profà, raó per la qual, d'altra banda, era enèrgicament combatuda per les autoritats eclesiàstiques, que de cap de les maneres aprovaven aquella ingerència mundana a l'interior dels temples.

Quant a la producció de Francesc Queralt, aquesta diferenciació de llenguatges queda clarament posada de manifest a l'estudi centrat en el tractament coral en els seus oratoris i a una de les seves misses.² Allí es demostra que el mestre

1. Vegeu Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*, vol. IV, *Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, p. 449.

2. Vegeu Xavier DAUFÍ, «El distinto tratamiento del coro en la música litúrgica y no litúrgica de Francesc Queralt», *Revista de Musicología*, vol. XXXIII, núm. 1-2 (2010), p. 269-288.

de capella de la catedral de Barcelona coneixia i emprava sense problemes els dos llenguatges esmentats anteriorment per als seus diferents tipus de composicions: el contrapuntístic per a la música litúrgica (la missa) i el dramàtic per a la no litúrgica (els oratoris).

Un altre aspecte que cal considerar i que, sens dubte, contribuirà a contextualitzar la qüestió del doble llenguatge emprat pels compositors del segle XVIII a la seva obra religiosa és el de la retòrica musical. Cal preguntar-se, en primer lloc, si a les composicions sobre textos litúrgics i no litúrgics de Francesc Queralt existeixen elements de retòrica musical i, en cas afirmatiu, en quina proporció. Sembla lògica la proposta d'examinar la situació en aquests termes si es considera que l'estil modern, malgrat que de cap manera va oblidar l'expressió dels afectes mitjançant l'ús de recursos musicals, era menys procliu al llenguatge retòric; se servia d'altres mitjans per expressar musicalment els sentiments. Probablement, en la música litúrgica, més propensa a una escriptura contrapuntística, els compositors estarien més predisposats a l'ús de figures retòriques, que no pas a les seves obres no litúrgiques, presentades, aquestes darreres, en un estil més modern. A les pàgines que segueixen es pretén donar un pas cap a la resolució d'aquestes preguntes. L'estudi centrà la seva atenció en un fragment d'una composició litúrgica de Francesc Queralt per observar si el mestre de capella feia ús o no, i de quina manera, d'aquests recursos retòrics.

D'aquest compositor es conserven a la Biblioteca de Catalunya³ unes cent trenta composicions, entre les quals destaquen oratoris, motets, goigs, responsoris i rosaris. I també cinc misses (una de les quals d'autoria incerta). Per al present estudi es considerarà, d'aquestes darreres, la que l'autor va compondre el 1778.⁴ La seva instrumentació no és en gran manera diferent de la que utilitza Queralt a altres de les seves obres. Una secció de corda distribuïda en violins primers i segons, a més d'una part d'acompanyament al contrabaix, i una secció de vent formada per parelles d'oboès i de trompes. La part vocal s'organitza en dos cors a quatre veus cadascun (tiples, *altos*, tenors i baixos). El primer està format pels solistes, mentre que el segon constitueix el veritable cor. Cal assenyalar que el segon grup vocal posseeix, per a les seves intervencions, el seu propi instrument acompanyant, en aquest cas, l'orgue.

L'esmentada missa de 1778 es compon de les cinc parts habituals de l'*ordinarium* dividides en seccions, amb la particularitat que el «Sanctus-Benedictus» i l'«Agnus Dei» s'interpreten sobre la mateixa música. Val a dir que altres misses de Francesc Queralt també posseeixen aquesta mateixa característica. Dels diferents textos que integren la composició, un dels que més possibilitats ofereix per al des-

3. Tot i que aquesta institució és la que posseeix un nombre més elevat de composicions de Queralt, es conserven altres manuscrits del mestre de capella a altres biblioteques i arxius de la Península. Sense pretensió d'exhaustivitat, Martín Moreno menciona, a més, la catedral de Còrdova i El Escorial. Vegeu Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*, p. 156.

4. Es tracta del manuscrit M. 1486/4 de la Biblioteca de Catalunya, integrat per setze partícels corresponents a les diferents parts vocals i instrumentals.

plegament dels recursos retòrics és el credo. I aquest moviment serà, precisament, la base del present estudi. Les conclusions a què s'arribi al final d'aquestes pàgines, nogensmenys, seran, necessàriament, parcials, i s'hauran de completar i complementar amb altres treballs posteriors. Caldrà aprofundir en altres composicions litúrgiques del mateix autor per ratificar que el que s'ha dit aquí també es compleix en altres casos, i caldrà estudiar, d'altra banda, fins a quin punt el llenguatge retòric és utilitzat en la música no litúrgica de Queralt. Quedarà per observar, finalment, si, tant en el cas d'obres litúrgiques com de les no litúrgiques, altres compositors del mateix àmbit feren ús, igualment, de figures retòriques.

NARRATIO

Al llarg del segle XVIII, a mesura que les idees de la Il·lustració s'anaven establint cada cop amb més fermesa, la retòrica de l'*ars oratoria* anava perdent, en part, el seu prestigi. Certament, es considerava que en el marc del llenguatge científic no hi havia lloc per a les floritures retòriques. Qualsevol escrit o discurs al qual es volgués donar credibilitat no podia contenir cap d'aquells recursos que tan profusament foren emprats pels més grans oradors d'altres temps. La retòrica va quedar relegada a l'àmbit de la literatura. De fet, aquella sempre havia estat estretament vinculada a aquesta darrera. A partir de la segona meitat del Set-cents, la retòrica, per la seva funció utilitària, es va anar apartant de l'àmbit de les arts, l'únic fi de les quals era el de proporcionar plaer estètic a l'espectador.⁵

Malgrat la situació descrita, la retòrica continuava, tot i que amb un matís diferent, present a molta de la música de la segona meitat del segle. I no van ser únicament els compositors els que s'interessaren per aquesta disciplina, els teòrics també van tractar sobre aquesta qüestió en els seus escrits. Un dels autors l'obra del qual permet observar la nova direcció que pren la retòrica musical en aquest període és Johann Mattheson que, en el seu *Der vollkommene Capellmeister*⁶ (1739), va tractar sobre aquest tema, però des d'una òptica ben diferent de la dels seus col·legues del segle XVII. Per al teòric hamburguès el discurs musical mateix havia de quedar per sobre de les exigències de la retòrica; és a dir, aquesta deixava de tenir influència sobre la música. A partir d'aquest punt se succeeixen una sèrie de teòrics amb diferents maneres d'apropar-se a la disciplina, alguns d'ells amb actitud crítica, d'altres

5. Per a una història resumida sobre retòrica musical, vegeu Blake WILSON, George J. BUELOW i Peter A. HOYT, «Rhetoric and music», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>> (consulta: 17 juliol 2020) i Rubén LÓPEZ CANO, *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama, 2012, p. 29-38.

6. Johann MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Herold, 1739. Per a una versió anglesa i comentada de l'obra de Mattheson centrada, específicament, en la qüestió dels afectes i de la retòrica musical, vegeu: Johann MATTHESON i Hans LENNEBERG, «Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (I)», *Journal of Music Theory*, vol. 2, núm. 1 (1958), p. 47-84, i Johann MATTHESON i Hans LENNEBERG, «Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II)», *Journal of Music Theory*, vol. 2, núm. 2 (1958), p. 193-236.

defensant els seus procediments i acceptant-la en major o menor mesura a les composicions musicals. Tot i que principalment van ser autors germànics els que es van dedicar amb certa profunditat a la retòrica musical i a la teoria dels afectes, no es poden passar per alt altres teòrics britànics i francesos que també van fer aportacions significatives en aquest camp. Sense cap intenció d'exhaustivitat, es poden esmentar els noms següents: Charles Butler (*The principles of musik, in singing and setting*, 1636), Charles Avison (*An essay on musical expression*, 1752), John Brown (*A dissertation on the rise, union, and power, the progressions, separations, and corruptions, of poetry, and music*, 1763), René Descartes (*Compendium musicæ*, 1618; *Les passions de l'âme*, 1649), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) o Bernard de Lacépède (*La poétique de la musique*, 1785).⁷

Cap a finals de segle, Johann Nikolaus Forkel, a *Allgemeine Geschichte der Musik*⁸ (1788), considerava, en general, la retòrica com un instrument útil, alhora que n'ignorava l'estricta sistematització a què van ser sotmeses les figures durant el Barroc: els afectes eren per a Forkel subjectius i personals i no podien, en conseqüència, estar subjectes a cap mena de classificació ni regles preestablertes. Fou, sens dubte, l'òpera bufa el gènere en què els compositors es van allunyar més dels convencionalismes de la vella retòrica del segle XVII. L'extens repertori de recursos expressius emprats pels cantants d'aquest gènere, integrat per exclamacions, interrupcions, crits, gemecs, plors o riures, ja no tenien res a veure amb la rigidesa de les figures retòriques, sinó que fluïen, únicament, com a fruit d'una expressió espontània sorgida de la pròpia acció.⁹

Van ser diversos els teòrics que al llarg dels segles XVII i XVIII van explicar la fisiologia dels afectes i dels sentiments, però, sens dubte, qui més va influir sobre els tractadistes musicals va ser René Descartes qui, a la seva obra *Les passions de l'âme*,¹⁰ va aprofundir en els mecanismes que originen i provoquen les passions. Aquest pensador francès explica que la sang conté, entre d'altres elements, uns corpuscles molt subtils, talment com un aire, que circulen lliurement pel torrent sanguini. Va anomenar aquestes parts *esprits animaux*. Els estímuls exteriors provoquen el moviment d'aquests elements cap al cervell, i més concretament cap a la glàndula pineal on, d'acord amb Descartes, és on se situa l'ànima. L'excitació d'aquesta, provocada pels esperits animals, es manifesta en una determinada passió, i el desequilibri que experimenta la glàndula fa que els esperits animals es tornin a posar en moviment. Finalment, i a causa d'aquesta nova excitació, les partícules sanguínies, i depenent de la passió, es concentren a una determinada

7. Per a una llista més completa dels teòrics anteriors a 1800 que van dedicar part de la seva obra a aquesta disciplina, vegeu George J. BUELOW, «Music, rhetoric, and the concept of the affections: A selective bibliography», *Music Library Association*, vol. 30, núm. 2 (desembre 1973), p. 250-259.

8. Vegeu Johann N. FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, Schwickert, 1801.

9. Vegeu Blake WILSON, George J. BUELOW i Peter A. HOYT, «Rhetoric and music», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>> (consulta: 17 juliol 2020).

10. René DESCARTES, *Les passions de l'âme*, París, Mille et une Nuits, 1994.

part del cos, tot fent-la reaccionar. Les sensacions físiques ocasionades serien, segons el pensador francès, la resposta experimentada davant d'un estímul exterior determinat. Aquesta hipòtesi proposada per Descartes sobre l'origen de les passions va ser, sens dubte, la que més va influir en els tractadistes del Sis-cents i Set-cents a l'hora de desenvolupar la teoria dels afectes que tanta repercussió va tenir entre els compositors d'aquell moment.

Tot i que potser sense una producció tan extensa ni tan minuciosa, val a dir que els teòrics i compositors de la península Ibèrica també van estar al corrent d'aquestes pràctiques i feren ús d'alguns d'aquests recursos retòrics. Salvant les distàncies que puguin existir entre els llibres dels teòrics germànics i els dels hispànics dels segles XVII i XVIII que en major o menor mesura van centrar la seva atenció al tema, és cert que alguns autors meridionals també es van interessar per l'assumpte de la relació música-text. Amb més o menys deteniment, van tractar sobre aquesta qüestió, per exemple, autors com Andrés Lorente (*El por qué de la música*, 1672), Pedro de Ulloa (*Música universal, o principios universales de música*, 1717) o Pablo Nasarre (*Escuela música segun la practica moderna*, segon volum, 1723, i *Escuela música segun la practica moderna*, primer volum, 1734). Igualment, Francesc Valls (1665-1747) va dedicar part dels seus escrits a aquesta temàtica. És, d'altra banda, un compositor que podria considerar-se proper a Francesc Queralt (1740-1825), si no pas estrictament en el sentit cronològic, que no ho és, sí en el sentit geogràfic: ambdós van servir, tot i que en períodes diferents i no coincidents, a la catedral de Barcelona. Tot i que Queralt va ser nomenat mestre de capella el 17 de gener de 1774, sembla que la seva vinculació amb la seu hauria començat uns catorze anys abans.¹¹ Resulta plausible pensar que cap a l'any 1759, quan Queralt va arribar a la capital catalana, encara ressonaven entre els músics d'església de Barcelona els ensenyaments de Francesc Valls. Sens dubte, aquell podria haver conegut, de manera directa o indirecta, l'obra d'aquest. No existeix, en qualsevol cas, cap mena de documentació que pugui confirmar o desmentir aquesta suposició.

Sigui com sigui, pocs decennis abans que Queralt s'instal·lés a Barcelona, el teòric i compositor Valls ja s'interessa per l'expressió musical dels sentiments tal com es desprèn dels seus propis escrits. Al § I del vint-i-novè capítol («De el modo como se han de explicar, y vestir los afectos, que expressa la Letra, en la composicion de Musica») del seu *Mapa armónico práctico* (1742),¹² basant-se en l'obra dels

11. El document que l'aleshores clergue Francesc Queralt dirigeix al protector de la capella de música de la catedral de Barcelona el 29 de novembre de 1773 diu el següent: «Fran^{co} Queralt Clergue sotamentre de la Capella de VS. q^e 14 anys lo serveix, y trobantse instat p^r per anar al magisteri vacant de Gerona, y si VS. se dignas destinarlo p^r la futura de VS. no eyxiria â la preten^o ni en preferiria ningun magisteri al de VS.», *Resoluciones capitulares desde 20 de 7^{mo} 1771 fins â Abril de 1778*, Arxiu de la Catedral de Barcelona, f. 159v. D'acord amb les seves pròpies paraules, Francesc Queralt va entrar al servei de la catedral de Barcelona el 1759, catorze anys abans de la data del document.

12. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, Barcelona, CSIC, 2002.

jesuïtes Athanasius Kircher i Pedro de Ulloa, Valls afirma que serà un bon compositor tot aquell que la seva música expressi els afectes que el text presenti. En paraules seves: «Todo lo ha de acompañar la música para que el concepto vaya hermanado con el acento».¹³ Per tal d'aconseguir aquesta unió, Francesc Valls explica el següent:

Para alcanzar esto, es menester lo primero hacer elección del Tono, y sea este de los que fueren mas a propósito para los afectos que huviere de expresar, si bien que en esto varian los Autores; mas según mi dictamen, los Tonos que en el principio de su Diapason tuvieren el semitono mas cercano serán propios para los afectos tristes; y los que tuvieren el semitono mas lejos serán propios para los alegres, y festivos.¹⁴

Resulta força clar, en aquest passatge, que el teòric recomana la modalitat menor per als texts de caire trist i la modalitat major per als de caràcter alegre. D'altra banda, també se centra en el tempo, que haurà d'estar d'acord amb els conceptes expressats per les paraules:

A mas de esto ha de estar advertido el Compositor, en el modo de gobernar aquella Musica, quando se cante; toda la que fuere dolorosa, triste ô Lugubre la rija muy de espacio: si es alegre, ó festiva, vaya el compás aprisita; però no tanto, que no se perciba la letra; este cuidado es necesario al Maestro de Capilla; pues de el depende el acierto, ô el yerro de echar â rodar lo que se canta; como se oye tan ámenudo esta falta gravissima, por esso lo prevengo.¹⁵

Després d'oferir aquesta visió general de l'assumpte, Valls, en el § II («Reglas generales para que la Música explique los afectos, que expresa la Letra»), se centra en els detalls. En un primer moment, insisteix com ha de ser la música que acompanya els texts de caràcter trist i alegre:

Si las expresiones son tristes dolorosas, ó &c. ponga las voces en posición baxa, use de las 3as, y 6as menores; las Ligaduras de 7^a. 4^a. Y 9^a. También menores, que todo es muy del caso; como también qe Las voces sean Contralto, Tenores, y Baxos.

Si los afectos fueren alegres, festivos, y &c. las voces (si son Tipler serán del caso) vayan altas, las Ligaduras, y especies imperfectas, mayores.¹⁶

Resulta interessant parar atenció en la manera com Valls, uns paràgrafs més endavant, explica, tot i que sense anomenar-la, l'aposiopesi:

En toda composición, que fuere Lúgubre, y triste será muy del caso quando La letra lo permita; callen todas la voces è instrumentos, aguardando alguna pausa; por-

13. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 465 (f. 213r del manuscrit).

14. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 465 (f. 213r del manuscrit).

15. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 465 (f. 213r del manuscrit).

16. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 466 (f. 213v del manuscrit).

que con esta suspension, se concilia la atencion del auditorio, y se expresa mas el afecto.¹⁷

A les pàgines que segueixen, el teòric i compositor aporta alguns exemples del que acaba d'explicar. Al § III («De las circunstancias de Gradacion complexo [sic] &c.») Valls defineix breument els termes següents: *gradación*, *ascensión* (malgrat que no empra el terme, es refereix, sens dubte, a *anàbasi*), *descenso* (de la mateixa manera, aquí es refereix, sense utilitzar tal denominació, a *catàbasi*), *contraposición*, *abrupción repentina*, *fuga* i *asimilación*.¹⁸ A continuació introdueix alguns exemples d'aquestes figures i, finalment, el capítol conclou amb una nova selecció de fragments que serveixen de model de tota una sèrie d'afectes com són la ira, la ràbia, la desesperació, l'amor i l'esperança.

Per a Valls, l'expressió dels afectes és igualment necessària a les composicions litúrgiques (amb text en llatí), com en les no litúrgiques (amb text en llengua vernacle). Al principi del capítol el teòric indica el següent:

Consiste esta gran circunstancia [es refereix a com el compositor «ha de vestir la letra que tiene á su cargo»], en entender bien el sentido de la Letra; asi de Latin como de romance; no en lo material de las palabras, sino en lo formal de el concepto; [...]¹⁹

D'altra banda, en un capítol anterior, el vint-i-setè («De los diferentes estylos que tiene la Musica»),²⁰ al § IX («Estylo Drammatico, o recitativo»),²¹ afirma:

Estylo Drammatico, y recitativo es proprio de comedias, y Tragedias precisado no solo à seguir las Leyes del metro, sinó à expresar los mismos afectos en la Musica, y q^e debe exprimir el Cantante: propriamente es: vna declamación armonica donde en lo formal casi no debe diferenciarse de lo que declama; y debe acompañar con las acciones que lo recita cantando.²²

Clarament, per a Valls, en les composicions per al teatre també hi ha d'haver concordança entre la paraula i la música. És interessant, a més, posar atenció a la darrera frase del fragment: l'autor exigeix que fins i tot les accions de l'interpret s'han de correspondre amb el que es canta. Aquí hi ha una clara al·lusió a la *pronuntiatio* del sistema retòric.

No obstant això, quant a l'estil dramàtic, aquesta circumstància d'expressar musicalment els afectes no es limita únicament a l'àmbit profà, també cal que esti-

17. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 466 (f. 213v del manuscrit).

18. Vegeu les explicacions que el mateix Valls dona d'aquests termes a Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 472 (f. 216v del manuscrit).

19. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 464 (f. 212v del manuscrit).

20. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 360 (f. 160v del manuscrit).

21. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 429 (f. 195r del manuscrit).

22. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 429 (f. 195v-196v del manuscrit).

gui present a la música religiosa no litúrgica, concretament a l'oratori. En aquest cas, tanmateix, el compositor haurà de prescindir a la seva composició de tota ressonància teatral. Així ho expressa Valls:

Pertenecen â este estilo los oratorios, que en estos tiempos se usan mucho en las Iglesias de España; su composición será conforme a lo que pidiese la letra: esta por ordinario es de alguna historia sagrada, vida de santo, ô Alegoria conforme al asumpto: procurará el compositor imitar, y vestir aquella Poesia, según los âfectos q^e expressare, pero (repto lo que otras vezes) tenga gran cuidado con los ayres que no tengan resabios de profanos.²³

Malgrat que entre les obres dels teòrics hispànics del segle XVIII, pel que fa a la seva extensió i aprofundiment, no es trobin tractats comparables a *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson, obra en què el seu autor elabora, entre altres qüestions, un estudi detallat sobre la retòrica aplicada a la música,²⁴ això no ha de fer creure que els compositors i teòrics peninsulars no estiguessin al corrent d'aquests recursos musicals. Resulta força clar, a partir de tot el que s'ha exposat fins aquí, que una teoria dels afectes era perfectament coneguda pels tractadistes i practicada pels compositors, d'almenys, la primera meitat del segle XVIII. Tenint en compte les dades de què es disposa fins al moment, no es pot assegurar si Queralt hauria pogut consultar el *Mapa armónico* de Valls o no, però és evident, i això es desprèn de l'estudi de les seves composicions, que Queralt, efectivament, buscava en les seves pròpies obres la representació musical del text a partir de l'ús d'unes certes figures retòriques.

Una altra qüestió interessant, abans d'abordar l'estudi de la retòrica en el credo de la missa de Queralt, seria comprovar si entre els seus contemporanis era habitual o no l'ús d'aquests recursos en la música litúrgica. Si, com ja s'ha esmentat, existeix a Europa un remarcable corpus teòric centrat en l'estudi d'aquesta temàtica, no és estrany que els compositors, per la seva banda, també se sentissin inclinats a fer ús d'aquests procediments a les seves obres. Els límits del present estudi no permeten una anàlisi meticulosa i detallada dels usos retòrics en la producció religiosa europea del moment, raó per la qual, el que es proposa a continuació és només aportar uns pocs exemples que, tot i que d'una manera provisional, puguin elevar-se a la categoria de norma. No es tracta, d'altra banda, d'establir paral·lelismes ni connexions entre l'obra de compositors forans i la de Francesc Queralt. No és aquest el lloc d'intentar posar de manifest les possibles relacions entre el mestre de capella de Barcelona i altres músics europeus. Simplement, el

23. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 430-431 (f. 195v-196r del manuscrit).

24. Vegeu, així mateix, l'obra d'altres tractadistes de mitjans del segle XVIII que en major o menor mesura van centrar-se en la qüestió: Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. I, 1753; vol. II, 1762) o Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756).

que aquí es pretén és observar que, al segle XVIII, quant a l'expressió dels afectes, existien uns procediments comuns entre compositors.

D'aquesta manera, i sense pretensions d'establir cap relació entre ambdós, Wolfgang Amadeus Mozart, per començar, pot servir de model. Una anàlisi dels credos de les seves misses, compostes aproximadament durant els mateixos anys que el músic català va crear les seves, proporcionarà múltiples exemples de retòrica musical. Cadascuna de les distintes parts del text és posada en música a partir dels mateixos recursos o de semblants: catàbasi a «Descendit de cœlis», canvi de *tempo* i noema a «Et incarnatus» i «Crucifixus», catàbasi a «passus et sepultus est», *primo tempo* a «Et resurrexit», anàbasi a «ascendit in cœlum» o *circulatio* a «vivificantem». Un altre cas significatiu podria ser el de Franz Joseph Haydn. Tot i que, certament, per tal de percebre amb més claredat els procediments retòrics en els diferents fragments del text dels seus credos caldria un examen més atent, poden observar-se, no obstant això, recursos similars que es repeteixen gairebé invariablement en cadascuna de les seves misses. En general, s'aprecia una disminució del *tempo* a «Et incarnatus», que es manté fins a «Et resurrexit», moment en què es reprèn el *tempo* inicial. Altres constants són l'ús d'anàbasi més o menys extenses a «Et resurrexit», a la darrera paraula de l'expressió «Et expecto resurrectionem» o en «ascendit in cœlum». D'altra banda, és habitual l'ús de catàbasi a «Descendit de cœlis», a les dues darreres paraules de «passus et sepultus est» (aquí, en alguns casos, podria fins i tot identificar-se alguna *hypobole*), o a la darrera paraula de «judicare vivos et mortuos» en què, en algunes ocasions, el compositor introdueix, a més, un canvi de *tempo*, més lent, que contrasta significativament respecte del passatge anterior.

Un exemple més proper a Queralt, almenys des del punt de vista geogràfic, seria el d'Anselm Viola (1738-1798). Tampoc aquí no es pretén establir cap relació entre ambdós compositors. No és aquest el lloc on iniciar una investigació en aquesta direcció. Simplement, el que es busca és mostrar que músics d'un mateix àmbit i cronologia empraven procediments similars a l'hora de posar música a un mateix text. En l'obra de Viola s'observen clarament diversos recursos retòrics comuns als utilitzats pels músics europeus esmentats anteriorment. Es pot prendre com a exemple la seva missa *Alma redemptoris mater*, en la qual es fa ús de catàbasi a la primera paraula de l'expressió «Descendit de cœlis» o s'introdueix un canvi de *tempo* per destacar el passatge de l'«Et incarnatus». Es troben, d'altra banda, sengles anàbasi a «Et resurrexit» i a «Et ascendit». Resulta força interessant el tractament diferenciat que atorga l'autor als dos substantius de la frase «judicare vivos et mortuos», en què s'observa al final de l'expressió un canvi de *tempo* per tal de remarcar la representació musical dels «vivos» i dels «mortuos». Per tal de donar una expressivitat més gran al mot «confiteor», l'autor utilitza una sèrie de sinonímies per destacar el seu significat.²⁵ Un altre moment que cal desta-

25. Cal assenyalar, tanmateix, que no es tracta, *strictu sensu*, d'una vertadera sinonímia, ja que això significaria que en ambdues repeticions de «confiteor» s'hauria de sentir, la segona vegada, la mateixa melodia transportada a una altra tonalitat, cosa que no succeeix en aquest cas. Viola presenta, en aquest punt, un canvi de tonalitat, però no pas una repetició exacta de la melodia.

car és el passatge «Et expecto resurrectionem mortuorum», en què l'autor tracta de diferent manera les dues darreres paraules. A «resurrectionem», amb un *tempo* certament viu, empra una anàlisi, mentre que a «mortuorum», mitjançant un canvi sobtat de moviment, s'ofereix un fort contrast respecte del que s'acaba d'escoltar. D'altra banda, en aquest fragment, el cor se situa en l'àmbit greu del seu registre (es podria parlar aquí, en certa manera, d'una *hypobole*).

La llista d'autors i exemples podria ampliar-se, però el que s'ha dit fins aquí resulta suficient per mostrar que els autors de la segona meitat del segle XVIII tenien clarament la intenció d'expressar musicalment determinades paraules i passatges significatius del text i que, demés, els recursos que utilitzaven per a tal finalitat eren molt similars. Sens dubte, altres compositors no mencionats a les línies precedents, tingueren o no relacions directes entre si, haurien fet ús, en aquests mateixos passatges, de procediments similars. Entre ells, i com es demostrarà a continuació, Francesc Queralt.

ARGUMENTATIO

El mestre de capella de la catedral de Barcelona divideix el credo de la seva missa de 1778 en cinc moviments. Com passava habitualment, les primeres paraules, «Credo in unum Deum», eren entonades a solo, amb una melodia de cant gregorià, pel xantre, motiu pel qual el primer moviment s'inicia directament amb les paraules «Patrem omnipotentem». La seva disposició és la següent:

- I. *Allegro*
«Patrem omnipotentem»
Allegro
«Descendit de cœlis»
Andante
«Et incarnatus est»
- II. *Largo*
«Crucifixus»
- III. *Allegro*
«Et resurrexit»
- IV. *Andante*
«Et in Spiritum Sanctum»
- V. *Allegro*
«Et vitam venturi»
«Amen»

La missa considerada en aquestes pàgines encara no ha estat publicada i això presenta l'inconvenient que el lector no pugui tenir una visió general de l'obra. D'altra banda, els exemples aportats, per raons d'espai, hauran de ser necessàriament reduïts i sintètics. D'aquesta manera, els exemples transcrits a les pàgines següents hauran de salvar una contradicció important, la d'estar, d'una banda, restringits al màxim, i la d'incloure com més informació millor, de l'altra. És per aquesta raó que quan la part orquestral no aporti elements rellevants per a l'estudi que aquí ens ocupa, no serà transcrita. D'altra banda, el segon cor, que gairebé invariablement repeteix la mateixa música que el primer, tampoc no serà inclòs als exemples. S'indicarà particularment quines són, i per a quins instruments i veus, les parts de la partitura que s'obvien.

L'expressivitat del text del credo es magnifica gràcies a les múltiples figures retoricomusicals que el compositor li associa. Els conceptes s'expliquen, d'aquesta manera, a través de la mateixa música. A continuació s'analitzen els elements retòrics que Queralt escriu per a les distintes seccions del text:

[*Credo in unum Deum*]

I. *Allegro*

Patrem omnipotentem, factorem caeli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium. (c. 1-11)

Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum. (c. 12-21)

Com ja s'ha indicat més amunt, aquesta obra de Queralt està composta per a dos cors a quatre veus cadascun; el primer està integrat pels solistes, mentre que el segon és el que pròpiament fa la funció de cor. Quan no s'indiqui el contrari caldrà entendre que els dos grups vocals intervenen junts i que la música destinada al primer és la mateixa que s'assigna al segon. Quant a aquest primer moviment *allegro*, cal assenyalar que la segona de les frases del credo transcrites sobre aquest paràgraf la canta el tenor a solo. Per tal de destacar la persona que és l'essència del segon article de fe, Francesc Queralt introdueix a «Jesum Christum» una sinònimia (exemple 1), tot repetint el nom dues vegades amb la mateixa música transportada a una altura diferent (en aquest cas, una segona inferior). D'aquesta manera l'oient aprecia clarament la importància que l'autor vol donar a aquest fragment del text. El tenor canta el passatge acompanyat únicament per la secció de corda, tal com es mostra a la transcripció aportada.

T I *Solo*
Et in u - num Do - mi - num Je - sum

VI I *p sfz p*

VI II *p sfz p*

Cb *p sfz p*

15
Chris - tum, Je - sum Chris - tum,

EXAMPLE 1. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 12-17.

Ex Patre natum ante omnia sæcula. (c. 21-28)

Deum de Deo, lumen de lumine. Deum de Deo vero. (c. 29-35)

Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. (c. 39-48)

Per donar a entendre que es refereix als mateixos conceptes, Francesc Queralt presenta una sinonímia a «Deum de Deo, lumen de lumine»: les tres darreres paraules repeteixen la mateixa música, a una segona inferior, que ja s'ha sentit acompanyant les tres primeres (exemple 2). Ambdues repeticions s'inicien amb un duo de la *soprano* i el tenor cantant en terceres, als quals s'afegeixen, al següent compàs, la resta de les veus de tots dos cors. En aquest fragment l'orquestra completa participa en l'acompanyament, però donat el cas que no aporta res que sigui especialment rellevant per al tema que ens ocupa, a l'exemple només es transcriu la part del Cor I:

29

Tiple I Coro
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

Alto I Coro
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

Tenor I Coro
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

Baxo I Coro
De um de De - o lu - men de lu - mi - ne

EXEMPLE 2. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 29-32.

La darrera línia del text transcrit més amunt és interpretada a duo per la contralt i el tenor. A la primera part, fins als dos punts, l'autor pretén relacionar «Genitum» amb «consubstantialem Patri», i per aconseguir-ho estableix una nova sinonímia (exemple 3). L'acompanyament, al llarg de tot aquest passatge, va a càrrec de la corda, i a partir del compàs 41 s'hi afegeixen els dos oboès (que no es transcriuen a l'exemple).

39

Ob I
p

Ob II

VI I
p *sfz* [*p*] *sfz*

VI II
p *sfz* [*p*] *sfz*

Cb
p *sfz* [*p*] *sfz*

Alto I
Duo
Ge - ni - tum non fac - tum, con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Tenor I
Duo
Ge - ni - tum non fac - tum, con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri:

EXEMPLE 3. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 39-42.

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cœlis.
(c. 48-75)

Es pot observar a «Qui propter nos homines, et propter nostram salutem» una mena de políptoton²⁶ entre *sopranos* i baixos d'una banda, i contralts i tenors de l'altra (exemple 4). Una melodia, en aquest cas no idèntica, es repeteix, en les esmentades veus, en forma fugada. Intervenien ambdós cors i l'orquestra completa. L'agrupació instrumental, no obstant això, no ofereix material musical rellevant i es limita únicament a assentar l'harmonia. El segon cor té assignada la mateixa música que el primer. A l'exemple que es transcriu a continuació es presenta únicament el Cor I.

51

55

EXEMPLE 4. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 51-58.

Un dels passatges que més possibilitats de representació musical ofereix i que més explotat ha estat en aquest sentit pels compositors és, sens dubte, el «Descendit de cœlis». Un simple repàs d'algunes misses de distints períodes ofe-

26. La figura retòrica anomenada *políptoton* consisteix, pròpiament, en la repetició, en una veu diferent, d'una mateixa melodia. En el cas de la missa de Queralt, tal com es pot apreciar al fragment presentat, la melodia repetida no és idèntica a la primera. L'efecte, tanmateix, és semblant.

rirà fàcilment múltiples exemples d'una amplíssima varietat de catàbasi. Francesc Queralt ocupa divuit compassos per desenvolupar musicalment la idea de «descendit» (c. 58-75); fa servir una cèl·lula descendent a base de dues corxeres a distància de tercera. Tot el fragment està marcat amb la indicació *allegro*. A partir del compàs 65 (exemple 5) la catàbasi es fa més ostensible amb la superposició d'una segona figura, un políptoton entre *sopranos*, contralts i baixos (les dues primeres veus repeteixen exactament la mateixa melodia a una distància d'octava, mentre que el baix la interpreta a una dotzena inferior). Encara, i per mostrar més clarament que es pretén establir un moviment de dalt a baix i que per aconseguir-ho es vol ocupar tot l'espai sonor, apareix una *hypobole*²⁷ (un fa per desota del do central) a la veu de contralt (compàs 67) i una *hyperbole*²⁸ (un sol diesi per sobre de la quinta línia del pentagrama) a la de *soprano* (compàs 69).²⁹ El compositor, d'altra banda, reforça la imatge de descens contraposant-la amb una gradació ascendent que al final del passatge (a partir del compàs 71) inverteix el seu moviment. El fet que el motiu de la catàbasi s'iniciï gradualment, cada cop des de més amunt, augmenta, sens dubte, la idea de descens que el text vol transmetre.

Com que en aquest fragment els instruments dupliquen les veus i el cor segon repeteix la mateixa música que el primer, n'hi ha prou a transcriure únicament la part del Cor I:

27. La figura anomenada *hypobole* consisteix a sobrepassar en un passatge el límit inferior habitual de l'àmbit d'una veu. En el cas que es presenta, s'exigeix un fa a la contralt quan, normalment, el seu límit inferior se situa en el sol.

28. La figura *hyperbole* té un significat contrari al de la nota anterior; es dona als passatges en què s'excedeix el límit superior de l'àmbit d'una veu.

29. No hi ha cap dubte que la *soprano* pot excedir el límit de la nota mencionada, però el fet que Francesc Queralt, al llarg del credo, no exigeixi en cap moment que aquesta veu sobrepassi el sol diesi, ni gairebé tan sols acostar-s'hi, provoca en l'oient, certament, la sensació pròpia d'una *hyperbole*.

65

Ti I
des - cen - dit de coe - lis, des - cen dit de

A I
lis, des - cen - dit de coe - lis, des -

T I
lis, des - cen -

B I
lis, des - cen dit de ce - lis,

68

coe - lis, des - cen - dit de coe - lis,

cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de coe - lis de

dit de

des - cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de

71

des - cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de coe - lis, de ce - lis.

coe - lis, des - cen - dit de coe - lis.

coe - lis, des - cen - dit de coe - lis.

coe lis, de coe - lis.

EXEMPLE 5. *Missa*, 1778. *Allegro* «*Patrem omnipotentem*», c. 65-75.

Andante

Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. (c. 76-90)

El passatge de l'«*Et incarnatus est*», que presenta una textura clarament homofònica, contrasta en gran manera amb l'escriptura contrapuntística que s'aprecia a la secció immediatament anterior. Com és habitual en aquesta part del text, aquí Francesc Queralt introdueix un noema, una figura que, en aquest cas, serveix per destacar unes paraules concretes. El misteri de l'Encarnació és una part fona-

mental del credo cristià, raó per la qual els compositors de tots els temps sempre han volgut ressaltar aquest fragment sobre la resta, i una manera efectiva, musicalment parlant, d'aconseguir-ho és, precisament, mitjançant aquesta figura que, inserida en un context marcadament polifònic, presenta una textura homofònica, tot creant, d'aquesta manera, un fort contrast entre aquesta part i la immediatament anterior. De més, i això ajuda a augmentar aquest contrast, el *tempo*, en aquest passatge, es redueix a *andante*.

Per simbolitzar la idea de l'Encarnació de Crist, l'autor escriu successions harmòniques de quatre acords que acaben amb harmonies de dominant sota calderons i que introdueixen noves tonalitats. La imprecisió tonal que provoquen les esmentades successions poden entendre's com la representació metafòrica del misteri citat. Més endavant, a «ex Maria Virgine», una sèrie de dominants secundàries condueixen al final del moviment, que acaba en sol diesi menor.

II. *Largo*

Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. (c. 1-10)

En un *tempo* més lent que el prescrit al final de moviment anterior s'inicia el «Crucifixus», un dels passatges més dramàtics de tot el credo i en què els compositors sempre han creat una música d'una especial expressivitat. Francesc Queralt destaca, en aquest fragment de la seva obra (exemple 6), la paraula *passus*, i ho fa mitjançant la figura anomenada *passus duriusculus*: un motiu descendent (catàbasi) en el qual abunden les segones menors. En aquest cas l'autor presenta el motiu en forma fugada, tot introduint-lo successivament a les veus de contralt, *soprano* i tenor (compassos 6-8 de l'exemple).

Hi ha ocasions en què l'ambient general que vol expressar el text no pot ser representat únicament amb figures retoricomusicals més o menys aïllades en punts significatius del discurs musical; el compositor haurà de crear en aquests casos, per exemple, un acompanyament orquestral que vagi d'acord amb el que el significat general del text vulgui manifestar. Per expressar amb música la tragèdia que evoquen les paraules del fragment «Crucifixus [...] passus, et sepultus est», Francesc Queralt utilitza un motiu, a base de quatre semicorxeres, que suggereix tremolor, una reacció inevitable davant l'escena com la que es descriu. A l'exemple 6 es transcriu el passatge del «Crucifixus» en què s'observa el mencionat motiu basat en semicorxeres als violins primers i segons, i el *passus duriusculus* ja esmentat. En aquest moviment només intervé el primer cor i part de l'orquestra. Es presenta, en aquest cas, la partitura completa.

1
Crucifixus. Largo

Ob I

Ob II

Ti I
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

A I
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

T I
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

B I
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

VI I
f p f p f p f p f p

VI II
f p f p f p f p f p f p

Cb
f p [simile]

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -

bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pas - sus,

[p]

8

sus, et se - pul - tus est.
 pas - sus, et se - pul - tus est.
 sus, pas - sus, et se - pul - tus est.
 et se - pul - tus est.

f
ff

EXEMPLE 6. *Missa*, 1778. *Largo* «Crucifixus», c. 1-10.

III. *Allegro*

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. (c. 1-34)

Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris. (c. 36-45)

A «Et resurrexit» tornen a intervenir els dos cors i l'orquestra completa. La indicació *allegro* anuncia un canvi respecte de l'ambient anterior. La resurrecció suggereix un moviment ascendent, des de la mort cap al retorn a la vida. Aquesta direcció se simbolitza musicalment mitjançant una anàlisi. Francesc Queralt fa sentir aquesta figura a les parts de contralt d'ambdós cors quan canten la paraula. Immediatament se sumen la resta de les veus. A «tertia die» es torna a presentar el mateix motiu i una combinació vocal idèntica. És interessant observar que el compositor emprà la mateixa música per a les paraules «Et resurrexit» i «tertia die», tot i que, en la segona expressió, no resulta de cap manera necessària, per representar el seu significat, la presència de la mencionada figura. Tampoc no s'observa, d'altra banda, el motiu ascendent quan, al compàs 21, la resta de les veus canten «Et resurrexit». Aquest passatge pot servir per mostrar que els compositors del segle XVIII no eren tan rigorosos com els del segle XVII a l'hora d'emprar els recursos retòrics. A la següent repetició del text, cantat íntegrament pel doble cor, el motiu

ascendent es troba, potser una mica amagat en aquest cas, a la part del tenor i violins primers i segons. L'inici de l'«Et resurrexit» es mostra a l'exemple 7 (es transcriu únicament el Cor I, donat que el segon repeteix la mateixa música i l'orquestra no fa sonar el motiu mencionat).

L'«Et ascendit in coelum» és a càrrec del tenor, a qui el doble cor li respon amb «sedet ad dexteram Patris». Resulta curiós observar el tractament musical que el compositor li dona en aquest cas a la primera part del text. Més que una anàlisi, que potser és el que s'esperaria, Francesc Queralt introdueix una *circulatio* que finalitza, certament, amb un moviment ascendent. La part del tenor es reproduïx a l'exemple 8. S'omet l'acompanyament, en aquest cas executat únicament per la secció de corda.

20

TI I Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

AI Et re - sur - re xit ter - ti - a di - e

TI Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

BI Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

EXEMPLE 7. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et resurrexit», c. 20-25.

36

Solo

TI Et as - cen - dit in coe - lum:

EXEMPLE 8. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et resurrexit», c. 36-38.

Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. (c. 47-82)

Per tal de deixar ben clar el missatge que Jesucrist, després de mort, ressuscitat i d'haver pujat al cel, tornarà per «iudicare vivos et mortuos», el compositor fa ús del recurs retòric de la sinonímia. Al passatge «Et iterum venturus est», interpretat únicament per la *soprano*, es repeteix la mateixa melodia amb el mateix text: primer en re major i després en si menor. Immediatament, a partir de «iudicare», reapareix el doble cor. Es pot observar la sinonímia al següent exemple 9 (tot i que no està reproduït, és al segon terç del compàs 54 quan apareixen la resta de les veus).

46

Ob I

Ob II

Tti

Et i - te - rum ven - tu - rus est, et

VI I

VI II

Cb

p *f*

51

p *f*

i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

p *f*

EXAMPLE 9. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et resurrexit», c. 46-54.

L'acord de setena disminuïda que acompanya la paraula *judicare* es pot entendre com una *pathopoeia*, una figura de dissonància que s'aplica en moments en què es prenen emfasitzar els afectes intensos, el *pathos*, d'una paraula concreta o d'un passatge determinat del text. Potser el compositor va voler, mitjançant l'harmonia esmentada, representar d'alguna manera el terror que produirà en la humanitat el judici final i la severitat amb què el Jutge complirà la seva tasca (exemple 10).

Com ja s'ha vist al final de l'apartat anterior, era habitual entre els compositors marcar, musicalment, diferències en el passatge «judicare vivos et mortuos», concretament entre les paraules *vivos* i *mortuos*. En el cas de la present *Missa*,

Francesc Queralt introdueix una catàbasi en el segon dels substantius. El fragment de text es repeteix dues vegades i és l'orquestra qui especialment intervé per emfasitzar el moviment descendent que vol suggerir la catàbasi. Resulta interessant observar, de més, el tractament diferenciat que s'estableix als compassos 63-65 (vegeu l'exemple 10), en què apareixen simultàniament ambdues paraules: en les *sopranos*, que canten «mortuos», i en algunes parts de l'orquestra el moviment descendent és ben clar, mentre que a la resta de les veus s'observa una certa direccionalitat ascendent (anàbasi) quan canten «vivos». Aquests detalls es poden observar a l'exemple 10 (s'ometen el Cor II, que repeteix la mateixa música que el primer, i l'orgue, l'instrument acompanyant propi del segon grup coral):

59

Ob I
Ob II
Cor I/II
Ti I
Al
Ti
B I
Vi I
Vi II
Cb

ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os. cu - jus
ca - re vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os.
ca - re vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os.
ca - re vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os.

EXEMPLE 10. *Missa, 1778. Allegro* «Et resurrexit», c. 59-66.

IV. *Andante*

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. (c. 1-30)

El quart moviment s'inicia amb un passatge instrumental en què els violins segons desenvolupen una *circulatio*. Sens dubte, amb aquesta figura retòrica el compositor pretén crear un ambient molt determinat que s'explica clarament quan la contralt inicia la seva intervenció tot cantant les paraules «Et in Spiritum Sanctum» (exemple 11). Certament, l'Esperit Sant és la més etèria de les tres persones de la Trinitat, per la qual cosa la seva imatge musical pot ser representada perfectament amb la *circulatio*. Es podria pensar que la inclusió d'aquesta figura en aquest punt és casual, però una observació més atenta d'alguns detalls de la partitura permetrà concloure que el compositor pretenia, conscientment, l'associació d'aquests motius circulars amb les paraules del text. En els compassos inicials els violins primers executen el tema que immediatament després cantarà, a solo, la contralt. Tot i que l'oient encara no n'és conscient, està escoltant el tema de l'Esperit Sant, juntament amb la figura retòrica. En el moment en què s'inicia la intervenció de la solista cantant «Et in Spiritum Sanctum», els violins segons continuen amb el motiu circular. Sembla que allò que l'oient hauria intuït a la introducció instrumental es confirma clarament aquí, amb la unió d'un text amb uns motius determinats. És més, quan s'arriba a la secció següent del text, «Dominum et vivificantem [...]», igualment a càrrec de la solista, desapareix de l'acompanyament la *circulatio*. A l'exemple 11 es transcriuen els compassos en què intervé la contralt i en què es poden observar a l'acompanyament, en aquest cas només a càrrec de la corda, els violins primers, que doblen la veu, i els segons, que executen el motiu circular. A la segona part del compàs 13, amb la solista en silenci, inicien la seva intervenció els oboès primer i segon tot doblant, a una octava superior, els violins primers i segons amb un motiu que ja no res té a veure amb la *circulatio*. Puix que la intervenció dels instruments de vent no aporta una informació significativa a allò que es pretén mostrar a l'exemple, aquests s'ometen a la transcripció presentada.

9

A I Et in Spi - ri - tum Sanc - tum,

VI I

VI II *sfz* *p* *p* *sfz* *p*

Cb *p*

12

Sanc - tum, Do - mi - num

f *f* *f*

EXEMPLE 11. *Missa*, 1778. *Andante* «Et in Spiritum Sanctum», c. 9-13.

Una altra prova que Francesc Queralt pensava en una figura retòrica que representés amb claredat aquest concepte expressat al text està en el fet que el motiu de *circulatio* i el tema cantat per la solista reapareixen posteriorment en altres moments en què caldria sobreentendre la presència de l'Esperit Sant: a «Et unam sanctam [...]» i a «Et expecto resurrectionem».

Més endavant, i continuant amb l'«Et in Spiritum Sanctum», s'observa la presència d'un extens melisma, sens dubte per representar musicalment la paraula i per dotar-la de més força expressiva, a la quarta síl·laba de *vivificantem*. Després d'aquest mot, Francesc Queralt introdueix una triple *pallilogia*³⁰ a «qui ex Patre / Filioque / procedit». Un motiu melòdic idèntic que es repeteix en cadascun dels tres segments marcats del text. Aquesta figura seria una clara al·lusió a la Trinitat: un sol Déu, representat per una mateixa música, en tres persones distintes, explicades al text («qui [...] procedit», en aquest cas el pronom de relatiu es refereix a l'Esperit Sant, «Patre», «Filioque»). L'exemple 12 mostra aquest fragment, després del qual s'arriba a un passatge (no transcrit aquí) en què es desenvolupa un melisma sobre la segona síl·laba del mot *procedit*:

30. La *pallilogia* és una figura que consisteix a repetir de manera idèntica un fragment o un motiu musical ja escoltat.

22

Ob I

Ob II

AI
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit, pro -

VI I
p *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

VI II
p *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Cb
sfz *lpi* *sfz* *lpi* *sfz* *lpi*

EXEMPLE 12. *Missa*, 1778. *Andante* «Et in Spiritum Sanctum», c. 22-25.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. (c. 31-48)

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. (c. 52-62)

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. (c. 62-75)

Al compàs 48, quatre abans que el baix canti les paraules «Et unam sanctam», reapareix la *circulatio* que anteriorment s'havia associat a l'Esperit Sant. De la mateixa manera, ara també, la figura retòrica es troba als violins segons, alhora que els primers executen la melodia principal, aquest cop en sol menor. Al compàs 52 inicia la seva intervenció el solista, amb els violins primers doblant la seva part i els segons encarregant-se de la *circulatio*. Més endavant, a l'anacrusi del compàs 60, és quan el solista canta la paraula *ecclesiam*; aquí ja no és executada la figura retòrica en cap de les parts. Tot i aquesta circumstància, resulta força plausible, no obstant això, que, si més no des del punt de vista musical, Francesc Queralt pretenia establir una relació entre la tercera persona de la Trinitat i l'Església. En certa manera, la frase «Et unam sanctam», que sí que és acompanyada per la *circulatio*, va unida clarament, gramaticalment i conceptual, a *ecclesiam*.

El passatge següent del text, «Confiteor unum baptisma [...]», és a càrrec del duo format per la contralt i el tenor. El mot *remissionem* es repeteix dues vegades. A la primera s'observa un motiu de catàbasi, primer a les veus i després, amb aquestes en silenci, a l'orquestra. La repetició ofereix un interès musical més gran (exemple 13). A la segona síl·laba l'autor introdueix una *pathopoeia*, una figura de dissonància que pretén intensificar el sentit d'una paraula determi-

nada. Francesc Queralt volia, sens dubte, demostrar musicalment, mitjançant una incisiva segona menor que passa a una quarta tritó, que la *remissio peccatorum* s'atorga amb el sofriment i el penediment del penitent. D'altra banda, entre les paraules *remissionem* i *peccatorum* s'aprecia en la contralt i els violins primers (c. 72-73) el mateix motiu del *passus duriusculus*, ara amb negres en lloc de corxeres, que ja havia aparegut al *passus* del final del «Crucifixus» (vegeu l'exemple 6). Amb tota seguretat, no és que Francesc Queralt busqués, per aquestes paraules, únicament un motiu que transmetés dolor, sinó que, amb la música, pretenia connectar directament la *remissio peccatorum* amb la mort de Jesucrist. Precisament, Déu va enviar el seu Fill perquè, amb la seva mort, redimís els pecats de la humanitat.

70

Ob I

Ob II

Al

T I

VI I

VI II

Cb

in re - mis - si - o - nem pec - ca -
 in re - mi - si - o - nem

73

to rum, pec - ca - to - rum.
pec - ca - to - rum.

sfz *p* *f*

sfz *pp* *ff* *f*

EXEMPLE 13. *Missa*, 1778. *Andante* «Et in Spiritum Sanctum», c. 70-75.

S'aprecia, d'altra banda, al final de l'exemple, el tractament que el compositor dona al mot *peccatorum*. Per representar musicalment el dolor que el pecat humà infligeix al cor de Déu, Francesc Queralt emprà aquí una catàbasi.

Et expecto resurrectionem mortuorum. (c. 75-100)

Entre els compassos 75 i 78, no reproduïts, l'orquestra torna a introduir, aquest cop en la menor, el tema de la *circulatio* associada amb l'Esperit Sant. A partir del compàs 79 la *soprano* solista s'encarrega del text. En aquesta ocasió la figura retòrica mencionada acompanya les paraules «Et expecto resurrectionem». És fins a cert punt comprensible que el compositor uneixi musicalment la figura de l'Esperit Sant amb el concepte de la resurrecció. Seria plausible pensar, tanmateix, que en aquest cas la figura retòrica circular no representaria aquí, estrictament, l'Esperit Sant, sinó el mateix Déu, qui, per la intervenció del qual, tindria lloc la resurrecció.

Més endavant, a partir del compàs 89, Francesc Queralt introdueix novament la triple repetició del motiu que anteriorment havia estat emprat per a la *pallilogia* del passatge «qui ex Patre Filioque procedit» (exemple 12), paraules, aquestes, que, com ja s'ha explicat, justifiquen perfectament la presència de la mencionada figura. Tanmateix, el text que es canta entre els compassos 89 i 92, «resurrectionem mortuorum», no sembla necessitar aquest recurs retòric. És més, la música sobre la paraula *resurrectionem* resulta ser una catàbasi (cal recordar que el motiu de la *pallilogia* és descendent), tot i que el seu significat suggeriria el contrari. El motiu, en

canvi, sí que funciona per a *mortuorum*. Molt probablement, en aquest cas caldrà pensar, per explicar la presència d'aquestes melodies en aquest passatge musical, en qüestions estructurals, més que no pas en la intenció per part del compositor d'incorporar algun tipus de recurs retòric. Finalment, el moviment acaba repetint, amb música diferent, tres vegades la paraula *mortuorum*. Una mostra que els compositors de la segona meitat del segle XVIII no eren tan estrictes com els del segle XVII a l'hora d'emprar recursos retòrics, es podria trobar en el fet que, en aquest cas, és només a la darrera repetició de la paraula que l'autor utilitza una catàbasi. Molt probablement, qualsevol compositor del segle anterior no hauria perdut l'oportunitat de pintar musicalment els tres mots amb una figura retòrica descendent.

V. *Allegro*

Et vitam venturi sæculi. Amen. (c. 1-53)

Francesc Queralt empra la imitació canònica per a la darrera frase del text del credo, «Et vitam venturi sæculi». Aquesta era una pràctica del tot habitual entre els compositors de misses del segle XVIII, que algunes vegades desenvolupaven en aquesta secció veritables fugues. Igualment, tot i que això ja queda fora de l'abast del present estudi, val a dir que els músics d'aquest període també escrivien, per a l'últim passatge del glòria, «Cum Sancto Spiritu», música imitativa de caire canònic. Si, quant al credo, Queralt segueix el costum establert, no es pot dir el mateix en relació amb el glòria: en el «Cum Sancto Spiritu» de la seva missa de 1778, l'autor compon un brevíssim fragment de sis compassos amb la indicació *andante* i en un estil clarament homofònic (sí que, finalment, a l'«Amen», Queralt escriu una música d'un marcat caràcter imitatiu, tot i que a la cadència final retorna a la textura homofònica).

El fragment corresponent a «Et vitam venturi», i reprenent novament el credo, s'inicia amb un passatge orquestral que de cap manera presagia la textura que es desenvoluparà en el moment en què comencin les veus. Al compàs 12 la contralt del primer cor presenta un tema que serà utilitzat com a subjecte al llarg d'una secció en estil fugat. A partir de la tercera entrada, s'afegeix al discurs musical, doblant els solistes, el segon cor. El tema apareix, successivament, un total de deu vegades en diferents tonalitats i en l'ordre següent: la major (dos cops, contralt i baix), la major (tenor), si menor (baix), re major (dos cops: tenor i baix), fa# menor (dos cops, tenor i tiple), la major (baix) i la major (tenor). Aquesta darrera introdueix l'«Amen» final, en estil homofònic i amb la doble aparició de la successió cadencial IV-V(6/4)-V(5/3)-I.

La primera de les cinc parts o moments del sistema retòric és la *inventio*, i a través d'ella l'orador o, en el cas de la retòrica musical, el compositor, cerquen les idees i els arguments amb què podran elaborar els seus discursos o composicions. L'element central de la *inventio* l'integren els *loci* que, en el cas de la retòrica musical, foren establerts per primera vegada per Johann Mattheson a la seva obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739); els va anomenar *loci topici*. El teòric hamburguès inclou a la seva obra quinze tòpics que hauran de servir com a recursos de

primera mà perquè el compositor pugui, a partir d'ells, construir la seva obra. El primer dels tòpics és el que anomena *locus notationis*, i té a veure amb les possibilitats que ofereix la notació musical. L'autor de *Der vollkommene Capellmeister* indica per a aquest primer recurs d'invenió:

Here, while discussing the doctrine of invention, we are not dealing with formal canons but must limit ourselves to canonic imitation, in which the voices follow one another as far as note-values and intervals are concerned, but with freedom of pitch [*Ton*].³¹

Justament, aquesta descripció que fa Mattheson coincideix perfectament amb la música que Francesc Queralt va compondre per a la secció final del seu credo: un breu tema de cinc compassos és tractat en imitació canònica, passant per diferents tonalitats, al llarg de 46 compassos fins que s'arriba a l'«Amen» final (set compassos). L'inici d'aquest fragment es presenta a l'exemple 14 i se'n transcriu només el primer cor. Els instruments únicament doblen les veus o, en alguns punts, reforcen l'harmonia; aquesta és la raó per la qual no s'inclouen a l'exemple. D'altra banda, i com ja s'ha indicat, el segon cor, que tampoc no es transcriu, inicia la seva intervenció, doblant els solistes, a partir de la tercera entrada del tema.

12

TI I

AI

TI

BI

Et vi - tam ven - tu - ri sac - cu - li. A - men,

Et vi - tam ven - tu - ri sac - cu - li. A -

18

men, a -

a

tam ven - tu - ri sac - cu - li. A - men, a - men, a - men.

men, a - men.

Et vi - tam ven - tu - ri sac - cu - li. A -

EXEMPLE 14. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et vitam venturi», c. 12-24.

31. Johann MATTHESON i Hans LENNEBERG, «Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (I)», *Journal of Music Theory*, vol. 2, núm. 1 (1958), p. 73-74.

PERORATIO

Al principi d'aquest text es plantejava, en termes generals, la qüestió següent: Francesc Queralt, tant pel que fa a les seves composicions amb text en llatí com en llengua vernacla, feia ús del llenguatge retòric? I en cas afirmatiu, en quina proporció? Malauradament, el treball que aquí conclou no aporta respostes definitives a aquestes preguntes. El present estudi ha pretès ser, tan sols, un primer pas cap a la resolució d'aquest problema. La intenció ha estat, únicament, la de determinar si el mestre de capella de la catedral de Barcelona, a les seves composicions litúrgiques (o almenys en una d'elles), feia ús de la retòrica musical. Al llarg de les pàgines que precedeixen aquestes línies s'ha demostrat que Francesc Queralt sí que va emprar, si més no en una de les seves obres amb text en llatí, els recursos que, per dotar les seves composicions de més expressivitat, ofereix la retòrica musical. Aquest fet no ha de resultar estrany. Tot i que fins a aquest moment no es coneixen detalls sobre la formació musical de Francesc Queralt, resulta del tot plausible pensar que els seus mestres, fossin els que fossin, haurien nascut durant el primer terç del segle XVIII i, en conseqüència, haurien begut de les fonts musicals del Barroc. A través d'ells, sens dubte, el mestre de capella de la catedral de Barcelona hauria rebut la tradició de l'ús de la retòrica aplicada a la música.

D'altra banda, i per fer-se una idea més precisa de la situació, es pot fixar l'atenció en altres indicis. Cal assenyalar, i això resulta prou significatiu, que el cas de Francesc Queralt no és un cas aïllat: altres compositors catalans, i també europeus, de finals del segle XVIII van aprofitar, en les seves obres litúrgiques, els recursos de la retòrica musical. Sembla que aquest llenguatge, arcaic en aquell moment i entès d'una manera diferent de com l'entenien els músics del segle XVII, era encara utilitzat per la majoria dels compositors actius durant els darrers lustres de la dissetena centúria. D'altra banda, cal recordar que tots aquests mestres es basaven en obres teòriques escrites per autors contemporanis. En aquest període finisecular, entre els tractadistes i músics pràctics, encara hi havia un cert interès general per aquell antic recurs que permetia crear una música amb més força expressiva i al mateix temps amb una sòlida unió entre la música i el text. Tot i que els teòrics europeus van ser més prolífics a l'hora de redactar obres centrades en l'estudi de la retòrica musical, també es poden trobar alguns autors hispànics interessats en la temàtica. Un dels més il·lustres, tot i que de cap manera l'únic, és, sens dubte, Francesc Valls qui, amb el seu *Mapa armónico* podria haver influït, potser no sobre el mateix Queralt, però de ben segur que sí sobre aquells que esdevingueren els seus mestres.

Si durant el segle XVIII va ser habitual que els mestres de capella de les esglésies i catedrals de la península Ibèrica posseïssin un clar domini de la tècnica contrapuntística, així com de l'estil dramàtic, és a dir, un llenguatge antic i un altre de més modern, resulta plausible pensar que per al primer emprarien recursos propis d'altres temps. L'estudi que aquí conclou demostra, en efecte, que Francesc Queralt, l'any 1778, en una composició de caire litúrgic, emprà l'estil contrapuntístic i al mateix temps fa ús de determinades figures retòriques, un recurs, aquest darrer,

més habitual i generalment utilitzat pels compositors del segle XVII. Tanmateix, el present estudi no dona respostes definitives a les qüestions plantejades a les pàgines inicials. Queda encara molta feina per fer: cal analitzar altres composicions litúrgiques del mateix autor per comprovar si en elles la retòrica musical hi té, igualment, un paper destacat; cal determinar, d'altra banda, si aquest recurs també apareix a la seva música no litúrgica; finalment, un darrer pas haurà de ser el d'analitzar si els contemporanis de Francesc Queralt, els més propers des del punt de vista geogràfic, igualment en les seves composicions litúrgiques com en les no litúrgiques, feien un ús semblant de la retòrica musical. Serà només amb l'estudi de totes aquestes qüestions que s'arribarà, finalment, a poder donar respostes definitives a les preguntes plantejades a l'*Exordium*.