

*DANIEL EN BABILONIA*, DE FRANCESC QUERALT.  
UN EXEMPLE D'ORATORI CATALÀ  
DEL SEGLE XVIII  
I UN POSSIBLE MODEL D'ANÀLISI

XAVIER DAUFÍ

1. INTRODUCCIÓ

Quan l'any 1991 vaig iniciar la recerca sobre l'oratori a Catalunya als segles XVI-XVII, no hi havia estudis remarcables sobre la qüestió. El primer pas que es va haver de donar va ser el de determinar fins a quin punt aquest gènere va ser important a la Catalunya setcentista. Determinades referències a aquesta qüestió d'alguns musicògrafs de la primera meitat del segle XX feien pensar que, efectivament, l'oratori va tenir una presència destacada en la societat catalana del XVIII. Certament, José Rafael Carreras y Bulbena<sup>1</sup> i José Subirá<sup>2</sup> parlen d'una sèrie de compositors catalans que es van dedicar a la creació d'oratoris. El que calia a continuació era trobar la música d'aquestes poques composicions citades per Carreras y Bulbena i Subirá en els estudis respectius. A partir d'aquí la recerca es va dirigir cap a la localització dels llibrets utilitzats per a la composició d'oratoris. Els resultats, que van superar amb escreix les expectatives, es van traduir en un catàleg amb 384 llibrets. Gràcies a aquests llibrets s'ha pogut obtenir, a més, una important quantitat d'informació addicional referida a aquest gènere: els compositors que es van dedicar a la creació d'oratoris —40, en total—, les esglésies o altres llocs on habitualment s'interpretaven oratoris, els motius pels quals s'encarregaven aquestes composicions —per celebrar una festa a la Mare de Déu o a algun sant, el final de curs d'una institució acadèmica, la beatificació o la canonització d'algun sant, per solemnitzar la professió d'alguna monja, etc.— o les ciutats on era corrent sentir oratoris —Barcelona, Vic, Mataró, Man-

1. José Rafael CARRERAS Y BULBENA, *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, L'Avenç, 1906.

2. José SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

resa, Girona, Torroella de Montgrí, Tarragona, Vilanova, Vilafranca del Penedès, Vallbona, Guissona i Palma. Un cop completat aquest primer catàleg calia iniciar una segona recerca encaminada a la localització de la música d'aquestes obres. En aquest cas es va elaborar un catàleg integrat per setanta-set composicions. La diferència numèrica entre totes dues llistes és que gairebé tots els llibrets són impresos, mentre que la música és manuscrita i només hi ha un exemplar de cada obra. Això ha fet més fàcil la conservació dels llibrets. Un inconvenient és que gairebé en tots els casos la música es conserva en forma de partícels, cosa que facilita la pèrdua d'alguna o d'algunes llibretes, i impedeix la reconstrucció completa de l'obra.

Un dels autors dels quals es conserven oratoris complets i sobre el qual es va centrar la tesi doctoral de l'autor d'aquest article és Francesc Queralt. Va viure del 1740 al 1825 i va ser un dels compositors més destacats i influents del món musical català del final del segle XVIII i del principi del XIX. Del 1774 al 1815 va exercir el càrrec de mestre de capella de la catedral de Barcelona, un dels llocs més prestigiosos al qual podia aspirar qualsevol compositor de l'època.

Per a conèixer el lloc de naixement de Francesc Queralt cal recórrer a fonts indirectes. Baltasar Saldoni,<sup>3</sup> el primer autor que parla sobre la figura de Francesc Queralt, assenyala la localitat de les Borges Blanques com el lloc on el compositor va veure la llum per primer cop; malauradament, no es conserven en aquesta ciutat els llibres de baptismes dels anys a l'entorn del 1740. L'1 de juliol del 1749, en una nota del llibre d'actes de la catedral de Lleida, se sol·licità el següent: «Deliberare V.S. que se admítie per Escolanet de la Capella de Musica à Fran<sup>co</sup> Queralt de les Borges».<sup>4</sup> Posteriorment, en els documents que expliquen la promoció del compositor als diferents ordes eclesiàstics<sup>5</sup> també es dona aquesta localitat com a lloc de naixement. Sembla força clar, doncs, que les Borges Blanques és la ciutat on Francesc Queralt va venir al món. Pel que fa a l'any de naixement, cal considerar el document que dona notícia de la seva mort. L'1 de març de 1825 el *Llibre d'òbits* de la catedral de Barcelona notifica el següent: «D. D. Sep<sup>a</sup> benefICIAL del R<sup>e</sup> Fran<sup>co</sup> Queralt Pbre Mestre de Capella de la present Iglesia edat 85 anys».<sup>6</sup> Si es té en compte aquesta informació, el compositor hauria nascut el 1740.

Les actes capitulars de la catedral de Barcelona certifiquen que el 29 de novembre del 1773 Francesc Queralt exercia a la seu barcelonina com a sotames-

3. Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. I, Madrid, 1868, p. 311.

4. *Llibre d'Actes 1749-1754*, p. 30, Arxiu de la Catedral de Lleida.

5. Registre *ordinatorum*, 1777/2 (40) bis, registre *ordinatorum*, 1778 (41), tots dos a l'arxiu del bisbat de Barcelona. La transcripció d'aquests documents es troba a Xavier DAUFÍ, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1725). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII», vol. XI, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, IDIM Ricart Matas, 2001, p. 333-348, tesi doctoral.

6. *Llibre de Obits de la Santa iglesia Cathedral de Barcelona comensánt en lo mes de Janér del any 1817. Fins á 1933*, Arxiu de la Catedral de Barcelona.

tre de la capella. En aquell moment el mestre era Josep Pujol. En aquesta data es començà a preparar la successió al magisteri de la capella de la catedral de Barcelona: en poques setmanes tingué lloc la jubilació de Josep Pujol i el nomenament de Francesc Queralt com a nou mestre.<sup>7</sup> Francesc Queralt hauria exercit, segons la documentació conservada, del 17 de gener del 1774 i al 14 d'abril del 1815.

Francesc Queralt va seguir la carrera eclesiàstica i va arribar a prevere.

El 29 de març del 1777 rebé els quatre ordes menors;<sup>8</sup> l'11 de març del 1778 assolí el subdiaconat;<sup>9</sup> el 9 de desembre del 1778 fou nomenat diaca<sup>10</sup> i, finalment, el març del 1779, se li concedí l'orde del presbiterat.<sup>11</sup>

És indubtable que Francesc Queralt va gaudir, com a músic i com a compositor, d'un gran prestigi entre els seus contemporanis. Prova d'això n'és el nombre d'alumnes que va tenir i les vegades que es va sol·licitar la seva presència en tribunals d'oposició per cobrir places vacants a mestre de capella en diferents esglésies barcelonines. Pel que fa a la primera qüestió, cal considerar la informació que proporciona Baltasar Saldoni. Segons aquest musicògraf, Joan Bros (1776-1852), Mateu Ferrer (1788-1864) i Ramon Vilanova (1801-1870) van estudiar, en algun o altre moment, amb Francesc Queralt. El mateix Baltasar Saldoni (1807-1889) explica que ell va ser l'últim deixeble del mestre.<sup>12</sup>

Hi ha constància de tres ocasions en què Francesc Queralt va intervenir en tribunals d'oposicions. El seu nom apareix en un llibret publicat el 1780 i que havia de servir perquè els opositors hi possessin música; es tracta de *Salmo, y Villancico que se ha puesto en música durante la oposición de la Maestria de la Real Capilla de Nuestra Señora de la Victoria del Palau de la Condesa de la Ciudad de Barcelona. Cuyos ejercicios empezaron el dia 25 de octubre de 1780*.<sup>13</sup> Els altres examinadors que van intervenir al costat de Francesc Queralt van ser Pere Antoni Monlleó, Josep Duran i Antoni Mestres. Dos anys més tard hi hagué una nova notícia de la participació de Francesc Queralt en un tribunal d'oposicions; en aquesta ocasió es tractava de cobrir la plaça vacant de mestre de capella a l'església de Nostra Senyora del Pi per la mort del titular anterior, Ramon Sunyer. Segons el baró de Maldà,<sup>14</sup> el santcugatenc Pere Joan Llunell va ser qui finalment va obtenir la plaça. La tercera participació documentada de Francesc Queralt en un tri-

7. *Resoluciones capitulares desde 20 7<sup>bre</sup> fins â 27 de Abril de 1778, 159v-176v*, Arxiu de la Catedral de Barcelona. *Rubrica dels Actes per Autoritat Ap<sup>ca</sup> rebuts en lo poder de Joseph Bonaventura Fontana Not<sup>ri</sup> Ap<sup>ch</sup> y Escrivà de M<sup>l</sup> Ill<sup>re</sup> Capitol de la S<sup>ta</sup> Ygla Cathedral de Barna en los Anyes 1772-1773-1774, 184r-189v*, Arxiu de la Catedral de Barcelona. La transcripció d'aquests documents es troba a Xavier DAUFÍ, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt», vol. XI, p. 315-321.

8. Registre *ordinatorum*, 1777/2 (40) bis, Arxiu del Bisbat de Barcelona.

9. Registre *ordinatorum*, 1778 (41), Arxiu del Bisbat de Barcelona.

10. Registre *ordinatorum*, 1778 (41), Arxiu del Bisbat de Barcelona.

11. Registre *ordinatorum*, 1779 (42), Arxiu del Bisbat de Barcelona.

12. Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico bibliográfico*.

13. El llibret es troba a la Biblioteca Borja de Sant Cugat del Vallès, amb la signatura H 23-II-12.

14. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. I, s. d., p. 236.

bunal d'oposicions data de 1814. Es pretenia cobrir les places de mestre de capella i de xantre de Santa Maria del Mar. El mestre anterior, Josep Cau, va morir el 1812 i, amb tota probabilitat, des d'aquesta data fins al 1814 va actuar com a interí Ramon Aleix. Tot i que un dels examinadors, Francesc Sampere, tenia un gran interès en aquest mestre interí, en aquest cas, segons explica el baró de Maldà, no van valer les influències i va obtenir la plaça el músic considerat per tothom com el més hàbil: el que havia estat mestre de Sogorb, Francesc Ardabí.<sup>15</sup>

Pocs anys més tard, el 1815, Francesc Queralt va ser substituït, en el seu càrrec de mestre de capella de la catedral, per Ramon Aleix, que va jurar el càrrec el divendres 15 d'abril de l'esmentat any a les deu del matí.<sup>16</sup> El 18 de juliol de 1815, Francesc Queralt sol·licita absentar-se de Barcelona i passar a les diòcesis de Lleida i Saragossa.<sup>17</sup> No s'ha trobat la documentació que indiqui el temps que el compositor va estar fora de la capital catalana ni quins interessos hi tenia a les esmentades ciutats. No obstant això, en una data desconeguda, va tornar a Barcelona, ja que hi ha un document que certifica que Francesc Queralt va ser enterrat, com ja s'ha dit uns paràgrafs més amunt, l'1 de març del 1825 a la catedral barcelonina.

Segons les dades recollides fins al moment, l'oratori té una presència força important dins del catàleg de Francesc Queralt. Hi ha localitzats 51 llibrets utilitzats per aquest autor. El més antic és del 1774 i el més modern, del 1804 —n'hi ha nou que no estan datats o bé que resulta difícil de precisar-ne la data. D'altra banda, hi ha dinou oratoris —més dos d'autoria incerta—, en format musical, signats per Francesc Queralt— només deu dels quals, tanmateix, són complets. Sense tenir en compte dos que no estan datats, el conjunt de les dinou composicions se situa cronològicament entre el 1775 i el 1823.

En aquest article es presentarà un exemple d'un oratori de l'esmentat compositor, i un possible model d'anàlisi per a l'estudi d'aquest gènere. L'obra objecte de consideració és *Daniel en Babilonia*. El que s'exposa a continuació es basa en el treball de recerca presentat, per qui escriu aquest article, l'any 1994 a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona i que va ser dirigit pel professor Francesc Bonastre.<sup>18</sup> En primer lloc, i abans de passar a fer-ne una anàlisi detallada, caldran unes consideracions generals al voltant d'aquesta composició. Va ser escrita l'any 1777 i, segons informa la portada del llibret imprès, va ser interpretada per primer cop el 19 d'agost a l'església del Reial Monestir de Sant Pere de les Puel·les de Barcelona amb motiu de la celebració de la diada de sant Magí. L'oratori va ser interpretat per la capella musical de la catedral de

15. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre*, vol. XLVIII, p. 201, 25 d'octubre de 1814, i vol. XLVIII, p. 202, 26 d'octubre de 1814.

16. «Resolucions capitulars des del 12 de Juny de 1814 fins al 2 de maig de 1817», f. 111v, Arxiu de la Catedral de Barcelona.

17. *Testimonials*, 1815, Arxiu del Bisbat de Barcelona.

18. Xavier DAUFÍ, «Anàlisi de Daniel en Babilonia de Francesc Queralt. Una contribució a l'estudi de l'oratori a Catalunya», Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, IDIM Ricart Matas, 1993, treball de recerca inèdit.

Barcelona, al davant de la qual hi havia el mateix compositor, que aleshores n'era mestre.

Com passa amb la gran majoria dels oratoris catalans del segle XVIII el llibret de *Daniel en Babilonia* és escrit en forma d'al·legoria: en primer lloc es presenta un passatge de la vida del profeta Daniel i, al final de l'oratori —en els dos darrers moviments—, es compara una de les virtuts del personatge bíblic amb una de les virtuts de sant Magí. La primera part de *Daniel en Babilonia* tracta sobre la profecia de la destrucció del regne de Baltasar —Dn 5:1-31 i 6:1-2. Daniel és l'únic que sap explicar el significat de les tres paraules —*Mané, Thecel i Pharés*— escrites per una mà al mur d'una cambra del palau en el transcurs d'un convit ofert pel monarca als seus mil magnats i en el qual es van profanar els vasos del temple de Jerusalem. Igualment, i això es posa de manifest als dos darrers moviments de l'oratori, sant Magí era l'únic que podrà solucionar un problema que se li va presentar a Dacià, procònsol de la Tarraconense. Els personatges que intervenen a *Daniel en Babilonia*, alguns d'ells bíblics i d'altres imaginaris, són el profeta Daniel, el rei Baltasar, Josedech —un confident del rei— i Nitocris —la mare del rei.

L'oratori és un gènere que combina dues parts molt diferenciades: una de musical i una altra de literària. Per aquest motiu, qualsevol estudi d'una obra d'aquestes característiques haurà de tenir dues parts, una dedicada a la música i una segona centrada en l'estudi literari. Dins de la primera part caldrà fer una anàlisi musical general, una anàlisi harmònica de l'obra, un estudi del llenguatge orquestral, i observar la forma musical dels diferents moviments. Quant a la segona part caldrà fer un estudi dels personatges i de l'argument, considerar la qualitat d'al·legòric del text, i determinar les influències que aquesta obra pugui tenir d'altres llibretistes del moment.

## 2. ESTUDI MUSICAL

Començant per l'estudi general cal assenyalar que *Daniel en Babilonia* és dividit en vint-i-tres moviments distribuïts en dues parts. La primera consta dels vuit primers números i la segona, dels quinze restants. Tots, excepte el primer, són vocals. L'oratori s'inicia amb una obertura a càrrec de l'orquestra. A *Daniel en Babilonia* hi ha quatre moviments en què es demana la intervenció del cor (en tots els casos es tracta de dos cors de quatre veus cadascun, el primer dels quals format pels solistes), sis àries, una cavatina, un duo i deu recitatius —per a una sola veu, dues o quatre. Tots els recitatius són del tipus *secco*, és a dir, només acompanyats pel continu. L'orquestra intervé en tots els altres moviments. El conjunt orquestral utilitzat per Francesc Queralt en aquest oratori és l'habitual a l'època: una secció de corda integrada per violins primers i segons, viola obligada —en aquest cas, per raó de la clau i de la música assignada a aquest instrument, cal entendre violoncel— i contrabaix; i una secció de vent formada per flautes primera i segona, oboès primer i segon, i trompes primera i segona. Les flautes i els oboès alternen les seves intervencions i no es troben mai junts en un mateix moviment; això dóna a entendre

que el mateix intèrpret es feia càrrec dels dos instruments. La secció de corda apareix completa en tots els moviments, mentre que la secció de vent té una presència més irregular: la combinació oboès/trompes apareix set vegades, la combinació flautes/trompes, només quatre, un moviment demana la intervenció de les trompes soles i en un altre moviment es fa callar tota la secció del vent.

Les veus estan distribuïdes en dos cors, cadascun integrat per les quatre veus de tible, alto, tenor i baix. El primer cor el formen els solistes, i el segon comprèn el grup coral pròpiament dit. Els solistes representen els personatges següents: Nitocris (tible), Daniel (alto), Josedech (tenor) i Baltasar (baix).

Pel que fa a l'anàlisi harmònica cal tenir present dues qüestions: les tonalitats dels diferents moviments i les successions harmòniques dins de cadascun dels moviments. Deixant de banda els recitatius, es pot confeccionar l'esquema següent on es determinen les diferents tonalitats de *Daniel en Babilonia*:

<i>Primera part</i>	
1. Obertura. <i>Allegro</i>	Fa major
3. Ària. <i>Maestoso</i> (A)	Mi b major
4. Cor. <i>Andante</i>	Mi b major
6. Ària. <i>Allegro</i> (Ti)	Re major
8. Ària. <i>Presto</i> (B)	Fa major

  

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

A partir d'aquesta taula s'observa que *Daniel en Babilonia* no té una única tonalitat general definida, sinó que se centra en dos pols clarament diferenciats: fa major a la primera part i sol major a la segona. És interessant fixar l'atenció en la successió tonal dels quatre darrers moviments: do major - la major - re major - sol major. Es tracta d'una manera molt ben estudiada de portar l'oient a la tonalitat final de la composició, tot emprant la successió harmònica: IV-II-V-I. Cal assenyalar que aquest és un recurs molt habitual a l'època, ja que molts oratoris de la segona meitat del segle XVIII presenten, en aquest nivell macroformal, successions tonals similars.

En altres moviments Francesc Queralt escull la tonalitat segons el que expressa el text. D'aquesta manera s'observa que les dues àries de l'alto estan escrites en tonalitats que requereixen bemolls. A la primera —número 3, en mi bemoll major— s'explica que Déu és just i que, per tant, «oprime la malícia» de la mateixa manera que

«exalta la virtud». En aquest cas, com que el rei Baltasar no ha seguit el camí correcte haurà de ser castigat. A la seva segona ària —número 14, en si bemoll major—, Daniel adverteix al monarca que amb el seu comportament ha fet enutjar Déu i que el càstig és imminent. Quan s'esdevingui: «en cenizas reducida / quedará la Majestad». Amb aquesta frase queda reflectida la força de la punició divina. En tots dos casos la música vol expressar la por que li sobreve a Baltasar en sentir les paraules del profeta, que parla de les conseqüències de la justícia divina quan no s'ha seguit el camí del bé.

L'ària per a tible de la primera part (número 6) està escrita en re major, una tonalitat amb diesi. En aquest fragment, Nitocris, la mare del rei, suggereix la presència de Daniel per resoldre l'enigma de les tres paraules escrites durant el convit en què es van profanar els vasos del temple. Si es llegeix el text de la primera part de l'oratori s'observa que s'hi vol expressar l'horror que el misteri dels tres mots ha causat al monarca. Aquesta ària de Nitocris representa un punt d'esperança: sembla que únicament la presència de Daniel pot apaivagar el terror del rei. Això ho expressà Francesc Queralt utilitzant una tonalitat amb diesi enmig d'un extens fragment (tota la primera part) en què la resta de les tonalitats es formen amb bemolls.

La darrera ària d'aquesta primera part (número 8) és escrita en fa major. En aquest fragment el rei expressa el seu estat d'ànim: explica que la seva por és cada vegada més gran i que l'única forma d'alliberar-se d'aquest terror és mitjançant la mort.

Aquesta manera de disposar les tonalitats que s'observa a la primera part de *Daniel en Babilonia*, i que té a veure amb els afectes que expressa el text, no es dona d'una forma tan clara a la segona. No obstant això també es poden establir algunes conclusions. La primera ària (número 10) és escrita en sol major. Nitocris, que és qui la interpreta, demana la presència de Daniel i l'exhorta a afanyar-se perquè «ya te espera el rey». De nou la intervenció de Nitocris denota esperança: ja arriba el profeta, per tant, les pors del rei s'apagaran. Ja s'ha vist anteriorment que les tonalitats dels darrers moviments estan en funció d'una determinada successió harmònica; tanmateix, s'observa que els dos darrers cors (número 21 i 23) tenen tonalitats amb diesi —re major i sol major—: en el primer s'exalta la figura de Daniel i en el segon, les del profeta i sant Magí.

Certament, i a la vista de tot això, es pot concloure que Francesc Queralt utilitza, d'una manera general, les tonalitats amb diesi per a moviments en què el text denota sentiments d'esperança i optimisme, mentre que emprava tonalitats amb bemolls en moviments en què es representen sentiments de por i desesperació.

Si es consideren els diferents moviments presos de forma individual també es poden extreure una sèrie de conclusions pel que fa a l'harmonia. En alguns casos la modalitat utilitzada té a veure amb el que es diu al text. Als compassos 124 a 135 (ex. 1) de l'ària número 8 —moviment escrit en fa major—, s'observa la tonalitat de re menor. Des del punt de vista de l'estructura aquesta tonalitat resulta perfectament lògica si es té en compte que la trobem a la secció B de l'ària, lloc on habitualment hi ha una varietat tonal més gran. Però si es llegeix el text, s'observa que aquesta modalitat menor coincideix amb les paraules «Oh cielos ¿qué será? / ¿Dudoso he de vivir? / La idea de morir / sólo me alienta.» Certament, la modalitat menor dona una força més gran a allò que aquests versos volen expressar. Quelcom

de similar passa a l'ària número 10, en sol major, en la qual tota la secció B és escrita en modalitat menor. Això és perquè Nitocris, que és qui intervé, en aquest moment de l'ària demana amb més compassió que el profeta es presenti davant del rei i resolgui l'enigma de les tres paraules. La mare del monarca canta: «Oh joven agraciado / no tardes en venir, / oye el común cuidado / que suspira por ti.»

És interessant l'acord que es troba al compàs 73 de l'ària número 14 (ex. 2): es tracta d'una sexta augmentada, concretament una sexta francesa —és un dels pocs acords d'aquest tipus que es troben en els deu oratoris de Francesc Queralt. L'harmonia és en si bemoll major, sol bemoll - si bemoll - do - mi natural. Molt possiblement aquest acord ha estat utilitzat en aquest punt per Francesc Queralt per remarcar el dramatisme del text: «y en cenizas reducida, / quedará la Magestad». Aquesta mateixa frase ha estat repetida durant un passatge extens immediatament anterior amb una harmonia més consonant. Amb aquest acord del compàs 73, l'autor pretén arribar a un punt culminant dominat per una gran tensió.

Pel que fa a les harmonies utilitzades per Francesc Queralt, i considerant els deu oratoris complets d'aquest compositor, es pot arribar a una sèrie de conclusions. A més de les habituals tríades majors i menors, apareixen amb molta regularitat harmonies de quinta disminuïda, quinta augmentada, sexta augmentada —especialment italianes i alemanyes— i sèptima disminuïda. En alguns casos aquests acords es justifiquen per les paraules del text; en d'altres, la utilització és purament estructural —és a dir, que únicament el decurs musical és el que demana una harmonia d'aquest tipus. De manera general es pot afirmar que amb el pas del temps aquests acords són utilitzats cada vegada més per motius estructurals i musicals, no tant perquè l'autor intenti descriure amb els acords alguna paraula del text. En aquest sentit cal esmentar, per exemple, que en els darrers oratoris Francesc Queralt fa ús de sextes augmentades i sèptimes disminuïdes únicament per a portar a terme una modulació.

Pel que fa a l'orquestra —ja s'ha vist quins instruments musicals l'integren—, s'observa que *Daniel en Babilonia* no difereix en gran manera de la música religiosa espanyola —ni, certament, europea— del moment. El funcionament i l'organització de la música religiosa espanyola és l'habitual a l'època. Les característiques de l'orquestració habituals a la segona meitat del segle XVIII es resumeixen de la manera següent: *a)* el vent s'encarregava de l'harmonia, mentre que la corda tenia assignat el material musical principal; *b)* d'acord amb el primer punt, el *tutti* orquestral era una barreja, perfectament cohesionada, d'harmonia i melodia; *c)* la textura era principalment harmònica, més que contrapuntística —tot i que aquesta última no era totalment bandejada—; *d)* el vent era utilitzat principalment per a donar varietat tímbrica a la composició; *e)* entre els instruments de vent, les flutes eren les que tenien més independència, *f)* les trompes i oboès es limitaven a l'acompanyament i, especialment les trompes, a donar suport harmònic; *g)* la secció de corda estava estructurada en tres parts, i *h)* el violí era l'instrument que donava moviment a la composició. Certament, l'orquestració de *Daniel en Babilonia* cau de ple dins d'aquestes característiques. Un repàs dels recursos orquestrals de l'oratori de Francesc Queralt permet demostrar aquesta afirmació.

Són múltiples els exemples que fan referència als tres primers apartats. Es presenta un fragment (c. 54-61) de l'ària en mi b major per a *alto* (ex. 3), en el qual

mentre el vent executa l'harmonia mitjançant notes llargues, la corda dona moviment a la composició. També es poden trobar a *Daniel en Babilonia* fragments en què la secció de vent s'utilitza per a donar varietat tímbrica. Això es pot observar al principi (c. 1-6) de la cavatina en mi b major per a baix (ex. 4), en la qual les flautes tenen una intervenció puntual que va donant pinzellades de color en diferents punts del fragment. Al costat d'aquest caire ornamental de les flautes s'observa la funció exclusivament harmònica de les trompes.

Pel que fa a l'estructuració de la secció de la corda es constata, en general, una escriptura a tres parts, tot i que també es troben fragments a dues i a quatre. Els instruments que Francesc Queralt preveia en la secció de la corda són violins primers i segons, viola obligada (violoncel) i contrabaix. Passat del duo en la major per a tible i tenor en què el violoncel té passatges propis, en tots els altres moviments aquest instrument i el contrabaix toquen a l'uníson. Sobre aquesta base els violins primers i segons poden interpretar material diferent, poden tocar el mateix a distància de terceres o poden tocar, també, a l'uníson. Si es té en compte tot això la secció de la corda pot estar estructurada en quatre, tres o dues parts. Com a mostra del que s'acaba de dir es poden aportar els fragments següents: els compassos 42-49 (ex. 5) del duo en la major (escriptura a quatre parts), els compassos 8-14 (ex. 6) de l'ària en do major per a baix (escriptura a tres parts) i els compassos 121-128 (ex. 7) de l'ària en mi b major per a *alto* (escriptura a dues parts).

Certament, el llenguatge orquestral de Francesc Queralt utilitzat a *Daniel en Babilonia* no resulta tan avançat com el dels seus contemporanis Haydn i Mozart, en el sentit que a l'obra de l'autor català la secció del vent no té una gran independència respecte de la corda. Tanmateix, i tenint en compte la totalitat dels deu oratoris de Francesc Queralt, sí que s'hi observa un alliberament progressiu dels instruments de vent. En els primers oratoris (i entre aquests *Daniel en Babilonia*) aquesta secció és del tot dependent de la corda; el material musical principal és en tot moment introduït i desenvolupat pels instruments de la família del violí. El vent aporta únicament el suport harmònic i la varietat de timbres. En els oratoris posteriors aquest tractament canvia: a poc a poc es va confiant material musical propi als instruments de vent. En determinats moments d'alguns oratoris, certs instruments de vent —la flauta, l'oboè o el fagot— tenen un paper concertant amb el solista.

Els resultats de l'estudi de les estructures de les àries i del duo permet deduir el moment evolutiu de *Daniel en Babilonia* dins del conjunt de l'obra de Francesc Queralt. En aquest oratori hi ha tres àries *da capo*, una *dal segno* i dues àries *da capo* transformades,<sup>19</sup> a més del duo, que també té aquesta forma. L'estructura dels diferents tipus és la següent:

19. Aquest nom (traducció de *transformed da capo aria*) està pres de Smither, que l'utilitza per a referir-se a les àries en les quals la tercera part no és la repetició idèntica de la primera. En aquestes àries no hi ha al final de la segona secció l'expressió *da capo*, sinó que el compositor escriu sencera la darrera secció, tot introduint-hi les modificacions harmòniques i melòdiques que calguin. Veg. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, vol. III, *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, p. 78-80.

*Ària da capo*

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

*Ària dal segno*

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

*Ària da capo transformada*

Seccions:	A1					B	A <sub>2</sub>
Rit./solo:	R <sub>1a</sub>	S <sub>1a</sub>	R <sub>2a</sub>	S <sub>2a</sub>	R <sub>3a</sub>	S <sub>3a</sub>	R <sub>1b</sub> S <sub>1b</sub> R <sub>2b</sub> S <sub>2b</sub> R <sub>3b</sub>
Tonalitat:							
Major:	I	I-V	V	V-----	X	I-----	
Menor:	i	i-III	III	III-----	X	i-----	
Estrofes:		1		1		2	1 1

Tanmateix, si a més d'aquesta composició es consideren els deu oratoris conservats complets de Francesc Queralt es pot comprovar que, des del punt de vista de la forma musical, aquest compositor va tenir una evolució important. Si es fa un estudi de les òperes i oratoris europeus de la segona meitat del segle XVIII s'observa que no hi va haver una única forma que es mantingués invariable al llarg d'aquesta cinquantena d'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 més a la segona. Certament, les formes més arcaïques de les emprades a la segona meitat del segle XVIII van ser l'ària *da capo* i l'ària *dal segno*. Totes dues van ser heretades del darrer Barroc i van estar vigents encara durant els anys cinquanta. Als anys seixanta l'ària *da capo* va iniciar un declivi que la va portar a la pràctica desaparició a la dècada dels vuitanta. Paral·lelament, entre els anys seixanta i vuitanta, aparegué una nova forma que es coneix amb el nom d'ària *da capo* transformada. Entre els anys vuitanta i la segona dècada del segle XIX el panorama canvià radicalment. S'abandonà definitivament l'ària *da capo*, i l'ària *dal segno* s'utilitzà només rarament. D'altra banda, eren del tot habituals l'ària *da capo* transformada i la cavatina; al costat d'aquestes aparegueren noves estructures que es feren cada cop més habituals: el rondó, l'ària en dos temps (lent-ràpid) i l'ària *durchkomponiert*. Totes aquestes formes es troben en els oratoris de Francesc Queralt. Ordenant les seves composicions cronològicament s'observa que la freqüència amb què apareixen concorda amb el que s'ha exposat.

Si es reparteixen els deu oratoris de Francesc Queralt en dos períodes (1777-1783 i 1786-1823) es pot comprovar fàcilment aquesta afirmació. A la primera etapa hi ha

gairebé el mateix nombre d'àries *da capo* que de tots els altres tipus junts: set àries *da capo* davant de tres *dal segno*, tres *da capo* transformades, una cavatina i un rondó. En el segon període el panorama és completament diferent. 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 apareixen significativament més vegades que en el període anterior. Com ja s'ha dit, l'ús de totes aquestes formes es va anar generalitzant al llarg de les darreres dècades del segle. Curiosament, a l'últim dels deu oratoris —*Oratorio a santa Eulalia*, 1823— hi ha una ària *da capo* i dues *dal segno*, dues formes que al començament del segle XIX ja eren del tot obsoletes.

### 3. ESTUDI LITERARI

Pel que fa al llibret, cal fer també una sèrie de remarques. Els personatges que intervenen a *Daniel en Babilonia* són, a més del cor, quatre: Daniel (*alto*), el rei Baltasar (baix), Nitocris (tible) i Josedech (tenor). L'argument d'aquest oratori està basat en el capítol 5 i en els dos primers versets del capítol 6 del Llibre del profeta Daniel. És el fragment en què Daniel és cridat davant del rei Baltasar per interpretar el significat de les tres paraules que van ser escrites per una mà a la paret de la cambra on el monarca estava celebrant un banquet en el qual es van profanar els vasos sagrats del temple de Jerusalem. Els dos primers dels quatre personatges esmentats, Daniel i Baltasar, es troben, amb els mateixos noms, al relat bíblic. Josedech, que és un confident del rei, no apareix en cap moment a la font veterotestamentària. Nitocris, que a l'oratori és la mare del rei, tampoc no apareix al Llibre de Daniel. En canvi a la font bíblica hi ha el personatge de la reina, que no es troba al llibret. No obstant això, els dos personatges tenen adscrita la mateixa funció: la d'anunciar a Baltasar que hi ha al regne de Babilònia un home savi que pot desxifrar el misteri de les tres paraules.

El llibret de *Daniel en Babilona* consta de dues parts molt ben delimitades: a la primera, que va des del principi de l'obra fins a la *licencia*, s'explica el fragment bíblic corresponent a Dn 5:1-31 i 6:1-2. A la segona, a la *licencia*, que consta d'un recitatiu i el cor final, es compara Daniel amb sant Magí, qui també va ser portat davant d'un governant i va resoldre un problema que ningú més no va saber solucionar. Dacià (procònsol de la Tarraconense a la primeria del segle IV) va empresonar sant Magí pel fet d'haver-se declarat seguidor de Crist i predicador de la seva doctrina. Gairebé com una conseqüència d'aquest fet, la filla del governant va quedar presa pel diable i cap dels sacerdots de Dacià no va poder solucionar el problema. Només sant Magí va ser capaç de treure el dimoni de la noia.<sup>20</sup>

Una de les informacions que es donen a la portada del llibret imprès d'aquesta obra és que es tracta d'un «oratorio sacro alegórico». Aquesta característi-

20. La biografia completa de sant Magí es pot trobar a Reginaldo POC, *Resumen de la vida muerte, y milagros del glorioso Mártir San Magín*, Barcelona, 1734, p. 10 i s. També a Henríquez FLÓREZ, *España sagrada*, vol. XXV, Madrid, 1770, 170 i s., també a *Acta Sanctorum Augusti*, tom V, Venècia, 1754, p. 118-119.

ca és comuna en un gran nombre d'oratoris catalans del segle XVIII.<sup>21</sup> L'estructura del text d'aquestes obres al·legòriques és sempre la mateixa: una virtut o un episodi de la vida del sant a qui es dedica l'oratori és comparat amb un passatge extret de la Bíblia (en la majoria dels casos de l'Antic Testament). D'aquesta manera els oratoris es divideixen en dues seccions: la més extensa, i la que pràcticament ocupa la totalitat de la composició, és la primera i està dedicada a l'exposició dramatitzada de l'escena bíblica en qüestió; la segona, encapçalada sempre per la paraula *licencia*, es troba al final, i un cor, i de vegades algun altre moviment, s'encarrega d'explicar l'al·legoria. Aquesta *licencia* no és en absolut un element nou; ja existia a l'*opera seria* barroca. L'única diferència és que en aquest cas era col·locada al principi, com a pròleg, i no pas al final. L'òpera seriosa del segle XVII tenia a veure amb arguments i personatges mitològics i les situacions que s'hi representaven tenien una correspondència directa amb el monarca a qui estava dedicada l'obra. A la *licenza* es posava de manifest aquesta relació.<sup>22</sup>

Per a comprendre si *Daniel en Babilonia* pot emmarcar-se dins d'un corrent europeu o no cal considerar en primer lloc l'obra de Metastasio. Certament, aquest escriptor italià va influir notablement en tots els autors de llibrets d'òpera i oratori dels segles XVI i XVII. Després d'una anàlisi detinguda s'observa que el text de *Daniel en Babilonia* segueix, en línies generals, les directrius metastasianes. Tanmateix es troben, d'altra banda, algunes diferències remarcables.

*Daniel en Babilonia* coincideix amb Metastasio en els punts següents: *a*) el tema és extret de l'Antic Testament —val a dir que aquesta, tot i no ser l'única, és la principal font del poeta italià—; *b*) l'obra està construïda seguint la regla de les unitats de temps, lloc i acció; *c*) intervenen quatre personatges —en els llibrets metastasians n'hi ha entre quatre i sis—; *d*) alguns d'ells són inventats; *e*) l'obra està dividida en dues parts; *f*) el text és construït, en general, seguint la successió recitatiu-ària (els recitatius fan avançar l'acció i en les àries es fa una reflexió sobre l'acció); *g*) el text dels recitatius no té una estructura mètrica definida; *h*) com en les òperes, les àries tanquen una escena, després de la qual el cantant que l'ha interpretada surt de l'escena —en el cas de l'oratori el cantant no torna a intervenir fins al cap d'una certa estona, cosa que fa suposar que ha sortit—, i *i*) les àries estan formades per dues estrofes de quatre versos cadascuna.

Contràriament, difereix en els aspectes següents: *a*) no hi ha notes a peu de pàgina que indiquin la procedència dels diferents fragments de l'acció;<sup>23</sup> *b*) el nombre d'àries és més reduït (de mitjana n'hi ha dotze als llibrets de Metastasio, mentre que a *Daniel en Babilonia* només n'hi ha sis, a més d'una cavatina), i els

21. Dels deu oratoris de Francesc Queralt, sis són al·legòrics. D'altra banda, el 35 % dels llibrets d'oratoris interpretats a Catalunya durant el segle XVIII inclouen a la portada alguna forma del mot *al·legoria*.

22. Manfred E. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, Nova York, Norton, 1947, p. 395.

23. Hi ha altres llibrets catalans on sí que hi ha aquestes notes. Això indica que aquest costum de documentar els textos dels oratoris també era habitual a Catalunya.

personatges importants només en canten dues, contràriament a les tres que canten els personatges metastasians; c) la primera part no s'acaba amb un cor, sinó que es clou amb una ària, i d) el text del darrer cor de *Daniel en Babilonia* té un esquema mètric concret, contràriament als llibrets metastasians, en què aquest fragment és compost amb *versi sciolti*.

#### 4. CONCLUSIONS

Amb aquest article s'ha pretès posar de manifest una sèrie de qüestions referides a l'oratori a Catalunya al segle XVIII. En primer lloc s'ha volgut donar a conèixer la importància d'aquest gènere musical a la Catalunya setcentista; certament, l'oratori va estar molt present en la societat catalana del moment i molts autors de casa nostra es van dedicar a la composició d'aquest tipus d'obres. L'òpera és un gènere similar que també va tenir una forta presència a Barcelona. Una diferència remarcable entre l'un i l'altre és que els autors d'oratoris eren tots catalans, mentre que la majoria de les òperes que es van interpretar a la capital catalana eren d'autors de fora del país: això permet un veritable estudi de la música catalana. D'altra banda, l'oratori es va estendre per tot Catalunya, mentre que l'òpera només va existir a Barcelona.

Una altra de les intencions d'aquest article ha estat presentar, a partir d'un oratori concret, un model d'anàlisi que sigui vàlid per a estudiar una obra determinada i al mateix temps relacionar-la amb el seu context i determinar l'evolució que hagi pogut sofrir aquest gènere al llarg de la segona meitat del segle XVIII.

També s'ha posat de manifest que l'oratori català ha tingut importants connexions amb l'oratori europeu. No cal dir que no es tracta d'una simple imitació, sinó que els oratoris catalans posseeixen característiques pròpies: per exemple, i només per esmentar un cas, cal dir que el text dels cors dels oratoris de casa nostra tenen una estructura d'estrofes i tornada, forma absolutament inexistent en l'oratori italià.

## EXEMPLE 1

123

Fl I

Fl II

Cor I/II

B I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

so - lo me a - lien - ta. Oh! cie - los qué se -

126

Fl I

Fl II

Cor I/II

B I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

rá? du - do so he de vi - vir? La i - de - a de mo -







## EXEMPLE 4

Cavatina. Andante

Flauta Prima

Flauta Seconda

Corno Primo/Secondo

Baxo I Coro

Violino Primo

Violino Secondo

Viola Obligada

Contrabajo

Fl I

Fl II

Cor I/II

B I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

EXEMPLE 5

Allegro

Ob I

Ob II

Cor I/II

Ti I

T I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

Ob I

Ob II

Cor I/II

Ti I

T I

VI I

VI II

Vla obl

Cb

Lle - gó el fa - tal ins - tan - te que el

Lle - gó el fa - tal ins -

cie - lo nos pre - vi - no, nos pre - vi - no, oh

tan - te que el cie - lo nos pre - vi - no.

## EXEMPLE 6

8

Ob I *poc f* | *ff*

Ob II *poc f* | *ff*

Cor I/II *ff*

VI I *poc f* | *ff*

VI II *poc f* | *ff*

Vla obl *poc f* | *ff*

Cb *poc f* | *ff*

13

Ob I

Ob II

Cor I/II

VI I *p* | *sfz p*

VI II *p* | *sfz p*

Vla obl *p* | *sfz p*

Cb *p* | *sfz p*

