

## ELEMENTS TEATRALS A L'ORATORI CATALÀ DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII

XAVIER DAUFÍ

### RESUM

L'article, que se centra bàsicament en l'oratori a Catalunya, analitza les connexions entre aquest gènere religiós i altres gèneres musicals dramaticoteatral afins. En una primera part es consideren les formes precursors de l'oratori i s'observa, com a element comú, que totes es basen en un text dramàtic en què es desenvolupa una acció a partir d'uns personatges que interactuen entre si. Més endavant es fa observar que un d'aquests antecedents, la *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo*, representa l'origen comú de l'òpera i l'oratori. Malgrat que una i altre hagin evolucionat en direccions diferents i hagin desenvolupat trets propis, invariablement, ambdues conserven clarament característiques dramàtiques i teatrals. Un cop enumerades i establertes les formes antecedents d'aquest gènere religiós, prenent com a exemple alguns oratoris catalans de la segona meitat del segle XVIII, es fixa l'atenció en determinats aspectes d'aquestes composicions que les caracteritzen com a gènere dramàtic.

PARAULES CLAU: oratori, *lauda*, *sacra rappresentazione*, segle XVIII, Felip Neri, Francesc Queralt, Josep Cau.

### THEATRICAL ELEMENTS IN THE CATALAN ORATORIO OF THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

### ABSTRACT

This article, centered around the oratorio in Catalonia, analyzes the connections between this religious genre and other related dramatic genres. In the first part of the article, the author reviews the precedents of the oratorio, having all in common a dramatic text with a developing action and characters who interact among themselves; one of the precedents, the *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo*, stands as a common origin for both opera and oratorio. Although these two genres have developed in different directions

with their own traits, both maintain dramatic and theatrical characteristics. In the second part, the author, taking as examples several Catalan oratorios from the second half of the 18th century, directs his attention to some aspects of these compositions which characterize them as belonging to a dramatic genre.

KEYWORDS: oratorio, *lauda*, *sacra rappresentazione*, 18<sup>th</sup> century, Filippo Neri, Francesc Queralt, Josep Cau.

## 1. INTRODUCCIÓ

Malgrat que l'oratori és una forma vocal que sol presentar-se sense escenificació, es pot intentar de buscar-hi, amb notables garanties d'èxit, elements teatrals. Certament, un estudi atent de les seves característiques revelarà les clares connexions existents entre l'oratori i, per exemple, l'òpera (gènere, aquest darrer, clarament teatral i afí a aquell). Una primera i simple definició d'allò que generalment s'entén per oratori ens apropa ja a la qüestió. Es tracta d'un gènere musical, vocal, no escenificat i basat en un text de caràcter religiós que pot ser bé dramàtic, bé dramaticonarratiu. Pel que fa a aquest darrer punt, en el cas del primer tipus, l'argument es desenvolupa completament a partir del diàleg entre els diferents personatges, mentre que en el segon l'acció és en part explicada per un narrador (que en l'àmbit de l'oratori es coneix com *Evangelista*, *Testo* o *Historicus*) i en part desenvolupada a partir del diàleg dramàtic. En efecte, aquesta característica del text posa clarament en relació l'oratori amb el teatre. Un estudi més atent centrat, per una banda, en les formes que van donar origen al gènere i, per una altra, en les característiques musicals i literàries de l'oratori, permetrà, finalment, corroborar aquesta connexió. Tot i que aquest treball es podria dur a terme prenent en consideració tot l'oratori europeu, en el marc del present article centrarem l'atenció, únicament, en l'oratori català de la segona meitat del segle XVIII. Altres estudis anteriors han demostrat, per exemple, la importància que aquest gènere va assolir a Catalunya al set-cents o les connexions estilístiques d'aquest amb l'oratori desenvolupat a la resta d'Europa. En les pàgines que segueixen a continuació, fixarem l'atenció en les característiques, musicals i literàries, que acosten l'oratori al gènere dramàtic. Es comprovarà que l'oratori català, de la mateixa manera que l'europeu, tot i no requerir, en general, escenificació, és un gènere clarament dramàtic que manté nombrosos punts de contacte amb l'òpera. Alguns exemples d'oratoris catalans permetran observar les connexions entre aquest gènere i el teatre.

## 2. ELS ORÍGENS DE L'ORATORI

Efectivament, entre les formes precursors de l'oratori, tant les més remotes com les més immediates, es troben aquelles que tenen alguna relació amb allò dra-

màtic. Howard Smither<sup>1</sup> considera com a antecedents de l'oratori totes aquelles formes que, mitjançant la combinació de drama, narració i música, expressen sentiments i conceptes religiosos. També distingeix, dins d'aquest grup, entre aquelles composicions que requereixen escenificació i aquelles que no. Smither elabora a partir d'aquestes premisses una llista de gèneres musicals religiosos amb text dramàtic o dramaticonarratiu que, exercint alguns d'ells i d'altres no una influència directa en la formació del gènere que ens ocupa, poden considerar-se precursors de l'oratori.

Un d'aquests antecedents es troba en la lectura cantada de la Passió que, ja des de l'època medieval, tenia lloc a la litúrgia de la Setmana Santa. D'entrada, s'observa que els texts mateixos, tal com es presenten als quatre evangelis, contenen elements narratius i dramàtics. Per altra banda, cal assenyalar que, almenys des del segle XI, ja hi havia el costum de presentar el text amb la participació de tres intèrprets diferents: l'evangelista (el narrador), Jesús i la resta dels personatges. En un altre moment, a mitjan segle XV, va començar a introduir-se la música polifònica per a les *turbæ*. Tot això, sens dubte, va servir per afegir realisme a aquestes interpretacions de la Passió. Amb les passions segons sant Marc i sant Lluç d'Orlando di Laso, o les de sant Mateu i sant Joan de Tomás Luis de Victoria, en què les parts individuals són encarregades a solistes i la *turba* és interpretada per un cor, s'arriba finalment al que serà un clar antecedent d'un cert tipus d'oratori, aquell que, pel seu text, és denominat *Passió*. Així, aquella primitiva Passió medieval desenvolupada ininterrompudament al llarg dels segles, va exercir una influència directa en la formació de l'oratori.

Un altre gènere medieval, que tot i que no va tenir un contacte directe amb l'oratori pot ser considerat, no obstant això, antecedent seu, és la *historia* de l'ofici diví. A partir del segle X van introduir-se, repartits al llarg de les vuit hores canòniques, una sèrie de texts que naraven la història de la festivitat del dia. Aquest conjunt de texts, que formava una unitat i posseïa un cert caràcter dramàtic, es denominava *historia*. El gènere va experimentar un clar ascens entre els segles X i XII, i va arribar a un moment de màxim esplendor al segle XIII; a partir d'aquest moment va començar a declinar fins a desaparèixer completament al segle XVI, quan va ser prohibit pel Concili de Trento. Fixant l'atenció en la cronologia, s'observa que quan va començar a desenvolupar-se l'oratori ja feia alguns anys que la *historia* no formava part de l'ofici diví. Aquest gènere, tot i que n'és un antecedent, no va exercir cap influència directa en el desenvolupament de l'oratori.

Si les formes esmentades fins aquí es basaven, totes dues, en texts en llatí, la següent que cal considerar, la *lauda*, estarà escrita en italià. Es tracta, en aquest cas, d'un dels antecedents més significatius de l'oratori i un que exercirà un paper importantíssim en la seva formació. La *lauda* fou un gènere molt popular durant els segles XV i XVI a Florència, on les diferents confraries de la ciutat tenien per

1. HOWARD E. SMITHER, *A history of the oratorio*, vol. I, *The oratorio in the baroque era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, p. 19 i s.

costum cantar aquestes peces en les seves celebracions patronals. Aquestes *laude* florentines eren polifòniques i els seus texts no eren en cap cas ni dramàtics ni narratius. A partir de la segona meitat del segle XVI, Felip Neri, que havia nascut a Florència i hi havia viscut durant la seva adolescència, va adoptar aquests cants en les seves celebracions organitzades a les dependències de la seva recentment fundada Comunitat de l'Oratori. Entre 1563 i 1600 es van publicar, per al seu ús, tres sèries de llibres de *laude*.

Segons els diferents dies o moments de l'any, aquestes reunions posseïen formats diferents, essent les que tenien lloc en els dies festius i que es van donar a conèixer amb la denominació d'*oratorio vespertino*, aquelles en què la música adquiriria un presència més destacada. Aquestes reunions consistien en dos o tres sermons precedits i seguits de *laude*. Alguns dels sermons eren recitats de memòria per un nen, mentre que d'altres eren predicats per un oratorià. Felip Neri, menys amant de la regulació excessiva i més pràctic que no pas el seu contemporani i amic Ignasi de Loiola, aviat es va adonar que la música feia incrementar el nombre de fidels assistents a les seves reunions. Per afavorir aquesta major aflluència, Felip Neri no va veure cap inconvenient a introduir cada cop més música en el transcurs dels seus exercicis. De tot plegat, en va resultar una cerimònia en què l'entreteniment es barrejava amb la profunditat teològica pròpia dels sermons. Així mateix ho notifica al Papa en un informe en què afirma que la pràctica demostra que «inserir el plaer de la música espiritual i la simplicitat i puresa dels nens en exercicis seriosos portats a terme per persones serioses, s'atrau a molta més gent de tota mena».<sup>2</sup>

Un altre precursor del gènere que ens ocupa és un tipus de motet basat en texts narratius procedents dels evangelis i habitual als segles XVI i XVII. Passatges que s'utilitzaven en aquestes composicions foren, per exemple, el retrobament de Jesús amb dos dels seus deixebles en el camí cap a Emaús, la resurrecció de Llätzer, l'Anunciació a Maria o, entre d'altres, les noces de Canà. En algunes ocasions, per representar amb més fidelitat el diàleg dramàtic entre els distints personatges, aquestes composicions eren compostes en forma antifonal, amb dos grups vocals alternant les seves intervencions. L'aparició de la monodia acompanyada va aportar als motets composts a principis del segle XVII un major realisme, ja que a partir d'aleshores els personatges podien ser interpretats per solistes. Aquests motets exerciran una notable influència en la creació de l'oratori en llengua llatina.

En l'àmbit de l'Església luterana cal esmentar, en la seva denominació alemanya, la *Historie*, un text narratiu procedent de la Bíblia i destinat a ser indistintament llegit o cantat. Malgrat que el passatge més utilitzat en aquest gènere fou el de la Passió, existeixen també nombrosos exemples que tracten sobre la Resurrecció o la Nativitat. La *Historie* no va tenir una influència directa en la creació i pri-

2. Fragment citat a Howard E. SMITHER, *A history of the oratorio*, vol. 1, *The oratorio in the baroque era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, p. 52. L'autor extreu la citació de Giovanni MARCIANO, *Memorie storiche della congregazione nell'oratorio*, vol. 1, Nàpols, De Bonis, Stampatore Arcivescovale, 1693-1702, p. 37.

mer desenvolupament de l'oratori, però sí que cal reconèixer la seva importància en la formació de l'oratori en llengua alemanya al llarg del segle XVII.

Els diversos gèneres tractats fins aquí no demanen escenificació: els intèrprets simplement canten les paraules dels personatges sense que sigui exigida cap tipus de vestuari, escena o acció. Demés d'aquests, i com ja s'ha dit més amunt, existeixen altres formes anteriors de l'oratori que sí que reclamen una posada en escena. Es tracta, en aquest cas, del drama litúrgic i de la *sacra rappresentazione*.

El drama litúrgic, desenvolupat entre els segles X i XIII, consisteix en una petita representació sorgida com a trop d'un dels texts de la missa. L'argument més antic utilitzat en el drama litúrgic és el de la *visitatio sepulchri*, una escena basada en la visita de les Tres Maries al sepulcre de Jesús després de la seva resurrecció. Sembla que aquesta representació, que s'inicia amb les paraules «*Quem q̄aritis in sepulchro hoc?*» pronunciades per l'àngel i dirigides a les Tres Maries, va sorgir, com a trop, de l'*introitus* de la primera missa de Pasqua que s'inicia amb les paraules «*Resurrexit et adhuc tecum sum*». Prenent com a model aquesta petita representació pasqual, van aparèixer posteriorment altres drames basats en altres escenes bíbliques per a ser interpretades en altres moments del cicle litúrgic: Nadal («*Quem q̄aritis in pr̄asepe?*»), Epifania («*Ordo Magis?*») i l'Ascensió («*Quem creditis super astra?*»). No van ser aquests, això no obstant, els únics temes emprats; amb el temps van aparèixer altres drames litúrgics basats en molts altres passatges del Nou Testament. Aquest gènere no va exercir una influència directa sobre l'oratori, ja que quan aquest es va originar ja feia més de tres segles que el drama litúrgic havia desaparegut; no obstant això, per les seves característiques, pot considerar-se aquest gènere medieval com un precursor de l'oratori.

La *sacra rappresentazione* era una peça teatral cantada que es va originar al centre i al nord de la península italiana cap al segle XIII com una ampliació de la *lauda* dialogada, i va assolir el seu apogeu a Florència entre els segles XV i XVI. Els arguments d'aquestes representacions procedien de la Bíblia o de les vides dels sants, i es tractava sempre de passatges d'un clar caràcter narratiu o dramàtic, per exemple, Abraham i Isaac, l'Anunciació, la Passió o el fill pròdig. La *sacra rappresentazione* també va tenir una notable presència a Roma, on l'arxiconfraria de santa Llúcia de Gonfalone, en el segle XV i primers anys del XVI, tenia per costum, el Divendres Sant, organitzar representacions de la Passió. Per raons de seguretat (sembla que l'afluència a aquests actes, que tenien lloc al Coliseu, era extraordinària), el papa Pau III va decidir, l'any 1539, prohibir-les. No obstant això, i a pesar de la interdicció papal, a finals del segle XVI i fins i tot durant els primers anys del XVII, quan es tractava ja d'un gènere totalment obsolet, encara es podia assistir a Roma a alguna d'aquestes representacions.

A finals de segle XVI, en un intent de renovar el gènere, Emilio de' Cavalieri va compondre la *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo* (1600), composició a mig camí entre l'òpera i l'oratori que va tenir una directíssima influència en la formació d'aquest darrer. Cal remarcar que Cavalieri coneixia perfectament els ideals de la Camerata Fiorentina; tot i que no es pot assegurar, alguns autors asseñalen que fins i tot en podria haver estat un dels seus membres. Sigui com sigui,

la seva *Sacra rappresentazione* participa de l'estil propi de l'òpera de principis del segle XVII. També va tenir aquest compositor contactes, a Roma, amb Felip Neri i la seva congregació; de fet, la seva òpera va ser interpretada el febrer de 1600 a la Chiesa Nova, precisament l'església dels oratorians. De tots els gèneres mencionats fins ara, fou la *Sacra rappresentazione* (concretament la de Cavalieri, i no pas aquelles que es van desenvolupar entre el segle XV i principis del XVI), la que, juntament amb la *lauda*, va exercir sens dubte una major influència en la formació de l'oratori; aquesta sí que va tenir un contacte directe amb els membres de la congregació.

D'acord amb el que s'acaba d'exposar, la *Sacra rappresentazione* de Cavalieri representa un punt de partida comú de l'òpera i de l'oratori; de l'òpera perquè es tracta d'un gènere que requereix escenificació i està composta musicalment seguint els preceptes de la Camerata Fiorentina, de l'oratori perquè el seu text és religiós i va ser interpretada en una església. De fet, la composició de Cavalieri és considerada com la primera òpera impresa de la història (la *Sacra rappresentazione* va ser publicada el 1600, uns mesos abans que les dues *Euridice* de Caccini i Peri). Per altra banda, l'edició de la composició de Cavalieri representa la primera partitura impresa en què apareix un baix xifrat. Resulten ben evidents, a la vista de tot el que s'acaba d'exposar, les connexions entre la *Sacra rappresentazione* i l'òpera; si, per altra banda, es considera la relació d'aquesta obra amb l'oratori, es comprendrà fàcilment que aquest gènere religiós tingui característiques teatrals.

L'any 1600 representa un moment important dins de la història que explica l'origen i primer desenvolupament de l'oratori. Al mes de febrer, durant l'època de Carnaval, es va interpretar a l'oratori de la Chiesa Nova de Roma la *Sacra rappresentazione di Anima et di Corpo* de Cavalieri. Es tracta d'una composició en què l'autor pretenia fer reviuir aquella *sacra rappresentazione* que havia tingut el seu moment d'esplendor durant el segle XV i principis del XVI a Florència i Roma. Es pot afirmar, per altra banda, que l'obra de Cavalieri parteix, en certa manera, de la tradició de la *lauda* oratoriana. En aquest sentit, alguns autors suggereixen que l'argument de la *Sacra rappresentazione* deriva d'una *lauda* dialogada publicada el 1577 a *Il terzo libro delle laude spirituale stampate ad instantia delli Reverendi Padri della Congregatione dell'Oratorio* (el tercer de la primera sèrie de volums esmentats més amunt). Tot i que aquesta relació no pugui ser clarament demostrada, sí que s'observa, almenys, que el text de la citada *lauda*, els personatges de la qual són precisament el Cos i l'Ànima, es reproduïx íntegrament a l'escena quarta del primer acte de la *Sacra rappresentazione*. L'obra de Cavalieri posseeix, doncs, una relació directa amb la Congregació de l'Oratori i amb la *lauda*. El que no resulta tan clar és el context en què l'obra va ser presentada. Tot i que no existeixen dades documentals que demostrin que veritablement la *Sacra rappresentazione* va ser utilitzada com a intermedi musical a l'*oratorio vespertino*, el llibret imprès de l'obra sí que ho suggereix. A continuació del primer i segon actes apareixen dos breus sermons amb una temàtica relacionada amb l'argument de l'obra i suposadament destinats a ser recitats per dos nens que representaven sengles personatges al·legòrics anomenats *Timoroso* i *Elevato*. Clara-

ment, aquesta idea procedeix de l'*oratorio vespertino*, en què cada un dels sermons eren precedits i seguits per fragments musicals (recordem que la *Sacra rappresentazione* consta de tres actes, de tal manera que la seqüència seria la següent: música-sermó-música-sermó-música). A partir de la *lauda* dialogada i de la *sacra rappresentazione*, i com a conseqüència de l'interès dels compositors de l'època a posar música a texts dramàtics, va sorgir a Roma, cap al segon quart del segle XVII el nou gènere anomenat *oratori*.

Abans d'acabar, cal incloure en aquest apartat dedicat als antecedents de l'oratori que requereixen escenificació un tipus de representacions que van començar a organitzar els jesuïtes pocs anys després de la seva fundació l'any 1540. Es tracta d'unes peces teatrals que feia interpretar la Companyia de Jesús a Roma per oferir als estudiants una alternativa de diversió durant l'època de Carnaval. Amb el temps aquestes representacions es van convertir, a més, en un mitjà d'instrucció. D'aquesta manera, els jesuïtes pretenien oferir un espectacle que al mateix temps servís de distracció i resultés edificant per als joves de la ciutat. Tot i que es tractava d'un gènere en què la música no tenia un paper destacat, sí que exerciren aquestes representacions alguna influència en l'oratori. Aquestes no van representar, certament, un model estilístic o estructural, però sí que en va prendre, en canvi, la seva doble funció. L'oratori, igualment, en el marc dels exercicis espirituals organitzats per la congregació fundada per Felip Neri, servia, al mateix temps, per entretenir i instruir. No resulta estranya aquesta coincidència, si es recorda la relació personal entre ambdós fundadors, Ignasi de Loiola i Felip Neri.

Tot el que s'ha dit fins aquí demostra els clars paral·lelismes existents entre l'oratori i el teatre; tots els gèneres que poden considerar-se com els seus precursors posseeixen característiques dramàtiques. En tots els casos, ja siguin antecedents remots o propers, sempre es presenta una història desenvolupada a partir del diàleg entre els diferents personatges que intervenen a l'acció. Per altra banda, també s'ha evidenciat una clara connexió entre l'oratori i l'òpera, aquest darrer el gènere dramaticomusical per excel·lència. De fet, ambdues formes parteixen d'un origen comú. El que les va distanciar va ser, per una part, el text i, per l'altra, l'àmbit. L'òpera, amb els seus arguments profans, va fer-se el seu lloc als teatres, espai on l'escenificació era possible. Contràriament, l'oratori, basat en escenes bíbliques o hagiogràfiques, es va desenvolupar en esglésies o altres dependències contigües on una posada en escena hauria resultat impossible (l'església, certament, no estava pensada per a l'escenografia, almenys per a una escenografia teatral).

### 3. ELEMENTS TEATRALS A L'ORATORI

Si, almenys des del punt de vista dels seus antecedents, l'oratori sí que sembla un gènere dramàtic, caldrà analitzar a continuació quins elements d'aquell el caracteritzen d'aquesta manera. En primer lloc s'observa que, en general, l'oratori es basa en llibrets dramàtics o dramaticonarratius. En la majoria dels casos la història es desenvolupa a partir d'uns personatges que dialoguen entre si; hi pot ha-



ver, a més, la intervenció d'un narrador que, sense participar directament a l'acció, informa l'espectador de determinats successos imprescindibles per a una completa comprensió de l'argument. Fins i tot en el cas d'un llibret que exigeixi la presència d'un narrador, l'element dramàtic sempre hi tindrà un major pes que el narratiu. (Cal assenyalar, això no obstant, una curiosa excepció: el que s'ha convertit, almenys per a l'aficionat comú, en l'oratori més famós i paradigmàtic de tota la història de la música europea, el *Messiah* de Händel, no està compost sobre un text dramàtic. El seu llibret consisteix en una sèrie de passatges bíblics ordenats de tal manera que efectivament expliquen una història, però que en cap cas s'hi aprecia la intervenció d'un sol personatge.)

Un repàs dels llibrets d'oratoris catalans del segle XVIII i primers anys del XIX<sup>3</sup> demostra el que s'acaba d'afirmar al paràgraf anterior. La característica dramàtica de la major part d'aquests texts és suggerida, d'entrada, per la indicació, al principi del llibret, dels diferents personatges que intervenen en el desenvolupament de l'acció. La posterior lectura del llibret no farà més que corroborar la hipòtesi: en efecte, l'argument serà desplegat a partir del diàleg entre aquells personatges. Per altra banda, els texts d'aquestes composicions es dividiran en dues grans categories: aquells en què es narra de manera lineal una única història i els de tipus al·legòric. En tots dos casos els arguments tindran un origen bíblic o hagiogràfic. En el tipus de llibret al·legòric, una virtut o un episodi de la vida del sant a qui es dedica l'oratori es posarà en relació amb un passatge bíblic, generalment veterotestamentari. En un primer moment, i durant la major part de la composició, es presentarà de manera dramatitzada l'escena procedent de la Bíblia. Al final de l'obra, encapçalat de vegades per les paraules «Licència» o «Càntico», s'arribarà a un fragment, normalment un recitatiu i un cor, en què s'equipararà el sant a qui està dedicat l'oratori amb el passatge bíblic que s'acaba de dramatitzar. Cal recordar, aquí, que a l'òpera també van existir aquestes dues categories: a més del primer tipus de llibret, en el qual, com ja s'ha indicat, es narra una única història, també va ser habitual, especialment al segle XVII, trobar texts al·legòrics. En aquests darrers el destinatari era un monarca les virtuts del qual eren comparades, en aquest cas, amb les de personatges mitològics o de la història antiga.<sup>4</sup> Pel que fa a l'òpera, la «Licenza» se situava al principi de llibret i no pas al final, fet que no suposa, això no obstant, una diferència substancial.

Ja s'ha indicat més amunt que en l'oratori, per les característiques pròpies dels espais on solia interpretar-se, no era habitual l'escenificació. I això, certament, representava un inconvenient de cara a la completa comprensió de l'argu-

3. Per a una llista de llibrets d'oratoris catalans del segle XVIII, vegeu Xavier DAUFÍ, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII», tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 2001; Daniel CODINA I GIOL, *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat: Segles XVII-XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, col·l. «Scripta et Documenta», núm. 64.

4. Vegeu Manfred F. BUKOFZER, *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach*, Nova York, Norton, 1947, p. 395.



ment. En l'òpera, per mitjà de l'escenificació, el públic rebia una informació addicional no inclosa en el text que l'ajudava a entendre perfectament l'acció que transcorria. L'oratori, per la seva banda, va haver de desenvolupar altres mitjans per afegir aquesta informació complementària que no podia oferir-se per manca d'acció, vestuari i escena. Cal recordar, per altra banda, que la figura del *testo*, que havia estat tan important a l'oratori italià del segle XVII, va anar desapareixent cap al canvi de segle. Ja el 1707, el canonge Arcangelo Spagna expressava la idea que, gràcies a la música, l'oratori esdevenia una veritable *rappresentazione uditiva*. La solució aportada per un dels més eminents llibretistes del moment, Metastasio, les obres del qual, almenys durant una part del segle XVIII, foren preses com a model, va ser la d'incloure en el text, normalment en els recitatius, elements descriptius i narratius per tal que l'espectador pogués entendre allò que no podia veure's a l'escenari. Cal assenyalar que Metastasio, a més d'autor de llibrets operístics, es va dedicar igualment a la creació de texts per a oratoris.<sup>5</sup>

Aquest recurs també va ser adoptat pels llibretistes catalans. Al text de *Daniel en Babilonia* (oratori amb música de Francesc Queralt compost el 1777), se'n pot trobar algun exemple. En aquesta obra, de tipus al·legòric, s'explica en primer lloc el passatge en què el profeta Daniel desxifra, a requeriment del rei Baltasar, el significat dels mots *Mané, Thecel i Phares*.<sup>6</sup> Al final de l'oratori es compara la figura del profeta amb la de sant Magí, el personatge a qui l'obra està dedicada. El segon acte s'inicia amb un recitatiu en què Nitocris, la mare del rei, informa del que està passant:

Nitocris: Vive alegre Señor. Señor respira eternamente vive, mira, mira, la gente como clama por la paz de su Rey; oye que llama en el confuso alboroto al Profeta Daniel. El comun voto à tu favor suspira: Su deseo solo tu bien anhela: Yá el Hebreo con Josedech aqui se vá acercando del Pueblo acompañado; yá vá entrando à tu alvergue Real, y yá estoy viendo como à tus pies le ván introduciendo.

En el cas d'existir representació es veuria sobre l'escenari l'arribada de Daniel a la cambra reial, amb la qual cosa part del text d'aquest recitatiu es faria innecessari.

5. Entre 1730 i 1740, Metastasio va escriure un total de set llibrets d'oratori que van ser posats en música per nombrosos compositors del moment. Els autors de les primeres versions musicals d'aquests texts van ser Caldara, Reutter, Porsile i Predieri. Cal assenyalar, a més, l'existència d'un vuitè llibret compost el 1727, *Componimento sacro per la festività del SS Natale*, l'estil del qual, això no obstant, no és en absolut representatiu de Metastasio.

6. Vegeu *Antic Testament, Llibre de Daniel*, 5:25.

El text de *La Virgen María en el Calvario*, un altre oratori de Francesc Queralt compost el 1794, serveix de font per a altres exemples. En aquesta obra, a partir del diàleg entre els diferents personatges, es presenten els fets que es van succeir des de la mort de Jesús fins que va ser enterrat. En els recitatius es troben passatges en què s'explica el que passa i que, per manca d'escenificació, no podem veure. Després del primer cor se senten en un recitatiu les paraules següents: «¡Ya Jesús espiró! ¡Ya finalmente / su espíritu entregó en manos del Padre / [...]». Sabem, d'aquesta manera, que Jesús acaba de morir; se'ns informa verbalment d'un succés que, en el cas de l'òpera, hauria pogut ser representat a l'escenari. Més endavant, també en un recitatiu, trobem un altre passatge en què es va narrar el que succeeix:

María:	[...] Hacia al calvario Se encamina resuelto y temerario Un furioso tropel de gente armada: Alguna nueva ofensa preparada, Algun oprobrio nuevo se maquina.
Juan:	Ciego un Soldado, oh Madre, se avvicina Al cadaver sagrado.
Magdalena:	Y con la lanza hiere su costado.
María Cleofás:	¡Qué asombro! ¡Qué prodigio!
Magdalena:	Sangre pura, Con agua cristalina, su rotura Mana del corazón.

Un altre fet que a falta d'escenificació ha de ser explicat amb paraules és el davallament de la creu. És ara Maria Cleofàs qui canta el text següent: «Ya del sagrado leño van baxando / el divino cadaver [...]». En el cas d'haver existit representació, aquest fet hauria estat, sens dubte, representat a l'escenari, amb la qual cosa no hauria estat necessari expressar-lo verbalment.

Els exemples aportats fins aquí són una petitíssima mostra de quelcom que era del tot habitual en els llibrets del segle XVIII. Aquesta característica demostra la clara vocació teatral de l'oratori, un gènere que, malgrat que no preveu la representació, té la seva base en un text de tipus dramàtic (un element, aquest, propi del teatre). Un text que, d'altra banda, supleix, allà on cal, allò que no es veu a l'escenari per manca de representació amb descripcions.

Una altra característica que apropa l'oratori al gènere teatral és l'estructura del seu llibret, del tot paral·lela a l'operístic. L'òpera està composta per una successió de moviments construïts segons els diferents tipus formals del *stile rappresentativo*, és a dir, es constitueix d'àries, recitatius, cors, etc., tots ells formes desenvolupades al llarg del segle XVII i paral·lelament a l'evolució del gènere operístic.

A l'oratori aquests tipus formals posseeixen, en línies generals, les mateixes funcions que s'observen a l'òpera. Habitualment els recitatius són els encarregats de portar l'acció dramàtica, és a dir, són els que contenen els diàlegs entre els diferents personatges a través dels quals l'oient pot comprendre la història que s'està representant. Al contrari del que succeeix a l'òpera, ja s'ha vist, a l'oratori, els textos dels recitatius contenen un major nombre d'elements narratius. Això no obstant, no fa dels recitatius de l'oratori quelcom essencialment diferent dels operístics. L'ària, per altra banda, posseeix una funció del tot distinta: en ella l'acció es deté i el personatge que la interpreta expressa un sentiment o reflexiona sobre el que acaba de passar. Normalment l'ària segueix el recitatiu i representa la seva culminació; és més, en els llibrets operístics de Metastasio l'ària conclou una escena i el personatge que l'ha cantada, com és prescriptiu, surt de l'escenari. En el cas de l'oratori això és potser més difícil de comprendre pel fet de no existir escenificació, però habitualment el personatge que acaba de cantar una ària no torna a intervenir en els números següents, la qual cosa fa suposar que, si hi hagués representació, aquest sortiria de l'escena. Sigui com sigui, resulta evident que aquest recurs d'ajuntar una ària i un recitatiu respon clarament a criteris dramàtics. Aquest conjunt, que inclou els dos elements presents a l'òpera, acció (recitatiu) i reflexió (ària), representa la base de l'escena teatral operística.

Si centrem l'atenció en el que expressa el text, podrem trobar igualment paral·lelismes amb l'òpera. En aquesta darrera, les paraules són les encarregades de transmetre els diferents estats d'ànim o afectes que la música haurà de reflectir. És per això que, segons el text, hi podran haver àries de *bravura*, metafòriques, *di mezzo carattere*, *di portamento*, etc. Aquesta idea també va ser recollida per Metastasio en els oratoris, de manera que en els seus llibrets es trobaran igualment diferents tipus d'àries que reflectiran els diferents estats d'ànim dels personatges. Smither explica que en els oratoris metastasians les àries responen bàsicament a quatre categories: dramàtica (quan deriven directament de la situació dramàtica i en són un resposta), religiosa (en la qual s'expressa una creença en Déu, es fa una oració o es predica un sermó), metafòrica (en la qual un personatge compara la seva situació dramàtica o la seva condició amb una imatge de la natura) i sentenciosa (en la qual el text se centra en una màxima o proverbi). Per altra banda, les àries es podran classificar també segons el seu afecte: alegria, pau, lamentació...<sup>7</sup>

Heus ací alguns exemples dels molts que es podrien aportar pel que fa a l'oratori català. Es pot començar per *Ana madre de Samuel*, obra de Francesc Queralt composta el 1778 en què es troba un exemple d'ària dramàtica. S'hi explica la història d'Anna, la dona estèril d'Elcanà, que després de dirigir les seves pregàries a Déu finalment dona a llum Samuel (1Sa 1,1-16 i 2,1-10). En el moment que presenta el seu fill al temple canta una ària que deriva clarament de l'acció mateixa; Anna explica el que està fent:

7. 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. 59-61.

Soy la esteril muger,  
 que á Dios rogaba, Helí,  
 un hijo conseguí,  
 oy le vengo á ofrecer,  
 en justa gratitud.

Recibidlo Señor  
 al Niño Samuél  
 su amor sea al nivél  
 de solo vuestro amor,  
 encended su fervór  
 pues sois eterna Luz.

A *La conversión de Agustino* (Francesc Queralt, 1804) hi ha un altre exemple d'ària dramàtica. Com suggereix el títol, en aquest oratori es dramatitza la circumstància de la conversió de sant Agustí. Al principi, quan aquest personatge encara està entregat als plaers mundans, canta una ària en què manifesta les seves intencions i explica què és el que fa:

Que delicia, que contento  
 la alma mia probará,  
 disfrutando aquel momento  
 de su amada libertad.

Ella sola es mi atractivo,  
 ella sola el bien que anhelo,  
 ella sola mi consuelo,  
 toda mi felicidad.

A l'obra ja citada anteriorment, *La Virgen María en el Calvario*, després que la Verge Maria expressi el seu desig que Joan, Maria Magdalena i Maria Cleofàs es quedin amb ella al peu de la creu, aquesta darrera, en un recitatiu, manifesta que no la deixarà mai sola. A continuació canta una ària que podria classificar-se com a metafòrica, en la qual explica que es quedarà al costat de Maria tot i el perill que això pugui suposar. Aquest personatge es compara amb una au que, tot i sentir que s'apropa un caçador, no dubta a córrer per protegir les seves cries:

Soy cual tímida avecilla,  
 Que sencilla, desde el nido,  
 Se estremece al estallido  
 Del astuto cazador.

Mas con todo no se mueve,  
 Y se atreve, si la llama,  
 A seguir de rama en rama  
 De su prole el fiel clamor.

L'oratori *Las dos silllas reales*, compost l'any 1799 per Josep Cau, presenta un altre exemple de text metafòric en què l'actitud despreocupada davant la mort d'algunes persones és comparada amb la vida feliç d'un rossinyol que no sospita que l'observa l'esperver.

El ruiseñor gorgea  
En la selva florida  
Sin mirar que su vida  
asecha el gavián

El hombre en este mundo  
Se alegra, se divierte,  
Sin pensar que la muerte  
Le busca con afán.

A l'*Oratorio a San Felipe Neri*, compost per Francesc Queralt el 1802, es representa el moment en què el Creador es manifesta al sant inflamant-li el seu cor amb el foc de l'amor diví. En aquesta composició hi ha una ària religiosa en què el protagonista s'adreça al Pare per mitjà de l'oració. Un recitatiu en què Felip Neri, en actitud de pregària, demana a Déu una espurna del foc que representa el seu amor per la humanitat culmina amb l'ària següent:

No puede en tanta pena  
mi pecho enamorado  
decirte, oh dueño amado,  
con qué ansia el alma está.

Raye una luz serena  
de ésa, tu ardiente esfera.  
Mi amor haz que te quiera  
como te debo amar.

Es pot aportar, encara, un altre exemple d'ària religiosa, aquest cop procedent d'*Ana madre de Samuel*. És el moment en què Anna, al Temple, davant del sacerdot Elí, eleva la seva pregària a Déu:

Dadle Cielos constancia  
á mi pecho oprimido,  
los arrogantes insufribles tiros.

Ella trueca en agravios  
Divinos Beneficios;  
mas yo de sus injurias  
hago á Dios agradable sacrificio.

Ofresco, Dios eterno,  
 si me diereis un hijo,  
 Consagrarle en el Templo  
 voluntaria oblacion de mi cariño.<sup>8</sup>

Des del punt de vista estructural, el text de les àries dels oratoris catalans del segle XVIII segueix també molt de prop el de l'òpera. És lògic que sigui així si es considera el fet que la forma musical, en ambdós gèneres, era la mateixa. Són diversos els tipus d'àries més emprats en aquest moment pels compositors: des de les formes més arcaiques, utilitzades fins a mitjan segle, com podrien ser l'ària *da capo* o *dal segno*, fins a d'altres més modernes que van tenir la seva vigència entre els anys vuitanta del segle XVIII i les dues primeres dècades del XIX, entre les quals destaquen l'ària en dos temps o l'ària *durchkomponiert*. S'observa, d'altra banda, que la majoria d'aquestes formes (que no són, no obstant això, totes les que van existir) estan constituïdes per dues parts musicals. En general, el text de les àries, tant de l'òpera com de l'oratori, es compon de dues estrofes d'un mateix nombre de versos. Així, en els tipus *da capo* o *dal segno*, la primera estrofa es canta a la primera secció i a la seva repetició, mentre que la segona s'utilitza en el fragment central. En l'ària *durchkomponiert* (composta a base de múltiples parts) es requerirà, contràriament, un poema amb un major nombre d'estrofes, una per a cada una de les seccions musicals.

#### 4. A MANERA DE CONCLUSIÓ

Una primera observació dels llibrets d'oratori, composts com ja s'ha vist a base de diàlegs entre els diferents personatges que intervenen a l'acció, suggereix que aquestes composicions puguin pertànyer al gènere dramàtic. Un posterior i més profund estudi corrobora aquesta suposició. Per altra banda, cal remarcar que l'origen de l'oratori està clarament emparentat amb el de l'òpera. Ja s'ha vist que la *Sacra rappresentazione* de Cavalieri (antecedent directe de l'oratori) i l'òpera posseeixen un origen comú: ambdues parteixen dels ideals de la Camerata Fiorentina, els integrants de la qual, en un intent de ressuscitar la tragèdia grega, van crear el *dramma per musica*, un nou gènere musical dramàtic que, això no obstant, va tenir finalment ben poc a veure amb aquella antiga forma.

8. Cal assenyalar que els exemples aportats des de la pàgina 177 fins aquí tenen procedències diverses. Les citacions de *Daniel en Babilonia*, *La Virgen Maria en el Calvario*, *Ana, Madre de Samuel* i *La conversión de Agustino* han estat extretes de llibrets impresos (en els tres primers casos) i de manuscrit (en el darrer). Les citacions de *Las dos sillas reales* i de l'*Oratorio a San Felipe Neri* procedeixen de les partícels. En els texts citats dels llibrets s'han mantingut l'ortografia i puntuació originals, mentre que els que s'han extret de les partícels es presenten normalitzats.