



JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

MVSICA CÆLESTIS

Reflexions sobre Música i Símbol

AROLA EDITORS

MVSICA CÆLESTIS

Reflexions sobre Música i Símbol

Primera edició: setembre del 2012

Edita: Arola Editors

ISBN: 978-84-15248-89-7

Arola Editors

Polígon Francolí parcel·la 3 nau 5 - 43006 Tarragona

Apt. Correus 253 - 43080 Tarragona

Tel. 977 553 707 - Fax 902 877 365 - Mòbil centraleta 628 415 318

arola@arolaeditors.com

www.arolaeditors.com

Coeditat amb: Publicacions URV

ISBN: 978-84-8424-221-5

Publicacions de la URV

Av. catalunya, 35 - 43005 Tarragona

Tel. 977 558 474 - Fax: 977 558 393

publicacions@urv.cat

www.publicacionsurv.cat

© Josep Maria Gregori i Cifré

josepmaria.gregori@uab.cat

Disseny de la coberta: Arola Editors

Imatge de la coberta: detall d'*Il Parnasso* de Raffaello Sanzio, ca. 1510-1511 (Museu del Vaticà)

Imprimeix: Gràfiques Arrels - Tarragona

Dipòsit legal: T-1079/2012

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, tret de l'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a l'editor o a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprògràfics, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar, escanejar o fer còpies digitals d'algun fragment d'aquesta obra.

MVSICA CÆLESTIS

Reflexions sobre Música i Símbol

Josep Maria Gregori i Cifré

AROLA EDITORS



*A Meritxell Vinaixa i Planas la meva dilectíssima esposa,
amant, amiga, companya, germana, musa, sàvia consellera
i mare dels nostres benamats fills Oriol i Oleguer*

Índex

PREFACI	11
NOTA	15
I. LA MÚSICA I EL SAGRAT: MITE I RELIGIÓ	17
1. Música i Símbol	19
2. Música i Inspiració	29
3. Música i Sacralitat	45
4. L'Harmonia de les Esferes	61
5. El cant de les Sirenes	73
II. MÍSTICA, NÚMERO I RETÒRICA	85
6. Música i número en el Llibre Vermell de Montserrat	87
7. Mística i retòrica en la vida i l'obra de Tomás Luis de Victoria (1548-1611)	99
8. Símbol i retòrica en la polifonia litúrgica de Joan Pau Pujol (1570-1626)	119
9. Número i símbol en els exordis de l' <i>Orfeo</i> i les <i>Vespro della Beata Vergine</i> de Claudio Monteverdi	133
BIBLIOGRAFIA	161

Prefaci

L'estudi de les relacions entre música i símbol és un dels *leitmotiv* que tracto de desbrossar en els camins de la meua ruta docent i artística.¹ Des la talaia del temps, ara me n'adono que l'any 1987 va significar per a mi l'inici de la meua convivència amb aquest binomi vocacional. Aquell any vaig tenir l'oportunitat, per una banda, d'assumir la docència de l'assignatura d'*Estètica de la Música* dins del pla d'estudis del que llavors era l'Àrea de Música del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona,² i, per una altra, fou aquell mateix quan Jordi Savall em convidà a cantar per primera vegada, pocs mesos després d'haver-la fundada, amb *La Capella Reial de Catalunya*.

L'assumpció de la docència d'aquesta matèria reobrí dins meu el desig d'aprofundir en els enigmes de la mitologia, els lligams entre art i filosofia, música i poesia, un desig que l'enyorat mestre Eudald Solà havia sembrat en les apassionants classes de Filosofia que impartia a aquells tendres estudiants de COU que tinguérem la sort de ser deixebles seus a principis dels anys 70. Ara, amb el pas dels anys, puc reconèixer la força de l'empremta del seu amor per la saviesa i per la recerca de lligams i concordances entre el món del pensament, la música, l'art i la poesia.

Una empremta que, bastants anys més tard, i des d'una vessant de caràcter espiritual, va revifar gràcies a la lectura, primer, i a l'oportunitat de fer-ne la traducció, després, de les obres d'Emmanuel d'Hooghorst. Això va ser possible gràcies a la presentació d'*El fil blau. Històries de la tradició hebraica* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, «El gra de blat», 159) i a les traduccions d'*El fil de Penèlope* (Barcelona: Claret, 1999) i *El fil d'Ariadna. Hermetisme i tradició cristiana* (Barcelona: Publicacions de

1 La formació de la meua faceta artística —centrada en els estudis de piano i harmonia amb el pare Robert de la Riba i de cant amb Jordi Albareda i Xavier Torra—, es va desenvolupar de forma paral·lela al desvetllar de la meua vocació universitària. El «virus de la musicologia», per dir-ho amb l'entranyable expressió que solia emprar el mestre Francesc Civil, va calar ben endins gràcies al mestratge dels professors Francesc Bonastre i Antonio Martín Moreno, responsables de les matèries de Musicologia de la Llicenciatura d'Art, que vaig cursar a la UAB entre els anys 1972 i 1977.

2 A partir del 1997, aquella matèria es convertí en l'assignatura troncal d'*Història del pensament musical* del pla d'estudis de la nova titulació universitària anomenada Història i Ciències de la Música, i ara, amb el nou Grau de Musicologia, ha recuperat el seu nom original.

l'Abadia de Montserrat, 2008, «El gra de blat», 202).³ La riquesa hermenèutica d'aquest humanista cristià del segle XX, pregon coneixedor tant de la mitologia i la filosofia clàssiques, com de les tradicions de les religions del Llibre, amic i deixeble de Louis Cattiaux, ha inspirat i conduït, sovint, les reflexions que avui goso presentar en aquest recull que ara teniu a les mans. Alguns dels temes que presento aquí han estat objecte de primeres aproximacions en alguns dels articles que he publicat entre els anys 1998 i 2006, sovint objecte de ponències i comunicacions en diversos congressos.

Aquesta empresa m'ha menat a indagar en les arrels del pensament musical grec i a reflexionar sobre alguns dels seus mites, on la música hi ocupa un destacat protagonisme: l'enigmàtic cant de les Sirenes, l'audició de l'Harmonia de les Esferes en la tradicions pitagòrica i platònica, els misteris que acompanyen el mite d'Orfeu i la relectura que en feren els humanistes del Renaixement. M'he decantat també per assajar sobre la relacions entre la música i el sagrat a través del fenomen de la inspiració, i a confeigir, des d'aquesta òptica, una relectura del *Motu proprio* acompanyada d'un seguit de reflexions sobre la delicada qüestió de la música en els nostres temples.

Tot i les meves grans limitacions, he mirat d'aplicar-me a interpretar determinats aspectes de la relació entre música i símbol en el repertori religiós del *Llibre Vermell de Montserrat*, en determinades obres del polifonista castellà Tomás Luis de Victoria i també del català Joan Pau Pujol, així com en els exordis de *l'Orfeo* i les *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi.

Les eines metodològiques per a dur a terme aquesta empresa han partit de l'anàlisi de les seves estructures retòriques, i m'han menat a mirar d'establir la presència del nombre d'or, o secció àuria, així com les relacions entre música i nombre que impregnen el llenguatge sonor d'aquests repertoris.

L'enriquiment de l'experiència interpretativa m'ajuda a apropar-me des de dins i a encarnar en mi mateix aquesta música a la qual m'he aproximat des d'una òptica reflexiva i amb una actitud acadèmica. D'aquesta manera, les interpretacions del *Llibre Vermell de Montserrat*, el repertori dels polifonistes hispànics del Renaixement i del Manierisme europeu, i les representacions i concerts de *L'Orfeo* i les *Vespro della Beata Vergine* amb La Capella Reial de Catalunya, sota el mestratge de Jordi Savall, així com la relectura filològica de repertori litúrgic i religiós dels polifonistes catalans dels segles XVI i XVII amb el grup *Exaudi Nos* de Joan Grimalt, esdevenen una font contínua de vivències i d'experiències artístiques, que adquireixen per a mi un relleu de primer ordre ja que actuen com uns vasos comunicants que, des del món de la interpretació musical, nodreixen i revitalitzen tant la recerca musicològica, com la docència universitària.

A partir d'aquesta experiència, la ciència i l'art, la filosofia i la religió es donen la mà amb la intenció de penetrar en l'estudi de les relacions entre la música i el símbol, mirant

3 Traduccions dutes a terme en col·laboració amb la bona amiga Maria Dolors Millet i Loras, bibliotecària de l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas entre els anys 1981-2002.

d'ajudar a suscitar nous nivells de consciència en la seva percepció. La docència universitària em permet de proposar aquestes lectures als estudiants, mentre ells, amb les seves renovades inquietuds, esdevenen cada vegada més una renovada font de suggeriments i intuïcions pedagògiques i un regal de riquesa humana.

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ
Vilassar de Mar - Molló, 8 de setembre del 2012

Nota

Les reflexions sobre les relacions entre Música i Símbol amb les que obro el primer apartat d'assajos sobre La Música i el Sagrat, són fruit de la comunicació «Sobre la idea del símbolo en la música religiosa», que vaig presentar el 1996 al congrés *El acceso musical al mundo. XXXII Reuniones Filosóficas de la Universidad de Navarra*.¹ El capítol sobre Música i Inspiració parteix de la ponència «Reflexiones sobre la inspiración como vertebradora de la sacralidad en la música» que vaig presentar al congrés *Arte, Música y Sacralidad*, organitzat per la Universidad de Valladolid el 2000.² El tema abordat a Música i Sacralitat és una ampliació de la ponència que vaig presentar al simposi internacional *El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)*, organitzat per la Sociedad Española de Musicología i celebrat a Barcelona el 2003.³ El capítol sobre l'Harmonia de les Esferes parteix de l'assaig «L'Harmonia de les Esferes, símbol d'una audició contemplativa», que aparegué publicat en un volum d'homenatge a Oriol Martorell.⁴ El capítol dedicat al cant de les Sirenes parteix de la comunicació «El canto de las Sirenas, reflexiones en torno a un símbolo musical» presentada a les *III Jornadas de Música y Filosofía: Música, Lenguaje y Significado*, organitzades per la Universidad de Valladolid el 2000.⁵

En el segon apartat Música, Número i Retòrica, presento quatre assajos sobre repertori musical. El primer està dedicat al Llibre Vermell de Montserrat i parteix de l'article «El Llibre Vermell de Montserrat, una corona sonora de llaors marianes».⁶ El capítol sobre el polifonista T. L. de Victoria va ser objecte d'una contribució a l'homenatge a I. Fernández de la Cuesta que edità R. Stevenson.⁷ L'aproximació als aspectes retòrics i simbòlics en l'obra del polifonista J. Pujol van ser tractada en un volum miscel·lani

1 CRUZ CRUZ, Juan (ed.), *La realidad musical*. Pamplona: Eunsa, 1998, p. 175-180.

2 MORENO FERNÁNDEZ, Susana (ed.), *Arte música y sacralidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid. SITEM-Glares, 2006, p. 111-124.

3 «¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al Motu Proprio de San Pío X», *Revista de Musicología*, XXVII, 1 (2004), 467-480.

4 AVIÑO, Xosé (ed.), *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, p. 321-331.

5 VEGA RODRÍGUEZ, Margarita y VILLAR-TABOADA, Carlos (eds.), *Música, Lenguaje y Significado*. Valladolid: Universidad de Valladolid. SITEM-Glares, 2001, p. 221-231.

6 *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), 27-40.

7 *Inter-American Music Review*, XVIII/1-2 (2008), 147-157.

dedicat a aquest compositor del primer barroc català.⁸ El capítol dedicat a l'estudi simbòlic dels exordis de *L'Orfeo* i les *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi, està elaborat a partir de les comunicacions «Musique et symbole à propos du Prologo de *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi» —presentada al col·loqui internacional *La notion de syntaxe en langue et en musique*, organitzat per la Université Sorbonne-Paris IV el 2003— i «Número y símbolo en los exordios de *L'Orfeo* y las *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi», exposada en el VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrat a Oviedo el 2004.⁹

8 BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc; COSTA, Francesc; GREGORI, Josep Maria; PAVIA, Josep. *Joan Pujol: La música d'una època*. Barcelona: Alta Fulla, 1994, p. 119-134; i dins de *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 65-72.

9 *Revista de Musicología*, XXVIII/2 (2005), 919-949.

I

La música i el sagrat: mite i religió

1

Música i Símbol

Al meu fill Oriol

*Quan el símbol és una realitat,
és impossible de descobrir-lo
sense l'ajuda de Déu.¹*

Quan hom s'apropa al fenomen de l'expressió musical, i d'una forma específica al repertori d'aquella música que anomenem religiosa, resulta interessant de constatar que la idea del símbol s'ajusta amb una natural consonància i precisió al fenomen de l'expressió sonora. El grau d'afinitat que es dona entre el símbol i el repertori religiós va, al meu entendre, més enllà de la semanticitat, tot i les reiterades al·lusions que hom fa a aquest terme a l'hora de tractar sobre el tema de l'expressió musical en relació al text, tant en els manuals com en els assaigs sobre estètica musical.

Dins la tradició de la nostra cultura occidental la percepció d'allò expressiu en la música religiosa, acostuma a ser enfocada sota l'òptica de la inveterada relació entre música i paraula,² la manifestació de la qual se circumscriu, en els seus orígens i d'una forma gairebé absoluta, al context ritual de la funció litúrgica.³

1 Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*. Barcelona: Claret, 2007, llibre II, verset 44.

2 El camí vers l'estudi d'aquestes relacions ofereix avui dia una rica perspectiva, des del cèlebre *Musik und Sprache* de Thrasybulos GEORGIADIS (Berlín: Springer, 1954), centrat en l'estudi compositiu de la Missa en la història musical d'Occident, fins a les interessants aportacions d'Enrico FUBINI a *La musica nella tradizione ebraica* (Torino: Einaudi, 1994), juntament amb els treballs d'Amnon SHILOAH, *Les traditions musicales juives* (Paris: Maisonneuve & Larose, 1995) i *La musique dans le monde de l'islam* (Paris: Fayard, 1995), on es fa palesa la pervivència de la indissoluble unió entre música i text en les tradicions orientals.

3 Una visió genèrica de la idea de música religiosa menaria a pensar en obres que, a banda de les consideracions formals i de trobar-se allunyades de l'escena litúrgica, conserven una íntima filiació amb allò religiós tal com succeeix, per exemple, amb *L'Orfeo* (Mantua, 1607) de C. MONTEVERDI, o *Die Zauberflöte* (Wien, 1791) de W. A. MOZART.

En l'estudi de les relacions entre música i paraula s'accepta com a valència semàntica tot aquell procés de mimesi analògica, figurativa o abstracta, que es pot establir entre el llenguatge musical i el llenguatge conceptual, i que és susceptible de ser reconegut com a tal. L'ús reiterat d'un codi de correspondències, aparentment de signe convencional, entre ambdós llenguatges, és el que acaba confeccionant un lèxic i una gramàtica de recursos sonors dotats de significació expressiva. La seva identificació a través dels respectius estils i èpoques, serà el testimoni del grau d'adopció i difusió d'un determinat procés mimètic.

D'aquesta manera, l'accés al coneixement dels procediments d'analogia entre so i paraula sota el prisma de la semàntica musical —préstec conceptual que la musicologia deu a la lingüística en la seva adopció de la metodologia estructuralista—, es convertirà en una premissa bàsica per a poder penetrar en l'estudi dels recursos o inversions expressives, dels hàbits compositius, és a dir, de les diverses tipologies de consciència semàntica que han anat configurant la idea de l'expressivitat en el decurs de la història musical d'Occident.

El coneixement dels teòrics i els tractadistes es converteix en un instrument necessari per poder dur a terme un estudi contextualitzat dels respectius procediments semàntics. D'altra banda, el fet de recórrer a l'ús d'un sistema analític que sigui com més proper i coetani possible al propi procés creatiu, garanteix una aproximació respectuosa al fenomen expressiu, la qual concorda, a la vegada, amb les tècniques compositives pròpies de cada època. Des del darrer quart del segle XX és ben sabut que la vertebració del discurs musical des del Renaixement fins al terme del darrer Barroc, trobà el seu fonament constructiu en els figuralsmes de la retòrica.⁴

Tanmateix, encara segueix mancant un consens terminològic a l'hora d'escollir els termes que tracten de definir la música aplicada al servei religiós o que n'assumeix funcions rituals. L'expressió «música litúrgica» ha substituït durant força temps els de «música sagrada» o «musica sacra», això no obstant, hom l'empra de forma indistinta com a sinònim de «música religiosa». Atenent a criteris etimològics, penso que seria prou clarificador cenyir-se a contemplar les accepcions «música eclesiàstica» i «música profana» per a delimitar els dos grans camps del repertori occidental. Pel que fa a la primera, cal precisar que s'hi poden establir les accepcions de música litúrgica i música religiosa, si atenem a la naturalesa idiomàtica del seu fonament textual: música litúrgica per al repertori escrit sobre textos llatins —amb la inclusió de les escasses locucions hebraïques i gregues—, i música religiosa per al repertori escrit sobre textos en llengua romanç. Col·labora també a establir aquest perfil la pròpia incardinació del repertori musical en el si de la funció ritual, d'acord amb les coordenades de l'any i el dia litúrgics.

4 Recordem els treballs de referència al respecte d'Arnold SCHERING (*Das Symbol in der Musik. Gesammelte Aufsätze*. Leipzig: Koehler, 1941), Hans-Heinrich UNGER (*Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch, 1941), Brian VICKERS («Figures of rethoric. Figures of music?», *Rhetorica*, 2, 1984) i Claude V. PALISCA (*Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1994).

La temàtica del text litúrgic aborda el fenomen religiós sota la variada multiplicitat d'aspectes i facetes a través dels quals aquest es presenta en els textos sagrats de la tradició cristiana. L'immens *corpus* que ha conformat la litúrgia catòlica s'ha nodrit, en la seva troncalitat, de textos pertanyents a l'Antic i Nou Testaments; d'altra banda, d'aquestes pròpies fonts ha emanat, inspirada en elles, l'enorme riquesa del repertori textual post-bíblic que de forma progressiva va anar configurant el devenir de la vida litúrgica medieval.

L'aproximació que hom fa, des de l'òptica de la semàntica, a les relacions entre el discurs sonor i la font textual, requereix prestar una atenció especial a la naturalesa simbòlica sota el ropatge de la qual hi troba la seva expressió i representació el fenomen religiós. És aquí on el concepte i la idea del símbol assumeix un grau de finor que no arriba a assolir el concepte de semanticitat, precisament, perquè el primer s'ajusta amb un encaix exquisit a la idiosincràsia del text religiós.

El concepte grec *symbolon* es defineix com un «signe de reconnaissance (constitué à l'origine par un objet brisé en deux parties, dont chacune était conservée par une personne; le rapprochement des deux permettait la reconnaissance)»⁵

D'altra banda, aquest terme prové de l'arrel verbal grega *ballo*, que ha donat les formes nominals *bolé* i *bolós*, de les quals han derivat *parabolé*, comparació, paràbola, i *symbolon* / *symbolé*, signe, que permet ajuntar, reunir o retrobar.⁶

En aquest sentit, sant Isidor de Sevilla ja apuntava que «la religión recibió este nombre porque mediante ella religamos nuestras almas al único Dios [...]»,⁷ i resulta suggerent observar, per una banda, com de l'arrel verbal llatina *ligo*, lligar, ajuntar o unir, han derivat els termes *religo* i *religionis*,⁸ i de l'altra, bo i seguint amb aquest paral·lelisme etimològic, com es dóna una subtil i feliç analogia entre els conceptes de símbol i religió, atès que tos dos comparteixen aquest mateix sentit de retrobar o de reunir quelcom que roman separat.

Les analogies entre música i text són susceptibles de ser analitzades semànticament mentre els conceptes i les idees que expressen mantenen un nivell d'objectivació i un grau d'experimentalitat en correspondència amb la seva immanent capacitat d'intel·ligibilitat, racionalització i plasmació fàctica.⁹ El vastíssim repertori literari de la música profana —és a dir, de la música que hom interpreta a l'exterior del temple¹⁰—, ofereix

5 Cf. Maurice LACROIX i Victor MAGNIEN, *Dictionnaire grec-français*. Paris: Lib. Classique E. Berlin, 1969.

6 Cf. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1983.

7 ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. Madrid: BAC, 1993, núm. 433, vol. I, p. 688-689.

8 Alfred ERNOUT i Antoine MEILLET (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1985, els quals admeten el segon mentre posen en dubte el primer.

9 Vegeu al respecte Amalia COLLISANI, *Musica e simboli*. Palermo: Sellerio, 1988, 173-178.

10 D'acord amb el propi sentit etimològic del terme llatí *profanum*, per referir-se a allò que es trobava davant o fora del temple i per tant no estava consagrat. D'altra banda, la recuperació d'aquest sentit original permet decapar el vernís moral i pejoratiu amb el que els historiadors de la música solien emprar aquest terme en èpoques passades.

un ampli mostrari de les múltiples i variades manifestacions de l'emotivitat i de la psicologia humanes.

Tanmateix, l'anàlisi semàntica es mostra insuficient quan hom se situa al davant d'un text litúrgic i religiós, precisament perquè aquest es presenta sota uns paràmetres lingüístics de caràcter simbòlic i al·legòric, els quals acompleixen la missió d'induir en el receptor la pregonesa dels sentits de les seves imatges i de les seves figures a través d'una economia pedagògica que s'autoregula en la pròpia capacitat de percepció intuïtiva del seu receptor.¹¹ Per això, en el context litúrgic i religiós, el símbol apareix com una imatge que recobreix el propi objecte de la religió, que el suggereix sense mostrar-lo a l'exterior, sense profanar-lo, que parla d'ell evocant-lo, sense desvelar els sentits dels seus misteris, i que dirigeix el seu discurs al sensor més íntim de l'ésser.¹²

En l'àmbit del sagrat la comprensió de la naturalesa simbòlica del seu llenguatge, de les seves imatges, dels seus tipus i figures, precisa l'ajuda d'una exegesi capaç de presentar una multiplicitat d'interpretacions que precedeixen els sentits més recòndits i íntims del text sagrat, la recepció dels quals té lloc en el cor de l'home.¹³

Heus aquí, doncs, la particular actuació que pot assumir el llenguatge musical en el context litúrgic i religiós quan tracta de suggerir la imatge textual mitjançant la construcció d'una semblança sonora a fi que el so esdevingui símbol de la paraula. Podríem considerar que la representació simbòlica que la música fa de la paraula assoleix la plenitud de la seva funció, quan el símbol sonor s'impregna de l'alè del seu arquetip, quan tot i velar-lo el sonoritza i el canta, bo i escampant la seva energia arreu de la creació.¹⁴

Dins del context de la litúrgia el llenguatge del símbol va molt més enllà de la plasticitat estètica i de la naturalesa sensible de les seves imatges icòniques, escèniques i sonores. Aquí el símbol acompleix la missió d'imantar vers la terra les emanacions de les meravelles del Cel, d'atraure la litúrgia celestial des de les imatges visuals i sonores de la litúrgia terrenal. Annick de Souzaenelle, en parlar del significat simbòlic de la icona, ha expressat aquest fenomen d'una forma magistral:

«ce n'est plus l'Homme qui se projette dans l'image, c'est le monde divin qui, à travers et à partir de l'image, vient vers nous»,

i, més endavant, afegeix:

11 Vegeu, pel cas ORIGÈNE. *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu I* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1970. - Sources Chrétiennes, 162) llibre X, 1, 33-38 i el capítol V de la introducció de Robert GIROD.

12 Dins la tradició del a patristica greco-llatina l'home apareix com el símbol per excel·lència, ja que alberga en el seu si la imatge de la Imatge de Déu. Vegeu al respecte ORIGÈNE, *Homélies sur la Genèse* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1976. - Sources Chrétiennes, 7bis), Homília I, 13, 57-65: «Donc, 'Dieu fit l'homme, il le fit à l'image de Dieu.' Il nous faut voir quelle est cette image de Dieu et chercher à la ressemblance de quelle image l'homme a été fait. Car il n'est pas dit que Dieu fit l'homme à son image ou à sa ressemblance, mais qu'«il le fit à l'image de Dieu». Quelle est donc cette autre image de Dieu à la ressemblance de laquelle l'homme a été fait? Ce n'est peut être que notre Sauveur: il est «le premier-né de toute créature»; de Lui il est écrit qu'il est «la splendeur de la lumière éternelle et la forme visible de la substance de Dieu» [...]».

13 Vegeu Jn 12, 40; Ac 16, 14; I Co 2, 10-16.

14 Annick de Souzaenelle. *La Parole au coeur du corps*. Paris: Albin Michel, 1997, pàg 48.

«Le symbole relie le visible à l'invisible, relie la 'chose' au Verbe créateur, dans une relation subtile qui fait que cette chose porte le Souffle, l'énergie du Verbe qui l'a crée.»¹⁵

El suggeriment sonor del símbol pot ésser induït en la mateixa configuració dels aspectes tímbrics i formals, o estructurals, del propi llenguatge musical. Alguns aspectes tímbrics de caràcter simbòlic els hem tractat en el capítol dedicat a les Sirenes. Però pel que fa als aspectes formals en podem trobar un bell exemple en l'ús d'un llenguatge clarament diferenciat que reben, sovint, les tres respectives seccions del *Kyrie eleison* de la Missa polifònica a partir del Renaixement.

Tot i que hom acostuma a fer una lectura trinitària de la triple invocació del *Kyrie eleison*,¹⁶ aquesta permet també de suggerir, amb una ampla visió de caràcter sintètic, la seqüenciació narrativa dels misteris del propi cicle de l'any litúrgic, a través de la seva respectiva adscripció a l'estructura ternària del *Kyrie eleison*:

1. *Kyrie eleison* / Advent—Nativitat
2. *Christe eleison* / Quaresma—Passió
3. *Kyrie eleison* / Pasqua de Resurrecció—Pentecostés.

L'observació detallada de determinats llenguatges compositius ens permet d'apuntar aquest perfil simbòlic del *Kyrie eleison*. Així ho il·lustra l'escriptura que empra Josquin Desprez en el *Kyrie eleison* de la seva Missa *Pange lingua*.

15 *Id.*, *ibid.*, 32 i 47.

16 Vegeu al respecte J. F. LABIE. *Le visage du Christ dans la musique baroque*. Paris: Fayard/Desclée, 1992, p. 222-224, i per a l'aspecte morfològic T. G. GEORGIADIS. *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*. Nàpols: Guida, 1989.

I. Kyrie eleison

Musical score for the first system of 'Kyrie eleison'. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The music is in 3/8 time. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei -

Musical score for the second system of 'Kyrie eleison'. It consists of four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son,

Musical score for the third system of 'Kyrie eleison'. It consists of four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The lyrics are: son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Musical score for the fourth system of 'Kyrie eleison'. It consists of four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The lyrics are: lei - son.

II. *Christe eleison*

18
Chri - ste, _____
Chri - ste, _____ Chri - ste _____

24
Chri - ste _____ Chri - ste, _____
Chri - ste, _____

30
Chri - ste _____ Chri - ste _____

36
e - lei - - - -
e - lei - - - -

Detailed description: This musical score is for a vocal piece titled 'Christe eleison'. It consists of four systems of music, each with four staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp), and the bottom three staves are piano accompaniment. The first system (measures 18-23) shows the vocal line entering with 'Chri - ste,' followed by a long note. The piano accompaniment provides a harmonic foundation. The second system (measures 24-29) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 30-35) features the vocal line singing 'Chri - ste' and the piano accompaniment. The fourth system (measures 36-41) shows the vocal line singing 'e - lei -' and the piano accompaniment. The score uses various musical notations including notes, rests, and bar lines.

III. Kyrie eleison

42

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

46

son. lei - son. son e - lei - son. lei - son.

50

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

56

son, Ky - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

En aquest exemple es fa palès com Josquin Desprez intensifica d'una manera especial els efectes del seu llenguatge expressiu per tal d'emfasitzar la intencionalitat dramàtica del *Christe eleison*, situat en el centre o nucli del *Kyrie eleison*. Fixem-nos com el compositor reserva per aquest fi tot un mostrari de recursos expressius en la secció del *Christe eleison*: reducció o espaiositat dels efectius polifònics a fi de guanyar transparència i minvar la densitat de la textura, ús d'una semàntica intervàlica amb limitació d'àmbits tesselatursals i mode menor, estilització —mitjançant l'ús de valors prolongats— dels arcs i vectors del disseny líric per cercar una imatge sonora de contenció amb un *tempo* estàtic i reflexiu del moviment polifònic... Servint-se, doncs, de tot un reguitzell de recursos lingüístics, Josquin cerca una dicció intimista per posar de manifest el caràcter dolencós d'aquesta part central del *Kyrie eleison*, que hom associa amb el drama de la Passió de Jesucrist, per aquesta analogia sintètica adés esmentada.

Aquest *Christe eleison* apareix, llavors, emmarcat entre dos *Kyrie eleison* que es veuen contrastats entre ells per un tractament compositiu ben diferenciat: mentre el primer acostuma a fer ús d'una contenció de recursos expressius que d'alguna manera preanuncien el sentit dramàtic del *Christe*, el segon apareix sota una forma majestàtica, acompanyat de tota la magnificència expressiva de l'amplitud tesselatursal i intervàlica, l'ampullositat del disseny rítmic, la densificació de la textura polifònica i la solemnitat i grandesa expressives, la qual cosa li confereix un manifest contrast, no només amb el dramatisme del *Christe* que el precedeix, sinó també respecte al primer *Kyrie eleison*. Quan això s'esdevé, el *Kyrie eleison* complet es converteix en una imatge sonora que assoleix en si mateixa la síntesi de la narració salvífica de la tradició cristiana, centrada en la figura de Jesucrist.

2

Música i Inspiració

A Soledad de Casanova y Barón,
pintora de la Llum, *in memoriam*

*Vaig comprendre cants i melodies de lloança a Déu
i als sants sense que ningú me n'ensenyés,
i els cantava sense haver estudiat mai ni neumes ni cant.*

Hildegarda de Bingen (*Vita*, II, II)¹

El do de les Muses

Sentir, mantenir i projectar la força del desig creatiu és un fet sistèmic que ens mena, i entronca, a les arrels i a l'origen màgic —en cap cas estètic—, de l'art. Les representacions al·legòriques que evoquen les tradicions religioses dels pobles prehistòrics, anteriors a l'ús de l'escriptura, esdevenen els primers testimonis iconogràfics de com l'art era viscut com una necessitat màgica.² La música i la dansa esdevenien un suport sonor i rítmic per elevar la màgia dels rituals d'encantament vers l'Ànima de l'Univers, a fi d'obtenir el favor de la seva ajuda i protecció per dominar empreses, com la caça, o per sotmetre les adversitats que podien posar en perill la vida de la col·lectivitat.

La música ha seguit esdevenint un màgic i misteriós vincle d'unió entre els déus i els homes, en la història de les tradicions culturals de la humanitat. La projecció del desig dirigit vers l'Esperit de l'Univers segueix, des dels temps immemorials, actuant com la sageta d'aquell cèlebre verset taoïsta:

1 Cf. Victoria CIRLOT - Blanca GARÍ, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Martínez Roca, 1999, p. 54.

2 Cf. Louis CATTIAUX, *Physique et Métaphysique de la Peinture*. Bruxelles: Cercle Culturel Les amis de Louis Cattiaux, 1991, p. 43-49; cf. la traducció castellana *Física y metafísica de la pintura*. Tarragona: Arola, 1998 i 2012.

«La via del cel és semblant a l'arquer que, tibant el seu arc, abaixa el que és alt i eleva el que és baix.»³

La música, *mousiké*, designava dins les tradicions religioses de l'antiga Grècia, l'art de les Muses, les nou filles de Zeus, comandades per Apol·lo. Amb aquest terme polisèmic hom expressava la unió i l'afinitat originals de la música amb la paraula, la dansa, la representació, el ritu, la litúrgia i la saviesa cosmogònica. Amb el do de la inspiració les Muses donaven satisfacció al desig invocador del seu aede, el poeta-músic de l'Antiguitat. Gràcies a aquest do, el record del verb primordial era desvetllat en la memòria profunda de l'aede; tinguem present que *Mnemòsine*, la Memòria, era la mare de les Muses, i que la *poiesis*, el do de la creació artística, es confonia amb la profecia. Talment com la mare que obre per al seu fill les portes de la vida, *Mnemòsine*, la mare de les Muses, oferia el do d'una nova maternitat que empeltava l'aede a la filiació d'una noble genealogia espiritual.

La intenció profunda de la poesia aèdica —tal i com ha assenyalat Emmanuel d'Hooghvorst—, «era la revelació, no la *literatura*; per això, la funció dels aedes era profètica; ara bé, no hi ha poesia sense Musa, és a dir, sense inspiració, en el sentit precís del terme.»⁴

Els aedes eren posseïts per un ésser diví: la Musa. És obvi que «sense Musa, no hi ha poeta»,⁵ però tampoc és menys cert que sense poeta tampoc hi ha Musa, ja que el pregon pensament d'aquesta memòria profunda pren cos en l'aede i, en fer-ho, dona peu a la seva encarnació a través del so i la paraula; només així pot fer sentir el pes d'un pensament tan elevat.

L'aede es convertia, doncs, en un pastor del Parnàs que amb la seva veu amplificava el pensament olímpic entre els ramats dels éssers mortals. Si anem, per un moment, a *L'Orfeo* de Monteverdi, observarem com la sàvia *mise-en-scène* de G. Deflò ofereix una justa representació d'aquesta simbologia mitològica en la que els aedes esdevenien pastors: allà hi veurem com aquells pastors mitològics dels Cors I i II, amplifiquen i comenten les paraules sàvies d'Orfeu, el seu diví sacerdot, des d'un paisatge rocallós emplaçat en un espai intermedi entre l'espai òrfic, situat al centre de l'escena, i la vall on se situen els espectadors.

L'aede era també pastor d'homes. Així ho llegim en les paraules d'Hesíode quan poc després d'invocar la saviesa de les Muses explicita «elles precisament van ensenyar a Hesíode un bell cant mentre pasturava les seves ovelles als peus del diví Helicó».⁶ Heus

3 LAO TSEU, *Tao-tò king*, LXXVII. Cf. *Philosophes taoïstes. I Lao-Tseu, Tchouang-Tseu, Lie-Tseu*. París: Gallimard, 1980.

4 «La paraula poesia, és, d'altra banda —continua d'Hooghvorst—, l'única que els grecs haurien conegut per traduir el sentit de creació.» Vegeu, Emmanuel d'HOOGHVORST, *El fil de Penèlope*. Barcelona: Claret, 1999, p. 31.

5 *Id.*, *ibid.*, p. 87-88.

6 HÉSIODE, *Théogonie*, 22-24. Tradueixo en llengua catalana la versió francesa de Les Belles Lettres (París, 1993).

aquí un pastor que pastura el seu ramat a la falda d'una muntanya mitològica. Hesíode, com Moisès i David, també era pastor.⁷

Hesíode incidia en la filiació espiritual dels aedes, «els aedes i citaristes que hi ha a la terra són descendents de les Muses i d'Apol·lo»,⁸ mentre Píndar, al segle VI a. JC., palesava els misteriosos dissenys de la divinitat a l'hora de conferir el do de la seva inspiració, atès que Apol·lo «concedeix la Musa a qui li plau».⁹

A l'Antiguitat, les Muses revelaven la naturalesa de les realitats sobrenaturals. Elles, cantava Hesíode,

«m'inspiraren accents divins per a que glorifiqui el que serà i el que fou... elles diuen el que és el que serà i el que fou, amb les seves veus a l'unissó.»¹⁰

Una revelació que Ovidi repetia, vuit-cents anys més tard, quasi amb les mateixes paraules:

«Júpiter és el meu pare; per mi es revela el que serà, el que ha estat i el que és; per mi els cants s'acompanyen dels sons de les cordes.»¹¹

Les Muses, portadores del pensament olímpic, guiaven els homes pel camí de l'art gràcies a la saviesa de la seva inspiració. Píndar ho expressava d'aquesta manera:

«Ciegas están las almas de los hombres cuando exploran el camino del arte con sabiduría de mortales sin las Musas.»¹²

No ens volem allargar més sobre aquest tema. Més endavant veurem com la simfonia olímpica de les filles de Zeus ressonarà en l'acord unissó de la *theoria* —llegeixis, «contemplació»— de les esferes de la tradició pitagòrico-platònica, així com també en la màgia del cant òrfic, la puixança del qual radicava precisament en la procedència de la seva inspiració. Gràcies als aedes, cantors i citaristes —és a dir, a la música interpretada amb les veus i els instruments— la reunió de la música amb la paraula cercava concertar el cor dels homes amb l'harmonia olímpica.

[...]

7 Vegeu al respecte Emmanuel d'HOOGHVORST, «Història jueva VI», a *El fil blau. Històries de la tradició hebraica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, p. 73-75. - El gra de blat, 159.

8 HÉSIODE, *Théogonie*, 95.

9 PÍNDAR, *Pítica*, V, 65. Tradueixo en llengua catalana la versió castellana de Gredos (Madrid, 1984).

10 HÉSIODE, *Théogonie*, 30-40.

11 OVIDI, *Metamorfosis*, I, 517-518.

12 PÍNDAR, *Peán*, 7b, 13 ss., citat a Walter F. OTTO, *Las Musas*. Madrid: Siruela, 2005, p. 85.

La representació simbòlica que la música fa de la paraula assoleix la plenitud de la seva funció, quan el símbol sonor s'impregna de l'àlè del seu arquetip, bo i escampant la seva energia arreu de la creació. El símbol imanta les emanacions de les meravelles de la *Musica Cælestis* a fi de suscitar en l'ésser la vibració del seu sensor més íntim i ocult. A l'Antiguitat, les Muses revelaven als seus aedes la naturalesa de les realitats sobrenaturals per guiar els homes pels camins de l'art i la Saviesa. El seu cant olímpic ressonà en la *theoria* de les esferes de la tradició pitagòrico-platònica i en la màgia del cant òrfic, fins que la seva inspiració cedí el pas a l'Esperit Sant en les fonts patristiques de la sacralitat medieval i en el repertori dels humanistes del Renaixement, àvids d'una *prisca theologia*. El testimoniatge d'aquesta presència es féu també palès en els compositors del Romanticisme, els quals anhelaven retrobar el sentit profund de l'art..., de l'art que, com deia L. Cattiaux al segle xx, «consisteix a fer aparèixer el sobrenatural ocult en el natural.»



ISBN-13: 978-84-15248-89-7



9 788415 248897

[publicacions]
ur v