

## Música i símbol. La música, icona sonora de la Paraula i ressonància de l'harmonia de la Creació

Quan el símbol és una realitat,  
és impossible de descobrir-lo  
sense l'ajuda de Déu.<sup>1</sup>

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 l'antiga relació entre música i paraula, la manifestació de la qual se circumscriu, en els seus orígens i d'una forma gairebé absoluta, al context ritual de la funció litúrgica.<sup>2</sup>

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 es convertirà en una premisa 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.

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 Testament; 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 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

---

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

<sup>2</sup> 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.

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 a 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).»<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

En aquest sentit, Sant Isidor de Sevilla ja apuntava que «la religión recibió este nombre porque mediante ella religamos nuestras almas al único Dios [...]»,<sup>5</sup> 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*,<sup>6</sup> i de l'altra, bo i seguint amb aquest paral·lelisme etimològic, com es dona 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.<sup>7</sup> El vastíssim repertori literari de la música profana —és a dir, de la música que hom interpreta a l'exterior del temple<sup>8</sup>—, abasteix l'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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

---

<sup>3</sup> Cf. Maurice LACROIX i Victor MAGNIEN, *Dictionnaire grec-français*. Paris: Lib. Classique E. Belin, 1969.

<sup>4</sup> Cf. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1983.

<sup>5</sup> ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. Madrid: BAC, 1993, núm. 433, vol. I, p. 688-689.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Vegeu al respecte Amalia COLLISANI. *Musica e simboli*. Palermo: Sellerio, 1988, 173-178.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Vegeu, pel cas ORIGÈNE. *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu I* (Paris: Sources Chrétiennes, 162. Les Éditions du Cerf, 1970), llibre X, 1, 33-38 i el capítol V de la introducció de Robert GIROD.

<sup>10</sup> 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. Sources Chrétiennes, 7bis, 1976), Homília

En l'àmbit del sagrat la comprensió de la naturalesa simbòlica del seu llenguatge, de les seves imatges, dels sus 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.<sup>11</sup>

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.

Podriem 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.<sup>12</sup>

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 aconsegueix 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:

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 créé.<sup>13</sup>

El suggeriment sonor del símbol pot ser induït en la mateixa configuració dels aspectes tímbrics i formals, o estructurals, del propi llenguatge musical. 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*,<sup>14</sup> 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

---

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 «de 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» [...]"

<sup>11</sup> Cf.: Jn 12, 40; Ac 16, 14; 1 Co 2, 10-16.

<sup>12</sup> Annick de Souzaenelle. *La Parole au coeur du corps*. Paris: Albin Michel, 1997, pàg 48.

<sup>13</sup> *Id.*, *ibid.*, 32 i 47.

<sup>14</sup> 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.

2. Christe eleison / Quaresma—Passió
3. Kyrie eleison / Pasqua de Ressurrecció—Pentecostés.

## Símbol i litúrgia

A l'hora de tractar de valorar el caràcter i la naturalesa simbòlica de la música religiosa esdevé, de moment, ineludible fer-ho d'acord amb la seva vinculació a les fonts textuais. El *corpus* escripturístic cristià que configura el repertori de la litúrgia suggereix en els seus textos els sentits dels misteris a través del símbol, l'al·legoria o la paràbola, és a dir, mitjançant un llenguatge hermèticament segellat, el qual cerca d'esclarir la seva finalitat hermenèutica en el cor de cada ésser. Heus ací la pregonesa simbòlica que pot assolir el llenguatge musical quan tracta de suggerir, al seu torn, i a través d'una imatge sonora, la paraula o la imatge textual d'un text sagrat.

Crec que el sentit de la intuïció ens apropa, d'una forma particular, a la lectura simbòlica del sagrat en l'art, d'acord amb la seva participació ontològica i mirant de no caure en el parany d'identificar la imatge del símbol amb la realitat que aquest representa. Les lectures de caràcter tècnic, analític, històric, estètic o sociològic, configuren en aquest cas un ropatge semblant al que ens ofereixen les lectures de caràcter literari respecte a la poesia dels aedes de l'Antiguitat.

Aquest feliç enllaç entre el llenguatge simbòlic de la litúrgia i el de la música realça la dimensió del temps litúrgic, la naturalesa simbòlica del qual «opera una ruptura en el tiempo profano.»<sup>15</sup> La presència del temps de la música sobre l'eix del temps litúrgic –recordem que l'art del so s'expressa a través d'un temps que li és propi–, permet l'accés a una imatge del sagrat que evoca, des del temps cronològic, el temps de l'etern instant-present en el qual es conjuga el misteri.

La música creada des d'aquest desig d'evocar la sacralitat, transpira una imatge d'aquesta dimensió, i que l'ésser la pot percebre com una mena de sabor anticipat –o sàvia intuïció<sup>16</sup>– d'un instant del temps-eternitat que roman en el seu si.

La relectura i les reflexions sobre la naturalesa i el caràcter doctrinal del text pontifici del *Motu proprio* de Pius X (1903) mena a plantejar tot seguit una sèrie de qüestions a l'entorn del sagrat en la música, bo i mirant de reflexionar sobre els seus significats essencials.

El títol del document «*De instauratione musicae sacrae* [...] sulla restaurazione della musica sacra» convida a reflexionar sobre el concepte de «música sagrada», tant sobre les accepcions del terme «sacra» o «sagrada», com pel que fa al sentit que rep aquest terme en el discurs de la carta pontificia per designar la composició musical fonamentada i pensada per al culte litúrgic, és a dir, música sagrada entesa com un sinònim de música religiosa escrita per al textos llatins de la litúrgia catòlica.

Val a dir que l'expressió «música sacra», amb la referència que acabem d'apuntar, apareix dins la història de la música occidental a ran del moviment cecilianista alemany, durant el darrer terç del segle XIX, i va començar a fer fortuna en els documents oficials de l'Església Catòlica i en el llenguatge i en la cultura dels àmbits eclesiàstics del segle XX.<sup>17</sup>

Durant l'epòca del Concili Vaticà II, el jesuïta Joseph Gelineau definia l'expressió «música sacra» com aquella «qui, soit par son inspiration, soit par son

<sup>15</sup> Cf. Julien RIES, *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, pàg. 85.

<sup>16</sup> «La saviesa [...] pressuposa tant la intuïció com l'acció: *sapere* i *sapere*», escriví Raimon PANIKKAR en la seva *Invitació a la saviesa*. Barcelona: Proa, 1998, pàg. 22.

<sup>17</sup> Cf. Jean-Yves HAMELINE, «La notion de *musique sacrée*», a *Musique sacrée et profane*. Paris: Cité de la musique, 2007, pàgs. 5-38.

objet et sa destination, soit par l'usage qu'on en fait, se réfère à la foi», i proposava la seva divisió en música litúrgica i música religiosa. La primera consistiria «directement dans le *chant de paroles rituelles*, et, indirectement, dans la musique instrumentale qui peut accompagner ce chant», és a dir, seguint el *Motu proprio*, el cant gregoriana, la polifonia clàssica i «tout musique moderne ou contemporaine, pourvu qu'elle réponde aux exigences rituelles du culte»; mentre la segona seria «tout musique qui sert à l'expression du sentiment religieux sans être ordonnée au culte liturgique [...]», c'est le cas, par exemple, du théâtre lyrique sacré, de l'oratorio, de la cantate, du cantique spirituel, des compositions orchestrales ou instrumentales d'inspiration religieuse.»<sup>18</sup>

En el primer apartat del document, i amb el títol de “Principios generales”, hi apareixen tractades les qüestions de caràcter fonamental. En primer lloc, planteja que la música sagrada per la seva qualitat de «parte integrante de la Liturgia solemne [...] tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles [...]», per passar a assenyalar que la seva funció o «oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico [...]», sent la seva finalitat la de «añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles [...]»

La música «sagrada» aconpleix, doncs, d'acord amb aquest primer principi, la funció d'una exegesi sonora de la paraula. La música que «revesteix» el text litúrgic tracta de comentar, és a dir, de suggerir a través del llenguatge sonor els sentits dels misteris que la pròpia litúrgia evoca, fonamentalment, mitjançant la paraula. D'aquesta manera, la música «sagrada» es troba convidada a esdevenir el símbol d'un símbol.

En aquest sentit, la mare Élisabeth-Paule Labat de l'abadia de Saint-Michel de Kergonam, es preguntava si

la musique, elle, de par son affinité avec l'Esprit, sa saveur de mystère, sa force de pénétration dans la région la plus secrète de l'âme, n'est-elle pas, dans l'ordre naturel qu'elle tend à dépasser de tout son élan, le signe le plus adapté à revêtir la parole divine? non seulement la revêtir mais entrer avec elle en collaboration et même en constituer le commentaire?<sup>19</sup>

Arribats aquí, hom podria entrar a ponderar el *valor teològic* de la música dins l'àmbit de la litúrgia, o el seu valor «quasi sacramental»,<sup>20</sup> una consideració que la tradició luterana va saber intuir des del primer moment, i que tractarem en parlar de la «veracitat» artística.

## Qualitats de la música «sacra»

El document de Pius X especifica a continuació que «la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia: [...] la santidad, la bondad de las formas [...] y la universalidad», per passar tot seguit a precisar aquestes qualitats:

---

<sup>18</sup> Joseph GELINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*. Paris: Fleurus, 1962, pàgs. 73-77.

<sup>19</sup> Cf. D. Elisabeth-Paule LABAT, *Essai sur le mystère de la musique*. Paris: Fleurus, 1963. pàg. 111.

<sup>20</sup> Vegeu al respecte, Jordi-Agustí PIQUÉ I COLLADO, *Teologia i música: propostes per a un diàleg*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

a) «Debe ser *santa*, y por lo tanto excluir todo lo profano, y no solo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes.»

L'expressió «debe ser *santa*» sembla adquirir el to d'un epítet moral per al·ludir al caràcter d'una música de naturalesa no-profana, allunyada de les seves reminiscències, fins i tot pel que fa a la seva interpretació. Aital requeriment suggereix també un immediata analogia entre música sagrada i música santa, de tal forma que la música «profana» —és a dir, aquella que hom interpreta fora del temple—, podria romandre exclosa d'aquella virtut.

D'altra banda, hauríem de prendre en consideració que una lectura en profunditat de l'ús del terme *santa* —«*santa* [...] en sí misma», tal i com especifica el *Motu proprio*—, menaria a plantejar el valor teològic de la santedat de la música en base, precisament, a la procedència de la seva inspiració. I, una consideració com aquesta, ¿no ens ajudaria a traspassar els límits d'una sacralitat de la música entesa únicament entesa en funció de la seva integració en el context ritual i litúrgic?

En aquest sentit, la mare Labat ofería una suggeridora distinció entre la inspiració creadora en l'artista, viscuda com l'esplendor d'una emanació inefable, però fugitiva, i la inspiració santificadora que transforma de forma gradual la naturalesa de l'home en la naturalesa del seu Creador.<sup>21</sup>

Aquesta és, sens dubte, un qüestió delicada, i, a la vegada, vertaderament apassionant, sobretot si hom té en compte els extraordinaris testimonis orals que alguns compositors com Brahms, Puccini o R. Strauss, ens han llegat sobre el tema de la presència de la divina inspiració en la gestació de les seves obres instrumentals i operístiques, és a dir, considerades «profanes», tant per l'estament religiós —òbviament, per la seva manca de vinculació amb l'àmbit de la litúrgia—, com per la pròpia historiografia musical, atenent a la naturalesa del gènere al qual pertanyen.

Abans he fet esment de les sorprenents declaracions que J. Brahms feu a A. Abell el 1896. Aquest darrer prengué nota també de les converses que va mantenir amb destacats compositors centreeuropeus sobre el tema de la inspiració. Quan visità Richard Strauss a Weimar el 1890, aquest li confessà:

Quan em trobo en un estat inspirat, tinc unes visions determinades a causa de la influència d'una Força superior. En aquests moments sento que se m'obre la Font de la força eterna i infinita, en la qual tant vós com jo i totes les coses tenen el seu origen. La religió li dóna el nom de Déu.<sup>22</sup>

Puccini, per la seva part, confesava el 1904 a propòsit de *Madame Butterfly*: «la música d'aquesta òpera m'ha estat dictada per Déu; he actuat exclusivament com a eina; l'he escrita i l'he donada a conèixer al públic.»<sup>23</sup> El mateix Puccini assegurava que el compositor

amb aplicació i laboriós estudi, ha d'aprendre el domini tècnic del seu ofici; però mai no aconseguirà de compondre res de valor durable si no rep l'ajut diví. Molts compositors malgasten una gran quantitat de papers de notes perquè desconeixen aquesta profunda veritat.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Cf. D. Elisabeth-Paule LABAT, *Essai sur le mystère de la musique*, pàgs. 94-95.

<sup>22</sup> Cf. Arthur M. ABELL, *Converses amb compositors famosos*, pàg. 29.

<sup>23</sup> *Id.*, pàg. 153.

<sup>24</sup> *Id.*, *ibid.*

Brahms feia extensiva la presència d'aquesta inspiració tan elevada en la música de Bach, Mozart i Beethoven, mentre Strauss considerava Chopin «com el compositor amb més inspiració», després de Mozart.<sup>25</sup>

b) «Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible, de otro modo, que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su Liturgia el arte de los sonidos.»

Aquí hi llegim les propietats necessàries per a que la música sacra pugui commoure «el ánimo de quien la oye» amb un virtut, és a dir, amb la força d'una bellesa formal i expressiva, que es trobi en consonància amb la pròpia sacralitat de la litúrgia: qualitat –atenent als fonaments gramaticals i sintàctics de l'art musical–, i bellesa compositiva i interpretativa, o «bondad de las formas», tal i com se cita en l'enumeració.

Si ens traslладem de nou a l'accepció genèrica de «música sacra» i a l'origen de la seva elevada inspiració que hem apuntat abans, podem llegir novament aquests requisits de veracitat i bellesa com dos principis consubstancials a la pròpia sacralitat.

Per una banda, la virtut de la música per commoure espiritualment «el ánimo de quien la oye», estarà en relació directa amb la pròpia procedència de la seva inspiració, en la mesura en què aquesta transpiri la veracitat del seu origen, i impregni, en conseqüència, la naturalesa de la seva perfecció, en la bellesa de les seves formes artístiques i musicals.

Per una altra, el requisit de «veracitat» mena a tractar d'aprofundir de nou sobre els sentits més pregons del concepte «música sacra», i sobre les diferències entre aquesta i l'altra música. I aquí arribem al nucli d'aquest tema, en el qual s'hi recolzaria el valor teològic de la música. Respecte a això I. Reznikoff observà:

la différence fondamentale entre la musique de caractère sacré et toute autre, c'est que cette dernière, la nôtre surtout, opère beaucoup par l'intellect; c'est un langage savant, qui raconte, qui comporte des effets et des éléments de théâtre, tandis que la première opère directement par résonance, sans passer par l'intellect; en un sens c'est la *musique pure*.<sup>26</sup>

Sant Agustí, recolzant-se en M. T. Varró i els autors clàssics grecs, en especial Plató, definí en primer terme la música com *scientia bene modulandi*.<sup>27</sup> Més endavant, però, associà aquesta modulació al moviment, *ergo scientiam modulandi iam probabile est esse scientiam bene movendi*, i redefiní de nou la música com *scientia bene movendi*.<sup>28</sup>

Resulta d'interès observar que en aquesta definició del *De Musica* encara s'hi fa palesa, d'una manera implícita, l'antiga tradició grega dels *ethos* de la música sobre l'ànima humana; una tradició oral que procedia de l'orfisme i el pitagorisme i que Plató va transmetre a traves del seu ensenyament. El mateix I. Reznikoff ho apuntà amb aquestes paraules:

The *movement of the soul*, is not a notion familiar to us nowadays, but it is an essential one in Antiquity and is implicit in St Augustine's definition. It refers to the permanent changes in our consciousness which goes through states, for instance, of

---

<sup>25</sup> *Id.*, pàg. 58.

<sup>26</sup> Iegor REZNIKOFF, "Le chant grégorien et les traditions du chant sacré", pàg. 4.

<sup>27</sup> Sant Agustí, *De Musica*, I, II, 2, *cf. Obras completas de San Agustín*. Madrid: BAC, 1988, vol. XXXIX, pàg. 73.

<sup>28</sup> *De Musica*, I, II-3 i III-4, *cf.* pàgs. 77-78.

happiness, joy, exultation, sorrow, tears, anxiousness, wrath, fear, courage, peace, and so on: emotions which correspond to different psycho-physiological inner states and different expressions of the voice.<sup>29</sup>

Els savis filòsofs de l'Antiguitat i de l'època medieval sabien que les vibracions dels harmònics poden suscitar moviments subtilíssims i invisibles dins les regions més ocultes de la *psyché*, de l'ànima humana, i conduir així al desvetllament de nous nivells de consciència. D'aquesta manera –i ara si que arribem al que per a nosaltres és la raó de ser del valor teològic de la música–, en el Món Antic i Medieval hom era conscient que la puixança de les virtuts harmòniques de la música podien arribar a posar en vibració –*bene movendi*– el nucli més íntim que l'ésser conté en el seu interior, col·laborant així, a apropar l'ésser a la Imatge segons la qual fou creat i que el fonamenta.

Les ones d'aquesta subtil i pregon vibració són les que, a conseqüència de la seva ona expansiva des del dins del dins de l'ésser, provoquen els moviments dels afectes que la *psyché* exterioritza a través del cos físic, gràcies al qual hom pren consciència de les emocions.

Aquí hi podr'em llegir, doncs, una definició de «música sacra» com a *art vertader*, empeltada a les arrels del pensament de la tradició clàssica grega i que sant Agustí transmeté a la cultura cristiana medieval. Cent-cinquanta anys després, sant Isidor associà el *bene movendi* agustinianà amb el *mouet affectus*,<sup>30</sup> incidint així en els efectes afectius de la música en la *psyché* humana.

Commoure l'ànim dels oients, ha esdevingut una expressió que ha anat evacuant els seus sentits originals en el decurs de la història de la música. A partir del *muovere gli affetti* de la retòrica de l'humanisme renaixentista, la lectura de l'expressivitat en la història de la música occidental restà centrada de forma exclusiva en les «conseqüències» dels efectes de la música com a *bene movendi*, és a dir, l'expressió de les emocions i la capacitat per «commoure» afectivament.

Avui dia, la pèrdua de contacte amb aquella percepció causal del sagrat fa que la funció de la música en el context litúrgic i religiós sigui contemplada com una simple i abstracta possibilitat expressiva i referencial de la transcendència:

Pues bien, la música puede, en definitiva, ser expresión y referencia de lo trascendente, de lo divino, encauzamiento hacia ello.<sup>31</sup>

En relació al que acabem de suggerir, I. Reznikoff al·ludia, en la cita anterior, a la *puresa* de la «música sacra» precisament perquè té la virtut d'arribar, via ressonància, fins el nucli de l'ésser sense passar per l'intel·lecte. Una bella imatge d'aquesta puresa que posa en contacte la naturalesa de la inspiració amb la Imatge interior, l'ofereix Annick de Souzenelle quan evoca l'ensenyament del bisbe Jean Kovalevsky en parlar de l'aquitectura del romànic:

Pendant tout le premier millénaire, l'inconscient collectif du monde chrétien se manifeste à travers le merveilleux équilibre de l'art roman; la basilique romane est construite sur la base d'un carré, symbole du Créé et de l'incarnation. Au sommet,

---

<sup>29</sup> Iegor REZNIKOFF, "On primitive elements of musicals meaning", *The Journal of Music and Meaning*, 3 (Fall 2004-Winter 2005), 2.

<sup>30</sup> *Etymologiae*, III, 17, cf. San ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. Madrid: BAC, 433, 1982, pàg. 444.

<sup>31</sup> Hans KÜNG, *Música y religión. Mozart, Wagner, Bruckner*. Madrid: Trotta, 2008, pàg. 17.



épousant cette base, est la coupole que dessine l'admirable unité de l'arc en plein-cintre; elle es symbole de l'Incréée, celui du monde divin.<sup>32</sup>

La puresa del simbolisme arquitectònic del romànic el podem llegir igualment en la puresa melòdica del cant gregorià. La melodia gregoriana neix de la ressonància del fonament vocal de l'ésser i eleva vers el cel la impulsió dels seus harmònics, el quals projecta en un arc melòdic que cerca de participar de la natura del sons del món superior, per davallar enriquit de bellesa i sense perdre la seva unitat melòdica, és a dir, sense la ruptura ni la segmentació ogival de la polifonia, vers la vibració de la seva base sonora, vers el fonament de la seva natura harmònica. Heus aquí una imatge de l'equilibri sonor i la puresa del cant uníson, on la melodia esdevé una imaginació creadora que projecta el desig d'unió de la pulsio vibratòria del seu harmònic fonamental amb la inefable volta sonora de la *musica caelestis*.

Respecte a això, i reprement el fil de les nostres reflexions a l'entorn del document de Pius X, quan la mare E. Labat parlava de la «puresa» de la melodia gregoriana, observà com aquesta

[...] revêt de sa beauté, à la fois *splendor veri, splendor boni, splendor forma*, la parole inspirée qui, à son tour l'inspire.<sup>33</sup>

Veracitat, bondat i bellesa, són, doncs, facetes d'una mateixa realitat, contemplada ja des dels textos dels autors neoplatònics, passant per sant Agustí i sant Tomàs d'Aquino, fins a la Carta als artistes de Joan Pau II.

Aquest pontífex afirmava que la inspiració produeix en l'artista

una especie de iluminación interior, que une al mismo tiempo la tendencia al bien y a lo bello, despertando en él las energías de la mente y del corazón, y haciéndolo así apto para concebir la idea y darle forma en la obra de arte.<sup>34</sup>

El cardenal Joseph Ratzinger va comentar les diverses traduccions del terme hebreu *maskil* que apareix en el verset 8 del Salm 47 (46) —que Sant Jeroni traduí per *psallite sapienter*<sup>35</sup>—, i en observar el seu paral·lelisme amb el verset 3 del Salm 32 (33) —*bene cantare*, que per a Sant Agustí significava cantar en consonància amb l'*ars musicae*—, afirmava:

así pasó a la conciencia de la Iglesia, desde el versículo de un salmo, el deber de buscar la altura artística de la expresión musical en la alabanza de Dios.<sup>36</sup>

Aquesta alçada permetrà que el model d'una inspiració suprema pugui trobar la seva articulació en la creació artística. Ratzinger assajava de sintetitzar «las tres condiciones del arte verdadero», tal i com es presenten en el passatge de la construcció del santuari en el llibre de l'Èxode (35-40):

---

<sup>32</sup> Annick de SOUZENELLE, *La Parole au coeur du corps*. Paris: Albin Michel, 1997, pàg. 243.

<sup>33</sup> Cf. D. Elisabeth-Paule LABAT, *Essai sur le mystère de la musique*, pàg. 113.

<sup>34</sup> *Carta del Papa...*, p. 25.

<sup>35</sup> El P. Felipe Scio de S. Miguel, el traduí per “tañed salmos diestramente”, i, a peu de plana, afegí que els LXX el traduïren per “[tañed salmos] con inteligencia”, i “San Gerónimo erudite, con destreza, ya se atiende á los Cánticos, ya al arte de cantarlos.” Cf. *La Biblia Vulgata Latina traducida en español, y anotada conforme al sentido de los Santos Padres...* Madrid: Imprenta de la Hija de Ibarra, 1808, vol. 6, pàg. 450.

<sup>36</sup> Joseph RATZINGER, *Un canto nuevo para el Señor*, pàg. 117.

el artista debe ser impulsado por su corazón; debe tener conocimiento, es decir, ser un virtuoso; y debe haber percibido lo que el Señor mismo le mostró.<sup>37</sup>

c) «Debe ser *universal* [...]», d'acord amb «los caracteres de la música sagrada».

La universalitat apareix com un comú denominador que permet el reconeixement de la sacralitat en la música de qualsevol país, atenent al caràcter universal de la llengua llatina, conductora de la litúrgia.<sup>38</sup>

L'encarnació i el model sonor d'aquesta universalitat es troba en el cant gregorià «el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos [...]», assenyala el text del *Motu proprio* a l'inici del tercer paràgraf.

La projecció de les qualitats del cant gregorià en els gèneres de la música sacra serà el que permetrà calibrar aquest caràcter universal: «una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana [...]»

Per tant, el principi d'universalitat dels gèneres de la música sacra ha de ser llegit en funció de la participació de l'esperit del cant gregorià en la seva pròpia gestació. De fet, el nucli legislador del *Motu proprio* es troba en aquest paràgraf del tercer apartat, el qual adquireix aquí la formulació d'una «ley general».

La universalitat dels nous repertoris polifònics i organístics es donarà, doncs, en la mesura en què aquests no només es nodreixin, sinó que s'impregnen de l'«aire», la «inspiració» i el «sabor» del cant gregorià, és a dir, que participin de la condició de la seva sacralitat.

## La música dels temples

La democratització musical postconciliar, amb el seu afany de cercar la consonància amb els signes dels temps, ha caigut en el que la mateixa *Constitució sobre Litúrgia Sagrada del Concili Vaticà II* –en el seu article 124–, volien evitar: la presència en la litúrgia d'obres musicals de baixa qualitat, insuficients i mediocres. No deixa de ser paradoxal que el segon paràgraf amb el que Pius X obria el seu *Motu proprio*, es convertís, cent anys després, en un retrat de la realitat musical que viuen els nostres temples:

Nada [...] debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya, la piedad y la devoción de los fieles; nada que dé fundado motivo de disgusto o escándalo, nada, sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de los sagrados Ritos, y, por consiguiente, sea indigno de la casa de oración y la Majestad divina.

Cronològicament, ara ens trobem a més de cent anys del *Motu proprio* i a quasi cinquanta de les disposicions del Concili Vaticà II. El llatí ha desaparegut com a

---

<sup>37</sup> *Id.*, pàgs. 126-127.

<sup>38</sup> En plena crisi, després del Vaticà II, Emilio Springhetti –en la seva conferència “La lengua litúrgico-musical, símbolo de la unidad y catolicidad de la Iglesia”, publicada a José LÓPEZ-CALO, *Presente y futuro de la música sagrada*. Madrid: Razón y Fe, 1967, pàgs. 29-39–, expresava que «los expertos de música sagrada [...] temen que [...] al perder la lengua latina como base, pierda también no sólo el carácter que hasta ahora tenía [...], sino también las funciones esenciales que hasta ahora ha ejercitado en medio de todas las gentes, aún las más diversas: ser un vínculo de unidad y un símbolo de universalidad.»

vehicle litúrgic i una sèrie de repertoris de qualitat molt desigual han anat substituïnt els antics cants gregorians i la polifonia; només l'orgue, allà on ha sobreviscut o s'ha recuperat, ha seguit evocant el so d'una certa sacralitat.

Joseph Ratzinger assenyalar que la història de la litúrgia

está siempre en tensión entre la continuidad y la renovación. Esta historia genera nuevos presentes y debe actualizar constantemente lo que fue pasado, para que lo esencial aparezca nuevo y vigoroso.<sup>39</sup>

Però la preocupació per l'adaptació als nous models culturals emergents, característica del pensament catòlic, contrasta d'una manera quasi escandalosa amb la reticència amb la que el cristianisme oriental admet els canvis, a causa de la pregonesa del vincle que el manté relligat al pensament dels Pares de l'Església i a les tradicions antigues del cristianisme.

Aquestes sàvies paraules de l'Arximandrita Crisòstom ens podrien ajudar a reflexionar al respecte:

La grande résistance des saints Pères aux «innovations» provient du fait que la Tradition, guidée par l'Esprit Saint, croît et se développe lentement. Ce n'est pas le changement que les Pères redoutent, mais les changements brutaux qui suivent les caprices d'une époque, changements dans lesquels la volonté de l'homme, qui est passagère et artificielle, remplace les changements subtils apportés par Dieu qui travaille lentement à l'intérieur du temps.<sup>40</sup>

D'altra banda, aquesta diferència s'accentua amb la divergència entre la «participación activa» del «conjunto de los fieles» de la litúrgia catòlica, que promouen les Constitucions del Vaticà II, i la tradicional participació passiva dels fidels de la litúrgia ortodoxa:

[...] nous sommes tous essentiellement, pendant la liturgie, des spectateurs [...] nous ne sommes pas bien sûr des spectateurs passifs, mais notre participation à l'office découle uniquement de notre *présence* à l'intérieur même de la présence de Dieu. C'est en fait une participation à la liturgie, profondément passive, délicate et mystique que nous devons parvenir à établir [...] tout nous aide à élever l'homme de chair à un certain niveau spirituel d'adoration, pour arriver finalement à l'adoration la plus haute possible.<sup>41</sup>

El contrast entre les dues actituds és, certament, xocant. Les reformes del Vaticà II, amb el seu anhel per afavorir una litúrgia horitzontal i comunitària, van acabar obrint les portes a la música profana de la *beat generation*, i amb ella, a textos cantats procedència no litúrgica incardinats a l'ofici.

I no només això. A la llum del que hem comentat a l'apartat anterior, el repertori eclesiàstic en boga amb la seva obsessió per contemporitzar amb els signes dels temps, absorbeix músiques ensucrades que menen a confondre el sentimentalisme amb l'espiritualitat, i ens allunya sense saber-ho, perquè n'ha perdut la consciència, de la riquesa musical que ens relligaria al misteri des de la nostra tradició cristiana. Annick de Souzaenelle ho ha explicat molt bé:

---

<sup>39</sup> Joseph RATZINGER, *Un canto nuevo para el Señor*, pàg. 155.

<sup>40</sup> Archimandrite CHRYSOSTOME, "Réflexions sur le chant en commun de tous les fideles", *Le messenger orthodoxe*, núm. 104, I-1987, pàg. 6.

<sup>41</sup> *Id.*, *ibid.*, pàg. 7.

Il est navrant, en effet, que l'Occident ait réduit le chant liturgique à une vague mélodie qui demeure cantonnée dans le domaine du sentimentalo-psychique. Ce domaine est précisément celui qui nous 'psychise' et nous détruit parfois; il n'élève aucunement l'âme.

Il y a des sons qui tuent et d'autres qui sondent les coeurs dans les profondeurs les plus archaïques de l'Homme et qui, l'a, émeuvent jusqu'au Saint-Nom. Le grégorien, certains vieux tons slaves, byzantins ou celtes même contribuent à nous 'construire', car ils épousent les structures profondes de notre être. Ils son en eux-mêmes une véritable nourriture spirituelle.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Annick de SOUZENELLE, *La Parole au coeur du corps*, pag. 256.