

FUNDACIÓ JOAN MARAGALL

L'EXPERIÈNCIA MUSICAL:
ORIGEN, RITUALITAT I
TRANSCENDÈNCIA

EL CAS DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

ORIOI PÉREZ I TREVIÑO

QUADERNS

123

2020

Oriol Pérez i Treviño (Manresa, 1972) és musicòleg i assagista, i dedica la seva activitat a la docència i l'escriptura. Al llarg de la seva trajectòria ha combinat la recerca amb la direcció d'importants projectes del país, com la Xarxa de Músiques a Catalunya, el Festival de Torroella de Montgrí, el Centre Robert Gerhard, l'Acadèmia 1750, l'Orquestra del Montsalvat o L'Auditori, i ha col·laborat en diferents institucions acadèmiques i culturals del país. En els darrers anys, ha estat immers en recerques sobre misticisme, espiritualitat i música. Actualment, junt amb l'escriptor Miquel de Palol, treballa en un assaig sobre la recepció de Johann Sebastian Bach. Escriu diàriament la secció «Entre Clàssics» al portal *Nosolocine*.

Primera edició: octubre del 2020

© 2020, Oriol Pérez i Treviño

Edició: Isidre Ferré

Projecte gràfic: Josep Rom

Fundació Joan Maragall (Cristianisme i Cultura)

València, 244, 2n – 08007 Barcelona

ISBN: 978-84-09-22428-9

Dipòsit legal: B 15.219-2020

Impress a: I.G. Santa Eulàlia (Santa Eulàlia de Ronçana)

www.igsantaetulalia.com

Amb la col·laboració de:



Fundació Bancària "la Caixa"

ÍNDIX

1. La música i la dictadura del mercat 8
2. Música i origen II
3. Comunitat i ritualitat de la música 16
4. L'experiència musical: un catalitzador
per a la transcendència de l'ego 22
5. El cas de Ludwig van Beethoven,
dos-cents cinquanta anys després 28

George Steiner (1929-2020) afirma que ja «no tenim més començaments». A parer d'aquest gran erudit jueu, quan adrecem la mirada cap a Occident no hi veiem, en absolut, un matí assolellat, sinó més aviat el que es desprèn de l'etimologia de la paraula llatina *occidere* ('caure a terra'), d'on prové, per exemple, l'expressió «pondre's el sol». L'etimologia mateixa d'*Occident* ens porta de manera implícita a una idea crepuscular que possiblement la pandèmia de la covid-19 d'aquests darrers mesos encara ha fet arrelar més en l'imaginari col·lectiu. Com a homes i dones del segle XXI, sabem que no és la primera vegada que a Occident s'anuncia l'inici o l'arribada d'un crepuscle. Va passar durant els segles de la decadència i la caiguda de l'Imperi Romà, que magistralment ens ha narrat Edward Gibbon (1737-1794);¹ va tornar a succeir entorn de l'any 1000, quan la possible arribada de l'Apocalipsi va desencadenar por arreu;² o quan es va escampar la pesta negra al segle XVI, o durant la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648), o en períodes més recents.

Tot això ho sabem. Com també sabem que els primers anys del segle XXI han estat marcats per una sèrie de fets distòpics que venen a corroborar que possiblement la distopia imaginada i descrita per novel·listes com

1. Edward GIBBON, *Decadència y caïda del Imperio Romano*, 2 vol., Girona, Atlanta, 2012.

2. Henri FONCILLON, *El año mil*, Madrid, Alianza, 1966.

Aldous Huxley (1894-1963), George Orwell (1903-1950) o Ray Bradbury (1920-2012),³ entre d'altres, ja és real. Potser sigui per aquest motiu que el conjunt de la humanitat es troba immers en allò que Emilio Carrillo va definir com un huracà de magnitud acceleradament creixent que provocarà en els propers anys situacions molt doloroses (conflictes bèl·lics, fam, contaminació, emergència climàtica...)⁴ Mirant dades de les Nacions Unides, podem concloure que tenim davant nostre un paisatge veritablement desolador. L'any 2018, per exemple, hi havia més de cinquanta milions de persones refugiades arreu del món; el nombre de tones de deixalles i residus que generem els països «desenvolupats» té un impacte sobre més de vuit-cents milions de persones; augmenten la fam, les pandèmies i la injustícia social (un 1% de la població mundial acumula tanta riquesa com el 99% restant). Això per no parlar de qüestions estrictament mediambientals, per exemple la desaparició d'espècies com en cap altre moment de la història recent.

Així doncs, no assistim tan sols a una crisi de la civilització occidental —malgrat que aquesta sigui la que hagi marcat una «tendència» més important sobre el conjunt de l'espècie en els darrers dos segles—, sinó que som davant d'una crisi del conjunt de la humanitat, que especialistes en evolució humana com el paleontòleg i arqueòleg Eudald Carbonell creuen que pot conduir-nos fins i tot a un col·lapse de l'espècie.

Tanmateix, és una crisi de la qual moltíssimes tradicions espirituals ja ens havien advertit: amb l'arribada d'una edat fosca o Kali Yuga (hinduisme), d'una era de l'Oblit (budisme), de l'«Hora» (islam) o de la Parusia. No vull convertir-lo en un discurs profètic, però en acostar-nos al text del *Linga Purana* (600 aC), que extraiem del llibre *La roda de quatre braços* d'Ibn Assad, hi llegim això:

3. Ens referim a novel·les com *Un món feliç* (1932), d'Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell; o *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

4. Veg. *Consciencia y sociedad distópica*, Sevilla, Adalitz, 2020.

En el Kali Yuga, els homes viuran turmentats per l'enveja, irritats, sectaris, indiferents a les conseqüències dels seus actes. Estaran amenaçats per la malaltia, la fam, la por i per terribles calamitats. Els seus desitjos estaran mal orientats, el seu saber serà utilitzat per a fins malvats. Seran deshonestos. Molts es perdran en la crueltat. La noblesa declinarà, i els esclaus pretendran governar i compartir amb els savis el coneixement, els menjars, els setials i els llits. Els governants seran, majoritàriament, de baixíssim bressol. Hi haurà dictadors tirànics. Es mataran els fetus i els herois. Els artesans voldran exercir el paper dels savis, i els savis, el dels artesans. Els lladres es convertiran en reis, i els reis, en lladres. Hi haurà poques dones boniques. S'estendrà la promiscuïtat. L'harmonia social desapareixerà de tot arreu. La terra no produirà gairebé res en alguns llocs i produirà molt en altres. Els governants s'apoderaran dels béns i deixaran de protegir la gent. Mercaders de baixa condició seran honorats com si fossin sacerdots i lliuraran a gent que no n'és digna els perillosos secrets de les ciències tradicionals. Els mestres s'enviliran venent el seu saber. Els pocs mestres purs es refugiaran en una vida errant anònima. Al final del Kali Yuga, augmentarà el nombre de dones i disminuirà el d'homes, als quals mancarà tota la virilitat. [...] Tothom emprerà un llenguatge groller, ningú no complirà la seva paraula, tots seran envejosos. [...] Gent sense principis predicarà als altres la virtut. Regnarà la censura, i a les ciutats es formaran associacions de criminals que acabaran governant. [...] Els homes es mataran els uns als altres, i mataran també els nens, les dones i les vaques. Els savis seran condemnats a mort.

Resulta evident que, malgrat que va ser escrit fa més de 2.600 anys, aquest text hindú ens ressona amb proximitat i fa trontollar els fràgils fonaments epistemològics, morals, científics, humanístics, artístics i, per què no dir-ho, també musicals d'avui dia. Amb un escenari com aquest, ens cal reformular-ho tot. I tot significa *absolutament tot*. Per tant, el paper que pot i ha de tenir la música artística en aquest «escenari». I utilitzo provocativament aquesta expressió per separar aquesta música d'aquella que té com a objectiu principal el mer consum, pur i dur.

I. LA MÚSICA I LA DICTADURA DEL MERCAT

Esclavitzats com estem per patrons d'idees mercantilitzades pròpies d'aquella «dictadura del mercat» que tan bé ha definit Byung-Chul Han a *Psicopolítica*,⁵ sembla que en ocasions ens sobta que els creadors musicals encara plantegin les seves obres amb una voluntat expressiva, a partir d'una necessitat interior que ja havia assenyalat Vassili Kandinski.⁶

Si ja en l'assaig de joventut *La misèria de la filosofia* (1848) Karl Marx va augurar l'arribada d'un temps en què les coses més sagrades, com ara la veritat o la consciència, serien portades al mercat, implícitament també profetitzava la conversió dels sublims instruments reveladors de veritat i consciència, entre ells les creacions musicals, en «productes» susceptibles de ser comprats i venuts. Marx no en tenia cap dubte. Quan això succeís, hauria arribat el temps de la gran corrupció i de la venalitat universal.

Encara que vulguem enganyar-nos, el cert és que aquests temps no arribaran, sinó que ja són una realitat. Ara i aquí. Amb paraules de Karl Polanyi (1886-1964): ja no vivim en una economia de mercat, sinó en una societat purament de mercat on tot, absolutament tot, s'ha mercantilitzat. I quan això passa, tot allò que roman en una dimensió que no és la que dictamina el mercat queda eclipsat. Han quedat eclipsats, per exemple, els grans transcendents com la Bellesa, la Veritat, la Bondat, així com l'ètica o la moral. I la música tampoc no s'ha escapat d'aquest eclipsi.

Les conseqüències de l'establiment d'aquest patró mental ja són, per tant, aquí. Així, quan amb el llenguatge corrent concebem una acció com un producte, quan pensem sempre en un destinatari o quan usem el mot *comprar* com a sinònim d'*estar d'acord*, no fem res més que corroborar com n'estan, el nostre cervell i per tant la nostra llibertat, de sotmesos a un pirateig i a un bombardeig constants. I això inclou la llibertat creativa.

Aquesta concepció de la vida com un immens mercat ha acabat afectant els creadors musicals dels nostres dies, que s'han trobat, a més, com

5. Byung-Chul HAN, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2014.

6. Vassili KANDINSKI, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.

en cap altre moment de la història, amb una realitat complexa. Mai no havíem assistit a un escenari musical en què els compositors fossin els creadors d'una música tan diguem-ne *minoritària*. La revalorització progressiva i continuada de la música d'èpoques passades, que a parer d'algun musicòleg es va iniciar amb la reinterpretació l'11 de març de 1829 a Berlín de la *Matthäus Passion* (1727), sota la direcció de Felix Mendelssohn (1809-1847); les grans apostes creatives de la música esdevingudes al llarg del segle XX, moltes d'elles amb una important ruptura amb allò que podríem anomenar un llenguatge musical «tradicional» (el basat en la tonalitat); i sobretot la possibilitat d'escoltar en privat en pocs segons, mitjançant dispositius tecnològics, músiques ben llunyanes, tant temporalment com geogràficament: tot això són fronts oberts que s'han hagut d'afegir a l'esmentada dictadura del mercat (i als seus habituals conceptes de lliure competència, productivitat, creació de riquesa...).

Sabem les conseqüències aberrants que té aquesta manera d'instal·lar-nos en la vida, només com a societat de mercat, on fins i tot els serveis públics (sanitat, educació, cultura) no es conceben com un servei sinó com un bé d'ús per a uns destinataris anomenats amb espantosos neologismes com ara «usuaris», si no directament com a «clients». A les biblioteques, per exemple, fa temps que no es parla de lectors tradicionals sinó d'usuaris, i fins i tot als hospitals privats ja no s'utilitza aquest terme, molt emprat darrerament a la sanitat pública, sinó el de «clients».

Molta de la creació musical dels darrers temps tampoc no se n'ha escapat, d'aquesta tendència; així, ha acabat lliurant-se a l'esmentada «dictadura del mercat» i ha concebut bàsicament la seva creació ja no a partir de la voluntat expressiva o la necessitat interior, motius provinents de la tradició, sinó com a creació d'un «producte» que ha d'atreure el màxim d'oients possible.

No és menys important assenyalar que en els darrers anys s'han afegit unes noves generacions d'oients, especialment de joves, que han patit, més o menys de manera directa i intensa, la davallada en àmbits com l'educació i la culturització de la societat en general. Com ja sabem, des de fa un temps ha desaparegut força de l'imaginari la noció d'una educació

forjada sobre la base d'aquell humanístic concepte de *descoberta i extracció del millor d'un mateix*, que prové de la màxima grega del γνῶθι σεαυτόν (*gnôthi seautón*, 'coneix-te a tu mateix'), gravada en una de les parets del temple de Delfos. Ara assistim més aviat a una espècie de formatjat tendencios cap a un model de vida i uns patrons de creences imposats, subtilment i inconscient, pel «sistema».

Cal suposar que no escandalitzarem ningú si afirmem, doncs, que en el sistema educatiu públic i privat ja s'ha donat per perduda la idea d'impulsar la culturització general d'antany, i que s'ha acceptat acríticament la «visió neoliberal» de la vida, per a la qual no sembla gaire important oferir una cultura general que proporcioni eines destinades a forjar ciutadans amb pensament propi i crític, sinó tan sols «competències bàsiques» per sobreviure. I George Orwell ja ens havia advertit que no es tracta tan sols de sobreviure, sinó de ser homes (i dones) de veritat.

La música, que per la seva naturalesa és una de les arts del temps i, per tant, requereix atenció i *temps*, s'ha anat convertint enmig de tot aquest escenari —en paraules del gran director austríac exposades a *Diàlogos sobre Mozart*—⁷ en poca cosa més que un bàlsam que utilitzem per a evadir-nos d'unes vides preocupades i estressants. En cap cas semblen estar disposats a voler viure experiències que ens sacsegin com ho pot fer una experiència musical de les de veritat. Harnoncourt explica com Mozart en més d'una ocasió havia trasbalsat els oients de l'època amb les seves creacions. Què ens trasbalsa de veritat, ara, del que podem escoltar a les nostres sales de concert? ¿Estem disposats a ser commoguts profundament? Volem ser transformats? Què fem quan escoltem música?

Possiblement el grau de consciència d'aquestes qüestions és el que podrà marcar, d'ara endavant, ja no tan sols la nostra experiència musical com a oients actuals o potencials, sinó la nostra contribució a la societat en tant que homes i dones de veritat. Ara com ara, sembla que la societat, per raons que sobrepassen l'espai d'aquest quadern, hagi mutilat la nostra humanitat en comú i que els modes mecanicistes de pensament, lliurats

7. Nikolaus HARNONCOURT, *Diàlogos sobre Mozart*, Barcelona, Acanilado, 2016.

totalment al mercat, hagin expulsat a l'exili la imaginació creativa; també, amb honorades excepcions, la dels nostres creadors, i ja no diguem la dels responsables d'ordir programacions musicals, preocupats d'allò més i en tot moment a vendre entrades. Amb aquest exili també s'estan desterrant les possibles alternatives a un present marcat malauradament per aquella gramàtica de l'inhumà de què parlava el citat George Steiner.

Enfront de tot això, ¿quina actitud hem d'adoptar com a oients davant de l'experiència musical? M'atreviria a dir que el primer que ens cal és retrobar l'essencialitat de la música. I més enllà de la multiplicitat de lectures i d'enfocaments possibles, en aquest quadern volem mirar de comprendre aquesta essencialitat sota l'arquetip del «gran viatge» de la vida. En aquesta direcció, i com a petita contribució a la celebració del 250è aniversari del naixement de Ludwig van Beethoven (1770-1827), també intentarem fer una lectura *sui generis* de la vida i l'obra beethovenianes, compreses a la llum d'un veritable procés de transformació interior. Abans que això, però, ens cal abordar tres qüestions fonamentals lligades amb l'essencialitat de la música: l'origen, el vincle amb la ritualitat i la invitació rotunda (expressada amb els coneguts mots de Rilke) a «canviar la nostra vida».

2. MÚSICA I ORIGEN

No és aquest el lloc per a aprofundir sobre el lligam profundament atàvic de la música amb el món sobrenatural o amb l'estat numinós. Des d'aquest lligam, fins i tot n'hi ha que creuen que antropològicament no s'ha de comprendre la música com el resultat cultural de l'acció de l'home, sinó que va ser la manifestació de la música la que va fer avançar cap a la plena hominització de l'espècie. Alguns paleontòlegs fins i tot han suggerit la possibilitat que els nostres avantpassats neandertals no arribessin a desenvolupar la parla, però sí el cant.⁸ Més enllà d'aquestes atractives i

8. Zoòlegs del Primate Research Institute Kyoto University han demostrat que els gibons de mans blanques (*Hylobates lar*) canten melodies que s'escolten a quilòmetres.

suggeridores teories, resulta evident que la música, a part de «medi de comunicació» o «instrument imitatiu de la naturalesa», també ha de ser entesa com un llenguatge que ens revela la idea d'un «més enllà» que es «fa present» en el nostre ara i aquí quan aquest es manifesta. Aquest «fer-se present» de «quelcom» lligat a una naturalesa poderosa, numinosa o màgica ens porta a la convicció que l'«origen és sempre present», utilitzant paraules de Jean Gebser (1905-1973).

Aquesta presència constant de l'origen és la que ens permet explicar un procés cultural extraordinari, gairebé indefinible. Més enllà dels diferents graus musicals de desenvolupament o complexitat i dels graus de recepció i percepció musicals mostrats per l'ésser humà (ja sigui com a individu o com a col·lectiu), l'art musical permet una valoració i una ideació que va més enllà del temps i de les consideracions estètiques de cada època. Així, igual que el seu «germà silenci», podem afirmar que la música és, en efecte, un fragment del nostre origen. El so apel·la al propi inconscient, a l'inaprehensible, i es relaciona amb els primers fonaments d'una memòria diguem-ne *atàvica*.

Gebser, autor d'una de les obres filosòfiques fonamentals del segle XX, *Ursprung und Gegenwart*,⁹ creia que, des de final del segle XIX, la civilització occidental estava immersa en l'agonia del que ell mateix va batejar com *estructura mental-racional*, segons ell la que definia aleshores la seva consciència. Segons Gebser, al llarg de la història de la humanitat s'han succeït tres estructures abans de l'estructura actual, i fins i tot ara ja ens trobaríem a l'albada d'una cinquena estructura, la que Gebser va anomenar *estructura integral*.

La nostra actual estructura lògico-mental-racional va iniciar-se, segons Gebser, cap al 1225 aC a Grècia i es pot simbolitzar amb la imatge mítica de la deessa Atena naixent «plenament adulta» del cap de Zeus. Filla de Zeus i de Metis, la història del naixement d'Atenea és d'allò més sorprenent. Urà i Gea van advertir Zeus que si Metis tenia una filla, després vindria un fill que el destronaria. Quan Zeus es va adonar que la seva do-

9. Jean GEBSER, *Origen y presente*, Girona, Atalanta, 2011.

na estava embarassada, se la va empassar sencera. Aleshores, arribat el moment del part, Zeus va patir un mal de cap terrible, tan fort que va ordenar Hefest que li obrís el cap d'un cop de destrat, i va ser així com va néixer Atenea, ja adulta i armada. D'aquesta manera, arquetípicament, podem dir que des del principi el pensament clar, decidit i dirigit (associat implícitament amb la racionalitat) va unit a l'agressió i a la força.

Va ser a l'inici del segle V aC que va completar-se la transició a aquesta nova estructura de la consciència, i com a resultat va emergir de l'antiga mentalitat mítica una nova manera de pensar: la filosofia. S'havia produït el conegut pas del *mythos* al *lógos*. Gebser, encertadament, observa que aquest període coincideix amb l'anomenada «època axial», descrita pel filòsof Karl Jaspers (1883-1969), una època situada entre el 600 i el 200 aC en què van aparéixer les preocupacions fonamentals de la mentalitat occidental. Aquesta estructura mental va assolir el cim, segons Gebser, amb l'aparició de la perspectiva, inaugurada amb el famós ascens de Francesco Petrarca al Mont Ventoux el 26 d'abril de 1336; d'aleshores ençà, ha viscut un declivi constant, malgrat els èxits recurrents de la ciència moderna.

Què volem dir amb tot això? Doncs que el fet de trobar-nos enmig de la progressiva dissolució de l'estructura mental-racional i al llindar d'una nova dimensió de la consciència humana (anomenada per Gebser, tal com hem dit, *estructura integral*) porta implícitament l'estranyesa ja viscuda en altres moments de la història (la fi de l'antiguitat clàssica, l'inici de l'edat moderna), que fa trontollar les bases de la visió del món i de la comprensió de la realitat; això és, en paraules de Gebser, «el paper de l'ésser humà en la natura i en el cosmos, l'estatus del coneixement humà, el fonament dels valors morals, els dilemes del pluralisme, el relativisme, l'objectivitat, la dimensió espiritual de la vida, la direcció i el sentit —en cas de ser-hi— de la història i l'evolució». El resultat d'aquest moment crucial de la història de la nostra civilització és profundament incert. Alguna cosa vella està morint i alguna cosa nova és a punt de néixer, vol néixer o està naixent. Com contribuir al naixement d'«això nou»? Per Gebser no hi ha cap dubte: avançant cap a una nova dimensió de la consciència, a saber, l'estructura integral.

Tal com el seu nom indica, l'estructura integral de la consciència es caracteritza per la integració en una sola de les quatre estructures anteriors (arcaica, màgica, mítica i mental-racional). Però com es pot realitzar aquesta operació? Doncs amb un retorn a l'origen, amb l'anhel de voler experimentar la veritable «presència» originària, la «llum increada primordial». Segons els filòsof suís, només amb aquest retorn es podrà assolir la «concreció de l'espiritual». I tal com suggereix el verb *concretar*, és una condició en què «l'espiritual» es fa realment present i perceptible, i no únicament intuït, conceptualitzat o «sentit». L'espiritual podrà ser experimentat no pas com un objecte entre altres, sinó com la irradiació interior que fins llavors havia sostingut invisiblement tots els objectes, quelcom molt proper al conegut concepte de *Sein* apuntat per Martin Heidegger, que en paraules seves no és un ens com a tal però permet que tots els ens ho siguin.

Aquesta nova dimensió de la consciència és la que ens ha de permetre gaudir de l'anomenada «diafanitat», mercès a un alliberament de l'ego i sobretot al fet d'haver-nos adonat que som alguna cosa més que un simple cos que pensa i té emocions. La concreció de l'espiritual és allò que ens pot permetre transcendir l'ego, característic, d'altra banda, de l'estructura mental-racional. Aquesta transcendència de l'ego és actualitzada per la concreció de l'espiritual, on la consciència, en expressió de Gebser, es fon amb l'origen. La idea no és perdre el nostre sentit del *jo* per quedar absorbits en el Tot, com apunta per exemple el budisme, sinó reconèixer el Tot i reconèixer-nos nosaltres mateixos com a part d'aquest Tot. Ens cal, a través de la consciència, integrar les quatre estructures prèvies, sabent, però, les deficiències de cada una d'elles, així com el paper actiu que tenen a les nostres vides. Cadascuna d'elles és com una estructura o una capa de la consciència que ha enfosquit l'esmentada «llum increada», però en integrar-les es tornen totes elles transparents i són vistes com a parts integrals del continu «fer-se transparent», com si fossin moviments d'una simfonia de l'eternitat...

Més enllà de constatar-ne la presència en el si de les cultures humanes de totes les èpoques i d'arreu del món, i de remarcar-ne també la comple-

xitat que l'ha caracteritzat al segle XXI, la música ens segueix transportant a noves dimensions que romanen totalment fora dels àmbits de la lògica i la racionalitat. Fins i tot, com sabem, del llenguatge mateix. I és que la pròpia essencialitat de la música expressa el que és preracional i irracional. Així, mentre que els instruments de la lògica i la racionalitat ens condueixen a la «dimensió mental» per fer sorgir la força ordenadora, la música ens porta a una «dimensió no racional» on qualsevol interpretació mental resulta gairebé sempre inadequada o insuficient.

Les activitats de sentir i escoltar ens porten a *pressentir*, i pressentir ens porta a pensar. És per això que estem convençuts, seguint el discurs filosòfic de Gebser, de la importància de concebre la música ja no com un entreteniment buit per passar l'estona i «relaxar-nos», sinó com un veritable retrobament amb un important fragment del nostre origen. Com fer-ho? Doncs amb la consciència plena que quan escoltem música estem sent convidats a participar, d'alguna manera, en el «Gran Misteri» de l'ésser.

L'home que decideix escoltar és un ens que precedeix la seva idea històrica i cultural, un ésser que no se sent en absolut desvinculat de la naturalesa perquè aquesta és precisament el seu fonament. Escoltar fa que els humans puguem tenir un sentit del profètic, d'allò que va més enllà del nostre pas per la vida terrenal, d'allò que ateny les dimensions espiritual i metafísica. D'allò que ens remet necessàriament a l'esmentat fragment del nostre origen. Ho va dir d'una manera extraordinària el filòsof danès Søren Kierkegaard (1813-1855) quan va afirmar que l'oïda és, de tots els sentits, «el que està determinat d'una manera més espiritual».

Però a quin origen ens referim quan parlem d'*origen*? Gebser ho tenia clar. Per ell, és un error creure i pensar que l'origen és tan sols un simple i mer començament. Vindria a ser, com explica l'antic símbol xinès del *yin* i el *yang*, «un paradigma de l'Ésser preformador i primordial [...] no només prehumà, és a dir, previ al gènere humà, sino pretel·lúric, que emergeix d'un temps en què la Terra encara no existia».

L'antropòsof Rudolf Steiner (1861-1925), per la seva banda, deia:

Qualsevol transformació en l'aspecte material de la Terra és una manifestació de forces espirituals que estan rere la matèria. Però si retrocedim cada vegada més en el temps acabarem arribant a un punt de l'evolució en què la matèria va començar a existir per primera vegada. Aquest element material es va desenvolupar a partir de l'espiritual. Abans d'aquest punt, tan sols hi havia l'element espiritual.

Es tracta, per tant, d'un origen essencial de l'ésser que, amb el seu desenvolupament i desplegament a través de les diferents estructures de la consciència, ha arribat a un punt en què necessita integrar les seves diferents estructures, i on l'experiència musical, més enllà de formar part d'un temps present complex, apunta vers la possibilitat real de retrobament amb aquest origen: amb les fonts originals de l'Ésser. I aquest retrobament és fonamental per reconèixer la nostra naturalesa espiritual, massa vegades negada i apartada de la nostra condició humana.

L'escriptor satíric vienès Karl Kraus (1874-1936) sabia el que es deia quan va escriure que l'origen és la meta. Si en el context de la literatura germànica una figura com Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no dubtava a escriure que ser original significava extreure les pròpies energies creatives de la font primordial, hem de ser conscients que els condicionaments de la «dictadura del mercat» i una lectura totalment errònia de les anomenades *avantguardes* aparegudes al segle XX ens han volgut fer creure que «original» és sinònim de «nou» i/o de «novetat». Molts creadors musicals han optat per unes fórmules creatives que semblen haver oblidat tant la necessitat interior de crear, la voluntat expressiva de la tradició, com també aquesta necessitat de retornar a l'origen en un moment tan determinat de la història del desplegament de la nostra consciència. L'origen, però, com assenyala Gebser, sempre és present i sempre és al nostre abast...

3. COMUNITAT I RITUALITAT DE LA MÚSICA

Un altre aspecte que el desenvolupament tecnològic ha tergiversat del tot és el nostre concepte d'*experiència musical*. Fins a l'aparició dels reproductors sonors, la denominació *experiència musical* feia referència, a grans

trets i de manera majoritària, al misteriós i solitari procés de composició del creador (amb ajuda del piano o sense), a les primeres audicions públiques en el format *a solo* o de cambra (normalment en salons més o menys privats de cercles aristocràtics i burgesos) i evidentment, en el cas del gran format simfònic, a l'audició en les grans sales de concert, que a partir del segle XIX van proliferar a les principals ciutats d'Occident. En aquesta observació, evidentment, només hi tindrien cabuda aquells que podríem anomenar *melòmans*, que és una manera eufemística de definir l'equivalent musical dels *lletraferits*, això és: els que escriuen i llegeixen. En el cas de la música hauríem d'afegir els intèrprets, vocals i instrumentals, que, amb algunes excepcions provinents del món de l'òpera i alguns solistes instrumentals, no tenien més consideració que ser «obrer de corcheas», segons aquella poc afortunada expressió pedrelliana.

En aquesta visió tan sintetitzada (conscientment parcial i errònia) de la història de la música occidental, hem obviat o menystingut massa sovint, ja sigui per laïcitat o per nihilisme, una importantíssima contribució musical: la música vinculada a l'església, ja fos catòlica o luterana. Hem de comprendre la «música religiosa» no tan sols a partir de la visió d'un creador que decideix o decidia, amb l'obra musical, materialitzar la seva necessitat interior d'expressar, sinó com aquella música que formava part d'una litúrgia i d'un ritual. La composició, per tant, contribuïa i s'afegia al ritual litúrgic, que, en el rerefons, no tenia cap altra finalitat que ser una reverència al Gran Misteri de l'Ésser, el *mysterium tremendum et fascinans*, l'arrel i el tronc veritables del sentit espiritual de la vida. I aquella música no era captada només per melòmans delitosos d'escoltar la nova creació musical del mestre de capella de torn, sinó que aquella música podia transportar veritablement a les fonts del Misteri i a la consegüent exploració espiritual.

Tal com va afirmar el gran mitòleg Joseph Campbell (1904-1987), una de les grans tragèdies culturals del segle XX ha estat que l'Església catòlica romana reorientés la seva litúrgia llatina. Per Campbell, no hi ha cap dubte que quan «els catòlics anaven a la missa dita en llatí, el sacerdot estava interpel·lant l'Infinit en una llengua que no tenia associacions amb la

quotidianitat; el poble que assistia a la cerimònia se sentia, en conseqüència, elevat a la transcendència».¹⁰ Però quan la litúrgia és recitada en la llengua vernacle i «l'altar es gira cent vuitanta graus, el capellà sembla més aviat un cuiner de la televisió que un intermediari del misteri».¹¹ S'ha destruït, per tant, la possibilitat de l'experiència del Transcendent. Si bé el fidel que assisteix a la cerimònia pot tenir un sentiment agradable, no és menys cert que aquest sentiment també el pot experimentar en altres espais que no són pròpiament l'església.

Des del punt de vista de la música, ens caldria afegir a l'esmentada tragèdia tot el que va suposar prescindir de l'antiga tradició del cant cristià per excel·lència, el gregorià, relegat avui dia a algunes celebracions molt determinades. Mal ens faci dir-ho, i que consti que ho escriu algú que no pertany a cap tipus d'organització religiosa conservadora o nostàlgica, el fet que el cant gregorià hagi desaparegut de la litúrgia i hagi estat substituït per uns cants de caire més popular ha de ser considerat una de les catàstrofes més grans de la història de la música occidental. I ja no només per haver perdut directament el vincle amb aquesta música medieval i per esquinçar una tradició, sinó també per diluir la potència d'un gènere com és el de la música religiosa: misses, motets, vespres, lletanies, himnes... Amb el pas dels anys, la decisió del Concili Vaticà II no tan sols va intensificar una ruptura en les qüestions metafísiques i espirituals, sinó que també va suposar la desaparició de la tradició fonamental de la música occidental.

No em pertoca a mi jutjar aquella decisió, per al sotassignant musicalment hecatòmbica, però no és menys cert que hem d'afegir-hi que aquesta ruptura va trencar també l'ancestral lligam de la música amb els misteris i les grans veritats i amb el sentit de comunitat profunda que es produïa entre els assistents als rituals, que òbviament no eren melòmans, però sí persones amb una predisposició a deixar-se immersir per l'essencialitat i la potencialitat de la música litúrgica. Aquesta experiència no exclusivament

10. Joseph CAMPBELL, *Tú eres eso*, Girona, Atalanta, 2019, p. 33.

11. *Ibid.*

musical —però on la música tenia rellevància— contribuïa al sentit de comunitat, fins i tot al sentiment de formar part d'uns escollits que, per uns instants, podien deixar a l'entrada de l'església la seva vida quotidiana. Només cal pensar en un autor tan antic com Dionís l'Areopagita, que al tombant del segle V afirmava:

Els càntics sagrats, que resumeixen les més santes veritats, han preparat serenament el nostre esperit per compenetrar-nos amb els misteris que anem a celebrar, després que ens hagin fet sintonitzar amb Déu. No només ens posem en harmonia amb les realitats divines, sinó també amb nosaltres mateixos i amb els demés, de manera que formem un cor homogeni d'homes sagrats.

En aquest període de pandèmia, una de les ments més lúcides que ha contribuït a una reflexió global de l'experiència ha estat Byung-Chul Han. El filòsof coreà ha realitzat una important contribució incidint precisament en la necessitat dels rituals, ja que «els rituals donen estabilitat a la vida» i d'alguna manera desafien una concepció de la vida que destrueix el concepte mateix de «durada» del temps, en destrueix l'assaboriment, perquè del que es tracta és de produir més i més per instar a consumir sens fi.

Amb la publicació del seu assaig *La desaparició de los rituales* (Herder, 2020), el filòsof va haver de respondre a diferents entrevistes periodístiques, i en una d'elles feia la següent confessió:

Segons Malebranche, l'atenció és l'oració natural de l'ànima. Als temples trobem una forma totalment diferent d'atenció. Es para atenció a coses que no es poden assolir amb l'ego. Els rituals m'allunyen del meu ego; en canvi, el consum en reforça l'obsessió. No sóc creient, però m'agrada assistir a les celebracions religioses, catòliques per suposat. Quan em deixo embriagar pels càntics, la música de l'orgue i l'aroma de l'encens, m'oblido de mi mateix, del meu ego, i experimento una bella sensació de comunitat.¹²

12. Entrevista publicada a *El País* (17 de maig del 2020).

M'imagino que el lector ara pot sentir, a partir d'aquesta visió del filòsof coreà, la mateixa perplexitat que el sotasignant davant d'allò en què s'han convertit els rituals actuals dels oficis litúrgics catòlics. És evident que estem parlant de dos nivells d'aproximació. Si en la nostra visió ens fem ressò, i més en un context com el dels «Quaderns de la Fundació Joan Maragall», d'una mirada històrica i des de la tradició, cal tenir present el que diu el pensador coreà, que sembla advocar per una resposta d'emergència i salvífica davant d'una situació global que no dubta de descriure de neoliberal (la dictadura de mercat de què parlàvem abans), que «ha explotat la moralitat fins i tot considerant els valors morals com a signes de distinció».

No entrarem encara en el tema de la superació i transcendència de l'ego, que ja hem assenyalat en el punt dedicat a l'essencialitat de la música, però sí que considerarem els espais on avui dia succeeix bona part de la nostra vida musical: les sales de concert i els teatres d'òpera.

Les primeres sales de concert van aparèixer al llarg de la segona meitat del segle XIX (els teatres d'òpera van néixer en un context cultural diferent) i es van convertir en una espècie de temples pagans on es venerava l'Art Musical, tant des del punt de vista diguem-ne tangible i material com des de l'espiritual. Es venerava l'obra o la peça per la seva factura i construcció, i a l'intendent, pel seu talent o virtuosisme, el seu grau de perfecció i, sobretot, per la seva capacitat de servir el geni creador d'unes obres que vivien —i viuen— en el «regne de l'esperit». Potser el cas per excel·lència del que diem és el famosíssim Bayreuther Festspielhaus, la seu del Festival de Bayreuth, que va ser especialment concebut i construït pel propi Richard Wagner (1813-1883) per representar les seves òperes. ¿És aquell teatre un simple teatre d'òpera? Diríem que és alguna cosa més. Encara avui els fidels creients i incondicionals del wagnerisme hi assiteixen amb l'actitud i la devoció pròpies d'aquell que es dirigeix a un espai sagrat.

Resulta evident, més enllà de Bayreuth, que assistir a un concert musical té alguna cosa estretament vinculada amb el món dels rituals. No entrarà el sotasignant a aprofundir en els concerts d'aquelles cultures musicals relacionades amb la cultura contemporània popular, però sí que ho

farà en l'anomenada (possiblement molt mal anomenada) «música clàssica» i en l'òpera. I ja no tan sols pel costum d'anar mudats com cal: si bé molts ho han interpretat com un fet vinculat amb el ritual d'etiqueta i l'exhibició del poder de classe social (lectura sociològica o antropològica), no és menys veritat que Franz Joseph Haydn (1732-1809), en un altre context, quan s'asseia a compondre es mudava amb els seus millors vestits perquè estava convençut que, per entrar en contacte amb una presència superior, calia vestir-se adequadament.

Indumentària a banda, en el concert de música es despleguen rituals en els aplaudiments, en el moment de guardar silenci, en els anomenats *bisos*. Són uns rituals que s'han perpetuat i tenen la potencialitat de constituir una comunitat de contacte amb allò que, com hem vist, ens remet a l'origen i a la possibilitat de concretar l'espiritual. Amb tot, em temo que la mirada general no sigui aquesta.

És evident que avui dia podem gaudir d'una bella vida operística i concertística, degudament patrocinada per institucions públiques i entitats privades. Però massa vegades n'hem perdut totalment el sentit profund de ritual, fora de l'exhibició de poder dels que ho financien (polítics, mecenes) o dels assistents que poden pagar-se unes localitats malauradament no gaire econòmiques al nostre país. Hem acabat mercantilitzant aquestes vetllades, que haurien de ser una invitació contundent a una expressió i una formulació musicals del citat *mysterium tremendum*. Poques vegades ens plantejem quines són les possibilitats reals de l'experiència musical en viu. El relat que des de fa uns anys s'ha imposat és que aquestes vetllades són un espai d'alegria i de consol després d'una jornada de feina. En aquest món d'hipervelocitat i estrès,

[la música] ens infon una energia positiva, ens dona alegria i harmonia, i ens posa en forma per afrontar l'estrès diari. En aquests últims vuitanta anys, la música ha (l'han) degenerat a poc a poc cap a aquest ús... És un abús de conseqüències greus, el darrer i més perillós d'un llag procés de conversió de l'art en quelcom «útil» des del punt de vista pràctic.¹³

13. Nikolaus HARNONCOURT, *op. cit.*, p. 116.

Davant d'aquesta visió que tant s'ha escampat —i massa vegades alguns han acabat per «comprar», per dir-ho amb el seu llenguatge, com a sinònim d'haver-la acceptat acríticament—, podem seguir com si res i creure que, al capdavall, l'important (el treball, els guanys econòmics) s'ha acabat imposant, i per tant la música ha de quedar relegada al trist paper d'acompanyament i/o acte social. Però tal com també sabem, l'experiència musical en viu, més enllà de les seves veritables potencialitats com a ritual (decimonònic si voleu, però ritual al cap i a la fi) i com a creació de comunitat intrínseca, entreobre una possibilitat apuntada en el llibre de l'Apocalipsi: «Mireu, jo faig noves totes les coses.»¹⁴

4. L'EXPERIÈNCIA MUSICAL: UN CATALITZADOR PER A LA TRANSCENDÈNCIA DE L'EGO

A propòsit del crític canadenc Northrop Frye (1912-1991), que estava convençut que l'Apocalipsi (el Llibre de les Revelacions) s'havia de llegir a la llum de «la manera de veure el món després de la desaparició de l'ego»,¹⁵ el també canadenc J. F. Martel apunta que tota gran obra d'art és un «apocalipsi silenciós».¹⁶ Nosaltres ens atrevim a afegir-hi que, en veritat, algunes audicions musicals són susceptibles de produir un impacte vital d'una magnitud tan gran, que l'audició li pot representar a l'oient un punt d'inflexió a la seva vida. Sense entrar a descriure en profunditat la naturalesa d'aquestes audicions, sí que podem dir que en ocasions es produeix una vivència, a través de la música, que desestructura del tot la visió del món que ens havia proporcionat l'ego fins aquell moment, i l'oient es troba amb unes noves visions que li semblen tan llunyanes com significatives. Sense ser experiències *crucials* (com la de sant Pau camí de Damasc,

14. Ap 21,5. La Bíblia de Montserrat ho tradueix així: «I el qui seia al setial va dir: Tot ho renovo.»

15. Veg. Northrop FRYE, *El gran código: una lectura mitològica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 2009.

16. J. F. MARTEL, *Vindicación del arte en la era del arteificio*, Girona, Atalanta, 2017, p. 13.

la il·lustració del Cardener de sant Ignasi de Loiola o la il·luminació de Jean-Jacques Rousseau de camí a la presó de Vincennes per visitar Diderot), no és menys cert que hi ha experiències musicals gràcies a les quals som instats a viure un nivell de realitat més expansiu que la dimensió de l'ego en què vivim habitualment.

Sóc conscient que ens estem endinsant en una qüestió complexa, sobre la qual ens veiem obligats a escriure'n alguna cosa, si no volem perdre'ns en disquisicions a partir del que cadascú de nosaltres entén per *ego*.

Va ser el psicoanalista suís Carl Gustav Jung (1875-1961) qui, en el seu ampli estudi sobre la psique humana (cosa equivalent a dir una radiografia de la immensitat de l'ànima), va assenyalar que en la vida humana poden diferenciar-se dues grans meitats: una primera marcada pel desenvolupament de la personalitat pròpia, amb tots els seus dons i talents (que s'adscriuen al món de l'ego), i una segona en què la persona ha de saber desprendre's d'aquest ego i ascendir cap a l'anomenat *jo superior*. En aquesta nova dimensió, el subjecte pot descobrir un món transcendent i adonar-se de quina és la veritable missió que tots tenim encomanada en aquesta vida.

Malgrat que ha estat Jung qui s'ha emportat la major part del reconeixement d'aquesta visió psíquica, no és menys cert que místics medievals com Johannes Tauler (*ca.* 1300-1361), un gran coneixedor de l'ànima humana, ja n'havia escrit alguna cosa. Com que més endavant en aquest quadern ens centrarem en el cas de Ludwig van Beethoven (1770-1827) i de la seva superació egoica, quedem-nos ara tan sols amb aquesta idea: tots nosaltres estem determinats per dues meitats psíquiques que, segons Jung, es despleguen a través de les dues meitats de la vida. I això ho observem de manera especial en aquelles persones «iniciades» i/o que han sabut donar sentit i profunditat a les seves vides marcades per experiències traumàtiques (mort d'un estimat, accident, malaltia, fracàs sentimental, pèrdua laboral, experiència propera a la mort...) i endreçar la vida en aquestes dues meitats.

Malauradament, però, vivim ofuscats en la superficialitat de vides molt epifenomèniques en què sovint la inflació de l'ego ens fa incapaços

d'adonar-nos de la invitació a fer aquest pas endavant cap a la descoberta de la dimensió del jo superior. I l'experiència musical, sense cap mena de dubte, és una de les experiències estètiques que més pot fer possible aquesta descoberta i menar-nos-hi.

Des d'orígens immemorials, els humans hem estat plenament conscients del poder de la música, quan tot escoltant-la hem fet una veritable experiència metafísica del sagrat manifestat en la realitat quotidiana. Per participar plenament d'aquesta «nova realitat», ens cal, però, abandonar l'ego, despullar-nos-en, això és: buidar-nos d'aquell qui creiem ser, del personatge que representem en la realitat externa amb un nom i que encarnem en un cos que pensa i té emocions. I els que som creients sabem que som molt més que això, tal com, de fet, ho podem constatar de la mà de determinades experiències musicals.

Per això cal, emprant la terminologia de Gebser, reintegrar en nosaltres aquelles capes de la consciència que vinculaven, des de la seva pròpia estructura, la música amb poders diguem-ne *sobrenaturals*. Ens cal, per tant, estar disposats a deixar-nos amarrar d'aquest poder de la música. Si no ho fem, difícilment accedirem a la plenitud de l'experiència metafísica a què som convidats i, per tant, ens haurem de conformar a seguir assistint a concerts i a representacions operístiques per les quals hem pagat una entrada, en les quals estem acompanyats d'altres homes i dones i després de les quals tornarem cap a casa, això sí, amb més energia positiva i serenor. Però la música, des d'altres èpoques, mitologies i cultures, parla de poders i pulsions estranys per a la nostra dimensió lògic-racional.

A tall d'exemple, podem trobar una esplèndida mostra del que diem a les pàgines del mal anomenat *Llibre tibetà dels morts*, atribuït a Padma-sambhava (ca. segle VIII). En aquestes pàgines se'ns ensenya que en el moment de la mort, quan encara la consciència del moribund deambula pel canal central del sistema nerviós, cal repetir una oració a prop de l'oïda amb la finalitat d'implantar-la a la seva ment. A través de l'audició s'aconsegueix arribar a un interior sense temps, és a dir, al temps propi d'aquell que ha abandonat el món. Es tracta d'un camí d'alliberament on els primers replecs s'endinsen en un espai configurat per la pròpia sonoritat.

Aquest és un extraordinari exemple de com la música pot erigir-se com a guia d'aquelles persones que acaben de morir en el període que es coneix com a *bard* (un estat intermedi que abasta els quaranta-nou dies simbòlics que hi ha entre la mort i el següent renaixement).

En altres ocasions la música s'ha vinculat a estranys poders que emanen d'ella mateixa. Els mites clàssics d'Amfíó, Orfeu i Arió, en un altre ordre cultural, ens remeten a un temps antic amb forces secretes que la humanitat actual ha perdut del tot. El mite d'Amfíó ha estat sempre un dels favorits entre els qui escriuen sobre el poder extraordinari de la música, juntament amb el d'Orfeu, que entendreix el cor de Plutó amb el seu cant, i amb el d'Arió, que amb l'ajut de la seva lira crida el dofí que l'ha de salvar. De fet, són els tres mites que apareixen com a esperits tutel·lars en els encapçalaments de molts tractats musicals. En temps antics, les seves històries s'explicaven sense necessitat de ser comentades; més endavant, es van fer intents de trobar explicacions psicològiques o simbòliques d'aquests fets en aparença increïbles. Potser comença a ser el moment de llegir-los sota una nova llum.

Qui descarti aquest o algun altre mite simplement com una bogeria o un relat de ficció no mereixeria ser anomenat «persona culta». Fins i tot un materialista hauria de poder esforçar-se a trobar un sentit adequat a la reverència que sempre se li ha proferit als mites, un nucli de veritat que en justifica la repetició durant milers d'anys i que no es pot sostenir en la mera ficció. Possiblement la millor manera amb què un racionalista pot encarar l'esmentat mite d'Amfíó és considerar-lo una reminiscència tradicional del període ciclopí que ens ha llegat enormes monuments de pedra arreu del Mediterrani oriental. Així, Amfíó podria haver estat algun enginyer prehistòric en possessió del coneixement matemàtic que subjau a tota la música antiga i que és un dels regals llegendaris que Hermes va fer a la humanitat. Algú com ell devia conèixer les tècniques i els càlculs que farien possible el moviment de les pedres (mentre que els estrats, els contrapesos i els ajustos dels plans inclinats devien seguir sent un misteri per als seus treballadors i espectadors), mereixedors del nom de «màgia natural», que es com es va conèixer la tecnologia fins a l'edat

moderna. I si aquest enginyós arquitecte també coneixia el valuós efecte que els moviments rítmics i les cançons de treball podien tenir sobre un grup d'obrers, el quadre queda completat: Amfió no entonava encanteris sinó càntics.

Hem parlat fins ara de la zona del Mediterrani, però el mateix problema ens suscita la manera que van instal·lar-se a l'illa de Pasqua els anomenats *moais*, curulls encara d'importants incògnites sobre quin devia ser el sistema de construcció que van emprar els nadius de la misteriosa illa del Pacífic.

No podem deixar d'apuntar que aquells que creuen en el sobrenatural estaran desitjosos d'agafar el mite d'Amfió en el seu sentit literal com un testimoni de tècniques, avui perdudes o oblidades, de civilitzacions prehistòriques.

El vident i psíquic nordamericà Edgar Cayce (1877-1945), que realitzava les seves lectures del passat en un estat de trànsit inconscient, va descriure la construcció de la gran piràmide d'Egipte de la següent manera:

Edificada mitjançant l'aplicació d'aquelles lleis universals i forces de la naturalesa que fan surar el ferro. Per les mateixes lleis, la gravetat pot ser superada o neutralitzada, i una pedra pot flotar a l'aire. Així doncs, la piràmide fou construïda amb l'ús de la levitació, incitada mitjançant cançons i càntics, de manera semblant a com els druides d'Anglaterra van aixecar les enormes pedres en una època més tardana.

El teòsof Alfred Percy Sinnett (1840-1921), abans que Cayce, ja havia apuntat la possibilitat que aquestes estructures haguessin estat construïdes gràcies al poder del so, capaç de «modificar la força que nosaltres anomenem *gravetat*». La teòsofa russa Helena Petrona Blavatsky (1831-1891) també va fer referència de manera específica al paper del so en aquestes empreses constructores. Amb el seu característic atreviment, va assenyalar com es podia emetre un so capaç d'enlairar la piràmide de Keops.

En un altre context, per mostrar que de la mateixa manera que es pot construir també es pot destruir, a l'Antic Testament, al llibre de Josuè, hi llegim: «Llavors, al toc dels corns, el poble va llançar el crit de guerra amb

tota la força. Les muralles es van desplomar i el poble correu a l'assalt de Jericó, cadascú des del lloc on es trobava» (Js 6,20).

Per tant, una cosa sembla clara entre els ocultistes i tèsofs: en temps antics existien forces secretes que la humanitat actual ha perdut. En efecte, en temps antics la humanitat era coneixedora de forces secretes que avui desconeixem. La música, o almenys el so, sembla que hi hauria tingut un paper d'allò més rellevant.

Els texts cosmològics interessats a mostrar una interpretació sacralitzada de l'univers acostumaven a defensar que l'espai interestel·lar estava construït a partir d'interval·ls musicals. La seva disposició assenyalava, així, una harmonia que es revelava com el tronc mateix del misteri de l'univers. Trobarem aquesta idea en civilitzacions i èpoques ben diverses. Tant se val, que sigui en el si de l'orfisme, el pitagorisme, el neoplatonisme, els Upanixad, el Rigveda... Tots ells semblen estar anunciant un mateix concepte que resumirem amb aquestes paraules: el paper primordial de la música es vincula amb l'origen de l'home i, per tant, és un instrument esplèndid de coneixement entre els homes.

Només coneixement, però? En l'anomenat *Li Ji*, l'antic llibre xinès dels ritus compil·lat inicialment per Confuci (551-478 aC), hi trobem un llarg discurs sobre com usar la música en conjunció amb les cerimònies per portar la civilització a un estat adequat d'harmonia i ordre:

L'harmonia és el que busquem en la música: ella segueix al cel i manifesta la influència espiritual expansiva característica d'aquest. La distinció normal és l'objectiu de les cerimònies: elles segueixen a la terra i mostren la influència espiritual restrictiva característica d'aquesta. Per això els savis fan música en resposta al cel i organitzen cerimònies en correspondència amb la terra.

No voldríem extendre'ns gaire més en la multitud d'exemples que mostren els potents lligams de la música amb l'origen, que serà una font insubstituïble de coneixement i d'accés a noves dimensions psíquiques. O almenys una possibilitat de transformació de l'ésser humà.

5. EL CAS DE LUDWIG VAN BEETHOVEN, DOS-CENTS CINQUANTA ANYS DESPRÉS

La mercantilització de l'oferta de la vida musical no s'escapa de determinades estratègies comercials; així, des de fa uns anys s'ha vist en la commemoració dels aniversaris dels compositors (anys de naixement i/o de mort) un reclam per a operacions discogràfiques, programacions de concerts, novetats editorials... No voldríem que el lector veiés aquest tractament que fem aquí de la figura i l'obra de Ludwig van Beethoven (1770-1827) com una operació oportunista, sinó que volem aturar-nos més aviat en la figura i l'obra d'aquest compositor com a exemple i model de les tres qüestions abans desplegades: essencialitat, ritualitat i superació de l'ego a través de l'experiència musical.

Escriure sobre Beethoven no és tan sols escriure sobre una de les grans personalitats de l'anomenada «música clàssica occidental», o sobre la segona gran B de la música germànica —aquesta denominació encunyada per Hans von Bülow (1830-1894) per definir la gran tríade de compositors alemanys formada, a banda de Beethoven, per Johann Sebastian Bach (1685-1750) i per Johannes Brahms (1833-1897)—: és escriure sobre una figura immensa de la cultura de la humanitat que, a més, ha vist com la seva música ha estat emprada per a moments estel·lars o no tan estel·lars de la humanitat. Així, la cèl·lula rítmica de les tres corxeres i negra de l'inici de la seva *Simfonia núm. 5, opus 67* (1808), en llenguatge morse la lletra V, va servir per a l'inici del famós desembarcament de Normandia el 6 de juny del 1944, el famós dia D. En un altre ordre de coses, el darrer moviment de la seva *Simfonia núm. 9 en Re Menor, opus 125 «Coral»*, basat en un poema de Friedrich Schiller (1759-1805), ha estat agafat com a himne de la Unió Europea. No seré pas jo qui s'atreveixi a imaginar què en diria avui el compositor de Bonn, d'aquest ús, però una mirada ràpida al que és actualment la política de l'esmentada unió política ens mostra que ben poca cosa té a veure amb el contingut dels versos schillerians que no ens podem estar una vegada més de recordar en la bella traducció de Joan Maragall:

Joia que ets dels déus guspira
generada dalt del cel,
vent de foc el pit respira
sota els plecs del teu sant vel.

Si ajuntar-se els cors demanen,
que un mal vent va separant,
tots els homes s'agermanen
on tes ales van tocant.

Si fortuna generosa
ens ha dat un bon company,
oh companya graciosa,
cantarem amb més afany.

Sols si un cor hem fet ben nostre
forta veu podrem lluir,
prò més d'un, girant el rostre,
fugirà plorant d'ací.

Joia tots voldríem heure
bo i seguint son pas florit,
i de joia tot s'abeura
de Natura en l'ample pit.

Joia és bes i primavera,
joia bons amics ens féu.
Goig fou dat al cuc en terra,
goig a l'àngel prop de Déu.

Dos-cents cinquanta anys després del seu naixement, resulta plausible adonar-se que aquest testament segueix erigint-se com una fita de naturalesa encara totalment utòpica —una utopia la dificultat d'implementació de la qual Beethoven era plenament conscient. En una carta de joventut dirigida al seu amic diplomàtic Heinrich von Struve va escriure: «Quan arribarà el temps en què només hi haurà éssers humans? És possible que

només puguem veure aquest sortós moment en uns pocs llocs. No ho veurem arreu. I passaran segles abans que això passi.»

No ens ha de resultar estrany, doncs, que en el considerat com a testament estètic musical beethovenià (l'esmentada *Simfonia «Coral»*) decidís anar més enllà de la «música pura», instrumental, aquella en què ell sempre es va moure més còmodament, i usar, encara que fos en una simfonia i per primera vegada a la història, la veu humana per fer cantar i recordar allò de *Seid umschlungen, Millionen!* (*Abraceu-vos, milions d'homes!*). No sé si els milers de refugiats i immigrants que no hem volgut o sabut acollir, per tantes i tantes raons que no serveixen per a les veritables raons del cor, saben que l'himne de la miserable i criminosa Europa incorpora en el seu himne un text com el de Schiller.

Però Beethoven no és important tan sols per haver compost la música d'importants esdeveniments històrics o d'aquest himne de la UE, o per haver-nos posat a l'horitzó un futur utòpic, sinó per altres raons. Una d'elles, estretament vinculada a la seva condició preeminent de compositor instrumental més que no pas vocal (cosa que no significa que no hi hagi en el seu catàleg d'obres d'aquest gènere), és que en un determinat moment va adonar-se que aquelles obres que estava component ja no podien ser considerades el resultat d'un simple procés de composició realitzat per un *Komponist* ('compositor'). Beethoven, així, en un determinat moment de la seva trajectòria, es va decantar per la creació d'un nou terme en llengua alemana: *Tondichter* ('poeta dels sons').

Amb aquesta nova denominació manifestà la consciència que la seva música no era tan sols una creació i una expressió musical més, sinó una autèntica revelació. I per tant reconnectava d'alguna manera amb l'essencialitat i l'origen de la música. Per Beethoven, no hi havia cap dubte. L'origen es manifestava en forma d'inspiració provinent d'ell mateix. És a dir: a través de Déu totpoderós.

Unes paraules del famós virtuós Joseph Joachim, en conversa amb Johannes Brahms i Arthur M. Abell, així ho expliciten:

Quan encara era petit, vaig estudiar violí durant tres anys aquí a Viena amb Joseph Böhm, que també era el professor de l'Ernst. Jo vivia a casa de Böhm, i la

seva muller em vigilava sempre mentre assajava. En aquesta hospitalària casa veïa molt sovint un vell violinista, un tal Grünberg, que havia tocat durant força anys a l'orquestra de Beethoven. Grünberg explicava que Schuppanzigh, el primer violinista, es va queixar a Beethoven, durant el primer assaig d'una nova composició, que un determinat fragment estava escrit tan malament que gairebé no es podia tocar amb la mà esquerra. Beethoven l'increpà de la següent manera: «Quan escrivia aquest fragment era plenament conscient d'haver estat inspirat per Déu totpoderós. ¿Creieu, doncs, que puc tenir en compte el vostre insignificant violí quan Ell m'està parlant?»¹⁷

En conseqüència, la música beethoveniana ha de considerar-se una revelació sonora. Però com va poder Beethoven ascendir cap als territoris del sagrat? Evidentment, no va ser fruit d'una decisió voluntària, sinó d'una decisió dolorosa i progressiva, de la qual es desprèn una exigència anomenem-la *espiritual* i que pot acabar afectant les nostres vides si decidim escoltar-ne la música amb l'actitud i la disposició abans indicades. I és que la vida i l'obra de Beethoven són indissociables d'una permanent consciència espiritual traduïda en una persona, la vida de la qual va ser sotmesa a un procés constant de transformació interior; aquest, tanmateix, és el que permet explicar-nos les diferents etapes de la seva obra i la consciència que, a mesura que la seva vida avançava, cada vegada necessitava «dir-ho» tot amb una major profunditat.

Des de la historiografia, massa vegades s'ha volgut llegir el desplegament de la seva vida, a cavall de dos segles, com el paradigma d'un creador que va dissoldre les formulacions de l'*Ancien Régime*, representat estilísticament pel classicisme, i es va aventurar cap a noves formulacions pròpies i característiques del romanticisme. Així Beethoven vindria ser equivalent al que en pintura va ser Francisco de Goya (1746-1828) o a la literatura germànica Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Amb tot, Beethoven sembla situar-se molt més enllà de tot això. La seva és una posició marcada per dos condicionaments: l'acceptació i la comprensió del

17. Arthur M. ABELL, *Converses amb compositors famosos*, Reus, Artur Martí i Gili, 1992, p. 68.

patiment com a percutor que va desplegar un caràcter marcadament heroic, el qual, una vegada transcendit, el va menar fins a un posicionament plenament afincat en el jo superior.

Quan Beethoven va establir-se a Viena el 1792 com a deixeble de Franz Joseph Haydn, ràpidament va ser acceptat pels cercles aristocràtics i burgesos de la ciutat imperial, dels quals va obtenir guanys econòmics importants, sobretot a través de tres activitats musicals: les prestigioses actuacions com a virtuós del piano, les classes privades d'instrument (entre les quals les dirigides a aristòcrates, amb les quals no va poder estar-se'n, de tenir-hi enamoraments i flirteigs freqüents) i l'organització de concerts amb música pròpia o d'altri. Aquests tres focus, juntament amb el suport en forma de patrocini i mecenatge que rebia de membres de l'aristocràcia i la noblesa, com el príncep Karl von Lichnowsky, el baró van Swieten, li van proporcionar inicialment una vida burgesa i d'allò més acomodada.

La música composta en aquells anys, a grans trets, s'ha de comprendre dins del que s'ha conegut en les ciències musicals com a classicisme, en la qual predominen els patrons haydnians i mozartians. Això no significa, però, que no trobem obres on l'anhel d'expressivitat s'endinsi en els terrenys profunds de la interioritat i la subjectivitat, però sempre des d'una concepció preminentment compositiva.

Quan en l'apartat dedicat a la superació de l'ego hem fet referència a Carl Gustav Jung, ho hem fet perquè és un dels estudiosos de l'ànima que va adonar-se millor de com les manifestacions de les dues dimensions psíquiques del nostre ésser (l'ego i el jo superior) solen manifestar-se respectivament en les dues meitats de la vida. Aquest és un tema prou tractat, i fins i tot amb lectures tan suggerents i riques com la d'Anselm Grün.¹⁸ La idea que la nostra primera meitat de la vida va adscrita al desenvolupament de la personalitat pròpia i la segona a una dimensió superior no és atribuïble a Jung o a Tauler, sinó que és una d'aquelles veritats exposades, per exemple, en la Primera Carta de sant Pau als

18. Anselm GRÜN, *La mitad de la vida como tarea espiritual*, Madrid, Narcea, 2015.

Corintis: «El primer home, fet de pols, ve de la terra, però el segon home ve del cel» (1Co 15, 47) i «No és primer l'ésser espiritual, sinó el terrenal, i l'espiritual ve després» (1Co 15,46).

Jung va comprendre la vida com un immens procés psíquic cap a l'assoliment de la individuació —no exempta, però, d'una essencial dimensió espiritual—, i gràcies a la lectura que va fer, entre d'altres i múltiples fonts, de místics alemanys, es va atrevir a aprofundir en el que va apuntar l'esmentat Tauler quan va escriure:

L'home fa el que vol, ho comença tot com vol, però no assoleix mai la veritable pau mentre el seu ésser no sigui imatge de l'home, cosa que no és abans dels quaranta anys. Fins llavors està ocupat amb moltes coses, i la natura el porta d'aquí cap allà. Moltes vegades la naturalesa el domina i creu que és Déu mateix qui ho fa, i no pot assolir la veritable i plena pau i ser celeste abans d'aquest temps. Després l'home ha d'esperar-se deu anys abans que l'Esperit Sant, el consolador, l'ompli de veritat. L'Esperit que ho ensenya tot.¹⁹

És així com Jung i la seva escola de seguidors han volgut llegir els esdeveniments vitals, alguns de traumàtics, a la llum de la veritable missió, que tots, com a homes i dones, tenim encomanada a la vida i que és estructurada en aquestes dues meitats. La qüestió no és fàcil perquè el problema real neix de la forma com es realitza la transició entre la primera i la segona meitat de la vida.

I usem el mot *problema* perquè aquesta transició no ve donada per una decisió de la voluntat o de la raó, sinó que, segons Jung, arriba de manera dolorosa. Quina va ser l'experiència dolorosa de Beethoven? Sense cap mena de dubte, la sordesa. La reconeix inicialment en dues cartes datades a final del mes de juny i inicis de juliol del 1801, enviades als seus amics Kart Amenda i Franz Gerhard Wegeler, aquest darrer metge de formació. En elles hi va escriure frases com: «Durant dos anys he evitat qualsevol reunió social, perquè m'és impossible dir a la gent: “Parli més

19. Extret d'*ibid.*

fort, estic sord”. Si jo tingués una altra professió seria més fàcil, però per a la meua aquest fet és terrible.»

Els intents de pal·liar la hipoacúsia expliquen que es traslladés l'estiu del 1802 a la població de Heiligenstadt per sotmetre's a unes cures mèdiques, que, com és prou sabut, no van funcionar. És aquest l'origen del misteriós *Heiligenstädter Testament*, que no va ser descobert fins que va morir, a Viena, el 26 de març del 1827. Es tracta d'una carta adreçada als seus germans Karl i Johann en què el compositor expressa la desesperació pel fet d'haver d'assumir la sordesa i en què fins i tot semblava apuntar la ferma possibilitat del suïcidi. Com afirmen Jean i Brigitte Massin, si bé la lectura del document, que Beethoven va amagar fins que va ser descobert *post mortem* per Schindler i von Breuning, ens podria fer pensar que sentia la necessitat de compondre una missa de difunts, el cert és que va fer tota una altra cosa.

Va decidir realitzar un gir copernicà i va deixar enrere aquella primera etapa vital i compositiva vinculada essencialment a la seva condició de pianista virtuós que, a més a més, componia obres. La sordesa, òbviament, li va estroncar per sempre més la brillant carrera com a instrumentista, i va ser aleshores que va iniciar la composició d'unes obres que hem de comprendre sota la perspectiva de l'arquetip de l'heroi. No és casualitat, així, que el títol de la seva tercera simfonia (més enllà del programa polític relacionat amb la figura de Napoleó que sempre ha volgut llegir-hi la musicologia) sigui el d'*heroica*. Aquesta *Simfonia Eroica*, així com la *Simfonia núm. 5*, poden ser enteses des de l'arquetip de l'heroi i d'una veritat profunda: per créixer cal morir. Així doncs, ¿com no veure en la *Marcia funebre* de l'*Eroica* una al·lusió a la mort d'aquell Beethoven pianista?

A partir de l'esmentada *Simfonia Eroica*, estrenada privadament al palau del Príncep Lobkowitz el juny del 1804 amb assistència del seu mestre *Papa* Haydn, Beethoven va iniciar una nova etapa, amb unes obres que són una invitació al despertar de la nostra consciència, que, de fet, és la que pot conduir-nos a desplegar un veritable desenvolupament espiritual i un procés de transformació interior. En aquesta simfonia palpiten les

mateixes qüestions presents a les llegendes i els seus herois, als grans poemes de l'esperit com l'*Epopeia de Gilgameix*, l'*Odissea* d'Homer, la *Divina Commedia* de Dante Alighieri, el *Faust* de Goethe o, per què no, algunes òperes de Richard Wagner.

En aquesta aproximació, però, no hi hem de veure res que indiqui la construcció d'una mena d'«autobiografia musical» (per entendre'ns, la voluntat mostrada per Hector Berlioz a la *Simfonia Fantàstica*), sinó una invitació a descobrir el nostre arquetip d'heroi i del viatge que li és implícit. Tots som d'alguna manera herois en el misteriós viatge de la vida.

El procés de transformació interior de Beethoven va ser, per què enganyar-nos, lent i costós. Al capdavant, no parlem ni d'un sant, ni d'un iniciat, ni d'un il·luminat, sinó d'un músic que havia començat el viatge de la vida amb la inflació egoica pròpia del nen prodigi, del gran virtuós del piano i triomfador, però a qui la hipoacúsia va portar en una direcció que ell no esperava. A partir del que han escrit grans biògrafs de Beethoven (Henry Edward Krehbiel, Jean i Brigitte Massin, Jan Swafford), em sembla que no ens equivocarem gaire si diem que aquesta lectura sota el signe de l'heroïcitat, aquest intent de comprendre la vida com una lluita contra les adversitats talment com ho fa un heroi, va durar aproximadament fins al darrer dels concerts que va oferir en públic. Això és: el 1814. Malgrat les grans dificultats d'audició, sembla que en alguna ocasió encara s'havia atrevit a tocar en públic: s'acostuma a dir que la darrera aparició pública va ser l'11 d'abril del 1814, a propòsit de l'estrena d'un dels seus més grans trios per a violí, violoncel i piano: el *Trio, opus 97 «Arxiduc»*, una obra dedicada a l'arxiduc Rodolf d'Àustria (1788-1831), precisament el mateix destinatari del seu testament teològic-musical: la *Missa Solemnis, opus 123*.

De tota manera, no hem de caure en la creença pueril que hi ha una data determinada en què, per dir-ho d'alguna manera, comença la que anteriorment hem anomenat «tercera etapa». Evidentment, podem comprendre la primera com la pròpia d'un home amb una gran autoafirmació i unes immenses capacitats que va desenvolupar amb una fortíssima personalitat (la de l'ego); a la segona va experimentar la crisi, la nit

fosca de l'ànima, amb la malaltia (hipoacúsia), i a la qual va decidir enfrontar-se, com hem dit, de manera heroica; la darrera, possiblement la més important en un procés de transformació interior, és la de la rendició, l'entrega i l'acceptació del que li deparava el destí. En una de les pàgines del seu *Diari* del 1815, Beethoven no va dubtar a escriure aquest vers de Zacharias Werner (1768-1823): «Ser deu vegades més que un heroi, ser un veritable home.»

És precisament en aquests anys, és a dir entre 1812 i 1818, que Beethoven va viure el període més difícil de la seva vida, i que d'alguna manera hem de comprendre com la resistència pròpia d'una personalitat molt forta i intensa que es nega a acceptar el seu destí. Són els anys en què la sordesa esdevé absoluta i que s'enfronta judicialment a la seva cunyada per la custòdia exclusiva del seu nebot Karl, a un retrocés important dels favors del públic i a unes dificultats vitals marcades per l'aïllament i per penúries econòmiques importants. No hem de considerar aquests anys que descrivim, però, com una «nit fosca de l'ànima», ja que estem convençuts que aquesta s'havia produït amb el diagnòstic dramàtic de la malaltia, és a dir, en el moment d'assumir que no hi sentiria mai més malgrat ser un dels músics més grans de la història. Més aviat diríem que aquells anys van ser la manifestació de la resistència pròpia de qui es nega a claudicar i a deixar-se anar. Van ser anys en què la seva activitat compositiva va caure en picat, però en què, en canvi, anotava al seu diari, el conegut com a *Manuscrit Fischhoff*, pensaments que denoten tota una lluita interna:

Resignació, la més profunda resignació al teu Destí! Només ella et permetrà els sacrificis que exigeix el servei. Oh, dura lluita! Dedicar-se a preparar tot el necessari per al llarg viatge, tot el que encara queda per fer. Has de trobar el que garanteixi el teu més estimat anhel; has d'aconseguir-ho per sobre de tot; mantenir-te absolutament ferm en aquesta idea.²⁰

20. Extret de: Brigitte MASSIN - Jean MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Barcelona, Taurus, 1990, p. 287.

Hi ha biògrafs que han parlat de la seriosa possibilitat del suïcidi entre els anys 1816 i 1817, quan estava greument malalt. Fins que va ser capaç de traspassar aquest dramàtic moment i es va abandonar i es va llençar a compondre la que sense cap mena de dubte hem de considerar la primera obra d'aquesta etapa: la *Sonata en Si bemoll Major, opus 106* «*Hammerklavier*». I què podem escoltar en aquesta obra? Doncs bé podríem dir que una cosa semblant a una invitació a ser il·luminats, a comprendre d'una manera integral els odres divins, humans i còsmics.

Això passava a final del 1817. Uns mesos després, el juny del 1818, el seu amic Rudolf d'Àustria era ascendit a arquebisbe d'Olmütz. Allò va ser el desencadenant perquè Beethoven desfermés la seva imaginació creativa per concebre una *Missa* que formés part del ritual d'entronització del seu amic. Però no hi va ser a temps, ja que la dimensió colossal del projecte de l'obra era directament proporcional a l'augment incondicional i fervorós del seu sentiment religiós, això sí, molt personal i propi. Beethovenià, vaja.

En el dietari esmentat anteriorment trobem aquesta citació de Christian Sturm: «Vull abandonar-me pacientment a totes les vicissituds i col·locar la meua confiança absoluta només en la teua immutable bondat. Oh, Déu, sigues la meua roca! Sigues eternament la meua seguretat!»²¹

La *Missa Solemnis en Re Major, opus 123* va ser finalitzada a les acaballes de l'any 1822 i entregada a Rudolf d'Àustria el 1823. Per aquelles coses de la censura de Metternich, no era possible estrenar la missa en un concert públic i, per això, només se'n van poder estrenar les seccions del «Kyrie», el «Credo» i l'«Agnus Dei» en el concert que, de fet, va ser la darrera aparició en públic del geni de Bonn. Va ser el 7 de maig del 1824. I, com és prou sabut, en aquell concert també es va estrenar la ja citada *Simfonia núm. 9 en Re Menor, opus 125*. Allò no va ser només una audició musical: va ser l'estrena de dos testaments en els quals evidentment Beethoven apuntava horitzons utòpics, però també ritualitat i comunitat.

21. *Ibid.*, p. 365.

Gairebé dos-cents anys després de les estrenes d'aquestes obres estem convidats a escoltar-les disposats a venerar la veritat continguda dins aquesta experiència musical, i de la qual, evidentment, es desprèn la possibilitat d'un despertar. A parer dels historiadors de la consciència humana, tan sols des d'aquest despertar el conjunt dels homes i les dones podrem avançar en la reparació de la multitud de problemes urgents (globals i locals, socials, polítics, econòmics, ecològics, sanitaris) als quals s'enfronta la humanitat. Tot i comptar amb una gran quantitat de recursos per enfrontar-los, és com si, en algun context major o més profund, una força invisible ens negués la capacitat i la decisió per acabar-ho fent: vet aquí el gran enigma del moment actual.

Potser el dia en què ens obrim a aquesta nova manera d'escoltar, integrant l'origen, el ritual, la comunitat i la transcendència de l'ego a què convida l'experiència musical, serem també interpel·lats en «allò que és nou i que sempre emergeix lluny de l'equilibri, a la vora del caos, en un moment sorprenent d'irrupció creadora que pot ser infinitament productiu».²² També d'això Beethoven en sabia alguna cosa.

22. Mark C. TAYLOR, *Después de Dios. La religión y las redes de la ciencia, el arte, las finanzas y la política*, Madrid, Siruela, 2011, p. 13.

QUADERNS
DE LA FUNDACIÓ JOAN MARAGALL

96. D. JOU: *Trenta poemes sobre ciència i fe*
97. A. BORRELL: *El viatge interior. De la recerca de si mateix a l'encontre amb l'Absolut*
98. J. MOLAS: *Maragall i Azorín*
99. I. MORETA: *Joan Maragall, pensador religiós. Antologia comentada de textos*
100. A. MATABOSCH: *Testimoniatsges. Identitat cristiana i diàleg interreligiós*
101. R. TORRENTS: *Entorn de Maragall i Gaudí*
102. M. T. ARECES - S. BUENO - R. JORBA: *Llibertat religiosa i societat actual*
103. J. MARTÍN VELASCO: *Fidelitat al Vaticà II en el segle XXI*
104. C. LLUCH: *Joan Sales i la novel·la catòlica*
105. D. JOU: *Esperances davant d'incerteses. Tecnologia, humanitats i cristianisme en les crisis d'avui*
106. J. CASASSAS: *El canvi cultural del segle XX*
107. I. BOADA: *L'home modern: un balanç*
108. A. MATABOSCH: *Del diàleg ecumènic al diàleg interreligiós. Característiques i possibilitats*
109. D. ABADÍAS - I. FERNÁNDEZ TERRICABRAS: *Església i poder. Els casos d'Anglaterra i França*

110. J. REQUESENS: *La presència de santa Teresa en la poesia catalana. Tres hipòtesis i una constatació*
111. F. TOUS: *Els provebis de Ramon Llull o el repte de comunicar la veritat*
112. F. TORRALBA: *Humanisme, transhumanisme i posthumanisme. Assaig de discerniment*
113. G. AMENGUAL: *Identitat, memòria, alteritat. Per una fenomenologia de l'existència cristiana*
114. N. COMADIRA - J. FERRER - D. JOU - P. LLUÍS FONT - P. PASTOR - A. PUIG I TÀRRECH: *Bíblia i cultura. Sis mirades*
115. R. PUIGDOLLERS I NOBLON: *Les cartes de sant Pau. Introducció a l'epistolari paulí*
116. J. CABÓ: *Maurice Blanchot, testimoni de l'impossible. Una introducció*
117. A. BALCELLS: *Secularització i confessionalitat. Un recorregut per l'anticlericalisme a la Catalunya contemporània*
118. F. TORRALBA - J. L. MARTÍNEZ: *L'intel·lectual cristià avui*
119. L. TORCAL: *Conversió ecològica integral. Una resposta cristiana al problema del canvi climàtic*
120. C. DI SANTE: *Per una espiritualitat reconciliada. Un cristianisme en temps de contradiccions*
121. M. SCHORLEMMER: *Indagació contemplativa per a l'era de la intel·ligència artificial*
122. D. JOU: *Trenta poemes sobre el Parenostre i els Salmes*

