

FUNDACIÓ JOAN MARAGALL

67

2003

MÚSICA
DE TEMÀTICA
CRISTIANA A EUROPA
(1945-2000)

AURÈLIA PESARRODONA

QUADERNS



MÚSICA
DE TEMÀTICA
CRISTIANA A EUROPA
(1945-2000)

AURÈLIA PESARRODONA

FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA

Editorial Claret

Aurèlia Pesarrodona Pérez (Barcelona, 1978) és llicenciada en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra en l'especialitat de Pensament i realitza estudis musicals de cant, harmonia, contrapunt i piano, essent soprano solista en diversos recitals. L'any 2001 li va ser otorgada la beca per a joves investigadors de la Fundació Joan Maragall, amb la qual va realitzar un treball titulat *L'expressió del pensament cristià a la música contemporània (1945-2000)*. A l'actualitat gaudeix d'una beca de la Generalitat de Catalunya per realitzar una tesi doctoral a la Universitat Autònoma de Barcelona sobre música hispànica del segle XVIII. D'altra banda, també ha col·laborat com a crítica musical i articulista en diverses revistes especialitzades (*Music in Art, Amadeus*, etcètera).

© Aurèlia Pesarrodona i Pérez

Edició: Isidre Ferré
Fundació Joan Maragall (Cristianisme i Cultura)
València, 244, 2n – 08007 Barcelona

Primera edició: febrer de 2004

Amb la col·laboració de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Presidència

© Editorial Claret, SAU
Roger de Llúria, 5 - 08010 Barcelona
Imprès a Policrom
Tànger, 25 – Barcelona
ISBN 84-8297-678-8
Dipòsit legal: B. 9.226-2004

ÍNDIX

1. El concepte de música religiosa en la contemporaneïtat	5
2. Música i Església	8
3. Panorama general de la música religiosa a Europa des de 1945	13
3.1. <i>La música de temàtica fúnebre i la Segona Guerra Mundial</i>	15
3.1.1. El «War Requiem» de Britten, un manifest antibel·licista	16
3.1.2. El «Requiem» de György Ligeti, l'absurditat de la transcendència	18
3.1.3. El «Requiem» de Henze, un antibel·licisme d'arrel atea	19
3.1.4. Una esperança més gran: Penderecki i el «Rèquiem de la reconciliació»	20
3.1.5. El ressorgiment de la Passió	21
3.2. <i>Compositors nascuts abans dels anys vint</i>	22
3.2.1. Olivier Messiaen, el músic de la joia	23
3.2.2. Rússia: Igor Stravinski i Galina Ustvolskaia	25
3.2.3. Els francesos Poulenc i Duruflé i el suís Frank Martin	27
3.2.4. L'àmbit germànic: Carl Orff i Ernst Krenek	29
3.2.5. Anglaterra: Vaughan Williams, Michael Tippett, Edmund Rubra i Benjamin Britten	29
3.2.6. Europa del Sud: l'italià Goffredo Petrassi i els compositors espanyols	31
3.3. <i>Compositors nascuts després dels anys vint</i>	33
3.3.1. El minimalisme de l'Est: John Tavener, Henryk Górecki i Arvo Pärt	34
3.3.2. Més compositors de l'Est: Edison Denisov, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina i Einojuhani Rautavaara	37

3.3.3. El polonès Krzysztof Penderecki	40
3.3.4. L'alemany protestant Dieter Schnebel	42
3.3.5. Compositors anglesos: John Rutter, Jonathan Harvey i James Macmillan	43
3.3.6. Espanya i Catalunya. El cas de Josep Soler	43
4. Conclusions	46
Bibliografia	49

Avui dia existeix de manera generalitzada la idea que durant al segle xx —i més concretament durant la segona meitat— no hi ha hagut música religiosa de caràcter cristià realitzada per compositors contemporanis. Aquesta idea no és exactament correcta, però manifesta una realitat: la major part de compositors del segle xx, incloent-hi els més creients, s'han distanciat de l'Església en la seva tasca compositiva. En un percentatge altíssim, la música de caire religiós que s'ha fet durant aquest període no és pensada amb una funcionalitat litúrgica. Això no obstant, tal com veurem, la temàtica cristiana no s'ha deixat de banda en cap moment i ha inspirat obres considerades de gran importància per a la trajectòria de la música contemporània. Vegem tot seguit quin és el panorama general d'aquesta situació.

A causa de la vastitud del rema, hem considerat necessari de fer una acotació cronològica i geogràfica: ens hem centrat en la música contemporània a Europa des de 1945 —a partir del final de la Segona Guerra Mundial, moment en què comença una nova recerca musical avantguardista— fins al 2000, any pont entre mil·lenis amb certes reminiscències apocalíptiques.

I. EL CONCEPTE DE MÚSICA RELIGIOSA EN LA CONTEMPORANEÏTAT

Pel que fa a la música religiosa de temàtica cristiana, hom pot trobar-ne moltes classificacions diferents: música apta i música no apta per a la litúrgia, música paralitúrgica (oratoris, passions), etcètera. Una classificació que segueix les línies de la reforma cecilianiana del papa Pius X, que més endavant comentarem, és la següent:¹

1. Classificació suggerida per Mn. Valentí Miserachs, president del Pontificio Istituto di Musica Sacra.

a) *Música sacra* (música que utilitza textos litúrgics)

- a.1. *pròpiament litúrgica*: categoria, universal i objectiva, on s'inclouen el cant gregorià i la polifonia a l'estil de Palestrina;²
- a.2. *litúrgica en alguns llocs, de concert en d'altres*: categoria on s'inclouen les misses de Bach, Mozart, Haydn, Schubert, etcètera; obres que, segons Miserachs, són més adequades en ambients germànics, i executar-les en les litúrgies *llatines* és més aviat excepcional;
- a.3. *sacra pel text però de caràcter lliure per a concert*: en aquest àmbit s'hi inclou la música contemporània —de caire experiencial o no—, basada en textos litúrgics però que no és apta per a la litúrgia.

b) *Música religiosa*

- b.1. *per a l'església*
- b.2. *lliure*: expressió personal i subjectiva sense forma pròpiament religiosa.

Es tracta, doncs, d'una divisió que se centra en la funció de la música pel seu text. Això no obstant, durant el segle XX és molt difícil d'establir una frontera tan clara. ¿Es pot considerar realment *música sacra* la música de concert només per utilitzar uns textos litúrgics que, com en el cas de *War Requiem* de Britten, serveixen com a excusa per a denunciar un conflicte bèl·lic? ¿És sacre l'*Stabat Mater* de Salvador Brotons, obra que el compositor mateix va concebre com a plasmació operística d'un text litúrgic però sense cap mena d'intencionalitat litúrgica, ni tan sols cristiana? El conflicte radica, doncs, en l'apartat a.3, en aquesta música *sacra de concert*, que és, de fet, la que prepondera en el segle passat com a màxima descontextualització de la música litúrgica.

En efecte, resulta molt difícil d'establir classificacions tan estrictes en un tema tan ampli i complex com el de la música religiosa. Segons la terminologia de Gerardus van der Leeuw,³ la música religiosa —o sacra— abasta un terreny híbrid o *transicional* entre el *món primitiu* i el *món modern*. El *món primitiu* és aquell en el qual les arts encara no s'han deslligat, perquè totes serveixen per a expressar allò religiós; en canvi, en el *món modern* s'hi manifesta

2. Estil estricte i sever que deu el seu nom a Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) i que va ser pres com a model dins l'esperit conservador de la Contrareforma. L'estil *alla Palestrina* influí decisivament en la música litúrgica catòlica posterior, que manté el rigor contrapuntístic d'aquest compositor.

3. Gerardus VAN DER LEEUW, *Sacred and Profane Beauty. The holy in Art* (pròleg de Mircea Eliade; trad. de David E. Green), Nova York, Holt, Rinehart and Winston, 1963.

una emancipació gradual de cada art. Així, doncs, un concepte com *música religiosa* seria redundant en el món primitiu. La música religiosa primitiva per excel·lència inclouria totes les classes de música sorgides de la litúrgia, entre les quals hi hauria el cant gregorià. No es caracteritza per buscar una bellesa subjectiva, sinó per cercar una bellesa objectiva i de caire abstracte —com l'art romànic, les icones russes o l'art egipci—, que remet a allò Etern que hi ha en la matèria, i així trobar un vincle amb l'Eternitat —Déu—. Això canvia quan a la música religiosa s'hi comença a aplicar un cert sentit estètic per a enaltir l'ànima i fer-la arribar a Déu. A partir de llavors, cada vegada resultarà més difícil de discernir on és la frontera entre l'experiència estètica i l'experiència religiosa, i la música litúrgica se situa en la difícil posició de no saber si és un mitjà o un fi en si mateixa.⁴ Segons van der Leeuw, arribat a aquest punt, l'art necessita *ressacralitzar-se*, però des de la seva emancipació, i el punt de partença per a aconseguir-ho és la capacitat creadora de l'artista, equiparable a la de Déu. És per això que també podem trobar moltíssima religiositat i espiritualitat en obres que no tenen cap vincle directe amb la temàtica religiosa, com les simfonies de Mahler. Es podria dir que en aquests casos *la música —l'art— constitueix en si mateixa un fet religiós*. I és justament al segle XX quan aquesta tensió s'aguditza i preval la idea avantguardista que el progrés artístic ha de trencar amb tot el passat i buscar la màxima autonomia de l'art —Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen—; tot i això, als anys setanta trobarem un cert retorn a la *música religiosa primitiva*, però normalment sense concebre-la amb una finalitat litúrgica tradicional.

De fet, sovint s'ha parlat de la *descontextualització* o «*dessacralització*» de la *música religiosa*. El segle XX és el segle en què la descontextualització de la música religiosa arriba al seu màxim apogeu com a conseqüència d'aquest procés de fusió —o suplantació— de l'experiència estètica amb l'experiència religiosa. Una conseqüència d'això es plasma en el fet que sovint el tema religiós acaba constituint-se en un *tòpic literari* —com els mites clàssics— i s'utilitza com a mitjà per transmetre certes emocions del compositor. Evidentment, d'aquí a la interpretació de les obres religioses a la sala de concerts hi ha un pas. Però aquesta descontextualització no es dona només al segle XX, sinó que és producte d'un procés que comença al segle XVIII com a resultat d'una doble emancipació de la música: per una banda, la música s'emancipa del text i esdevé autònoma i, per altra banda, el compositor deixa de ser un artesà per ser un autèntic artista, que ja no depèn de la noblesa o l'Església

4. Una de les conseqüències és les reformes de la música religiosa dutes a terme pel Vaticà, com en el cas del Concili de Trento, en què es volgué depurar la polifonia de tot el que no fos religiós i es va promulgar una major claredat en el text.

sinó del públic i que compon sense necessitar d'encàrrec.⁵ En aquest camí, la temàtica religiosa va esdevenint, paulatinament, un mitjà per expressar uns sentiments i pensaments subjectius. Durant el segle XIX, amb el poder del *jo* i de la subjectivitat de l'artista aconseguit pel romanticisme, es donen moltes més obres d'aquest caire. El cas més paradigmàtic és el *Requiem* de Verdi, una obra de caràcter tan operístic que és difícil d'imaginar interpretada en una església. En el segle XX la música de caire religiós es caracteritza precisament per la preponderància d'aquesta *música sacra de concert* —que es pot interpretar en una església però sense formar part dels oficis divins— i, per contra, es compon molt poca música aplicable a la litúrgia tal com s'entén després de la reforma ceciliana i del Concili Vaticà II. Les conseqüències d'aquesta emancipació màxima de la temàtica religiosa en la música al segle XX són, per tant, l'ús de textos litúrgics en obres sense cap mena de caràcter religiós, l'aplicació de la temàtica religiosa en obres purament instrumentals i la utilització de nous llenguatges compositius que ajuden a expressar el sentiment —més o menys religiós— amb major subjectivitat.

Així, doncs, el ventall de *música religiosa* és molt ampli i pot incloure obres que no tenen cap vincle amb la litúrgia ni tampoc amb cap tema religiós.

2. MÚSICA I ESGLÉSIA

Un factor importantíssim en aquesta *emancipació* de la música religiosa al segle XX és sens dubte el que fa referència a les directrius musicals establertes pel Vaticà. A grans trets es pot dir que durant el segle passat compositors i Església s'han anat distanciant. Aquest fet s'ha esdevingut a causa de dos fenòmens molt relacionats l'un amb l'altre, sobretot pel que fa als músics catòlics. Per una banda, al principi de segle XX trobem la reforma ceciliana

5. Com a exemple podem citar la *Missa en do menor* K 427 (1782-1783) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), no composta per encàrrec, sinó a partir d'una promesa del compositor, probablement en relació amb el seu casament amb Konstanze Weber. Mozart, en una carta al seu pare del 4 de gener de 1783, diu: «...efectivamente, hice una promesa desde lo más profundo de mi corazón, y espero vivamente poderla cumplir. Cuando la hice, mi mujer tenía aún padecimientos...; pero, estando firmemente convencido de que me casaría con ella en cuanto se curase, pude fácilmente hacer la promesa. El becho y las circunstancias han impedido, como usted sabe, nuestro viaje, pero como testimonio de mi promesa, ahí está la partitura de media misa en el escritorio, la cual ofrece las mejores esperanzas de poderla llevar a cumplimiento» (Amadeo POGGI - Edgar VALLERO, *Mozart. Repertorio completo* (trad. de Bernardo Moreno Carrillo), Madrid, Catedral, 1991, p. 467). De fet, musicalment, aquesta obra és la resposta a un desig de lliure experimentació, però finalment va quedar inconclusa.

duta a terme pel papa Pius X, la qual propugna el retorn al cant gregorià. Aquesta reforma va ser continuada en bona part per la constitució *Sacrosantum Concilium* del Concili Vaticà II, en què s'afegia l'ideal de participació de feligresos i la utilització de llengües vernacles. Per una altra banda, s'hi inclou la ruptura estètica de les avantguardes musicals, les quals s'aparten de l'ideal participatiu del Concili Vaticà II creant nous llenguatges i estils de caire experimental —sobretot a partir de 1945— però també —sobretot en la dècada dels vuitanta i noranta— plantejant la sacralitat com quelcom intern, subjectiu i personal —allò que es podria anomenar una *litúrgia del silenci*, és a dir una participació silenciosa—. ⁶

La reforma ceciliana és anunciada en el conegut *motu proprio* de Pius X del novembre de 1903, que propugna una música autènticament sacra i deslligada de l'estètica operística del segle XIX. Segons Pius X, la música més adequada per a aquest propòsit és el cant gregorià i la polifonia a l'estil de Palestrina, i l'únic instrument acceptable, l'orgue. Entre el *motu proprio* i el Concili Vaticà II existeixen documents pontificis que corroboren aquesta reforma musical de Pius X, com és el cas de la constitució apostòlica *Divini cultus sanctitatem*, del 20 de desembre de 1929, i diversos documents del papa Pius XII: l'encíclica *Meditator Dei*, del 20 de novembre de 1947, i la instrucció *Musicae Sacrae*, del 25 de desembre de 1955, la qual, tot i ser cinquanta anys posterior al *motu proprio* de Pius X, continua expressant les mateixes idees.

El punt principal d'aquesta instrucció de Pius XII és el fet que la música, d'una manera més especial que qualsevol art per la seva capacitat d'elevat l'esperit, ha de ser supeditada al fi principal de l'home, que és l'exaltació de Déu. En conseqüència, el criteri de l'*art per l'art* —és a dir, un art que només vol commoure els sentits— és una greu ofensa a Déu per posar-se l'artista en el seu lloc de creador. Segons Pius XII, els compositors s'han d'adaptar al cant gregorià o a la polifonia sagrada, la qual també és adequada per a l'exaltació divina. De fet, trobem compositors, sobretot d'àmbits eclesiàstics, que seguien aquests postulats amb veritable interès. El més conegut és probablement l'italià Lorenzo Perosi (1872-1956). A Espanya es va donar tot un corrent que sorgeix d'aquestes directrius eclesiàstiques, que hom ha anomenat «Generació del *motu proprio*», ⁷ en el qual cal destacar el valencià —encara que d'estil andalús— Eduardo Torres (1872-1936), el barceloní

6. Jaume RADIGALES, «Espiritualitat i funcionalitat litúrgica en la música catalana del segle XX», *Qüestions de vida cristiana*, núm. 197-198 (2000) p. 159.

7. Tomás MARCO, *Historia de la música española*, vol. VI: *Siglo XX*, 2.ª ed., Madrid, Alianza, 1989, p. 105 i ss. (Col. «Alianza Música»). Cal dir que no es tracta d'una generació en el sentit estricte del terme, sinó d'un grup de compositors que pertanyen a diverses generacions —alguns són mestres d'altres— i que comparteixen un mateix estil i ideal estètic (ibídem, p. 112).

Josep Cumellas Ribó (1875-1940) o el jesuïta basc Nemesio Otaño (1880-1956), entre molts d'altres. Si bé no es pot negar el talent de molts d'aquests compositors, el resultat és una música centrada en el cant gregorià i ocasionalment en la música popular, amb una aplicació de tècniques contrapuntístiques renaixentistes i barroques que sembla aïllar-se en si mateixa. Diu Tomás Marco: «*el resultado es así bastante peculiar, con una música un tanto fuera de tiempo, que se nutre de sí misma un poco indiferente a lo que le rodea y con una vocación que no tiene más remedio que ser ecléctica*».⁸

Vuit anys més tard el Concili Vaticà II intentà matisar aquestes idees, seguint, però, la mateixa línia de la reforma cecilianiana. El Concili promulgà l'educació musical dels sacerdots, la creació d'una *scholae cantorum* de qualitat i el fet que fins i tot l'església més modesta tingui el seu cor. Això no obstant, el problema bàsic és el concepte de *participació* en la litúrgia, és a dir, com conjugar aquesta música que hom considera la pròpia de la litúrgica catòlica amb la participació dels feligresos, acceptant la llengua vernacle i els diferents modes d'expressió del sentiment religiós de cada grup social. L'aplicació d'aquests principis a la música no ha estat fàcil, a causa de les peculiaritats de cada comunitat o grup sociològic, la complexitat del llenguatge musical modern i els canvis substancials de la sensibilitat social, que demanen una constant revisió de la funcionalitat dels materials musicals usats en les celebracions.⁹ Per això una de les conseqüències principals d'aquestes resolucions del Vaticà ha estat l'organització de congressos i seminaris per a tractar el tema de la música litúrgica i fer una crida a la *creació d'un repertori* que inclogui tots aquests requisits. La tasca, però, no és gens fàcil. Una de les conseqüències d'aquests decrets papals és la creació d'una música litúrgica de caire *popular* en què s'han inclòs formes d'expressió pròpies de la música comercial actual —una «falsa música popular», segons Valentí Miserachs—. ¹⁰ Es tracta d'un propòsit ple de bones intencions, però corre el perill de banalitzar l'acte litúrgic.

Dins aquesta recerca d'un nou repertori apte per a la litúrgia, resulta especialment significativa la crida que Joan Pau II féu als compositors contemporanis, dirigint-se a l'Associació Santa Cecília l'any 1985 perquè compo-guessin obres de caire religiós aplicables a la litúrgia, cosa que mostra ja

8. *Ibidem*.

9. «Música litúrgica: ¿funcionalitat *versus* estètica?», *Catalunya Música. Revista musical catalana*, núm. 198 (abril de 2001) p. 31.

10. Valentí MISERACHS, *Església i música sacra: passat, present i futur*, Barcelona, Claret / Fundació Joan Maragall, 2003. Es tracta de la publicació de la lliçó inaugural del curs 2002-2003 de la Fundació Joan Maragall sobre música litúrgica avui dia, llegida el 7 d'octubre de 2002.

un canvi de visió important. En un capítol titulat «¡Que los compositores se inspiren en los temas sagrados!» el Papa afirma:

*Al igual que en el pasado, así también en la actualidad la Iglesia, a pesar de reconocer el canto gregoriano como el canto propio de la liturgia romana, está abierta a aceptar también otros tipos de expresiones musicales, como la polifonía y la música «moderna». Deseo de todo corazón que los compositores contemporáneos se inspiren en los temas de la revelación cristiana para ofrecer tanto a las Scholae Cantorum como a los fieles el fruto maduro de su genio y de su religiosidad.*¹¹

Resulta molt interessant aquest desig de major amplitud musical per part del Papa, però cal dir que això ja s'havia dut a terme en el camp de la creació musical contemporània; per exemple, Penderecki —gran amic de Joan Pau II— s'havia donat a conèixer amb la seva *Passió segons Sant Lluc* i havia creat obres com el *Rèquiem polonès* o el *Te Deum*; Arvo Pärt havia estrenat el seu *Magnificat*; Górecki havia compost el seu *Totus tuus*, etcètera. Aquesta citació manifesta justament el gradual allunyament entre Església i compositors, provocat per la preferència per part de la primera d'un tipus de música molt determinada —el cant gregorià— i d'un ideal de participació col·lectiva en què sembla que la música contemporània no té cabuda per la seva complexitat i subjectivitat. En efecte, això és molt evident en músics catòlics —Penderecki, Górecki, etcètera—, però també ho trobem en músics d'altres creences cristianes, com els ortodoxos o els protestants, els quals prefereixen compondre seguint una tendència més subjectiva i personal que no pas pensar en la litúrgia. Segons Tomás Marco, actualment només es pot pensar a crear una música religiosa de concert, ja que la litúrgica s'ha exhaurit:

No parece existir la más mínima posibilidad de un desarrollo de música religiosa con altura artística, y este capítulo me temo que hay que cerrarlo para el futuro. Desde luego que me refiero exclusivamente a la música litúrgica o a la compuesta para el templo, donde seguramente vamos a asistir —estamos asistiendo— a la liquidación de los puestos de maestros de capilla e incluso de organistas y coros estables. Posiblemente subsistan en algún centro importante muy concreto una vez que se extingan los de los demás, pero sin capacidad de creación ninguna. Lo que no significa que se haya acabado la música religiosa, sino la litúrgica o eclesiástica, puesto que los compositores siguen tocando ocasionalmente esta temática en obras concebidas exclusivamente para el concierto. Se asume así un género más sin relación alguna con el culto religioso, y cuyo papel en la música no es distinto que el de la mitología, la literatura o cualquier otra temática que pueda servir al compositor de inspiración y en la que se moverá libremente sin ataduras estéticas o técnicas y sin limitarse a

11. JOAN PAU II, «Interés de la Iglesia por la música (1985)», dins DD.AA., *La música en la litúrgia. Documentos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona, 1988, p. 51.

*las formaciones tradicionales que usó la «Generación del Motu proprio», y que generalmente se concretaban en el órgano y en el coro a varias voces.*¹²

De fet, és comprensible que, davant les reformes papals, els compositors hagin optat per mostrar el seu sentiment cristià de maneres alternatives a la litúrgia institucional, entenent-ho com una experiència personal més que no pas com una ideologia de caràcter col·lectiu. Aquest fet s'agreuja pels plantejaments estètics rupturistes i *progressistes* dels anys seixanta, que s'oposen diametralment a un estil que retorni a la música antiga —tendència que es pal·liarà en els anys setanta—. Això no obstant, aquesta afirmació de Tomás Marco, feta l'any 1989, avui resulta molt més fàcil de matisar, ja que es produeixen corrents estilístics que continuen aquest camí. A mesura que es va perdent la tendència a l'experimentació musical per a passar a una recerca de contingut espiritual en les obres, es retorna d'una manera més o menys conscient a la música del passat, sobretot al cant gregorià i a la primera polifonia. Un bon exemple d'això el tenim en el corrent que hom ha volgut anomenar *minimalisme religiós* o *de l'Est* (Arvo Pärt, John Tavener, Henryk Górecki, etcètera); estil aplicable als oficis divins des del punt de vista de la reforma cecilianiana i del Concili Vaticà II.

Tanmateix, sembla coherent que per a un tipus de litúrgia participativa com la catòlica s'opti pel cant gregorià, no solament pel que fa a la seva tradició de càntic litúrgic de l'Església catòlica, sinó sobretot pel seu caràcter objectiu que es pot entendre com a símbol de l'Allò etern i immutable: Déu. Però hi ha un fet palpable: la producció d'obres destinades a la litúrgia ha minvat espectacularment. Com afirmen Tomás Marco y José Luis Pérez de Arteaga, a causa del *motu proprio* i del Concili Vaticà II, «*desde el Medioevo, ningún siglo ha presentado cosecha tan yerma en el campo de la música eclesiástica como el siglo XX*». ¹³ Aquest buit ha estat omplert, en canvi, amb obres contemporànies de caràcter religiós i fins i tot amb forma litúrgica; però llevat de casos molt especials —com la *Berliner Messe* de Pärt, que va ser estrenada en una missa—, no són pensades per al ritual litúrgic estrictament eclesiàstic. Sovint són obres que parteixen d'una gran espiritualitat; però, com acabem de dir, en un percentatge elevadíssim no són pensades per a la litúrgia, fet que implica dur l'experiència religiosa —de caire participatiu en la mesura en què el públic hi pren part interioritzant l'experiència— a un altre àmbit: la sala de concerts.

12. Tomás MARCO, *Historia de la música española*, op. cit., p. 113.

13. Tomás MARCO - José Luis PÉREZ DE ARTEAGA, «El réquiem en el siglo XX», dins *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*, vol. 11, Barcelona, Salvat, 1988, p. 9.

3. PANORAMA GENERAL DE LA MÚSICA RELIGIOSA A EUROPA DES DE 1945

A grans trets, la trajectòria musical de la segona meitat del segle xx es pot dividir en els tres períodes que estableix Paul Griffiths en el seu estudi *Modern Music and After. Directions since 1945*:

- a) *Beginning again*. Griffiths anomena així el període que abasta des de 1945 fins als primers anys de la dècada dels seixanta. Es tracta d'una *nova avantguarda* que creu en la possibilitat d'un progrés en la música. El resultat és una època de gran experimentació sonora caracteritzada per la recerca de nous llenguatges compositius, d'entre els quals el *serialisme integral*¹⁴ va esdevenir d'una manera gairebé sistemàtica la tècnica compositiva més acceptada. També sorgeixen la *música electrònica* i la *música concreta*¹⁵ com a conseqüència de l'adaptació de les noves tecnologies a la creació musical. El centre neuràlgic d'aquestes idees va ser França, sobretot el Conservatori de París, d'on sorgiren compositors com Olivier Messiaen —tot i que sempre va mostrar un estil molt personal— i els seus alumnes Pierre Boulez, Iannis Xenakis, etcètera. Un altre nucli molt important fou l'origenat en els cursos d'estiu de Darmstadt, amb compositors com Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna i Luigi Nono.
- b) *Període intermedi*. Comprèn la dècada dels seixanta i la dels setanta. En aquest període, de mica en mica va perdent vigència la idea *moderna* de

14. El serialisme és una conseqüència de la radicalització dels principis del dodecafonisme sorgit de la Segona Escola de Viena (Arnold Schönberg, Alban Berg i Anton Webern). El dodecafonisme és un mètode compositiu que consisteix a utilitzar una sèrie constituïda per les dotze notes de l'escala cromàtica, presentades de manera que no es repeteixi cap nota fins que no s'hagi completat tota la sèrie. Seguidament la composició es forma gairebé sempre a partir de les combinacions d'aquesta sèrie primera (inversió, retrogradació, inversió de la retrogradació, etcètera).

15. La *música electrònica* és la que s'obté a partir de l'elaboració de sons en un laboratori amb aparells electrònics, com ara els sintetitzadors. En canvi, la *música concreta* recull sons i sorolls procedents de fonts *extramusicals* (la natura, la ciutat, la vida quotidiana, etcètera) mitjançant cintes magnetofòniques (cf. Anna CAZURRA, *Introducció a la música: de l'Antiguitat als nostres dies*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001, p. 318 [Col. «Assaig»]).

Dins la música electrònica i la música concreta, és molt difícil de trobar alguna obra de caire religiós. Això no obstant, cal destacar el cas del compositor francès Pierre Henry (1921), precisament un dels pares de la música concreta i autor d'obres com *Messe de Liverpool* (1967-1968), el ballet *Messe pour le temps présent* (1967) i *Apocalypse de Jean* (1968). En aquesta última obra Henry mostra la seva predilecció pel tema de la mort, mitjançant la recitació del text bíblic per un narrador, en què superposa una densitat polifònica de gran riquesa que, malgrat tot, preserva la intel·ligibilitat del text.

progrés del període anterior. El símptoma més evident d'aquest fet és la inspiració directa de la música antiga, gràcies, en part, a la indagació musicològica i a la proliferació de grups musicals de caire històric. A més, durant aquest període neix el minimalisme¹⁶ als Estats Units (amb autors com Lamonte Young o Steve Reich), precisament com a contraposició al dogmatisme i a la complicació del serialisme. D'altra banda, Griffiths estableix cinc compositors —els «*five masters*»—¹⁷ que es mantenen dins la seva pròpia estètica i s'aparten de les *onades canviants* dels anys seixanta i setanta: Igor Stravinski (1882-1971), Dimitri Xostakòvitx (1906-1975), Jean Barraqué (1928-1973), Bill Hopkins (1943-1981) i Olivier Messiaen (1908-1992).

Cal afegir que justament aquest segon període que apunta Griffiths coincideix, pel que fa a la música religiosa, amb el Concili Vaticà II i els seus canvis de directriu, fet que també influirà en la trajectòria musical.

- c) «*Many rivers*». Griffiths anomena així la dècada dels vuitanta i la dels noranta, un període caracteritzat per una enorme varietat estilística realment difícil de sintetitzar. Aquesta etapa és conseqüència de l'anterior, la qual esdevé el pont entre una etapa clarament *moderna* vers un període postmodern i molt més variat, on *tot és permès* i en el qual no existeix la idea de progrés en música —o es busca sobre altres bases que inclouen una mirada enrere, envers la música anterior o fins i tot cap a músiques d'altres cultures—. ¹⁸ A grans trets es poden distingir dues línies que plasmen aquestes idees: d'una banda, una música que torna a una certa tonalitat (Arvo Pärt, Wolfgang Rihm, etcètera) i, d'altra, una línia més eclèctica, que sintetitza, amb més o menys profunditat, diversos estils de tota la història de la música (com és el cas de Krzysztof Penderecki o Alfred Schnittke). Una característica important d'aquest període és la recerca per part de cada

16. El minimalisme americà es fonamenta en la recerca d'una certa idea d'estatisme musical a partir d'un patró que es va repetint constantment amb petites variacions, les quals creen la sensació d'una adequació gradual al canvi. Aquest estatisme és reforçat amb la utilització d'una música tonal, en contra del trencament de la tonalitat que proposa la música serial.

17. Paul GRIFFITHS, *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 225 i ss.

18. Un cas *extrem* d'aquesta actitud eclèctica postmoderna el tenim en Jacques Loussier, músic conegut per les seves versions jazzístiques de compositors *clàssics* com Bach o Satie. Pel que fa al nostre tema, cal dir que Loussier és autor d'una missa anomenada *Lumières: missa barroca per al segle XXI* (1990), on fa una amalgama d'elements extrems del jazz i del pop amb elements barrocs i clàssics.

compositor d'un sistema compositiu propi. Aquest fet sorgeix com a reacció davant la imposició del serialisme integral com a mètode més acceptable i per la manca, després del trencament de la tonalitat que es va dur a terme a partir de Schönberg, d'un llenguatge musical que caracteritzi la nostra època i sigui prou consistent i expressiu.

Aquestes etapes queden reflectides en la creació musical religiosa, de manera que es poden establir unes característiques generals de la música religiosa des de 1945 a partir d'aquests tres períodes que acabem de citar.

3.1. *La música de temàtica fúnebre i la Segona Guerra Mundial*

Una de les temàtiques que més obres ha inspirat durant els anys posteriors a la Segona Guerra Mundial ha estat la fúnebre. Per a percebre això, només cal donar una ullada a l'article de Pérez de Arteaga i Tomás Marco «El réquiem en el siglo xx», en *Los grandes temas de la música*, on fa un repàs de les obres de caràcter fúnebre que s'han compost al llarg del segle xx. En l'article s'estableixen tres maneres diferents d'entendre la música fúnebre durant aquest segle:

- a) Misses de rèquiem enteses en el sentit tradicional, és a dir, «*composiciones que parten de un texto sacro particular, el de la Vulgata, con una vocación eclesiástica o sinfónica, esto es indiferente*». ¹⁹ Són obres compostes a partir del text de la missa de rèquiem, les quals poden tenir una intencionalitat litúrgica o no.
- b) Obres *in memoriam* basades en textos litúrgics o de temàtica religiosa en general, amb la finalitat de ser interpretades sobretot en una sala de concerts.
- c) «Mementos», lamentacions o evocacions fúnebres, amb referència o no a persones concretes sobre tema mortuori, tant vocals com merament instrumentals, sense cap mena de connotació litúrgica o ni tan sols religiosa; dit altrament, obres en què s'utilitzen formes musicals sacres únicament com a pretext.

Sovint resulta difícil d'establir a quina categoria pertany una obra. Tanmateix, i buscant una certa generalització, es pot dir que la major part de les obres de caràcter fúnebre compostes després de la Segona Guerra Mundial —si bé també durant el conflicte— tenen un sentit de *memento mori*, en tant que són un homenatge a les víctimes de la guerra o una denúncia dels actes bèl·lics. Aquestes obres poden estar basades en textos litúrgics o bé partir d'altres textos i tenir més o menys relació amb els dogmes cristians; però,

19. Tomás MARCO - José Luis PÉREZ DE ARTEAGA, «El réquiem en el siglo xx», art. cit.

amb tot, són caracteritzades per una profunda espiritualitat —àdhuc de caràcter laic en alguns casos— i un sincer sentiment de denúncia.

Pel que fa a obres compostes durant la Segona Guerra Mundial, destaquen, per exemple, les de l'alemany Karl Amadeus Hartmann, el qual visqué el nazisme i l'esmentada guerra, i va compondre en 1940 la *Simfonia tràgica* i en 1942 la *Simfonia dramàtica*, ambdues inspirades en els morts de la conflagració. També cal citar l'italià Alfredo Casella, autor de *Missa solemnis pro pace*, composta l'any 1944 per a dues veus, cor i orquestra; escrita en plena Guerra Mundial, no és estrictament un rèquiem, sinó més aviat un anhel de pau des del record dels morts de la guerra. També podem incloure en aquest apartat el *Quartet per a la Fi dels Temps* de Messiaen, compost els anys 1940 i 1941 durant l'estada del compositor en un camp de presoners.

Un cop passat el conflicte bèl·lic, el tema continua vigent i apareix en obres com la *Simfonia núm. 4 in memoriam* (1946), de Gian Francesco Malipiero, escrita també per a les víctimes de la guerra. Pel que fa a l'holocaust, Schönberg va denunciar la situació dels jueus al gueto de Varsòvia durant la Segona Guerra Mundial en la seva breu cantata de caire expressionista *Un supervivent de Varsòvia* (1947). A Polònia, Malavski compon en 1956 la *Simfonia núm. 2 «Dramàtica»*, expressament dedicada a les víctimes de la guerra i dels esdeveniments posteriors. D'altra banda, Luigi Nono, sempre en la seva línia de compromís polític, va compondre en 1956 *In canto sospeso*, per a solistes, cor i orquestra, sobre cartes d'acomiadament dels resistents de la Segona Guerra Mundial. Uns quants anys més tard, en 1962, creà *Sul ponte di Hiroshima*, per a dos solistes i orquestra, obra que tracta sobre les conseqüències de la bomba atòmica a la ciutat japonesa i forma part del cicle *Canti di vita ed'amore*. Nono continua amb aquesta temàtica en una obra electrònica, *Ricorda cosa ti hanno fatto a Auschwitz*, de 1966. En la línia de denúncia pel llançament de la bomba atòmica es pot incloure el rèquiem electrònic de Herbert Eimert, *Epitafi per a Aikichi Kuboiama* (1962), basat en la mort d'un pescador com a conseqüència de les radiacions sofertes en una prova atòmica a l'atol de Bikini.

3.1.1. El «War Requiem» de Britten, un manifest antibel·licista

L'obra antibel·licista més coneguda és sens dubte el *War Requiem*, de Benjamin Britten (1913-1976), per a tenor, baríton, soprano, cor mixt, cor infantil, orquestra i orgue, creat l'any 1961. El propòsit de Britten en aquesta obra no és altre que denunciar els fets bèl·lics. Per a aquest manifest pacifista, Britten parteix de dos textos: el de l'ofici de difunts, en llatí, i els poemes en anglès de Wilfred Owen, jove escriptor i soldat que morí en la Primera Guerra Mundial. Evidentment l'obra no té una funcionalitat litúrgica.

gica; el text de la missa de difunts serveix com a excusa per a fer un homenatge pòstum a les víctimes de la guerra. Per la seva banda, els poemes d'Owen mostren la cruesa i la inutilitat de la guerra;²⁰ per això es poden entendre com un contrapunt *realista* al text litúrgic davant allò sagrat, immutable, etern i, en principi, esperançador. Tanmateix, és curiós d'observar que en l'obra resulta molt difícil de percebre un sentiment d'esperança futura: en els textos religiosos, que segueixen l'estructura de la missa de difunts, s'hi intercalen fragments de poemes d'Owen, donant a entendre que, malgrat l'esperança divina en un altre món, la realitat de la guerra és la que és i, en tot cas, s'hi ha de cercar una solució en el nostre món terrenal.²¹

Musicalment es poden establir tres nivells: *a)* el tenor i el baríton solistes, que canten els textos d'Owen amb un estil més lliure, personal i subjectiu; *b)* l'orquestra, el cor i la soprano com a corifeu, que entonen els textos litúrgics a partir d'una música més objectiva, i *c)* el cor infantil i l'orgue, els quals, mitjançant un estil medievalitzant, creen una atmosfera transcendent i espiritual. En l'obra es juxtaposen aquests diversos estils d'una manera certament *dramatúrgica*. De totes maneres Britten parteix d'un element musical per donar coherència a tot el conjunt de l'obra: l'interval de quarta augmentada o *triton*, que apareix com a *leitmotiv* en tota l'obra. Resulta molt significatiu que Britten escollís justament aquest interval amb tantes connotacions simbòliques negatives —en l'edat mitjana era anomenat *diabolus in musica*—, fet que ens reforça la idea de denúncia de la crueltat humana en el nostre món terrenal més que no pas una recerca d'esperança més enllà de la vida. En altres paraules, l'home s'ha convertit en l'enemic de l'home i ha dut l'Apocalipsi a la Terra *abans d'hora*, i això és el que cal combatre.

De fet, es pot dir que l'inici de la música religiosa en la segona meitat del segle XX és tenyit pels esdeveniments bèl·lics precedents, marcats amb un especial caràcter fúnebre i existencialista que es trasllada a la música. Com succeeix en el *War Requiem* de Britten, «*el drama ja no es el Juicio Final; el drama es el horror creado por el hombre mismo*».²²

20. Malgrat això, com demostra Mervin Cooke en la seva anàlisi de l'obra (Mervin COOKE, *Britten. War Requiem*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge University Press, 1996, p. 8 i ss.), el pacifisme d'Owen és força dubtós, ja que sovint mostra estar d'acord en el fet de lluitar contra l'enemic si cal.

21. Una prova d'això és el fet que Britten busqués una possible reconciliació de les diverses nacions que participaren en la guerra, com mostra la seva elecció dels solistes: un alemany —el baríton Dietrich Fischer-Dieskau—, un anglès —el tenor Peter Pears— i una russa —la soprano Galina Vishnevskaja—. Aquesta, però, no va poder participar en l'estrena de l'obra, perquè l'URSS li ho va denegar; en canvi, sí que pogué participar en l'enregistrament de l'obra l'any 1963.

22. Tomás MARCO - José Luis PÉREZ DE ARTEAGA, «El réquiem en el siglo XX», art. cit.

3.1.2. El «Requiem» de György Ligeti, l'absurditat de la transcendència

El tema fúnebre serveix sovint per a obres de marcat caire experimental i avantguardista, com si la música ja no pogués tenir contingut i només pogués ser forma. Aquest és el cas de *Requiem* (1963-1965), per a soprano, mezzosoprano, cor i orquestra, de György Ligeti (1923), on es plasma una visió espectral i hostil de la transcendència. En efecte, el que es desprèn d'aquesta obra és el fet que la cerca de consol en allò diví no és possible perquè és quelcom desconegut, estrany i completament aliè a l'experiència humana. De fer, és com si en l'intangible no s'hi pogués buscar consol. El Judici Final que apareix en el text de la missa de difunts no és, per a Ligeti, quelcom sobrenatural, sinó més aviat terrenal, com s'ha experimentat en els horrors del segle XX causats per l'home. Així, doncs, es tracta d'una obra molt lligada a la seva època, però sense perdre el sentit intemporal.

A aquesta visió de la transcendència com a quelcom aliè hi contribueix la textura de l'«Introit», el «Kyrie» i el «Lacrimosa», que Griffiths compara amb una «boira». ²³ Això és provocat per una textura micropolifònica, formada per una sèrie de petits intervals en cada veu, els quals, en alternar-se rítmicament, fan la sensació que hi ha molt poca distància entre les veus, talment una xarxa confusa on no destaca cap veu i on predominen el caos i la complexitat.

Aquesta *boira confusa* està relacionada amb l'absurditat de cercar una resposta a la pregunta sobre la mort, fet que es manifesta en un cert sarcasme i una comicitat que el compositor extreu de la seva lectura personal del text del «Dies irae». Un exemple d'això és el cas del «Tuba mirum», en el qual, després d'uns intervals amenaçadors —*minaccioso* i *sinistro* en la partitura— de la mezzosoprano entonant les paraules «*Tuba mirum spargens sonum*», es produeix un passatge descendent, precipitat i sarcàstic en els metalls, que acaba amb un rotund cop de tam-tam. Aquesta comicitat té una relació estreta amb dos pintors molt admirats per Ligeti: El Bosco i Brueghel. ²⁴ Com en aquests pintors, els elements humorístics no serveixen de mera evasió de la realitat, sinó com a mostra dels monstres que poden sorgir de la raó humana. ²⁵

En canvi, l'últim moviment, «Lacrimosa», contrasta amb les seccions anteriors pel seu caràcter diàfan i aparentment esperançador, gràcies a una har-

23. «Instead of an order community moving with mutual respect along the lines of a canon, we are presented with a mob», dins Paul GRIFFITHS, *György Ligeti*, London, Robson Books, 1983, p. 55 (Col. «The Contemporary Composers»).

24. La fascinació de Ligeti per Brueghel es manifesta també en altres obres, com és el cas de la seva òpera *El gran macabre* (1974-1977), l'acció de la qual transcorre en la terra imaginària de Brueghelland.

25. Paul GRIFFITHS, *György Ligeti*, op. cit., p. 53.

monia i una textura que han estat despullades de tota la complexitat precedent. La música apunta vers una *resurrecció* o supervivència transfigurada que sembla afirmar que, després del Judici Final, res no pot ser com era abans. Tanmateix, això no s'ha d'entendre com una afirmació, ja que Ligeti deixa una gran incertesa, per exemple, en l'últim acord de l'obra, el qual confereix un final dubtós i ambigu que no constitueix el repòs espiritual esperat i obre l'interrogant sobre la continuïtat de l'espècie humana: l'home ha de reconèixer els horrors de què és capaç i aprendre del passat per a assegurar la seva supervivència.

Ligeti també es va inspirar en textos religiosos per compondre *Lux Aeterna* (1966), per a cor mixt *a cappella*, una obra, en certa manera, imbuïda de l'esperit de resurrecció del «Lacrimosa» del *Requiem* i d'una clara lluminositat que contrasta amb la *llum negra* de l'obra anterior. Això no obstant, hi continua present el caràcter aliè i quimèric de la transcendència.

3.1.3. El «Requiem» de Henze, un antibel·licisme d'arrel atea

L'any 1990 el compositor alemany Hans Werner Henze va crear el seu *Requiem*, obra que es troba a cavall entre la ideologia no creient del *Requiem* de Ligeti i l'esperit antibel·licista del *War Requiem* de Britten. Aquest rèquiem, en principi, és dedicat a la mort d'un bon amic de Henze, el director artístic de la London Sinfonietta Michael Vyner.²⁶ Això no obstant, Henze afegeix a l'obra un sentit molt més profund: una visió global de la realitat humana d'avui dia, i sobretot del sentit i el sentiment de la vida i de la mort.²⁷

Aquesta visió del nostre temps neix d'un prisma especialment *terrenal*. Henze, descrit com un ateu, humanista devot i socialista adogmàtic,²⁸ parteix de la missa de difunts de la litúrgica cristiana per donar-nos una visió molt realista de la mort i de la vida, sense pensar —ni creure— en una transcendència futura. Per a Henze, la transcendència s'ha de buscar en el nostre món; no en cap altre.²⁹

26. Peter PETERSEN, «On Henze's *Requiem*» (trad. d'Steward Spencer), p. 4. Text del llibret de Hans Werner Henze. *Requiem*. Intèrp.: Ueli Wiget, Hakan Hardenberg, Ensemble Modern. Dir.: Ingo Metzmacher. Sony Classical, 1994. CD Ref. 01-058972-01. En paraules del propi Henze: «*The nine instrumental numbers that I wrote instead tell of the fears and afflictions of people of our own time, of illness and death, of love and loneliness, and especially of the incomparably energetic and passionately committed Michael Vyner, his life and death, and my grief at a loss which stands here for the loss of so many others who have similarly passed away in such tragic and painful circumstances.*»

27. *Ibidem*, p. 4. «*The state of mind summed up by this music reflects this reality and our own present age. It seems to me deeply affected by this age, its terrors and passions, its beauties and its dynamism.*»

28. *Ibidem*, p. 5.

29. *Ibidem*, p. 5.

Aquest punt de vista s'apropa al materialisme de Ligeti, però l'esperit crític de Henze és ben diferent, ja que no es basa en la ironia, sinó en la denúncia frontal, sobretot de la guerra. Henze sempre s'ha mostrat un antibel·licista convençut, tret que l'ha dut a oposar-se durant els anys seixanta i setanta a la guerra del Vietnam i, més recentment, a la guerra del Golf. Aquest antibel·licisme forma part del rerefons ideològic de la seva música, i així queda palès, per exemple, en el «Dies irae» d'aquest *Requiem*, en què es trasllada el terror de la consumació de la humanitat en la fi dels temps a l'apocalipsi que l'home ha dut a la Terra, sobretot en el brutal extermini propi de la guerra. Quelcom de semblant succeeix en l'«Ave Verum Corpus» d'aquesta obra, on el cos en qüestió no és el de Crist, sinó el de les víctimes de la maquinària de la guerra, el sofriment de les quals inspira aquest *lamento* musical. Aquestes imatges es concreten en el «Rex tremendae», inspirat a partir de les accions militars dels Estats Units durant la guerra del Golf. Ara bé, malgrat tota aquesta barbàrie el *Requiem* de Henze té un final esperançador en el «Sanctus»: una veritable declaració d'amor per a la humanitat i per a totes les criatures de la Terra. Henze creu en l'home més que no pas en una transcendència llunyana; i reconeix la doble natura de l'ésser humà: la part negativa, que s'ha d'evitar per a aconseguir «el Paradís a la Terra», i la part positiva, aquella humanitat tolerant que pot viure en harmonia.

3.1.4. Una esperança més gran: Penderecki i el «Rèquiem de la reconciliació»

De fet, el rèquiem i la música fúnebre en general —incloent-hi passions, *stabat mater*, etcètera— són presents durant tot el segle xx, però de mica en mica hom tendeix envers un optimisme i una esperança majors que resten reflectits en la música. L'existencialisme inicial queda reflectit en el primer període, que, com hem comentat suara, comprèn les dècades dels cinquanta i seixanta i que està marcat per l'experimentació formal. En canvi, la tendència cap a un major optimisme coincideix, a la dècada dels setanta, amb la recerca per part dels compositors d'un llenguatge propi basat en una reformulació d'elements del passat i d'altres cultures. Un exemple d'aquesta evolució el trobem en les obres que serveixen d'homenatge a les víctimes de la guerra del compositor Krzysztof Penderecki (1935). Tot i que en parlarem més endavant, podem avançar una tendència en aquest compositor que va des de l'experimentació formal en *Trenos en memòria de les víctimes d'Hiroshima* (1960), per a cinquanta-dos instruments de corda, passant per una major profunditat de contingut en el colpidor *Dies irae* (1967), per a tres solistes, cor mixt i orquestra, obra composta com a dedicatòria a les víctimes d'Auschwitz, fins a arribar a un simfonisme més tradicional i a un major sen-

timent patriòtic en *Rèquiem polonès* (1980-84), concebut com a dedicatòria al patiment del poble polonès durant la Segona Guerra Mundial.

La culminació de tot aquest procés de la música fúnebre vinculada a la guerra és molt ben simbolitzada amb un dels projectes monumentals i de marcat caire postmodern de l'Acadèmia Internacional Bach d'Stuttgart i del seu director, Helmut Rilling: el *Requiem de la reconciliació, en memòria de les víctimes de la Segona Guerra Mundial* (1995), creat per a commemorar el cinquantesim aniversari del final de la guerra. Aquest rèquiem va sorgir de l'encàrrec de cada part de la missa de difunts a compositors de nacionalitats que van intervenir en la Segona Guerra Mundial. Així, doncs, l'italià Luciano Berio s'encarregà del «Pròleg», l'austríac Friedrich Cerha de l'«Introït» i del «Kyrie», l'alemany Paul-Heinz Dittrich del «Dies irae», el txec Marck Kopelent del «Judex ergo», el nord-americà John Harbison del «Juste Judex», el noruec Arne Nordheim del «Confutatis», l'anglès Bernard Rands de l'«Interludi», el francès Marc-André Dalbavie de l'«Ofertori», l'anglesa Judith Weir del «Sanctus», el polonès Krzysztof Penderecki de l'«Agnus Dei», l'alemany Wolfgang Rihm de la «Comunió I», el rus Alfred Schnittke de la «Comunió II», el japonès Joji Yuasa del «Responsori» i, finalment, el romanès de cultura hongaresa György Kurtág de l'«Epíleg». La proposta partia d'una idea plena de bones intencions: aconseguir que compositors de cada nacionalitat bel·ligerant s'unissin harmoniosament per crear un rèquiem en recordança de les víctimes de la guerra. Això no obstant, el resultat és un trencaclosques, una amalgama de diversos estils que no acaben de crear una obra cohesionada. Malgrat això, aquest rèquiem contrasta amb les idees fúnebres de caire existencialista i nihilista de l'inici de la segona meitat de segle, precisament pel seu caràcter optimista i basat en l'esperança d'una possible pau entre els pobles.

3.1.5. El ressorgiment de la Passió

Aquesta evolució segueix una línia força paral·lela a la del gènere paralíturgic de la Passió, també fúnebre en tant que plasmació de la mort de Crist. Com indica Kurt von Fischer en el seu estudi *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche*,³⁰ es dona una mort i una resurrecció de la Passió com a forma musical: després de Bach, el gènere entrà en un declivi del qual no sorgí fins a la contemporaneïtat. De fet, és especialment significatiu que, a part d'algunes passions compostes força aïlladament —com la *Trilogia sacra: La Passione di Cristo secondo S. Marco* (1897), de l'italià Lorenzo Perosi—, el

30. Kurt von Fischer, *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1997, p. 117.

gènere ressorgeixi primer en els anys vint i després en els anys quaranta del segle xx, fet que Fischer no descarta que estigui relacionat amb els esdeveniments de l'època i amb un major interès per la figura de Bach. Dels anys vint podem citar la *Passionmusik nach dem Evangelisten Markus* (1926) de Kurt Thomas, però el veritable *ressorgiment*, com a gènere revitalitzat i amb nous components, succeeix sobretot a partir de 1945, en què destaquen les passions amb un rerefons de crítica política, com la *Passió segons Sant Lluç* (1963-1965) de Krzysztof Penderecki. Això no obstant, durant la segona meitat del segle xx també apareix un corrent que prova de revitalitzar el gènere de la passió des del seu sentit religiós, espiritual o transcendent, com és el cas de la *Passio secundum Ioannem* (1962, rev. 1970) de Josep Soler, la *Passionsmusik nach Lukas. 700.000 Tage später* (1968) de Gerd Zachers o la *Passio Domini Nostri Iesu Christi secundum Ioannem* (1982) d'Arvo Pärt.

Aquesta línia evolutiva de la Passió culmina, de la mateixa manera que el rèquiem, amb un altre projecte monumental i postmodern de l'Acadèmia Internacional Bach d'Stuttgart, la *Passió 2000*, que consistí en l'encàrrec a quatre compositors, cadascun d'un continent diferent, de la composició d'una Passió per a commemorar l'any 2000 el dos-cents cinquante aniversari de la mort del gran mestre d'aquest gènere: Johann Sebastian Bach. Les passions resultants foren les següents: *Passió segons Sant Marc* de l'argentí Osvaldo Golijov, *Passió segons Sant Lluç* de l'alemany Wolfgang Rihm, la *Water Passion after St Matthew* del japonès Tan Dun i la *Passió segons Sant Joan* de la russa Sofia Gubaidulina. En general, aquestes quatre passions són molt diferents entre elles: Golijov va seguir una línia d'amalgama de diversos estils, entre música sud-americana, occidental i judaica; Rihm es va inspirar en versos de Paul Celan per traslladar la llunyania històrica de la Passió als nostres dies; Tan Dun continuà en la seva línia de *música aquàtica*, conferint a la Passió una transcendència genèrica, arcaïtzant i gairebé atemporal, i finalment Gubaidulina va optar, com veurem més endavant, per una Passió inspirada en el caràcter *antidramàtic* —en el sentit d'*antiteatral*— de la litúrgia ortodoxa russa. Es tracta, doncs, d'un altre projecte de caire postmodern, en el qual s'amalgamen diversos estils i cultures per mostrar un tema de caire fúnebre, la mort de Crist. El resultat global és més encertat que no pas el del *Rèquiem de la reconciliació* pel fet que cada passió és composta per un mateix autor. De totes maneres, com en el *Rèquiem*, mostra quatre lectures ben diverses del tema de la mort —en aquest cas, la de Crist— sense cap mena de frontera.

3.2. Compositors nascuts abans dels anys vint

En aquest apartat englobem els compositors que s'han inspirat en la temàtica cristiana en alguna obra seva i que, per cronologia, s'acosten més al

primer i al segon període que establí Griffiths i que hem citat més amunt. Tanmateix, resulta molt difícil de generalitzar, ja que, com en el cas de Messiaen, alguns han compost en la dècada dels vuitanta. Moltes d'aquestes obres esdevenen un exemple que indica que no tota la música de temàtica religiosa d'aquella època és fúnebre, existencialista o dedicada a la Segona Guerra Mundial.

3.2.1. Olivier Messiaen, el músic de la joia

Seguint la divisió feta per Griffiths, dels seus *cinc mestres*, el més prolífic pel que fa a la temàtica religiosa és sens dubte el francès Olivier Messiaen (1908-1992). La seva vivència del catolicisme es caracteritza per una profundíssima fe, que es tradueix en un gran amor per allò diví i una sincera alegria per la vida com a *tràmit* per a arribar a la glòria divina —ell mateix s'autodenominava «el músic de la joia»—. Això es manifesta musicalment en tres grans temes:

- a) *L'amor per la natura com a manifestació de Déu en la seva Creació* («*natura naturata*»). Aquest sentiment es mostra en la utilització de cants d'ocells com a motius musicals en les seves obres. Messiaen se centra en els cants dels ocells sobretot entre 1952 i 1959, amb obres com *Oiseaux exotiques* (1956) o *Catalogue d'oiseaux* (1956-8), però aquests també apareixen en obres posteriors com a motius esporàdics, sovint amb un gran simbolisme, com succeeix en *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1964), per a orquestra, on es poden sentir el cant de la calàndria i de l'*nirapuru* del Brasil. Un altre element que mostra aquest amor per la natura és la importància de la muntanya —*La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1963-1969), per a set solistes instrumentals, cor i orquestra— i de les estrelles —*Des Canyons aux étoiles* (1971-1974), per a piano i orquestra—.
- b) *L'amor humà i el mite de Tristany*. Aquest tema el trobem especialment en les obres compreses entre 1945 i 1949, com *Harawi* (1945), la *Sinfonia Turangalila* (1946-1948) i *Cinq Rechants* (1949). Aquest mite té per a Messiaen un origen religiós, ja que simbolitza l'amor impossible fora del matrimoni, vincle sagrat instituit per Déu.³¹
- c) *L'amor a Déu i la temàtica «teològica»*. La major part de les obres de Messiaen tracten directament —sense intermediaris simbòlics com els anteriors— sobre l'amor a Déu. Els temes més utilitzats són

31. En aquella època l'esposa de Messiaen, Claire Delbos, hagué de ser hospitalitzada, i Messiaen s'anà acostant sentimentalment a la seva alumna Yvonne Loriod. Com a catòlic fervent, Messiaen entenia que aquell amor era impossible i el va sublimar en les tres grans obres d'aquest període.

l'Apocalipsi i la Nova Jerusalem —i temes vinculats a aquests, com els cossos ressuscitats—, el Naixement de Crist, el misteri de la Santíssima Trinitat, la glòria i la santedat duta a terme en vida.—en l'òpera hagiogràfica *Saint François d'Assise*—, entre d'altres. Resulta significatiu que Messiaen deixés de banda temes més dramàtics o punyents com la Passió, fet que manifesta l'alegria interior de seva religiositat.

Aquestes obres, sorgides com a manifestació de l'amor a Déu, parteixen d'un aspecte del dogma catòlic que Messiaen va desglossant en diversos punts d'una manera gairebé escolàstica; per això ha estat qualificat sovint de compositor *teòleg* i no pas *místic*. Però, en realitat, la seva descripció dels dogmes i de les escenes de les escriptures és més propera a la manera de crear d'un miniaturista medieval, ja que més aviat *comenta amb música* cada passatge en qüestió que no pas en fa un comentari exegetíc. A més, l'estètica de Messiaen utilitza uns principis molt plàstics: per exemple, empra sovint la sinestèsia,³² atribuint a cada mode —dels que crea en la seva tècnica compositiva— un color concret. Per això moltes vegades és comparat amb un mestre vitraller, ja que amb la seva música prova de reflectir allò més colorístic i lluminós de la glòria. Això no obstant, Messiaen no compon pensant en la litúrgia, sinó que les seves obres són reflexions, meditacions o senzillament visions de dogmes objectius, essent la seva inspiració l'amor profund i sincer del compositor per Déu.

Aquest tema de l'amor a Déu es fa palès en les seves primeres obres (1929-1945) en les quals desenvolupa la seva tècnica compositiva: *Visions de l'Amen* (1943), per a dos pianos; *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (1944), per a cor femení, piano, ones Martenot i orquestra; *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), per a piano, i *Les Corps Glorieux* (1949), per a orgue, entre d'altres. Durant aquest període, hom troba una de les obres més singulars de Messiaen: *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941), per a violí, violoncel, clarinet i piano. Fou composta durant l'estada del compositor al camp de presoners de Görlitz, a Silèsia, i és inspirada en Ap 10,1-7. Malgrat això, no es tracta d'una visió pessimista ni fosca de la fi dels temps, sinó lluminosa, colorista i plena d'esperança envers una fi en la qual ja no hi haurà temps, perquè viurem amb Déu en l'eternitat del Regne del Cel.

En el breu període entre 1949 i 1952, Messiaen es va centrar en una estètica més experimental. Malgrat això, també pertanyen a aquesta etapa

32. A més, sembla que Messiaen patia una disfunció neurològica anomenada de la mateixa manera, *sinestèsia*, per la qual captava els sons amb colors. També foren sinestèsics Scriabin i Nabokov.

obres de caràcter religiós, sobretot la *Messe de la Pentecôte* (1950), per a orgue, una de les poquíssimes obres que Messiaen va compondre per a la litúrgia i que és un comentari musical de diferents aspectes del Misteri de la Pentecosta.

A partir de la dècada dels seixanta, Messiaen retorna a la inspiració purament religiosa amb obres considerades de gran transcendència: *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), per a piano i orquestra, basada en el colorit de la Nova Jerusalem; *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1964), per a orquestra; *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1963-1969), per a set solistes instrumentals, cor i orquestra, obra que ell considerava la seva «*Passió segons Sant Mateu* de Bach»; *Eclairs sur l'au-Delà* (1988-1991), per a orquestra, etcètera. L'obra anomenada *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), per a orgue, és especialment interessant per la seva manera de plasmar un text escolàstic: Messiaen utilitza un alfabet creat amb notes —cada nota és una lletra— per a reproduir fragments de la *Summa Theologica* de sant Tomàs d'Aquino. També pertany a aquest període l'única òpera de Messiaen, *Saint François d'Assise* (1945-1983), obra que mostra els moments més importants de la vida d'aquest sant en relació amb Déu i manifesta el que l'uneix amb el compositor: l'amor per la natura —sobretot els ocells— i la comprensió de la vida com una cerca de la joia de la glòria.

3.2.2. Rússia: Igor Stravinski i Galina Ustvolskaia

Igor Stravinski (1882-1971), com a cristià ortodox i ferventment creient, també va compondre un bon nombre de peces de caire sincerament religiós, moltes de les quals s'engloben dins les seves obres mestres. Com és sabut, ell no creia que la música pogués transmetre un significat concret, de manera que la seva producció religiosa se centrà a cercar la millor via per a preservar el text; entenia el compositor com un mitjà per transmetre la Paraula i, per tant, no podia caure en el subjectivisme de voler expressar la seva visió personal de l'experiència religiosa. El resultat és sovint una música hieràtica, solemne i que, dins el seu serialisme, moltes vegades ens transporta a la salmòdia de la litúrgia antiga, amb una estètica abstracta que recorda les icones russes. Aquest caràcter objectiu i alhora simbòlic de la música religiosa d'Stravinski es manifesta en una de les seves obres més importants: la *Sinfonia dels Salmes* (1930), per a cor mixt i orquestra, amb textos dels salms 38, 39 i 150. En aquesta obra Stravinski no vol *expressar* la seva fe personal d'una manera lírica, sinó inventar formes musicals religioses significatives per elles mateixes.

Una altra obra mestra de caire religiós d'Stravinski és la seva *Missa* (1944-1948), per a cor mixt i deu instruments, amb les parts de l'Ordinari.

La seva intenció és compondre una «veritable missa»³³ perfectament aplicable a la litúrgia i que respecti el text sacre mitjançant un cert *distanciament* del compositor que li permeti d'actuar només com a intermediari. Així, doncs, el resultat és una música hieràtica, sòbria i de caràcter sil·làbic, propera a la salmòdia. On es posa més clarament de manifest això és en el «Credo», una veritable professió de fe d'Stravinski com a cristià i com a compositor, conscient que la seva tasca és ajudar a transmetre les paraules sagrades. El compositor mateix diu:

*Mi Misa es litúrgica y casi sin ornamentos. Poniendo música al Credo quise tan sólo preservar el texto, de un modo particular. Una marcha se compone para ayudar a los hombres a marchar; así también, con mi Credo, espero proporcionar una ayuda al texto. El Credo es el movimiento más largo. Hay mucho que crear.*³⁴

Malgrat la seva intenció litúrgica, Stravinski va poder comprovar que l'Església veia amb recel la possibilitat d'interpretar aquesta obra en un ofici diví.

Entre la resta d'obres religioses d'Stravinski, cal destacar *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis* (1956), per a dos solistes, cor, orgue i orquestra, amb textos de l'Evangeli de Marc, del Càntic dels Càntics, dels Salms i de les epístoles de Sant Joan. Stravinski va concebre aquesta obra com a homenatge a Venècia, per la qual cosa en l'estil auster de la seva producció religiosa s'hi entreveu una certa influència de la brillantor de la música renaixentista d'aquella ciutat. També cal citar l'obra titulada *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* (1960-1961), cantata per a recitador, dos solistes, cor i orquestra, amb textos de les epístoles de Sant Pau, dels Fets i de Thomas Dekker. La segona part de l'obra, «*Narration*», és un perfecte exemple de la concepció musical d'allò sagrat per a Stravinski: no hi apareix cap sentiment de *pathos* ni cap expressió d'emoció subjectiva; només s'hi utilitzen alguns signes hieràtics, que són expressius en la mesura en què ajuden a expressar les paraules del text.

Altres obres religioses d'Stravinski són, per exemple, *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1957-1958), per a sis solistes, cor i orquestra;

33. Stravinski mateix explica així la motivació de la seva obra, després d'haver trobar unes misses de Mozart en una llibreria de segona mà: «...cuando toqué esas empalagosas obritas operáticas-rocó, supe que tenía que escribir una misa mía, pero una misa de verdad» (André BOURCOURCHLIEV, *Igor Stravinsky* (trad. de Daniel Zimbaldo), Madrid, Turner, 1982, p. 240 [Col. «Turner Música»]). D'alguna manera això significa que Stravinski buscarà una missa que s'aparti de l'estil operístic de Mozart i de tot el segle XIX per trobar una manera més adequada de transmetre el text religiós.

34. *Ibidem*, p. 241.

Abraham i Isaac (1962-1963), balada sagrada per a baríton i orquestra de cambra, amb textos hebreus i dedicada a Israel; *Introitus* (1965), per a cor i orquestra, amb textos de la missa de rèquiem en memòria del seu amic T.S. Eliot, que havia mort poc temps abans, i *Requiem Canticles* (1966), per a contralt i baix, cor i orquestra, amb textos extrets de les parts essencials de la missa de rèquiem, una de les seves últimes obres on fa una síntesi de tota la seva trajectòria.

Una persona molt propera al grup d'autors considerats *mestres* per Griffiths, creadora d'obres de caràcter religiós, és Galina Ustvolskaia (1919). Era una compositora pràcticament desconeguda fins fa poc, però de gran importància, no solament per ser assessora musical de Xostakòvitx, sinó sobretot per la gran qualitat de la seva música, que ha estat qualificada de *suprematista* per la concisió gairebé ascètica de mitjans i els contrastos de dinàmiques que l'aproximen a l'estètica de Malèvitx. Entre les obres basades en temes religiosos d'Ustvolskaia destaquen *Simfonia núm. 2* – «*Istinnaya, vechnaya blagost!*» («Joaia eterna i veritable»), per a orquestra i veus solistes, amb text d'Hermanus Contractus (1979); *Simfonia núm. 3* – «*Lisuse, Messiya, spasi nas!*» («Jesús Mesies, salva'ns»), també amb text d'Hermanus Contractus, per a tres percussionistes, cinc contrabaixos, recitador i piano (1983); *Simfonia núm. 4* – «*Molitva*» («Pregària»), per a trompeta, tam-tam, piano i contralt, també amb text d'Hermanus Contractus (1985-1987), i *Simfonia núm. 5* – *Amen*, per a recitador, violí, oboè, trompeta, tuba i percussió (1989-1990). Com es pot veure, la major part de les obres són instrumentals, i les que tenen una part vocal, aquesta sol ser tractada mitjançant una línia instrumental o com a oració o proclamació, sobretot en el paper del recitador de les Simfonies números 2 i 4. D'altra banda, malgrat que tracten de textos litúrgics, Ustvolskaia mateixa no considera que aquestes obres siguin litúrgiques, però estan pensades per a ser tocades en una església, en un àmbit religiós, precisament perquè, tot i no ser litúrgiques, són imbuïdes d'un *esperit religiós*, quelcom que trobarem sovint en els compositors de música religiosa posteriors.

3.2.3. Els francesos Poulenc i Duruflé i el suís Frank Martin

En la primera meitat del segle xx trobem a França, a més de Messiaen, una sèrie de compositors en els quals el factor religiós i espiritual és molt important. Aquest és el cas, per exemple, de Francis Poulenc (1899-1963) i Maurice Duruflé (1902-1986). Poulenc, agnòstic de jove i sovint associat amb la frivolitat i la lleugeresa musical, va retornar a la fe catòlica l'any 1935, després de la mort en un accident automobilístic del seu amic Pierre-Octave Ferroud i d'una posterior visita a Notre-Dame de Rocamadour.

Aquest canvi es manifestà musicalment en *Litanies à la Vierge noire de Rocamadour*, de 1936. Durant aquesta dècada s'inclinà per fórmules més elaborades i clàssiques, amb una tendència envers la música vocal religiosa, en la qual aconsegueix una perfecta fusió entre text i música que li permet d'expressar el seu sentiment religiós en obres com la *Missa* en sol major. Altres obres seves de caràcter litúrgic són els magnífics *Stabat Mater* (1950) i *Gloria* (1959). Poulenc també té obres dedicades a sants, com *Petites prières de Saint François d'Assise* (1948) i *Laudes de Saint Antoine de Padoue* (1959). Pel que fa a la temàtica fúnebre, va compondre *Responsoris* (1961), per a soprano infantil, cor mixt i orquestra, que commou per la senzillesa i sinceritat i contrasta amb *Quatre motets pour un temps de pénitence* (*Timor et tremor, Viena mea electa, Tenebrae factae sunt* i *Tristis est anima mea*), obra redactada poc abans que esclatés la Segona Guerra Mundial, l'any 1939, i que incideix amb desesperança en el tema de la mort. També va utilitzar la temàtica religiosa en la seva música teatral, com és el cas de l'òpera *Diàleg de carmelites* (1957), basada en una obra del mateix títol de Georges Bernanos.

Pel que fa a Duruflé, malgrat que té una producció molt menys extensa, la major part de les seves obres són de caire religiós, imbuïdes d'una atmosfera sacra extreta de la influència que tenia del cant gregorià (harmonies modals, estructures polifòniques, etcètera). Destaca sobretot el *Requiem* (1947), per a solistes, cor, orquestra i orgue, obra basada en el ritme i el *tempo* del cant pla però amb una colorida instrumentació. Al cap d'uns quants anys va compondre *Quatre motets sur des thèmes grégoriens* (1960), per a cor a cappella, basats en melodies gregorianes, tal com havia fet en *Prélude, Adagio et Choral, varié* sobre el «Veni Creator» (1929). Finalment, l'any 1966 va compondre *Misse* «Cum Jubilo», per a baríton, cor i orquestra o orgue, obra inspirada també en el cant gregorià i que esdevé, de nou, un vehicle efectiu de l'autor per a expressar la seva espiritualitat.

Un músic molt proper a aquesta línia francesa és el suís Frank Martin (1890-1974). Tot i que no es tracta d'un dels compositors més populars de la seva generació, es pot considerar un dels autors en els quals la temàtica religiosa és més important. Dins la seva llarga i canviant trajectòria hi trobem títols com *Sonata da chiesa*, per a *viola d'amore* i orgue (de 1938, i també per a oboè i orgue i per a flauta i orgue, de 1941); *In terra pax*, per a solistes, dos cors i orquestra (1944-1945), obra que parteix d'una crítica dels esdeveniments bèl·lics, després ressalta la importància i l'esperança de la pau a la Terra, i finalment es refereix a la pau divina; l'oratori *Golgotha* (1945-1948), per a cinc solistes, cor mixt, orgue i orquestra, basat en la Passió, amb textos bíblics i de sant Agustí, i creat a partir de la profunda impressió que li causà *Les Tres Creus* de Rembrandt; l'oratori de Nadal *Mystère de la Nativité* (1957), per

a nou solistes, petit cor mixt, cor masculí, gran cor de veus mixtes i orquestra; *Maria-Triptychon: Ave Maria – Magnificat – Stabat Mater* (1968), per a soprano solista, violí solista i orquestra, i el *Requiem* (1971-1972), per a quatre solistes, cor mixt, orgue i orquestra, entre molts altres.

3.2.4. L'àmbit germànic: Carl Orff i Ernst Krenek

En una línia molt més teatral hi trobem el popular Carl Orff (1895-1982), el qual va compondre obres de caràcter religiós, com *Comoedia de Christi resurrectione* (1953) i *Ludus de nato Infante mirificus* (1960), a més de la de caràcter fúnebre *De temporum fine comoedia* (1979 i 1981). Com la major part de les obres d'Orff, són pensades per ser interpretades teatralment, com *Osterspiel* («Obra de Pasqua»), la primera, i *Weihnachtspiel* («Obra de Nadal»), la segona.

A Àustria cal destacar les obres de caire religiós del compositor i escriptor vienès Ernst Krenek (1900-1991). El seu estil és totalment inclassificable pels constants canvis d'estètica: serialisme —va formar part dels cursos de Darmstadt—, neoromanticisme, inspiració en la música antiga, etcètera. En el seu catàleg hi trobem títols com *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941), per a cor mixt *a cappella*, segons textos de les Lamentacions de Jeremies; es tracta d'una peça sorgida de les anàlisis que Krenek féu de les obres d'Ockeghem i de la seva angoixa davant els esdeveniments del III Reich. En canvi, en 1955 Krenek crea *Spiritus intelligentiae, sanctus*, per a dues veus i cinta magnetofònica, arran de la seva incursió en la música electrònica. Altres obres religioses de Krenek són *Proprium missae in dominica III in quadragesima* (1955), per a tres cors; *Deutsche Messe* (1998), per a cor mixt i instruments; *Messe «Gib uns den Frieden»* (1970), per a veus solistes, cor mixt i instruments, i motets com *In Paradisum* (1946), *Remember now* (1947), etcètera. Cal destacar l'oratori *Opus sine nomine* (1980-1988), per a cor mixt, considerat la seva última gran obra.

3.2.5. Anglaterra: Vaughan Williams, Michael Tippett, Edmund Rubra i Benjamin Britten

En l'àmbit anglès hi trobem una sèrie de compositors amb obres religioses importants: Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Edmund Rubbra (1901-1986), Michael Tippett (1905-1998) i Benjamin Britten. El primer és un dels compositors més prolífics en temàtica religiosa, cosa que demostren obres com *The Voice out of the Whirlwind* (1947), motet amb textos de Jacob per a cor mixt i orgue o orquestra; *Hodie* (1953-1954), basada en cançons de Nadal, per a solistes, cor mixt, cor infantil i orgue; *A Vision of Aeroplanes* (1956), motet amb textos d'Ezequiel, per a cor mixt i orgue, i *Prayer to the*

Father of Heaven (1948), motet per a cor mixt, entre moltes altres que foren compostes abans del període que ens ocupa. Aquesta importància de la temàtica religiosa ha fet que hom qualifiqués Vaughan Williams de compositor *visionari*, teista i específicament cristià, però la realitat és molt més complexa: va ser ateu amb un intens sentit del passat, i es deixà inspirar per la profunditat i simpatia que despertaven en ell les tradicions populars de l'Església anglesa i les cançons folklòriques. Per aquest motiu, en la seva obra s'observa una tensió entre els conceptes tradicionals de creença i moralitat, i una angoixa espiritual de caire modern i, d'alguna manera, també visionària.

Aquesta predilecció per la temàtica religiosa, sobretot en obres corals, es troba també en un alumne de Vaughan Williams: Edmund Rubbra. En la seva prolífica producció s'hi contenen més de seixanta obres corals, moltes de les quals són basades en temes religiosos i filosòfics. El sentiment religiós de Rubbra és sincer, i ho demostra el fet que es fes catòlic l'any 1948, en una cerimònia en què s'entonà la seva missa *a cappella* titulada *Missa in honorem Sancti Dominici* (1948), obra inspirada en les harmonies de l'*organum* medieval i amb tècniques contrapuntístiques renaixentistes. Si bé Rubbra va compondre altres misses, com ara *Missa à 3 (Missa brevis)*, de 1958, *a cappella*, i *Missa brevis*, de 1969, per a veus i orgue, sovint s'inspira en textos de místics espanyols, com sant Joan de la Creu i santa Teresa de Jesús. Amb textos del primer, Rubbra compongué *The Dark Night of the Soul* (1936-1942), per a contralt, cor mixt i orquestra de cambra, i *Song of the Soul* (1953), per a cor mixt i orquestra de cambra. A més, en relació a la mística castellana, Rubbra va compondre *Mass in Honour of St Teresa of Avila (Missa brevis)* (1981), per a cor mixt *a cappella*, i *St Teresa's Bookmark* (1981), per a cor i orgue. Aquestes peces demostren un sentiment cristià que va més enllà del formalisme litúrgic per a endinsar-se en l'experiència subjectiva de la visió mística. Una altra obra que mostra la religiositat de Rubbra és la seva novena simfonia, *Sinfonia Sacra* (1970-1972), de gran monumentalitat, amb una part coral que entona textos de la Bíblia sobre la Resurrecció. En general, l'estil d'aquest compositor mostra una tendència al contrapunt, amb un tractament diatònic i modal que ens transporta a la música antiga, encara que les dissonàncies l'apropen al segle xx.

Pel que fa a Michael Tippett (1905-1998), la temàtica religiosa no apareix en gaires obres seves, encara que cal destacar, entre les que hi figura, *Magnificat* i *Nunc Dimitis* (1961), per a cor i orgue, i *The visions of Saint Augustine* (1965), per a baríton, cor mixt i orquestra, ambdues compostes en una època en què va deixar de banda un llenguatge més aviat tonal, basat en el ritme i la melodia, per a passar a un estil més atonal, harmònic i textural.

Benjamin Britten, d'altra banda, també va compondre obres de caràcter religiós, a part del laic *War Requiem*, que ja hem comentat, i de *Sinfonia da Requiem*, op. 20 (1940). Aquest és el cas d'obres com *Rejoice in the Lamb* (1943), per a cor i orgue; la cantanta *Saint Nicolas*, op. 42 (1948), per a tenor, cor i orquestra; *Hymn to St Peter*, op. 56a (1955), per a cor i orgue; *The Prodigal Son*, op. 81 (1968), paràbola per a «church performance», i *Canticle V: The death of St Narcissus*, op. 89 (1974), per a tenor i arpa, entre moltes altres. En aquestes obres, sobretot vocals i pensades per a ser executades en esglésies, es manifesta l'eclecticisme de la seva música: politonalitat, serialisme, indefinició...

3.2.6. Europa del Sud: l'italià Gofredo Petrassi i els compositors espanyols

A Itàlia hi trobem un compositor en el qual el tema religiós és molt important: Gofredo Petrassi (1904). Petrassi es va donar a conèixer precisament amb el seu *Magnificat* (1940), per a soprano, cor i orquestra. Ara bé, una de les seves obres més importants és *Noche oscura* (1951), cantata per a cor mixt i orquestra, basada en textos místics de sant Joan de la Creu. En aquesta obra la solitud interior de l'home és simbolitzada per una cèl·lula de quatre notes —dues segones menors ascendents i una tercera major descendent—, que esdevindrà en l'obra de Petrassi una «formula mística» i apareixerà en composicions posteriors, com *Beatudines* (1968-1969) i *Orationes Christi* (1974-1975), en les quals el compositor continua desenvolupant la idea de la solitud humana.

Pel que fa al cas espanyol, en primer lloc cal dir que hi ha obres de compositors de la «Generació del *motu proprio*» que s'inclouen per cronologia en aquest treball, ja que l'activitat d'aquests músics es va desenvolupar fins al Concili Vaticà II. Aquest és el cas de composicions del jesuïta barceloní Antoni Massana (1890-1966), com els oratoris *La Creació* (1946) i *Miles Christi* (1949). Fora de la línia del *motu proprio* podem citar les obres de caire religiós de l'alicantí Òscar Esplà (1886-1976), com ara *De Profundis* (1966) i *Dulce llama* (1970), sobre textos de sant Joan de la Creu, si bé cal dir que no pertanyen al més destacat de la seva producció. Dins una línia de caire nacionalista hi trobem obres religioses compostes per Joaquín Rodrigo (1901-1999): tot i que la seva producció religiosa té molta menys importància que no pas la seva obra instrumental, cal esmentar *Música para un códice salmantino* (1953), per a baríton, cor i orquestra. Un altre cas molt interessant és el del compositor donostiarra Francisco Escudero (1913-2002), seguidor també d'una estètica nacionalista però amb algunes novetats que el separen dels seus coetanis. Entre la producció de caire religiós destaca *Misa*

en re (1946), que marca el final del seu període nacionalista, i *Simfonia sacra* (1972), una de les seves obres més significatives.

A Catalunya hi podem distingir dues tendències: l'una formada per compositors religiosos —sobretot vinculats a l'Abadia de Montserrat— que creen música per a la litúrgia i l'altra amb compositors que tracten el tema desvinculant-se de la litúrgia. Entre els primers cal destacar el monjo montserratí Ireneu Segarra (1917), un compositor de música religiosa especialment prolífic: el seu catàleg conté més de dues-centes obres, la major part de les quals són destinades a la litúrgia. Les seves composicions són imbuïdes d'un esperit d'avantguarda, amb una clara influència d'Arnold Schönberg, de qui Segarra es considera deutor.³⁵ Entre l'enorme quantitat d'obres vocals religioses de Segarra podem citar, per exemple, *Cants d'Advent i de Nadal* (1983) i la cantata per a Nadal *Déu és amb nosaltres* (1989), ambdues per a solistes i cor mixt amb orgue. En canvi, el també montserratí Gregori Estrada (1918) ha seguit una línia molt més propera a la tradició del cant pla litúrgic.

Fora de l'àmbit estrictament religiós, podem anomenar obres de Pau Casals (1876-1973) com *Pregària a la Verge de la Providència* (1963), si bé la seva creació més reeixida i difosa és *El Pessebre* (1943-1960), sobre textos de Joan Alavedra, peça sens dubte de bona factura però no gaire personal en les diverses influències romàntiques.³⁶ Ara bé, un dels compositors catalans que ha tractat la temàtica religiosa amb una gran qualitat és sens dubte Frederic Mompou (1893-1987). Mompou troba diverses vegades com a font d'inspiració els poemes de sant Joan de la Creu, el misticisme del qual s'adequa perfectament al caràcter intimista de les seves obres. És el cas de la peça vocal *Cantar del alma* (1945 i 1951) i dels quatre volums de *Música callada* (1959-1967), per a piano, en què el compositor, amb un gran lirisme, tradueix per a aquest instrument l'amor místic del sant, cosa que desembocarà en una de les obres per a piano més importants del segle xx del nostre país. L'any 1963 Mompou va compondre *Improperis*, per a baríton, baix, cor i orquestra, basada en la litúrgia de Setmana Santa, que recull influències de compositors francesos i, concretament, de l'*Stabat Mater* de Poulenc.

35. Jaume RADIGALES, «Espiritualitat i funcionalitat litúrgica en la música catalana del segle xx», art. cit., p. 167. Radigales afegeix una observació molt interessant: «L'obra de Segarra ha ajudat a una participació "silenciosa" dels fidels a la litúrgia, un fet veritablement important si tenim en compte que l'experiència religiosa és sobretot interior i no cal manifestar-la exteriorment com pregona el Concili Vaticà II».

36. Tomás MARCO, *Historia de la música española*, op. cit., p. 74.

D'altra banda, el musicòleg Miquel Querol (1912-2002) també és autor d'obres de caire religiós, en les quals modernitza procediments renaixentistes i barrocs dins un neoclassicisme formal amb un cert toc nacionalista. Aquest és el cas de la cantata *In exitu Israel de Aegypto* (1953), el poema coral *Cant espiritual* (1951), sobre el poema de Joan Maragall, i *Requiem* (1953). Un altre compositor català que posà música al mateix poema de Joan Maragall fou Xavier Montsalvatge (1912-2002), en l'obra homònima *Cant espiritual* (1958), per a cor mixt, que plasma d'una manera gairebé panteïsta la grandesa espiritual de la Creació. Malgrat això, la millor obra de Montsalvatge, segons Tomás Marco, és *Cinc invocacions al Crucificat* (1969), per a veu i conjunt de cambra, sobre poemes antics en diversos idiomes. Es tracta d'una peça excel·lentment proporcionada i definida, la qual, dins la seva objectivitat, arriba a un cert expressionisme a través d'un tractament *processional*, sense fer citacions directes.³⁷ Montsalvatge també és autor d'una *Sinfonia de Requiem* (1985), per a soprano i orquestra, que resumeix l'estètica i la tècnica de l'autor, i d'un *Pianto della Madonna* (1991). Finalment, també és interessant de destacar dues obres de Joaquim Homs (1906): la *Missa* a quatre veus (1943) i *Els càntics a la creació* (1978), cantata per a dos tenors, baríton, cor mixt i orgue.

En general, i malgrat l'heterogeneïtat musical d'aquests compositors, en les seves obres de temàtica religiosa s'hi pot observar la recerca d'una major espiritualitat, cosa que els fa deixar més de banda l'ideal de progrés propi de la modernitat i a inspirar-se sovint en elements musicals anteriors. Tot això confluirà en l'enorme diversitat musical de les generacions posteriors, com veurem tot seguit.

3.3. Compositors nascuts després dels anys vint

En aquest apartat s'hi engloben un gran nombre de compositors —la major part dels quals encara són vius— que mostren l'amplíssim ventall estilístic d'avui dia. Malgrat això, en la majoria dels casos trobem, vers la dècada dels seixanta o setanta, un gir que els duu a buscar un llenguatge compositiu propi que es pot qualificar de *postmodern* sobretot pel rescat d'elements del passat —com la música antiga i la tonalitat—, la cerca de la comprensió del públic i la no creença en una idea de progrés en l'art. D'altra banda, resulta significativa la quantitat de compositors d'aquesta generació que tracten la temàtica religiosa, com també el fet que molts procedeixin de l'Europa central i de l'Est, encara que també en trobem a Alemanya, a Anglaterra i a casa nostra, com és el cas de Josep Soler.

37. *Ibidem*, p. 198.

3.3.1. El minimalisme de l'Est: John Tavener, Henryk Górecki i Arvo Pärt

Un corrent molt interessant és el que s'ha anomenat *minimalisme de l'Est* (*eastern minimalism*) i també *minimalisme religiós* o *sagrat* (*holy minimalism*), que comprèn compositors com el polonès Henryk Górecki, l'estonià Arvo Pärt i l'anglès John Tavener. Malgrat la denominació, no es tracta d'un minimalisme entès a la manera americana, sinó d'una música que busca l'eternitat de l'instant i una puresa musical —sovint a partir de l'estatisme harmònic i de la importància del silenci— que sorgeix com a plasmació d'una profunda espiritualitat, com la contemplació religiosa o l'oració. Un fet molt significatiu d'aquesta *música minimalista religiosa* és que es tracta d'una de les tendències contemporànies que, a causa del seu caràcter ascètic, de la seva similitud amb el cant gregorià i la polifonia renaixentista i de la seva predilecció per la música coral, s'adequa millor als postulats de la reforma ceciliania i del Concili Vaticà II (malgrat que Tavener i Pärt siguin ortodoxos).

En la música de temàtica religiosa de John Tavener (1944) s'hi poden distingir dos períodes: el primer, caracteritzat sobretot per obres de caràcter fúnebre sobre el ritual de la mort, i el segon, a partir de 1977, constituït a partir de l'estil depurat i *minimalista* que l'ha fet popular. A la primera etapa hi pertanyen obres com *Celtic Requiem* (1969), per a soprano, contralt, baix, cor mixt i cor de nens, espectacular combinació de rituals de la mort amb jocs infantils sobre un invariable acord de mi bemoll major, i *Últimos ritos* (1972). Obres com *Memory of Annon Lee Silver* (1971) i *Requiem for Father Malachy* (1973) es caracteritzen per una linealitat i transparència que s'aparta de la seva primera influència del *Canticum sacrum* d'Stravinski.

L'any 1977 Tavener es va convertir a l'Església ortodoxa, cosa que es manifesta en un canvi en el seu estil musical que, en realitat, no fa sinó concretar trets que ja es començaven a donar en les seves obres anteriors, com l'estatisme harmònic. Això es manifesta en *Canticle of the Mother of God* (1976), per a dos contratenors, tenor, dos barítons, baix, cor i orquestra, peça composta poc abans de la seva conversió i en la qual ja es constaten els trets que després el caracteritzaran. Com a conseqüència d'aquest canvi, s'observa la incorporació d'obres pròpies de la litúrgia ortodoxa, com *Liturgy of St John Chrysostom* (1977), *Akhmatova: Requiem* (1979-1980), per a soprano, baix i conjunt instrumental, etcètera. Però fins a 1981 Tavener no comença una sèrie d'obres corals que el faran popular; les dues primeres són *Funeral Ikos* i *The Great Canon of St Andrew of Crete*, ambdues de 1981. La primera mostra la importància que té per al compositor l'estètica de les icones russes, ja que mirarà de plasmar *icones en música*, com en *Ikons of Light* (1984), per a cor i

quartet de corda, obra d'una gran transparència i una textura i melodia de gran puresa que la fan un vehicle perfecte per a la transmissió del misticisme del text. En aquell mateix any Tavener va compondre *Orthodox Vigil Service*, per a cor i joc de campanes, peça estrictament litúrgica que esdevé una contribució pionera a la tradició musical ortodoxa en territoris de parla anglesa. Més tard Tavener compongué *Akathist of Thanksgiving* (1986-1987), per a solistes, cor i orquestra; *Resurrection* (1989); *The Apocalypse* (1993), per a tiple, soprano, contralt, set contratenors, tenor, baix, cor i conjunt instrumental; l'èpica *Fall and Resurrection* (1997), per a soprano, contratenor, baríton, cor i orquestra, i *The Last Discourse* (1997), per a baix, soprano, contrabaix amplificat i cor. En aquestes dues últimes obres, Tavener torna a la temàtica de la mort, si bé tractada amb més transparència i economia de mitjans que no pas en el seu primer període. Algunes obres religioses d'aquest compositor amb un marcat caire ortodox són, entre d'altres, *The Protecting Veil* (1987), basada en la festa ortodoxa del vel protector de la Mare de Déu, i *The Last Sleep of the Virgin* (1991) i l'obra orquestral *Theophany* (1993). Entre la resta de la producció religiosa de Tavener, cal destacar l'obra liricoescènica *Mary of Egypt* (1991), una peça dramàtica que s'ha d'entendre més aviat com a drama medieval litúrgic —o com una *icona de música i dansa*— que no pas com una òpera.

El cas del polonès Henryk Górecki (1933) és similar al de Tavener, encara que, a diferència d'aquest, concep la música des d'un prisma catòlic. Després d'un període més experimental i serial, vers la dècada dels seixanta Górecki es decanta per una major depuració i claredat formal en *Refren* (1965), per a orquestra, i per una clara influència de la música antiga en *Tres peces en estil antic* (1956). A partir de *Refren*, la seva música es torna cada vegada més diatònica i modal: els papers principals el tenen la melodia i l'establiment de patrons repetitius, combinat tot plegat amb més incorporació d'elements extrets de la música antiga. D'altra banda, en la trajectòria de Górecki els anys compresos entre 1970 i 1990 són dominats per la música vocal, amb obres com *Amen*, op. 35 (1975), per a cor; *Beatus vir*, op. 38 (1979), per a baríton, cor i orquestra; *Miserere*, op. 44 (1981), per a cor; *O Domina nostra*, op. 55 (1985), per a soprano i orgue, i el delicadíssim *Totus tuus*, op. 60 (1987), per a cor. En *Beatus vir* i *Miserere*, Górecki connecta directament amb la tradició musical de l'Església catòlica romana i amb el paper polític de l'Església en la Polònia comunista: *Beatus vir* va ser composta per al cardenal Wojtyła en 1977 i dirigida per Górecki mateix quan el cardenal tornà a Polònia, al cap de dos anys, com a papa Joan Pau II. El *Miserere* va ser dedicat a la vil·la de Bydgoszcz, on es produïren els enfrontaments més durs entre els activistes de Solidarnosc (sindicat que lluitava en contra del govern comu-

nista totalitari de Polònia) i les forces de seguretat, en els quals van ser greument ferits diversos membres del sindicat. Aquesta vinculació de religió i política la trobem també en obres del seu compatriota Krzysztof Penderecki, com és el cas de *Te Deum* i de *Rèquiem polonès*. Això no obstant, Penderecki seguí una línia més eclecticosintètica, que contrasta amb Górecki per la seva monumentalitat.

Ara bé, el compositor que representa la quinta essència d'aquest minimalisme de l'Est és l'estonià Arvo Pärt (1935). Després d'una etapa força serial en què semblava no sentir-se còmode i d'abandonar les seves anteriors creences luteranes per fer-se batejar en la fe ortodoxa, va crear al principi dels anys setanta un sistema compositiu personal: la tècnica *tintinnabuli*.³⁸ Aquesta tècnica parteix de dues línies melòdiques: la veu-M o *melodia*, construïda amb graus conjunts, i la veu-T o *tintinnabuli*, que consta de les notes de la tríade de la tonalitat.³⁹ Amb aquesta tècnica, partint de la música antiga —la relació entre música i text del cant gregorià i la linealitat de les veus de la primera polifonia— i de la tonalitat —cada obra és centrada en un ro i en la seva tríade—, Pärt despulla la música de tot element accessori per deixar-hi allò més elemental.⁴⁰ Encara que la música de Pärt és essencialment tonal, la utilització de la tonalitat és, com en els minimalistes americans, molt heterodoxa, ja que utilitza la tríade d'una manera estàtica, com un acord allargat durant tota l'obra. De fet, gràcies a això i a l'ús d'altres recursos, com els bordons,⁴¹ Pärt aconsegueix un estatisme musical que ens remet a l'eternitat d'allò diví mitjançant l'art més temporal.

L'obra que constitueix la quinta essència de la tècnica *tintinnabuli* és la *Passio Domini Nostri Iesu Chrsti secundum Lucam* (1982), per a tenor i baríton, quartet de solistes, cor mixt, oboè, violí, violoncel i orgue, que entronca amb la tradició antiteatral de la litúrgia ortodoxa per l'absència de dramatisme i se centra en un hieratisme propi de la icona russa. D'altra banda, bona part de les obres *tintinnabuli* de Pärt parteixen de textos religiosos i litúrgics, com *Te Deum* (de 1984, revisat en 1986 i 1993), per a tres cors, orquestra de corda, piano preparat i arpa de vent; *Stabat Mater* (1985), per a soprano, contralt, tenor i cordes; *Miserere* (1989), per a soprano, contralt, dos tenors, baix,

38. *Tintinnabuli* en llatí significa «campanetes» o «cascavells». Pärt adjudica aquest nom a la seva tècnica compositiva per la semblança que troba entre aquesta i la sonoritat de les campanes d'una església.

39. En la menor seria *la-do-mi*.

40. O *essencial*; per això l'estil de Pärt també ha estat anomenat *essencialisme*.

41. Recurs molt utilitzat a la música antiga que consisteix a mantenir la nota del baix durant un bon nombre de compassos, malgrat que Pärt també els situa sovint en la veu superior, com en *Magnificat*, per a cor a *cappella*.

cor, orgue i conjunt instrumental; *Magnificat* (1989), per a cor *a cappella*; *Berliner Messe* (1990), per a solistes, cor i orgue, etcètera. Això no obstant, Pärt utilitza també llengües vernacles, fet que l'acosta als preceptes del Concili Vaticà II, com l'alemany (les obres més importants són *Set Antifones de la O* o *Set Antifones de Magnificat*, de 1988, per a cor mixt *a cappella*), l'anglès (com la monumental *Litany. Prayers of St John Chrysostomus for Each Hour of Day and Night*, de 1997, per a contralt, dos tenor, baix, cor i orquestra) i l'italià (*Dopo la vittoria*, de 1996-1998, per a cor mixt *a cappella*). Diverses obres de Pärt utilitzen textos en eslavònic antic, llengua que confereix un especial aire sacre, com ara *Dos salms eslavònics* (1984), per a soprano, contralt, contratenor, tenor i baix, i *Bogoroditse Dyevo* (1992), per a cor mixt. Finalment cal dir que Pärt no es limita a obres vocals, sinó que també n'ha compostes d'instrumentals, encara que resulta especialment significatiu que la més espiritual, *La cançó de Silouan* (1991), per a orquestra de cordes, transcriu musicalment textos de l'*starets*⁴² Silouan.

3.3.2. Més compositors de l'Est: Edison Denisov, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina i Einojuhani Rautavaara

De fet, un dels punts neuràlgics de producció de música de caràcter religiós d'aquesta època és situat a l'Europa de l'Est, concretament a l'ex-URSS. A més de l'esronià Arvo Pärt, trobem molts altres compositors que han rocat el tema. Un bon exemple d'això el tenim en Edison Denisov (1929-1996), considerat un dels més importants de la generació posterior a Xostakòvitx i introductor de bona part de les avantguardes musicals a l'URSS. Una de les seves obres més importants és *Requiem* (1980), un rèquiem no religiós per a soprano, tenor, cor i orquestra, amb textos litúrgics i del poeta F. Tanzer. En aquesta peça s'hi pot observar el caràcter eclèctic i absorbidor de novetats de Denisov. Tanmateix, l'any 1990 Denisov retorna inesperadament a la fe religiosa a causa d'un accident de cotxe esdevingut aquell mateix any. Així, doncs, en 1991 compon el seu *Kyrie* per a cor i orquestra i en 1992 l'oratori *Histoire de la vie et de la mort de Notre Seigneur Jésus Christ*, per a baix, tenor, cor i orquestra, juntament amb altres peces similars.

Denisov influirà en dos dels compositors de l'ex-URSS més importants de la seva generació: Sofia Gubaidulina (1931) i Alfred Schnittke (1934-1998), ambdós amb una important producció de temàtica religiosa. Alfred Schnittke, per la seva banda, té moltes semblances amb Gubaidulina, com ara l'enorme simbologia de la seva música instrumental. La *Simfonia núm. 2*, «*Sant Florià*»

42. Mot rus que significa literalment «el vell» però que ha passat a designar els monjos de l'Església ortodoxa que pertanyen al grau més alt de l'escala de l'ascetisme.

(1979) —homenatge a Bruckner— té sis moviments pensats com a parts de l'Ordinari de la missa de la litúrgia catòlica. El cor i els solistes hi aporten el material litúrgic, mentre que l'orquestra medita —metàfora que recorda les obres de Gubaidulina—, i intenta conciliar elements del cant gregorià amb el coral luterà i la cantilena de la sinagoga; tot plegat, en una densa textura orquestral. En l'esmentada obra Schnittke absorbeix tots aquests materials per instituir un nou llenguatge, i la culminació d'aquesta recerca es troba en la *Simfonia núm. 5* (1988), en què Schnittke entra en un nou món sonor, texturalment similar a l'últim Xostakòvitx i a l'últim Luigi Nono. Si exceptuem l'estructura de missa de la *Simfonia núm. 2*, les idees musicals d'Schnittke són vehiculades en la seva música vocal, sobretot a partir del seu bateig com a catòlic l'any 1982. Tot i això, uns quants anys abans ja havia compost obres vocals religioses importants, com *Requiem* (1975) i *Der Sonnengesang des Franz von Assisi* (1976), per a dos cors i instruments. Posteriorment destaquen els *Salms penitencials* (1987), l'*Agnus Dei* (1991), per a cor femení i orquestra, i el «Lux Aeterna (Communio II)» del *Rèquiem de la reconciliació* (1994).

Sofia Gubaidulina, per la seva banda, és una de les compositoros en què el factor espiritual és més important i alhora més complex musicalment. Gubaidulina, amb la seva música, busca la *religio*, el relligament de l'home per tornar-lo a la seva integritat, fer que l'enllaça amb la profunda espiritualitat del poble rus i de l'Església ortodoxa, de la qual forma part. La intenció de la compositora és plasmar d'una manera *horitzontal* —remporal— el que ella concep *verticalment* —en un instant—. Això es plasma en la conjunció de dos elements contraposats: *a) horitzontal*, que seria tot allò més *tangible* de la música, sobretot la recerca experimental d'elements sonors nous per bé que plens de contingut emocional, expressiu i simbòlic, i *b) vertical*, que unifica l'obra des de la base: una estructura que hi dóna coherència i que sovint parteix d'elements de gran plasticitat, que, a mesura que avancen en la trajectòria compositiva, es van concretant en elements matemàtics, com la sèrie de Fibonacci,⁴³ que dóna un ritme global orgànic a l'obra. De fet, aquesta contraposició d'elements apareix en molts títols d'obres de Gubaidulina (*Rumore et silenzio, ...Stimmen... Verstummen*, etcètera), però això no s'ha d'entendre com una lluita de contraris, sinó com la conjunció de dos elements que es necessiten per a formar una unitat més profunda, com en el *ying* i el *yang* orientals.⁴⁴

43. Sèrie numèrica que consisteix a sumar progressivament els dos números anteriors: 0-1-1-2-3-5-8-13-21... Per les seves proporcions, està molt emparentada amb la secció àuria i, de fet, es dóna sovint, a la natura, en les espirals, entre altres figures.

44. Gubaidulina té molts vincles estètics amb l'Orient. De fet, moltes vegades s'ha dit que és una compositora «a cavall de l'Orient i l'Occident», tret accentuat pel fet d'haver nascut a la República Tàrtara.

Tota l'obra de Gubaidulina és inspirada per una gran espiritualitat, ja que la seva recerca sonora no és mai gratuïta, sinó que sempre està al servei de l'expressió d'un contingut de fons. Això no obstant, hi ha una sèrie de peces basades directament en aspectes religiosos. Per exemple, cal destacar el seu projecte de *missa instrumental*, un cicle de quatre concerts per a solistes i orquestra, en què cadascun representa simbòlicament una part del Propi de la missa. Finalment Gubaidulina resolgué que el «Gradual» fos l'obra *Stupeni*⁴⁵ (1972), per a gran orquestra simfònica, que l'«Introït» del concert per a piano i orquestra fos *Introitus* (1978), i l'«Ofertori», el concert per a violí i orquestra *Offertorium* (1980), obra que constitueix un sacrifici —«mort i resurrecció»— del tema principal⁴⁶ a partir d'una enginyosa estructura de logogrif. Una altra obra que es fonamenta en les parts de la missa és *Alegria*'t (1981 i 1998), sonata per a violí i violoncel, els cinc moviments de la qual corresponen als de l'Ordinari de la missa.

Una de les composicions religioses més importants de Gubaidulina és sens dubte *Set Paraules* (1982), per a violoncel, *bayan*⁴⁷ i orquestra de cordes. El més destacat d'aquesta peça és el simbolisme: el violoncel representa la víctima, el Fill; el *bayan* o acordió, el Pare, i les cordes, l'Esperit Sant. Més endavant, Gubaidulina va afegir nous elements visuals a les seves obres, com la projecció de colors, seguint la sèrie de Fibonacci en l'*Al·leluia* (1990), per a cor, orquestra, orgue, veu blanca i projector lluminós. Més recentment destaquen *El Càntic del Sol* (1997), per a cor mixt, violoncel, celesta i dos percussionistes, obra basada en textos de sant Francesc d'Assís, i sobretot la *Passió segons Sant Joan* (2000) per al projecte *Passió 2000* de l'Acadèmia Bach d'Stuttgart. Com que a l'Església ortodoxa no hi ha tradició de passions a causa del caràcter antiteatral de la seva litúrgia, Gubaidulina va optar per jugar el moment *temporal* de la mort de Crist amb allò *atemporal* per excel·lència: la fi dels temps. És per això que en l'obra alternen passatges de l'Evangeli de Joan amb passatges de l'Apocalipsi.

Dins aquest corrent de música religiosa a l'Europa de l'Est també cal tenir en compte les obres del finlandès Einojuhani Rautavaara (1928), un dels compositors més populars avui dia. En *Un Requiem en el nostre temps* (1953) es nota el neoclassicisme de les seves primeres obres i la influència d'Stravinski.

45. Hem optat per deixar la paraula en la transcripció de l'original rus, ja que la traducció en català, que hauria de ser *graus*, no inclou el doble sentit de l'expressió russa, que és donat per la referència als graus com a nivells, que pugen o baixen, i alhora al graó —o grada—, del qual deriva la paraula *gradual*.

46. El tema no és altre que el que Frederic II de Prússia va proposar a J.S. Bach per a compondre *Ofrena musical*.

47. Acordió típic de Rússia.

Pocs anys després Rautavaara compon la *suite* per a piano *Icons* (1955), en què segueix també aquesta línia neoclàssica a partir d'harmonies de quarta i tríades, element que manifesten el sentiment religiós i místic dins la tradició evangèlicoluterana. Després d'un període serial i de «dodecafonía no-atonal», com ell l'anomena, passa a un període neoromàntic al final de la dècada dels seixanta, amb obres en les quals predominen la tonalitat i la combinació de tècniques antigues i modernes. Trobem un clar exemple d'això en *Litúrgia nocturna* (1971), per a solistes i cor mixt, basada en la litúrgia ortodoxa, en què el compositor adopta el cant litúrgic arcaic. Un altre fet significatiu en l'obra de caire religiós de Rautavaara és la inclusió d'aquest tema en peces de caràcter instrumental, com el concert per a orgue *Anunciacions* (1976), la «trilogia de l'àngel», *Àngels de les Visitacions* (1978), el concert per a contrabaix *Àngel de foscor* (1980) o la *Simfonia núm. 5* (1985), totes de caràcter colorístic i visionari. Aquestes obres palesen la tendència sintètica de Rautavaara iniciada al final de la dècada dels seixanta, fet que també es mostra en una altra composició vinculada als àngels, la *Simfonia núm. 7* o *Àngel de Llum* (1994) i en l'òpera —o oratori sacre— *Thomas* (1982-1985), que combinen el catolicisme medieval amb el Kalevala, tema recurrent de Rautavaara, per mitjà d'elements que van des del cant gregorià fins al serialisme i la música aleatòria.

3.3.3. El polonès Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki (1935), considerat un dels grans compositors de la contemporaneïtat, té un gran nombre d'obres religioses en el seu catàleg, cosa que evidencia la seva sincera fe catòlica. De fet, Penderecki es va donar a conèixer en guanyar tres premis del Concurs de Composició de l'Associació de Compositors Polonesos de 1959 amb tres obres d'estils ben diferents, entre les quals ja n'hi havia una de temàtica religiosa: els *Salms de David*, per a cor mixt i conjunt instrumental. De totes maneres, Penderecki no reprendrà el tema religiós fins a 1963, amb *Stabat Mater*, per a cor mixt a cappella, en la qual el compositor deixa de banda l'experimentació formal de les obres precedents per endinsar-se en la recerca de síntesi entre tradició —és a dir, elements de la música antiga— i innovació. *Stabat Mater* fou inclosa en una de les obres més imponents de Penderecki, *Passió segons Sant Lluc* (1965), en què el compositor evidencia aquesta síntesi d'una manera magistral, creant moments de veritable dramatisme, conjugats amb d'altres plens de lirisme i meditació interior, gràcies a elements extrets de la música antiga —sobretot del cant gregorià— que li serveixen per a donar a l'obra una certa dosi d'ascesi. De característiques similars és la cantata *Dies irae* (1967), per a tres solistes, cor mixt i orquestra, composta a partir de textos de diferent pro-

cedència per a una cerimònia internacional al camp d'Auschwitz-Birkenau i concebuda com a dedicatòria a les víctimes. Penderecki reprèn el tema de la mort de Crist en el díptic *Utrenja I, l'Enterrament de Crist* (1970) i *Utrenja II, Resurrecció* (1970-1971). Ambdues obres són basades en rituals ortodoxos propis de la Setmana Santa, i, per a compondre-les, s'inspirà directament en aquests rituals i utilitzà l'antic eslavònic en el text. Aquests aspectes, juntament amb altres d'innovadors, confereixen al díptic una especial aura espiritual. Durant aquests anys Penderecki tracta també el tema religiós en l'òpera *Els Diables de Loudun* (1969), però com a crítica de la superstició i dels mètodes de la Inquisició.

A partir de 1972, en la trajectòria de Penderecki comença una nova etapa compositiva, l'*etapa romàntica*, caracteritzada per una assimilació de l'estil de Txaikovski, Brahms, Xostakòvitx, etcètera. Dins aquesta etapa cal destacar, pel que fa a la temàtica religiosa, el seu *Magnificat* (1974), per a doble cor, cor de nens, set solistes vocals masculins i orquestra, i l'òpera *Paradise Lost* (1976-1978), basat en l'obra homònima de caire èpic de Milton. Pocs anys després Penderecki compon tres obres religioses, en què es veu un decantament per la temàtica *nacionalista*: *Te Deum* (1980), dedicat al seu amic Karol Wojtyła pel nomenament com a papa i on inclou l'antic himne polonès *Boze cos Polske*, especialment destinat a posar de manifest la pàtria comuna d'ambdós amics; i *Rèquiem polonès* (1980-1984), compost com a homenatge a les víctimes poloneses de la Segona Guerra Mundial. Això no obstant, aquesta obra, com moltes de les de Penderecki de caràcter fúnebre, acaba amb un alè d'esperança.

De fet, en passatges més recents del *Rèquiem polonès* es deixa entreveure un canvi de rumb en l'estil de Penderecki. És el que ell anomena el seu *retorn a Ítaca*, que consisteix a fer una revisió i assimilació del propi passat musical i del passat musical en general —síntesi de música antiga i innovació, juntament amb els elements romàntics—. Les dues obres religioses del compositor durant aquest període són la monumental *Simfonia núm. 7*, anomenada també *Les Set Portes de Jerusalem* (1996), per a cinc solistes, recitador, tres cors mixtos i orquestra, composta com a celebració del tercer mil·lenni d'aquesta ciutat, i *Credo* (1998), per a cinc solistes, cor de nens, cor mixt i orquestra. La primera té un marcat caire ecumènic, sobretot perquè parteix de textos de l'Antic Testament, compartits per les tres religions del Llibre, tot i que Penderecki reconeix que es tracta d'un ecumenisme passat pel sedàs catòlic; en canvi, la segona és una veritable *professió de fe*. Penderecki havia decidit que el *Credo* seria la seva última obra religiosa, però en l'entrevista que li vam fer a València el 21 d'abril de 2002 ens anuncià la propera composició d'una Passió que recollís textos de diverses procedències. Sigui com sigui, el que més

caracteritza la música religiosa de Penderecki és la síntesi, no solament d'elements musicals de diverses èpoques, sinó de denúncia i de meditació interior, d'ecumenisme i de catolicisme, tot plegat impregnat d'un especial sentiment d'esperança en la glòria divina.

3.3.4. L'alemany protestant Dieter Schnebel

Ja fora de l'àmbit de l'Europa de l'Est, i concretament a Alemanya, trobem el cas del compositor i teòleg protestant Dieter Schnebel (1930). Les seves obres són el producte d'una profunda reflexió, cosa que es fa palesa en la recerca de simbolisme més que no pas en la d'una impressió sensual immediata. Schnebel tendeix a agrupar les seves obres sota títols comuns. Les que s'engloben en *Fiür stimmen (...missa est)* (1956-1969) esdevenen un apropament crític i radical a l'expressió de textos religiosos a partir d'una meditació sobre les capacitats expressives del serialisme. Aquesta crítica al serialisme es manté en les incloses en *Dt 31,6* (1956-1958), basada en el versicle citat en el títol. A partir de l'any 1968, Schnebel reconeix un canvi de rumb en les seves idees musicals. Aquests fets poden estar vinculats tant a la mort de la seva primera dona aquell mateix any, com als esdeveniments polítics de 1968. Si-gui com sigui, el cert és que Schnebel fa un gir envers l'adaptació de formes anteriors, sobretot envers la tradició premoderna. Això es manifesta, per exemple, en les obres amb el títol de *Tradition* (1975-1998), en què s'inclouen tres grans peces que representen una reinterpretació del passat musical: *Missa* (1984-1987),⁴⁸ *Simfonia X* (1987-1992) i *Majakowskis Tod* (1984-1987). Per la seva banda, *Missa* es pot entendre com la resolució de les obres de *Fiür stimmen*, i es caracteritza per una estètica clarament postmoderna, que amalgama elements de música concreta amb d'altres extrets directament de la polifonia antiga. A més, parteix de textos en diverses llengües i d'altres fonts que Schnebel incorpora al text litúrgic de la missa. Tot i això, el compositor considera que l'àmbit més adequat per a interpretar-la —especialment pel que fa al resultat sonor— és l'església.⁴⁹

48. Aquesta *Missa* també és coneguda com a *Dablemer Messe*, ja que es va estrenar a l'església de Jesus Christ de Dahlem, a Berlín.

49. Dieter SCHNEBEL, *Missa*, p. 28. Llibret de Dieter Schnebel. Intèrprets: Zsigmond Szathmary, Christine Whittlesey, Marga Schiml, Bernhard Gärtner, Kurt Widmer; director: Zoltan Pesko. RIAS-Kammerchor, Südfunkchor Stuttgart, Sinfonienorchester des Südwestfunks Baden-Baden, Wergo, 1996.

3.3.5. Compositors anglesos: John Rutter, Jonathan Harvey i James Macmillan

Seguint la línia sobretot coral dels compositors anglesos de la generació anterior, trobem John Rutter (1945), autor d'un bon nombre de peces religioses. Dins del seu catàleg destaquen obres com *Gloria*, per a cor mixt, instruments de metall i de percussió, orgue i orquestra; *Magnificat* (1990), per a soprano, cor mixt i orquestra o conjunt instrumental; *Requiem*, per a soprano, cor mixt i orquestra de cambra, i *Te Deum*, per a cor mixt i orgue o conjunt de metall. Rutter també és autor d'un gran nombre de peces curtes pensades per a l'església, com ara *A Choral Amen*, per a cor mixt a cappella; *A Clare Benediction*, amb text de Rutter mateix per a veus amb acompanyament de teclat; *Communion Service*, per a cor i orgue; *For the beauty of the earth*, per a dues sopranos i piano o orquestra, etcètera.

Un altre compositor anglès amb una forta influència religiosa és Jonathan Harvey (1939), autor que conjuga una gran espiritualitat amb quelcom tan avantguardista com la música electrònica. Harvey comença a incloure material enregistrat amb executants vocals i instrumentals en *Cantata VII: On Vision* (1971) i en *Inner Light Trilogy* (1973-1975). Ara bé, la seva obra més espiritual i la que ha influït de manera més important en la seves composicions posteriors és *Bhakti* (1982), per a quinze executants i cinta enregistrada, en què assimila l'element contemplatiu i cerimonial de la religió hindú.

Finalment, dins l'àmbit anglès, podem citar l'escocès James Macmillan (1959), autor d'obres com *Beatus vir* (1983), per a dos cors mixtos; *St Anne's Mass* (1985), per a cor mixt i orgue, i *Last Words from the Cross* (1993), per a cor mixt i cordes. En aquestes obres s'observa l'apropament de Macmillan al *minimalisme religiós*, però sense desvincular-se del tot d'elements més *moderns*.

3.3.6. Espanya i Catalunya. El cas de Josep Soler

Pel que fa a l'Estat espanyol, en el catàleg d'obres del compositor madrileny Cristóbal Halffter (1930) hi trobem peces de caràcter religiós, com *Missa Ducal* (1956), lligada encara a la tradició de la primera època, i *In expectatione resurrectionis Domini* (1962), en la qual es generalitzen els procediments serials. Posteriorment, amb un estil més líric, compongué *Noche pasiva del sentido* (1970), per a veu, dos percussionistes i magnetòfon, sobre textos de sant Joan de la Creu. En *Réquiem por la libertad imaginada* (1971), Halffter torna a la gran orquestra amb una peça plena de força i d'enorme perfecció formal. Ara bé, la seva obra de caire religiós més coneguda és sens dubte *Officium Defunctorum* (1978), per a solistes,

cor i orquestra, que resumeix tot l'univers sonor i les preocupacions humanístiques del compositor i recull amb un llenguatge propi la tradició hispànica de l'ofici de difunts.

El també madrileny Ramon Barce (1929), per la seva banda, és autor d'un *Lamento de Jerusalén* (1973), per a soprano i piano, una obra plena d'expressionisme.

També el basc Luis de Pablo (1930) tracta la temàtica religiosa en obres com *Misa Pax humilium* (1956), *Coral eucarístico* (1953 però amb diverses versions posteriors) i *Credo* (1976), per a conjunt de vent, en què l'autor resumeix les experiències anteriors d'una manera més abstracta i complexa.

Així mateix, el basc Carmelo Bernaola (1929-2002) té en el seu catàleg diverses cantates religioses, com és el cas de *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* (1984), per a baríton, cor i grup de cambra.

Entre els compositors catalans d'aquesta generació no hi trobem un gran nombre d'obres de caire religiós. Podem destacar les obres de Xavier Benguerel (1931) *Missa sine nomine* (1955), per a conjunt instrumental; *Requiem* (1989), *Te Deum* (1993) i *Missa Spirensis* (1997), totes tres per a veu i conjunt instrumental, i la glossa operística *El llibre vermell* (1987), basada en els cants de peregrins del *Llibre Vermell de Montserrat*. Joan Guinjoan (1931), per la seva banda, és autor d'un *Tríptic de Setmana Santa* (1973), per a veu i piano, amb textos de Salvador Espriu, i *In tribulatione mea invocavi Dominum* (1987), a partir del salm 17, per a cor mixt, percussió i corda. Recentment Salvador Brotons (1959) —que s'autodefineix com a no-creient— ha compost un *Stabat Mater* (1997), per a orquestra i solistes, a partir del text sacre com a pretext per a expressar un cert recolliment sobre les idees de la vida i la mort.

Això no obstant, el més destacat és, sens dubte, Josep Soler (1935), compositor d'un gran nombre d'obres de temàtica religiosa, les quals, tot i partir d'una gran crítica a l'Església com a institució, són imbuïdes d'una sincera espiritualitat, especialment coherent amb un pensament estètic molt personal. Soler és apòstata i aconfessional, fet que no treu que tingui unes fermes creences espirituals, però aquestes estan totalment deslligades de la burocratització de l'Església. Es pot dir que Soler creu en una *religió de l'art*: concep l'artista com a transmissor de la transcendència. El pensament de Soler gira entorn de la idea d'*angoixa*: l'angoixa de l'artista a l'hora de patir el rapte místic pel qual rep el missatge de la transcendència i l'angoixa de ser conscient que no podrà transmetre el missatge tal com l'ha rebut, per la imperfecció del llenguatge humà i de la humanitat en general. Aquesta idea d'angoixa pot tenir un equivalent musical en la utilització de l'angoixós

acord de Tristany:⁵⁰ fins a 1975 Soler duu a terme un serialisme molt rigorós en les seves obres, però a poc a poc el va abandonant i hi introdueix, d'una manera cada vegada més sistemàtica, l'acord de Tristany, fins al punt de crear tot un personalíssim sistema harmonicocompositiu a partir d'aquest acord wagnerià.

Tot això es manifesta en les nombrosíssimes obres de temàtica religiosa de Soler, el qual, malgrat ser apòstata i anticlerical, reconeix la importància i la influència de la religió catòlica en ell i en la nostra cultura. Entre aquestes obres destaquen les dedicades a quatre personatges clau:

- a) *Murillo*, protagonista de l'òpera⁵¹ d'aquest nom, de 1989, amb el text d'un psicodrama juvenil de Rilke. En aquesta obra se'ns mostra l'ideal d'artista que és capaç de representar la divinitat; una vegada ho aconseguix, Murillo ja pot morir en pau.
- b) *Sant Antoni*, protagonista de l'òpera *La tentation de Saint Antoine* (1964 i 1990), basada en un text de Flaubert, que mostra el vessant més humà d'aquest sant, el qual és temptat per les forces diabòliques. Encara que sant Antoni venç finalment les temptacions resant, Soler mateix opina que aquí no s'acaba l'òpera, ja que l'acció podria tornar a començar en qualsevol moment.
- c) *Sant Francesc*, personatge que protagonitza dues obres molt recents de Soler: l'òpera de cambra *El misteri de San Francisco* (2000) i la cantata *El poema de Sant Francesc* (2002),⁵² amb text de Jacint Verdaguer. La que palesa més les idees sobre la religió de Soler és la primera, ja que plasma el contacte directe entre el sant i la divinitat, amb l'angoixa que això comporta.

50. L'acord de Tristany, que rebé aquest nom per ser la base del *leitmotiv* que ens evoca el personatge de Tristany de l'òpera *Tristany i Isolda*, de Richard Wagner, és format per les notes fa, si, re# i sol# i dóna lloc a un gir melòdic ambigu, tonalment i irresoluble, que crea un intens dramatisme.

51. Hom pot considerar Josep Soler un dels compositors d'òperes més fructífers —i menys reconeguts— del nostre país, ja que en el seu catàleg hi figuren setze òperes: *Agamèmon* (1960), sobre la tragèdia de Sèneca; *La Tentation de Saint Antoine* (1964); *Edipo y Yocasta* (1972), sobre textos de Sèneca i Sòfocles; *Jesús de Natzaret* (1974/1985/2001); *Nerón* (1985); *Murillo* (1989); *La Belle et la Bête* (1982); *Macbeth* i *A Midsummer Night's Dream* (ambdues de 1992, sobre les obres homònimes de Shakespeare); *Frankenstein* (1996), de Mary Shelley; *El Mayor Monstro los Celos* (1997) sobre l'obra homònima de Calderón de la Barca; *Faust* (1999); *El Jardí de les Delícies*, sobre textos de Verdaguer i *El Misterio de San Francisco* (ambdues de 2000), i més recentment *Die Blinde* i *Les Noces d'Hérodiade*. Pels títols es pot observar en aquestes obres una gran varietat de temes, però sempre hi ha un aspecte que les enllaça: *la incapacitat de l'home per a comunicar-se*.

52. Aquesta obra, encarregada per l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, s'estrenà el dia 26 d'abril de 2002 a l'Auditori de Barcelona.

d) *Jesús*.⁵³ Soler sent una gran admiració per aquest personatge històric com a possible encarnació de la divinitat. Tant és així, que ha dut a terme el gran projecte de fer una òpera titulada *Jesús de Natzaret* (1974-1985, amb fragments dels anys 1990 i 2001), de la qual s'han donat a conèixer —i a vegades s'han enregistrat— fragments en forma de poemes simfònics —*Pietà i enterrament*, que Soler considera l'obra més ajustada als seus ideals estètics, *La Transfiguració*, *La Nativitat*, *L'agonia en el Jardí* i *Eucaristia*, el fragment més recent, de 2001—. Algunes altres obres que tracten el tema de Jesús són la *Passio secundum Ioannem* (1962, rev. 1970), *Passio Jesu-Christi* (1968), *Sis Peces Sagrades* (1988), per a piano —que es pot considerar una *passió instrumental*—, i el colpidor poema simfònic *Le Christ dans la Banlieue*, adaptació de la part que va incloure més tard en l'òpera *La tentation de Saint Antoine*. Totes aquestes composicions coincideixen en el fet de posar en relleu el moment de la mort i de la resurrecció de Jesús, que és, de fet, el moment en què s'evidencia més la diferència entre la seva natura humana i la seva natura divina. El que trobem en totes aquestes peces és la resignació davant la mort i fins i tot davant la resurrecció mateixa,angoixosa.

Val a dir que Soler té moltes altres obres de temàtica cristiana, entre les quals podem citar *Missa* (1980), per a cor mixt *a cappella*, en què l'acord de Tristany apareix sense manipulacions de cap tipus, i les compostes l'any 1997, *Nou peces del ritual de difunts* i *Tres peces per al ritual de la Trinitat*, basades en melodies gregorianes. Evidentment, en aquestes composicions no hi ha intencionalitat litúrgica.

4. CONCLUSIONS

En general aquest és el panorama que trobem en la música de caire religiós des de 1945: una amalgama molt complexa, que inclou compositors de diverses generacions amb creences i estètiques molt diferents. Sintetitzaré, però, aquesta situació.

En primer lloc hi ha una evolució, que va de l'estètica moderna i avantguardista, la qual coincideix sovint amb un pensament de caire existencial, a un optimisme i una espiritualitat més grans, els quals es manifesten amb un

53. Josep Soler mateix em va deixar ben clar que, en les seves obres i la seva teoria estètico-espiritual, cal distingir entre *Jesús*, nom propi d'un personatge històric amb tot un simbolisme darrere seu, i *Crist*, adjectiu que significa l'«ungit». Soler sempre es refereix a Jesús i no pas a Jesucrist o al Crist.

estil més postmodern, que creu en la validesa del passat musical i en la significació espiritual de fons de la música.⁵⁴

Un altre punt important és que la major part de la música religiosa d'aquesta època no és pensada per a la litúrgia. Això no obstant, hi ha un reduït nombre de compositors —molt menys coneguts i sovint religiosos— que sí que n'han escrit seguint les directrius papals. De fet, es podria dir que el que més caracteritza la música religiosa d'aquesta època és la *recerca de vies alternatives a la litúrgia «institucional»*: la majoria dels compositors tenen la consciència de no crear obres per a la litúrgia, ja que necessiten l'àmbit creatiu lliure per a poder expressar de la manera més adequada la seva profunda espiritualitat.

A més, això coincideix amb el fet que bona part d'aquests compositors busquen un *llenguatge personal propi* —sobretot en els compositors nascuts després dels anys vint—, cosa que podria resultar paradoxal, ja que, en principi, per a aconseguir d'entendre quelcom, cal utilitzar el mateix llenguatge. Tanmateix, després del trencament de la tonalitat de Schönberg no s'ha trobat el llenguatge musical que reemplaci la música tonal. En conseqüència, els compositors necessiten trobar un llenguatge propi que els permeti de comunicar-se, però no el trobaran en una constant cerca de novetat i progrés musical (quelcom propi dels postulats moderns), sinó mirant entere i observant els llenguatges del passat que van ser —i són encara— intel·ligibles pel públic. Així, doncs, aquest *mirar enrere* és una de les vies per a fer *comprensible* —o si més no assequible— aquesta música al públic i poder transmetre d'una manera més efectiva els continguts espirituals d'aquestes obres.

Evidentment, aquesta cerca d'un llenguatge personal per a expressar una espiritualitat subjectiva íntimament relacionada amb una recerca estètica s'allunya dels criteris litúrgics estipulats pel Vaticà. I diem *evidentment* perquè és difícil que una expressió subjectiva sigui aplicable a una litúrgia que busca allò universal del sentiment religiós. Malgrat això, com hem dit, la música dels *minimalistes religiosos* pot ser utilitzable en els oficis divins, perquè, en llur cerca personal de quelcom etern en la música, coincideix amb l'estètica medievalitzant del Vaticà.

Tot i això, el cert és que en aquestes obres religioses *de concert* es crea un *esquema comunicatiu* diferent, a mig camí entre la litúrgia i el concert, entre

54. De fet, d'una manera metafòrica i molt sintètica, es podria dir que aquesta música *postmoderna* que assimila elements del passat és comparable al temps circular que Mírcia Elia-de atribueix a allò diví, en tant que s'aparta de la linealitat del temps històric per buscar en la repetició quelcom que l'acosti a l'eternitat. En canvi, continuant amb aquest paral·lelisme, la música *moderna* partiria d'un concepte de temps històric lineal, fet que coincidiria amb el caràcter existencial que hi atribuïem més amunt.

l'experiència religiosa i l'experiència estètica, o, en altres paraules, entre les creences religioses o el gaudi estètic. El ventall de possibilitats entre ambdues experiències és immens, cosa que explica l'enorme varietat de música religiosa del segle xx.

Malgrat això, la Veritat que aquests compositors volen transmetre és sempre la mateixa. Es podria dir —salvant les distàncies i entès sempre com a metàfora— que la funció del compositor és similar a la del sacerdot quant a transmissor d'unes veritats i uns dogmes, en aquest cas mitjançant la música; però el compositor es comporta alhora com un poeta místic, en comunicar una experiència tan personal com la religiosa. No en va hem trobat un gran nombre d'obres basades en textos de místics espanyols, com sant Joan de la Creu —no hem d'oblidar que el místic va viure la religió *extraoficialment*—, i de sants *alternatius*, com sant Francesc d'Assís. No és estrany que aquests compositors s'hagin sentit atrets per un sant que precisament provava de reformar l'Església tornant a una certa puresa originària basada en els ideals de pobresa, caritat i humilitat. De fet, es podria dir que molts d'aquests autors cerquen també una *puresa originària*, en voler mostrar un sentiment que sorgeix d'una veritable experiència religiosa i que en aquest sentit és *original* en tant que única. A més, el fet d'escollir un sant com Francesc d'Assís es podria entendre com una manifestació més de l'elecció de vies alternatives a l'Església i a la seva idea de música litúrgica: de la mateixa manera que sant Francesc va buscar una alternativa a l'oficial per a servir Déu, aquests compositors desitgen expressar el seu sentiment cristià de la faïçó que consideren més adequada a la seva manera d'entendre i de viure la religiositat.⁵⁵

Així, doncs, i per concloure, podem dir que, malgrat els canvis de postura, d'utilitat i de concepte, la música religiosa es manté viva i es manifesta com una de les formes més riques de plasmar la religiositat avui dia, gràcies a la seva varietat formal i a la capacitat simbòlica i evocadora de la música, sorgida sovint d'una experiència molt profunda per part del compositor.

55. De totes maneres, cal advertir que aquesta tendència a escollir el tema de sant Francesc no s'ha d'entendre com una oda, sinó més aviat com una coincidència que plasma d'alguna manera un sentiment generalitzat que cristal·litza, en terminologia junguiana, en uns mateixos símbols, propis de l'*inconscient col·lectiu*.

BIBLIOGRAFIA

- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky* (trad. de Daniel Zimbaldo), Madrid, Turner, 1982 (Col. «Turner Música»).
- BRUACH, Agustí, *Las óperas de Josep Soler*, Madrid, Alpuerto, 1999.
- CAZURRA, Anna, *Introducció a la música: de l'Antiguitat als nostres dies*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001 (Col. «Assaig»).
- Concilio Vaticano II: Constituciones, decretos, declaraciones*, 7.^a ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970. Ed. bilingüe llatí-castellà.
- COOKE, Mervin, *Britten. War Requiem*, Cambridge Music handbooks, Cambridge University Press, 1996.
- CUSCÓ, Joan - Josep SOLER, *Tiempo y música* (pròleg d'Albert Sardà), Barcelona, Boileau, 1999 (Col. «Música Contemporània»).
- DD.AA., *La música en la liturgia. Documentos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona, 1988.
- FISCHER, Kurt von, *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1997.
- GRIFFITHS, Paul, *György Ligeti*, Londres, Robson Books, 1983 (Col. «The Contemporary Composers»).
- *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- HALBREICH, Harry, *Olivier Messiaen*, París, Fayard, 1980.
- HILLIER, Paul, *Arvo Pärt*, Oxford, Oxford University Press, 1997 (Col. «Oxford Studies of Composers»).
- JOHNSON, Robert Sherlaw, *Messiaen*, 2.^a ed., Londres, J.M. Dent & Sons, 1989.
- KURTZ, Michael, *Sofia Gubaidulina. Eine Biografie*, Stuttgart, Urachhaus, 2001.
- LEEUEW, Gerardus van der, *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art* (pròleg de Mircea Eliade; trad. de David E. Green), Nova York, Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- MALECKA-CONTAMIN, Barbara, *Krzysztof Penderecki. Style et Matériaux*, París, Kimé, 1997.
- MARCO, Tomás, *Historia de la música española*, vol. VI: *Siglo XX*, 2.^a ed., Madrid, Alianza, 1989 (Col. «Alianza Música»).
- MARCO, Tomás - José Luis PÉREZ DE ARTEAGA, «El réquiem en el siglo XX», dins *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*, vol. II, Barcelona, Salvat, 1988.
- MEDINA, Ángel, *Josép Soler. Música de la pasión*, 2.^a ed., Madrid, ICCMU, 2000 (Col. «Música Hispana. Textos. Biografías»).

- «Música litúrgica: ¿funcionalitat versus estètica?», *Catalunya Música. Revista musical catalana*, núm. 198 (abril de 2001) p. 31.
- PENDERECKI, Krzysztof, *Le Labyrinthe du temps. Cinq Leçons pour une fin de siècle* (trad. de François Rosset), Montricher, Les Editions Noir sur Blanc, 1998.
- PETERSEN, Peter, «On Henze's *Requiem*» (trad. d'Steward Spencer). Text del llibret de Hans Werner Henze, *Requiem*. Intèrp.: Ueli Wiget, Hakan Hardenberg, Ensemble Modern. Dir.: Ingo Metzmacher. Sony Classical, 1994. CD Ref. 01-058972-01.
- PINKERTON, David E., «Minimalism, the Gothic Style, and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt» (treball per al títol de mestre en teoria i/o composició dirigit per Robert Shankovich), Universitat de Duquesne, Pittsburgh, 1996. Disponible en línia: <<http://www.arvopart.org>> [Consulta: abril 2002].
- PIUS XII, *Instrucció «Musicae Sacrae» dada el 25 de Diciembre de 1955*, dins *Biblioteca Electrónica Cristiana*. Disponible en línia: <<http://www.multi-medios.org/docs/d000288/index.html>> [Consulta: 15 de novembre de 2002].
- POGGI, Amadeo - Edgar VALLERO, *Mozart. Repertorio completo* (trad. de Bernardo Moreno Carrillo), Madrid, Cátedra, 1991.
- RADIGALES, Jaume, «Espiritualitat i funcionalitat litúrgica en la música catalana del segle XX», *Qüestions de vida cristiana*, núm. 197-198 (2000) p. 152-175.
- RESTAGNO, Enzo (ed.), *Gubaidulina*, Torí, E.D.T., 1991.
- ROBINSON, Ray, *Credo*. Llibret de Krzysztof Penderecki. Intèrp.: Juliane Banse, Milagro Vargas, Marietta Simpson, Thomas Randle, Thomas Quasthoff. Dir.: Helmuth Rilling. Oregon Bach Festival Orchestra, Oregon Bach Festival Choir, Hänssler-Verlag, 1998. CD Ref. 98.311.
- SCHNEBEL, Dieter, *Missa*, Llibret de Dieter Schnebel. Intèrp.: Zsigmond Szathmary, Christine Whittlesey, Marga Schiml, Bernhard Gärtner, Kurt Widmer. Dir.: Zoltan Pesko. RIAS-Kammerchor, Südfunkchor Stuttgart, Sinfonienorchester des Südwestfunks, Baden-Baden, Wergo, 1996.
- SOLER, Josep, *Escritos sobre música y dos poemas*, Barcelona, Boileau, 1994 (Col. «Fundació Música Contemporània»).
- «Las óperas de Josep Soler» (publicació en curs).
- SCHWINGER, Wolfram, *Penderecki. Leben und Werk*, Mainz, Schott, 1997. També utilitzem la versió anglesa: *Krzysztof Penderecki. His Life and Work*, Londres, Schott, 1989.
- *Seven Gates of Jerusalem. Ad maiorem Dei gloriam et eius sanctae civitatis laudem aeternam*. Llibret de Krzysztof Penderecki. Intèrp.: Harasimowicz-Hass,

Klosinska, Rappé, Ochman, Tesarowicz, Carmeli, Cor i Orquestra Filarmònics Nacionals de Varsòvia. Dir.: Kazimierz Kord. Wergo, 2000. CD Ref. WER 6647-2.

ZENOVA, Valeria, *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina* (trad. de Hans-Joquin Grimm i Erns Kuhn), Berlín / Hamburg, Kuhn / International Musikverlag Sikorski, 2001.

QUADERNS



fjm

**FUNDACIÓ
JOAN
MARAGALL**

CRISTIANISME I
CULTURA

Editorial Claret

