

DÉU DES DE LA MÚSICA. La música com a (meta)llenguatge de transcendència

Jordi-Agustí PIQUÉ I COLLADO

Abadia de Montserrat – ISCRDB (Barcelona) – PIL (Roma)

1. TEOLOGIA I MÚSICA: LLENGUATGES DE TRANSCENDÈNCIA

El drama de la incomunicabilitat de l'experiència de Déu és, potser, un dels problemes més punyents que la teologia actual ha d'afrontar si vol arribar a establir un diàleg sincer amb el pensament contemporani. És possible que la pregunta sobre l'existència de Déu hagi desaparegut dels nostres àmbits culturals. Però hem d'admetre que la pregunta es reformula avui amb el paradigma de «*com “dir” Déu?*».

Aquesta dificultat de comunicabilitat caracteritza també l'art contemporani. La destrucció del llenguatge formal ha portat a l'elaboració d'un art no-formal, no-comunicable. Malgrat això, aquest element en l'art contemporani és signe d'actualitat i element molt positiu de desenvolupament de pensament i diàleg. La música, com a art sempre contemporani, representa un lloc privilegiat d'estudi d'aquest fenomen i model ideal per abordar el seu procés.

Visitar teològicament l'art contemporani i especialment la música contemporània és un exercici a considerar quan es vol proposar una paraula sobre Déu al nostre món i als nostres contemporanis. Penso que l'art musical es troba entre les expressions artístiques que més s'acosten a l'experiència transcendent i per tant mereix una atenció per part de la teologia.

La sintonia entre la teologia, entesa com a intent de dir una paraula sobre Déu, i la música, intent de dir, amb llenguatge particular i propi, una paraula sobre les mocions més profundes que mouen el cor i el sentir humà, podria establir-se com un camí per a descobrir la presència místèrico-simbòlica del

Déu que es revela.¹ L'excés, el «plus» d'evocació que posseeix la música, sigui pel seu llenguatge particular, sigui per la seva comunicabilitat no-material, no-corpòria, permet de considerar-la com a un element privilegiat per a la comprensió experiencial del Misteri.²

L'estudi de la relació entre teologia i música com a llenguatges de percepció estètica del Misteri, tot i no ser nou, és un dels capítols del saber teològic contemporani més oblidats.³ Presentaré molt breument, doncs, dos aspectes que crec fonamentals per reconsiderar aquest camp relacional. El primer la relació Bíblia i música. El segon la qüestió del fet musical com a metallenguatge i, per tant, com a element idoni per a l'hermenèutica de la Paraula. Aquestes propostes estan orientades cap a la pretesa de desenvolupar teològicament l'àmbit de l'experiència estètica com a element de coneixement de la percepció del Misteri.

2. LA COMPRENSIÓ DE L'ART CON «EPIFANIA» DEL MISTERI: MÚSICA I PARAULA

La Bíblia entén la música com a llenguatge. El cant és el llenguatge per parlar amb Déu. Els salms són la formulació literària i musical d'aquest diàleg. En aquest llibre es marca el mode i el to en què ha de ser cantada l'experiència del Misteri: «davant dels àngels vull cantar-te» (Sl 138,1). Alguns autors atribueixen a aquest llibre la funció de pont entre la Llei i els Profetes.⁴

De fet, trobem la raó fonamental de la música i del cant en el *Psallite Sapienter* del Sl 47,8 de la traducció de Jeroni, tan estimada per la tradició benedictina com a expressió de l'ideal de vida dels monjos. En aquesta manera de cantar els salms, amb gust, assaborint-los, degustant-los sàviament, s'integren tots els factors sensitius de l'ésser humà. L'home, tot sencer, es troba implicat en aquesta

1. E. SALMANN, *Presenza di Spirito*, Padova: Messaggero 2000, 493. Salmann proposa com a reptre prendre la cultura, i la música com a lloc per a bastir una teologia que permeti formular el nom de Déu enmig del la història.

2. Balthasar afirma: «El bell tornarà només quan entre salvació i transcendència, teologia i el món perdut en el positivisme i en la fredor del cos desprietat, la forma del cor cristià serà tan gran que experimentarà el cosmos com a revelació d'un despuntar de gràcia i d'incompreensible amor absolut. No sols de "creure", sinó d'"experimentar"», H. U. von BALTHASAR, «Offenbarung und Schönheit», *Verbum Caro: Skizzen zur Theologie*, Einsiedeln: Johannes Verlag 1960, 116.

3. J. PIQUÉ, *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio*. Agustín, Balthasar, Sequeri, Victoria, Schönberg, Messiaen, Tesi Gregoriana (Serie Teología 132), Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006; *Teología i Música: Propostes per a un diàleg* (Scripta et Documenta 73), Montserrat: PAM 2006.

4. J. RATZINGER, *Cantate al Signore un canto nuovo*, Milano: Jaca Book 1996, 120. Existeix una traducció al castellà: *Un canto nuevo para el Señor: la fe en Jesucristo y la liturgia hoy*, Salamanca: Sígueme 1999.

manera de cantar per a Déu. Podem parlar d'una configuració de l'home amb allò que canta: la Paraula. El cantor canta la Paraula; en ell mateix es produeix una primera «encarnació».⁵ Aquesta relació haurà de ser valorada des de la perspectiva de la música/cant com a primera hermeneuta de la Paraula.

El Nou Testament presenta els càntics i els himnes, enllaçats amb la tradició dels salms, com a llocs privilegiats de l'enunciació i anunciació teològica. La lectura cristològica dels salms s'anirà obrint pas a través dels segles fins a convertir-se en clau exegètica de tota la Bíblia.

Zacaries *canta*, després d'haver pronunciat el nom del seu fill Joan, fet amb el qual surt del silenci provocat per una visió en els llindars de l'antic temple. Maria *canta* després de trobar la seva cosina Isabel. Simeó *canta* després de l'entrada del Messies al temple. El cor dels àngels *canta* per anunciar la meravella de les meravelles: l'amor i la pau als homes que estimen el Senyor que es fa present enmig d'ells.

Crist mateix va cantar amb els seus deixebles els himnes i els càntics de ritual. Ell mateix va aprendre a cantar la *berakhâ* sobre el pa i el vi. La tradició evangèlica vol que Jesús cantés el Sl 21 a la creu.

L'Església primitiva rep tota aquesta tradició hebrea i la fa seva. Els apòstols pujaven al temple per *cantar* els salms de ritual. Estant units amb les dones i Maria, en el *cant* de la primera Església, reben la visita de l'Esperit en forma de *sonum* que donava nou alè a la seva pregària i a la seva predicació.

Els cristians hebreus han de *cantar* a Déu en els seus cors. Els colossencs són exhortats a *cantar* a Déu amb càntics espirituals. Els himnes cristològics, segurament cantats a les primeres celebracions litúrgiques, eren elaboracions cristològiques fetes himne, amb pedagogia sàvia i eficaç.

Si la Bíblia comença amb el *sonum* que aletejava sobre las aigües, culmina i es tanca amb el cant de la litúrgia celestial.⁶ Els cantors de l'Apocalipsi eleven els seus cants eterns davant mateix de l'Anyell i de la presència misteriosa de Déu, inenarrable amb paraules. El text joànic ens porta a escoltar els mateixos acords de la litúrgia celeste que, desgraciadament, només ens és concedit d'escoltar a través de la poesia i la bellesa de la composició literària. Els cants, crits, músiques, de la multitud dels redimits ens arriben només per l'*excessus*⁷

5. RATZINGER, *Cantate al Signore un canto nuovo*, 122.

6. G. RAVASI – M. GALLARANI, *Bibbia, arte e musica*, Milano: Paoline 1992, 82.

7. *Excessus*, en el sentit de l'accepció del verb llatí *excedo*, és a dir entre elevar-se, alçar-se i anar més enllà. D'aquí l'accepció d'èxtasi, com a «*excessus mentis*». AA.DD., *Nuovo Campanini Carboni*, Torino: Paravia 1995, veu «*Excessus*», 495. Bruno Forte escriu: «Si una música es defineix com a "sacra" en tant que intencionadament és produïda per ser orientada i oberta a l'alteritat divina, la música serà sacra formalment tan sols quan el que la produeix o executa la concebi com un llenguatge capaç d'intervenir un possible *excessus* cap a la transcendència», B. FORTE, *La porta della Bellezza. Per un' estetica teologica*, Roma: San Paolo 1996, 86.

en què l'autor de l'Apocalipsi es veu elevat a una regió definida i descrita amb colors i música. De fet canten el Càntic de Moisès i el crit de l'Al·leluia. Tota una inclusió programàtica, tota una lectura renovada.⁸

La relació de la Bíblia amb la música, és realment rica. Aquest text s'entrelliga amb cada cultura i amb cada civilització adoptant-ne les seves expressions musicals i culturals.⁹

En aquest sentit podem abordar la temàtica de la Bíblia com a inspiradora, font i motiu d'obres musicals. El problema pot ser enunciat com segueix: Què pot entendre un oient contemporani quan escolta els cors o les àries de *The Messiah* de Händel, per exemple, quan amb prou feines coneix els textos bíblics que s'hi canten i menys encara els context d'aquests textos? Com s'explica que el mateix oient pugui conèixer millor les circumstàncies de la composició de l'«Al·leluia» de l'oratori citat, les raons de l'autor per a escollir la instrumentació, la tècnica utilitzada, el nombre de veus, la tradició que envolta aquest famós fragment, però no sap res del text de l'Apocalipsi que s'hi canta ni el perquè aquest al·leluia conclou la part cristològica de l'oratori per passar a l'escatològica? Les mateixes preguntes podrien fer-se sobre les cantates de Bach, sobre les seves Passions, sobre l'oratori *Paulus* de Mendelssohn, o sobre el *Te Deum* de Charpentier.

Analitzem aquest fenomen d'inversió. Centrant-nos en el fragment citat de l'«Al·leluia» del *Messies* de G. F. Händel (1685-1759),¹⁰ podem constatar que malgrat la popularitat de la peça, pocs coneixen que el text prové del llibre de l'Apocalipsi (19,6; 11,15; 19,16). Així doncs, les exclamacions al·leluiàtiques que tanquen la segona part de l'oratori tenen un caire escatològic, mostrant Crist com a vencedor de la mort i regnant com a rei etern. Les llargues notes en *crescendo* i en progressió ascendent i la repetició constant sobre les paraules «King of Kings, and Lord of Lords» manifesten clarament la intenció de l'autor. Així mateix aquest fragment que conclou la part cristològica de l'oratori —la primera part dedicada a les profecies del Messies i a la seva encarnació, i la segona dedicada a la passió, mort i resurrecció de Crist— fa alhora de pòrtic de la tercera, que se centra en l'espera escatològica del Regne i la victòria de Crist sobre la Mort i que conclou amb la fuga sobre l'*Amen* de clares resonàncies apocalíptiques.

Tenim aquí tres elements del procés creador. El primer, quan l'autor recull hàbilment els textos de la Bíblia per a construir un discurs sobre la figura del Messies. El segon element és la primera recepció de la música de Händel per

8. P. GRELOT, *Introduzione al Nuovo Testamento. 9. La liturgia nel Nuovo Testamento*, Roma: Borla 1992, 170-174.

9. G. RAVASI, *I canti di Israele. Preghiera e storia di un popolo*, Bologna: EDB 1986, 9-23.

10. G. F. HÄNDEL, *Messiah*, CD interpretat per Stockholm Kammerkören, Concentus Musicus Wien, N. Harnoncourt, Teledec 1992.

part d'un auditori que era capaç de valorar la intenció, en certa manera religiosa, de l'autor. El tercer element a considerar és com la música i l'obra sobrepassen les barreres del temps, de la comprensió del text, i es converteixen en obres de patrimoni humà, veritables llocs on experimentar els grans moviments de l'ànima i de l'emoció.

Aquí, doncs, podem plantejar la qüestió següent: les mocions que un experimenta quan escolta el fragment musical en qüestió, responen a la significació del que es canta, del text, entès en el seu context bíblic, o responen al moviment dels «afectes» provocats per una música capaç de fer vibrar els registres universals de l'emoció humana?

Creiem que ambdues coses. La música de Händel enclou, amb les seves característiques pròpies que la defineixen com a música de Händel, la significació profunda i originària del text que interpreta. Dit d'una altra manera, la música de Händel s'adhereix al text al·leluàtic de l'Apocalipsi, expressa el sentir de triomf i de victòria total sobre l'enemic comú, la mort, per part de Crist, Rei de reis, de tal manera que fa vibrar, per l'*excessus* de la seva música, la més profunda de les emocions de l'oient, tal com si en aqueix moment experimentés, assaborís sapiencialment, la contemplació del Misteri que es revela en una escena il·luminada apocalípticament. Música i text s'identifiquen per tal de fer material, l'immaterial; per a desvelar l'indesvelable; per a fer comprensible l'incomprensible. La música pot aconseguir aquesta emoció perquè comparteix amb el Misteri la mateixa incorporeïtat, la mateixa inefabilitat, la mateixa intangibilitat, el mateix ésser efímer del moment de revelació de percepció del Misteri.¹¹

3. LA MÚSICA COM A METAL·LENGUATGE

L'estètica musical es pregunta reiteradament per la condició real de la música com a llenguatge. De fet no hi ha una música universal. Hi ha músiques concretes que es materialitzen en corrents, compositors, cultures, formes i auditors concrets i determinats.¹² El cristianisme, almenys a l'occident, ha marcat l'evolució i la comprensió de la música com a llenguatge. De fet, el cristianisme sempre ha adoptat les formes musicals, especialment les vo-

11. Aquest mateix procediment el podríem aplicar al cant dels salms ja sigui en la monodia gregoriana, ja sigui en les més altes interpretacions polifòniques del salteri, per exemple en les *Vespri solenni di un Confessore* K. 339 de W. A. Mozart o en els *Psalmos Hungàricos* de Z. Kodaly. Es pot trobar una aproximació al tema que proposem, però amb finalitats molt diverses a les que caracteritzen el nostre estudi, a RAVASI – GALLARANI, *Bibbia, arte e musica*, 45-63.

12. E. FUBINI, *Estetica della musica*, Bologna: Il Mulino 2003, 23-24.

cals, per difondre el seu pensament i celebrar la seva litúrgia. La semàntica del fet musical s'adequarà a comprensió particular entre l'adequació música-paraula / Paraula. La música, per altra banda, ha estat sempre associada al moviment dels «afectes», a la implicació sensible, i per aquest motiu ha estat considerada tant per la filosofia com per la teologia com a «llenguatge ambiental».¹³

Però la música i la teologia es mouen en el terreny comú de la inefabilitat. L'argument de la teologia és l'Inefable. La música es caracteritza per la seva inefabilitat. Poden, doncs, ser considerades com llenguatges d'una transcendència que troba el seu nexa d'unió en l'experiència, sensible o estètica, de l'inefable?

Algunes veus de la filosofia es presenten com a crítiques a l'hora de definir la música com a llenguatge. Alguns autors contemporanis manifesten obertament la dificultat de considerar la música com a llenguatge expressiu o referent d'alguna cosa fora del seu propi contingut estètic. Suzanne Langer afirma que la música, tot i essent un llenguatge artístic emblemàtic, és només una forma simbòlica d'expressió. Per aquesta autora «la seva vida és l'articulació però sense afirmar res, la seva característica és l'expressivitat però no és l'expressió».¹⁴ Per Leonard Meyer la música no té una funció referencial, és a dir s'acompleix només en ella mateixa.¹⁵ Theodor W. Adorno defensa que la música només pot ser expressió o forma segons la funció social que assumeix en la societat.¹⁶

Però cal reconèixer que la relació música-Paraula ha donat exemples clars d'una transcendència que va més enllà del fet musical. Encara més clarament si la música troba un espai en la litúrgia. Per remarcar alguns exemples contemporanis podem, citar les obres de grans compositors que duen a terme aquesta operació:¹⁷ Olivier Messiaen (*Livre du Saint Sacrement*), Arvo Pärt (*De profundis*) i Cristoph Penderecky (*Passio secundum Lucam*).

En aquests tres compositors la dimensió relacional i hermenèutica de la música envers la Paraula es materialitza en la utilització significativa de tres elements formals eminentment contemporanis: temps, forma, sentits. Tots tres elements són amalgamats en un llenguatge musical contemporani que en fa elements característics per la seva absència/presència. Se situen en l'àmbit de

13. S. AGUSTÍ, *Confessions*, X, 33, 50.

14. S. LANGER, *Philosophy in a New Key: A study in the symbolism of reason, rite, and art*, New York: Mentor Book, The New American Library 1951, 240. Existeix una traducció al castellà; *Nueva clave de la Filosofía: Un estudio acerca del simbolismo de la razón del rito y del arte*, Trad. de Jaine Reat y Virginia M. Erhart, Buenos Aires: Sur 1958.

15. L. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press 1956, 35.

16. Th. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr 1949.

17. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 452 i ss.

l'atenció al temps, atenció a la forma no-formada i en l'atenció a la implicació dels sentits.

Messiaen, Pärt i Penderecki en la seva música —cadascun amb un estil propi— remarquen la categoria de la temporalitat amb la seva destrucció o amb la seva elaboració tridimensional. La forma pren en cadascun d'ells aspectes minimalistes que defugen estructures formals superades i s'estableixen en la micro-estructura d'una arquitectura musical pròpia de l'art contemporani. Per últim, la relació amb els sentits es concentra en la impressió sonora de l'oïda (i de la vista en Messiaen) cercant, mitjançant recursos tímbrics i dinàmics, l'empatia sonora, malgrat les dificultats comprensives del discurs harmónico-estètic. Amb aquests tres elements, tots tres compositors interpreten hermenèuticament la Paraula duent-la a la comprensió empàtica que va més enllà de qualsevol explicació, tot amb un discurs estètic contemporani.

Crec que amb aquests pocs elements es pot copsar el sentit metalingüístic de la música com a llenguatge, ja que porta —ho vèiem també en l'exemple de Händel— a una comprensió empàtica de la Paraula *in musica* que va més enllà de la mera contemplació estètica.¹⁸ Wladimir Jankélévitch ho expressava com segueix: «l'audició de la música pot crear l'estat de gràcia que llargues pàgines plenes de metàfores poètiques no poden obtenir [...] és l'escolta que ens fa copsar, revelant imprevistament, l'inefable, l'invisible, l'inaudible».¹⁹

4. CONCLUSIÓ

Potser mai com avui l'home i la dona contemporanis tenen tanta necessitat de buscar un sentit a la seva pròpia existència. En certa manera, en la seva recerca, estan disposats a escoltar, a deixar-se meravellar, a deixar-se «enlluernar» per una paraula sobre Déu que els porti a redescobrir la Paraula de Déu si aquesta és percebuda com a viva i actuant (performant?).

El camí esteticoteològic no és una proposta nova. És una senda abandonada, oblidada, desdibuixada. Per poc que ens hi endinsem, trobarem de seguida les petjades dels qui ens han precedit en aquest camí.²⁰ No ens sorprèn estar a l'es-

18. Enrico Fubini, historiadore de l'estètica musical, ho resumia així: «Hi ha una indubtable relació, encara que problemàtica, entre la música i el llenguatge verbal que des de fa segles els filòsofs cerquen de fer emergir i es podria potser proposar la hipòtesi de que la música porta a la llum, fa evident, subratlla i fa emergir allò que en el llenguatge resta submergit o resta només latent», FUBINI, *Estetica della musica*, 32.

19. V. JANKÉLÉVITCH, *La Musica e l'ineffabile*, Milano 2001, 101-102

20. P. SEQUERI, «Una teologia del "sacro in musica"», *Rivista liturgica* 1 (1987) 453-466, on l'autor ens presenta un programa ben definit de la dificultat de l'estudi del tema de la música en la teologia, constatant que la seva desaparició de l'àmbit dels estudis teològics no ha fet sinó empobrir la dimensió de la bellesa tan viva en la teologia ortodoxa.

cola de sant Agustí, Hildegarda, sant Bernat, Balthasar, pel que fa a l'estudi teològic. Menys encara ens resulta estrany trobar-hi Victoria, Schönberg, Messiaen, Bach. En el fons tots ells parlen el mateix llenguatge. Els teòlegs han intentat dir una paraula sobre l'Inefable i sobre el misteri de la seva comunicabilitat, de la seva mateixa percepció com a Misteri. Contemporàniament, penso que com a teòlegs no podem eludir els llenguatges metalingüístics. En la música i en el seu *excessus*, en la percepció estètica que porta més enllà dels límits verbals, podem trobar el camí de comunicació de la percepció, també estètica, del Misteri de Déu que es revela.

Jordi-Agustí PIQUÉ I COLLADO

Abadia de Montserrat

Plaça del Monestir, s/n

E – 08199 MONTSERRAT

E-mail: jap161@libero.it