

RESSENYES

WINKELMÜLLER, Marie (2009)

*Die «Drei Streichquartette» von Juan Crisóstomo de Arriaga:
Ein Beitrag zur Beethoven-Rezeption in Paris um 1825*

Friburgo de Brisgovia / Berlín / Viena: Rombach Verlag KG (= Rombach
Wissenschaften - Reihe Voces, Christian Berger y Christoph Wolff [coords.].
Vol. 13 Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte), 390 p.
ISBN 978-3-7930-9608-5

La música instrumental española del siglo XIX —en su época, relegada a la sombra de la música escénica y, a lo largo del siglo XX, aún la gran olvidada de la historiografía musical— se ha convertido, en los últimos años, en objeto de estudio y difusión merced a los esfuerzos de investigadores e intérpretes, destacando la musicología extranjera por ser pionera, al igual que respecto a períodos anteriores (como el Renacimiento), en generar conocimientos acerca de obras y compositores decimonónicos y adelantarse en algunos casos, al menos una década, a las aportaciones nacionales. Es el caso de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), cuya memoria empezaron a recu-

perar científicos estadounidenses siglo y medio después de su prematura muerte, y ello dio lugar a dos tesis doctorales (ambas realizadas en la Universidad de Iowa, en 1980 y 1984)¹, cada una de las cuales incluye el análisis y —por vez primera— la transcripción en partitura de dos de los tres cuartetos de cuerda (en re menor y la mayor, respectivamente) disponibles hasta la fecha solo en forma de particellas. La primera tesis doctoral de origen español sobre el compositor vasco proviene de José Antonio Gómez Rodríguez [*Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826)*, Universidad de Oviedo, 1990], la cual, lamentablemente, no tiene acceso público, ni siquiera para investigadores², lo mis-

1. Marcia Watson EDSON, *Juan Crisóstomo de Arriaga: A biography, with analysis of the D minor String Quartet* (tesis doctoral presentada en la Universidad de Iowa en 1980, inédita); Sharon Kay HOKE, *Juan Crisóstomo de Arriaga: A historical and analytical study* (tesis doctoral presentada en la Universidad de Iowa en 1984 y publicada en Ann Arbor, University Microfilms International, 1984).
2. Hay que preguntarse de qué sirve una tesis doctoral inédita y sin acceso público (facilitado últimamente por algunas universidades españolas, entre ellas la de Granada, a través de recursos electrónicos en CD-Rom), ya que, al impedirse la difusión de los conocimientos adquiridos en ella, la contribución al progreso intelectual debe considerarse nula (recordemos

mo que la tesis doctoral posterior de Belén Sirera Serradilla (*Juan Crisóstomo de Arriaga y Balzola: Análisis y contexto de los tres cuartetos y otras obras instrumentales dentro del Romanticismo*, Universidad Autónoma de Madrid, 2004), cuya defensa pública coincidió con el año de la primera edición en partitura de la *Obra completa para cuarteto de cuerda*³.

La última aportación al conocimiento de la obra instrumental de Arriaga, nuevamente de origen extranjera, fue presentada en 2007 como tesis doctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Friburgo (Alemania), por la musicóloga franco-alemana Marie Winkel-müller y publicada en 2009 por el Rombach Verlag (Friburgo de Brisgovia / Berlín / Viena), bajo el título *Die «Drei Streichquartette» von Juan Crisóstomo de Arriaga: Ein Beitrag zur Beethoven-Rezeption in Paris um 1825 (Los «Tres cuartetos de cuerda» de Juan Crisóstomo de Arriaga: Una aportación a la recepción de Beethoven en París en torno a 1825)*. Es, por lo tanto, la quinta tesis doctoral sobre Arriaga en apenas treinta años y la cuarta que trata explícitamente sus composiciones para instrumentos de cuerda.

El trabajo de Winkelmüller, muy ambicioso y original en su enfoque, se centra, según indica el subtítulo de la pu-

blicación, en la última etapa de vida del músico vasco, que se había trasladado a París a los quince años para estudiar en la *École Royal de Musique* con los maestros más prestigiosos de su época. Protegido por Luigi Cherubini, recibió clases de Paul Guérin y Pierre Baillot (violín), así como de François-Joseph Fétis (contrapunto), quien publicaría la primera biografía sobre el joven español en *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (vol. 1, Bruselas, 1837; París, 1860). Además, existen indicios de índole estilística y estética que permiten corroborar que Arriaga tomara clases particulares con Antoine Reicha (composición). Aunque la autora prescinde de establecer, al comienzo de su estudio, los objetivos de su investigación, esparciendo, a su vez, a lo largo del trabajo, diversas hipótesis individuales y a veces poco definidas, la descripción de su metodología hace deducir que el estudio tiene como finalidad principal demostrar «que los cuartetos de cuerda de Arriaga son una reacción directa y profunda a la música de Beethoven, sobre todo a los cuartetos de cuerda opus 18» (p. 32).

El libro está estructurado en cuatro capítulos. El último resume escuetamente los resultados y las conclusiones esen-

que, por ejemplo, en Alemania, es obligatorio publicar una tesis doctoral para obtener el título de doctor).

3. Juan Crisóstomo de ARRIAGA (2004), *Obra completa para cuarteto de cuerda*, Joaquín Pérez de Arriaga (ed.), Madrid, Polifemo DL (edición de las partes en IBÍDEM, 2005). Ediciones posteriores (realizadas con motivo del bicentenario del nacimiento del compositor): Juan Crisóstomo de ARRIAGA (2006), *Obra completa*, 2 vols. (vol. 1: «Música instrumental»), Christophe Rousset (ed. crítica), introducción a cargo de Judith Ortega, Madrid, ICCMU; IBÍDEM (2006), *Obra completa*, 3 vols. (vol. 1: «Música instrumental»), Isabel Gortázar (coord.), Bilbao, Fundación Vizcaína Aguirre (la FVA facilita el acceso libre a todas las partituras editadas a través de la página web <http://www.arriagaobrascompletas.com/versionaccesible.html>; además, IBÍDEM (2012), *Tres cuartetos de cuerda. Partitura general*, Marie Winkelmüller (ed. crítica e introducción), Barcelona, Tritó. Todas estas ediciones en partitura de los tres cuartetos de cuerda parten de la primera edición de las partes, realizada aún en vida de Arriaga por la editorial Ph. Petit en París, supuestamente en 1824, bajo el título *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle*, reeditada (en 3.ª edición), en 1910, por la Maison Dotesio en Bilbao y, en 1963, por Heinrichshofen's Verlag en Wilhelmshaven / Locarno / Amsterdam (*Drei Quartette / Three Quartets / Trois Quatuors*).

ciales de la investigación (p. 357-361). El capítulo de introducción (p. 9-62) arranca con un itinerario biográfico, el cual —obviando los habituales tópicos en torno a la vida del músico español— es aprovechado para reconstruir, a través del análisis de los hechos histórico-musicales acontecidos en su época, el radio de acción de Arriaga, especialmente durante el período parisino (1821-1826), con el fin de precisar el contexto teórico-práctico en cuyo marco fueron concebidos sus cuartetos de cuerda. Winkelmüller logra aportar datos nuevos, relevantes para la valoración final posterior, que habían pasado desapercibidos por otros investigadores, a pesar de constituir un eslabón importante con respecto a la recepción de la música de Beethoven en Francia: las veladas musicales nocturnas (*séances, soirées*) ofrecidas desde 1814 por Baillot, las que muy probablemente fueron frecuentadas a partir de 1822 por su alumno Arriaga, el cual, en este supuesto caso, habría tenido la oportunidad de familiarizarse con la música de cámara contemporánea (incluida la producción cuartetística de George Onslow y Cherubini) y de conocer la *Sexta sinfonía* de Beethoven en la versión para sexteto de cuerda.

El método de la interpretación historicista del contexto biográfico, fundado principalmente en las fuentes de la época, rige también los contenidos de los apartados y de los capítulos siguientes, y sirve a la autora de excusa (p. 54) para justificar, aunque lacónicamente, la ausencia de reflexiones críticas acerca de las aportaciones musicológicas más recientes (estado de la cuestión) —incomprensible en este tipo de trabajos de investigación científica—, las cuales, en su mayoría, están excluidas asimismo de la relación bibliográfica (p. 363-387). En coherencia con sus propósitos, la autora augura analizar, en los capítulos posteriores, los cuartetos de Arriaga bajo el prisma de la teoría musical vigente en la época del compositor, haciendo hincapié en dos

tratados de Antoine Reicha (*Traité de Mélodie*, 1814, y *Traité de Haute Composition Musicale*, vol. 2, 1826), de los cuales extrae conceptos y términos de índole estructural (*dessin, membre, période*) detalladamente definidos al final del apartado introductorio (p. 54-62).

Los dos capítulos centrales del libro de Winkelmüller conforman el estudio propiamente dicho y están destinados al análisis estilístico-formal de los cuartetos de cuerda de Arriaga, y resulta novedoso —al menos desde la perspectiva de la musicología española— el enfoque sistemático. Este comprende, en sustitución de las habituales descripciones cronológicas y sucesivas de determinadas obras musicales, el sometimiento de selectos movimientos a un exhausto examen comparativo que se rige por aspectos superiores de índole técnica y estética derivados de los tempranos cuartetos de cuerda de Beethoven, cuyo supuesto magisterio sobre Arriaga constituye el punto de arranque de ambos capítulos. Los contenidos de cada apartado están previamente contextualizados en el marco del repertorio contemporáneo a través de subcapítulos explicativos, cuya interpolación, no obstante, hace peligrar de vez en cuando la continuidad del discurso acerca de las obras objeto del presente estudio, a raíz de su extensión desproporcionada (es el caso, por ejemplo, de las aclaraciones acerca de Baillot, p. 41 ss., y Reicha, p. 57 ss.).

El capítulo dos, «Beethoven como modelo compositivo» (p. 63-183), se centra, sucesivamente, en tres principios de construcción formal representados por la variación, el minuetto y la introducción lenta de dos finales. Su ejemplificación, en los cuartetos de Arriaga, a través de cinco movimientos (o secciones) aislados, no obstante, abarca el riesgo de perder la visión de conjunto. Obviando los criterios del orden establecido, Winkelmüller inicia sus consideraciones con la variación, tratada en nada menos

que 46 páginas (p. 63-108), comparando unilateralmente el tercer movimiento (*Andante cantabile*) del cuarteto opus 18 n.º 5 de Beethoven —analizado con excesivo detalle y sin tener en cuenta el supuesto modelo mozartiano⁴ (el cuarteto n.º 18 en la mayor KV 464, el cual, al contrario del de Beethoven, sí incluye una variación *minore*, lo mismo que la obra española)— con el segundo movimiento (*Andante*) del cuarteto en la mayor de Arriaga (único de sus tres cuartetos que contiene variaciones), con el fin de demostrar la existencia de dos tipos de procedimientos de «desarrollo», el primero empleado para «incrementar los niveles musicales» y el segundo para «alisar el contraste». A pesar del desmenuzamiento detallado de temas y variaciones, visualizados a través de sendos ejemplos musicales, el análisis se detiene en la respectiva última variación, ignorándose inexplicablemente la coda (y, por lo tanto, la función de ésta en el contexto del ciclo de variaciones), la cual recurre en ambos movimientos al contrapunto imitativo, anticipado, en el caso de Arriaga, en la sección central de la última variación y, en Beethoven, inherente en el propio tema.

El análisis de los minuets correspondientes a los cuartetos en mi_b mayor y la mayor (p. 108-145) busca explicar por qué Arriaga optó por un concepto formal aparentemente obsoleto dentro del género del cuarteto de cuerda tras su sustitución, por parte de Beethoven en su opus 18 (n.º 1, 2, 4, 6), por un movimiento de scherzo, cuya aceptación terminológica, sin embargo, se retrasó mientras seguía vigente en París, en torno a 1824, el término «minueto» (p. 142). Las ampliaciones estructurales dentro de los respectivos

movimientos de Arriaga son interpretadas de intento de conciliar lo tradicional con lo moderno, lo cual constituye para la autora una clara muestra de la recepción de la música de cámara de Beethoven, en que Baillot tuvo un papel importante como mediador (p. 145).

En cuanto a las dos introducciones lentas (p. 146-183), Winkelmüller explicita el «proceso de integración» realizado por Beethoven por vez primera en el finale del último de los seis cuartetos de cuerda opus 18, al iniciarlo con una sección de *Adagio (La Malinconia)*, cuya novedad formal fue objeto de debate aún de la musicología moderna⁵ (ignorado por la autora). Por lo visto, Arriaga era el único de entre sus contemporáneos que adoptaba este procedimiento innovador (p. 151), aplicado en los respectivos movimientos finales de sus cuartetos en re menor (ocho compases) y la mayor (diez compases), si bien (dadas la reducida extensión y la sencillez armónica) parece necesario matizar que, más que sustanciales, las similitudes son de índole estructural, ya que las correspondientes secciones lentas reaparecen, al igual que en el ejemplo de Beethoven, interpoladas en las siguientes partes formales rápidas.

El capítulo tres, titulado «Beethoven como modelo estético» (p. 185-355), trata de demostrar que, a través de su contribución a la *musique poétique* y, en consecuencia, a la creación del drama puramente instrumental (p. 360), Arriaga se adelantaba a sus contemporáneos en sucesión directa a Beethoven, cuya *Sexta sinfonía* le influía en la composición del segundo movimiento (*Pastorale. Andantino*) del cuarteto en mi_b mayor (p. 206). Dicho movimiento, conforme a las observaciones de la investigadora,

4. Véase Herbert SCHNEIDER (1994), «Streichquartette F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur und B-Dur opus 18», en: Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, Alexander L. Ringer (eds.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, vol. 1, Laaber, Laaber-Verlag GmbH, p. 145 ss.
5. ÍBÍDEM, p. 148 s.

constituye el primer caso de una composición camerística que introduce fenómenos naturales, como la «tormenta», que forma parte de un «idilio» de índole pastoral (p. 192). Por otro lado, Winkelmüller ve indicios en el cuarteto en re menor que corroboran la realización de una *idée poétique* a través de «elementos españoles folklóricos». Es esta, tal vez, la parte más arriesgada del análisis en su conjunto, ya que no resulta del todo convincente, especialmente en lo referente al supuesto uso del «modo de mi» (p. 242), tópico de la música popular española (en particular del folklore andaluz) por su característica cláusula semitonal (segunda frigía), que difícilmente es perceptible para el oyente en dicha obra de Arriaga. Partiendo de la imagen que los franceses tenían de España al principio del siglo XIX, definida por el contraste entre Castilla y Andalucía (p. 209), Winkelmüller trata de probar que la composición del cuarteto en re menor supone el comienzo de una nueva etapa en la evolución artística de Arriaga, marcada por su asimilación de la música popular española, al servirse del fenómeno de la «*couleur locale*» (p. 211), que era bien conocido en el París de la época merced a la ópera (p. 217). Según Winkelmüller, el «folklore español» —interpretable como la caracterización del «gitano andaluz» (p. 360)— impregna este cuarteto en su totalidad, en el sentido de una «*loi supérieure*» (término prestado de la estética musical de Franz Stoeppel) que se manifiesta a través de diferentes recursos de índole modal (modo de mi en el movimiento lento), instrumental (imitación de la guitarra mediante *pizzicati* de acordes en el minueto) y rítmico-métrica (danza en el finale, presuntamente inspirada por la seguidilla), de modo que el movimiento inicial actúa como «una especie de resumen introductorio» (p. 256). La argumentación culmina en la conclusión de que la recepción de la teoría de la *musique poétique* —rasgo estético del romanticismo francés—

se inició en el entorno de Baillot y Reicha (este último introdujo la estética musical de Kant en Francia, imprescindible, según la autora, para la comprensión de la música de Beethoven) a través del cuarteto en re menor de Arriaga ya alrededor de 1825, es decir, un lustro antes del 1830, fecha defendida desde comienzos del siglo XX sobre todo por la musicología germana (p. 211). No obstante este resultado, Winkelmüller puntualiza que la realización de la *musique poétique* en este cuarteto —el más avanzado de los tres— no se completó debido al evidente apego de Arriaga a la convención mediante el uso del minueto, carente del grado de libertad formal alcanzado unos pocos años más tarde.

Esta ambigüedad entre progreso y tradición, por lo visto, suponía un obstáculo para la recepción de los tres cuartetos de Arriaga, cuyo impacto sobre el panorama musical de París —aunque inmediato, como corrobora el hecho de que, aproximadamente en 1824, una editorial tan prestigiosa en aquel entonces como Ph. Petiet publicara este grupo de obras originarias de un compositor desconocido de apenas veinte años— resultó ser momentáneo, esfumándose el interés en ellos en menos de un lustro, una vez superadas sus innovaciones estilístico-estéticas.

El libro de Winkelmüller no solamente incita a la reflexión (con todos los pros y contras en cuanto a enfoque y metodología), sino que, además, invita a realizar una profunda revisión de la historiografía musical con respecto a la figura de Arriaga y sus modelos estéticos, en particular, la de origen español que aún se decanta por mantener el tópico del «Mozart español», tras comprobarse, a través del análisis sistemático de los tres cuartetos de cuerda y su comparación con selectas obras contemporáneas, las huellas compositivas y estéticas de Beethoven en ellas (categóricamente negadas por Krummacher en su monografía acerca del gé-

nero)⁶, de quien el músico vasco —español y universal a la vez— no solamente adoptaba «técnicas de composición, principios, fenómenos y pensamiento», sino que, además, los desarrollaba de «una manera subjetiva» (p. 358). La reordenación definitiva de los tres cuartetos de cuerda supone un valor añadido al estudio de Winkelmüller, ya que, según sus conclusiones, la sucesión cronológica real, deducida de la evolución de los criterios estilísticos, corresponde a los cuartetos en la mayor (n.º 1), mi_b mayor (n.º 2) y re menor (n.º 3), a diferencia de la primera y las consiguientes ediciones (originalmente re menor, la mayor y mi_b mayor).

Queda por resolver, a través de futuras investigaciones, la incògnita sobre la

repercusión de los cuartetos de cuerda de Arriaga en España, donde se pudo escuchar uno de ellos, el de re menor, por vez primera en 1884, seis décadas después de su creación, en la ciudad natal del compositor bilbaíno⁷. En 1908 (erróneamente fechado por Winkelmüller en 1958), Juan José Belaustegui fue quien dio un primer impulso para su recepción en el siglo XX mediante el artículo «Los cuartetos de Arriaga. Estudio crítico», publicado en la revista vascongada *Euskal-Erria* (tomo LVIII, p. 312-316), dos años antes de que la Casa Dotesio, en Bilbao (con sede en París y otros lugares), lanzara una reedición de los cuartetos basada en la edición original.

Christiane Heine

6. Véase Friedhelm KRUMMACHER (2005), *Geschichte des Streichquartetts* (3 vols.), *Bd. 1: Die Zeit der Wiener Klassik*, Laaber, Laaber-Verlag GmbH, p. 431 (publicado primero como tomo 6 del *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 2 vols., Laaber, 2001).
7. La Sociedad de Cuartetos de Madrid, fundada en 1863, tocaba solamente dos de los tres cuartetos de Arriaga: el re menor en diez ocasiones desde 1885 hasta 1890, y el mi_b mayor dos veces, ambas en 1887. Véase Ester AGUADO SÁNCHEZ (2000-2002), «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», en: *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7, 8, 9, p. 27-140.

GREGORI, Josep Maria (2012)

Musica Caelestis: Reflexions sobre música i símbol

Tarragona: Arola, 176 p.

ISBN 978-84-15248-89-7

En aquest volum, el musicòleg Josep Maria Gregori ha reunit diversos textos seus publicats anteriorment on reflexiona sobre les intenses i suggerents relacions entre música i espiritualitat, tema que fasci-

na l'autor des de fa temps i que fins i tot ha traslladat a la docència¹. Malgrat la naturalesa diversa dels textos², Gregori els dóna un enfocament lògic i coherent. Ho fa dividint el treball en dues grans parts:

1. De fet, una bona part de les reflexions d'aquests treballs són fruit de les seves classes de Musicologia a la Universitat Autònoma de Barcelona, concretament, dins de l'assignatura Pensament Musical, com també del curs de doctorat Música i Símbol.
2. El més antic és de 1994 i correspon al capítol dedicat a la música de Joan Pau Pujol: «Símbol i retòrica en la polifonia litúrgica de Joan Pau Pujol (1570-1626)», que aparegué a

una primera titulada «La Música i el Sagrat: mite i religió», amb capítols que reflexionen sobre els vincles entre la música i conceptes tan transcendents com ara el símbol, la inspiració o la sacralitat, incloent-hi dos capítols sobre l'harmonia de les esferes i el cant de les sirenes; i una segona part titulada «Mística, número i retòrica», en què l'autor presenta diversos casos pràctics a partir de l'anàlisi d'obres musicals, concretament del Llibre Vermell de Montserrat i d'autors com ara Victoria, Joan Pau Pujol i Monteverdi.

L'objectiu del llibre es pot definir com l'exploració del lligam entre música i religió, però l'autor parteix d'una idea molt àmplia de religió, que no defineix explícitament però que es pot explicar mitjançant el concepte de *relligar* l'home a la Transcendència, una realitat de la qual forma part, però que, alhora, el supera. Per això, Gregori contempla de la mateixa manera tant les directrius pontificies del *Motu proprio* de Pius X i els místics del Segle d'Or, com el pitagorisme i els mites clàssics, incloent-hi les lectures humanistes d'arrel neoplatònica, alquímica i màgica. La base general és, doncs, la nostra tradició occidental, sobretot catòlica i clàssica, però l'autor no perd de vista altres cultures, com es posa de manifest en la seva erudició i en l'àmplia bibliografia que hi ha al llibre.

El concepte que millor explica aquest lligam entre música i religió, i que, de fet,

constitueix l'eix de l'obra, és el de *símbol*, que presenta en el primer capítol: «Música i símbol». Gregori parteix d'una interpretació de *símbol* que s'aparta de la definició clàssica de la semiòtica de tradició estructuralista³ per conferir-li un sentit vinculat al Transcendent. Gregori ho explica a partir de l'etimologia del terme —del grec *symbolon* ('signe'), que prové de *symbolé* ('ajuntar', 'reunir' o 'retrobar')—, que està estretament lligada —i mai més ben dit— a la de *religió*.
Diu Gregori:

[...] resulta suggerent observar, per una banda, com de l'arrel verbal llatina *ligo*, lligar, ajuntar o unir, han derivat els termes *religio* i *religionis* [...], bo i seguint amb aquest paral·lisme etimològic, com es dona una subtil i feliç analogia entre els conceptes de símbol i religió, atès que tots dos comparteixen aquest mateix sentit de retrobar o de reunir quelcom que roman separat. (P. 21)

Per tant, Gregori entén el *símbol musical* com allò que és capaç d'unir sonorament l'individu amb la Transcendència. Aquesta concepció religiosa del símbol⁴ s'emparenta, no explícitament i potser de manera inconscient, amb la línia d'autors com ara Carl G. Jung, Mircea Eliade o Juan Eduardo Cirlot, els quals, malgrat llurs diferències, consideraven el símbol com una eina usada per la psique per en-

Francesc BONASTRE, Francesc CORTÈS, Francesc COSTA, Josep Maria GREGORI i Josep PAVIA, *Joan Pau Pujol: La música d'una època*, Barcelona, Alta Fulla, 1994, i dins de *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, p. 65-72. De fet, el caire descriptiu del capítol contrasta amb la profunditat de la resta del llibre.

3. Per exemple, en un dels treballs més complets i sistemàtics sobre semiòtica musical, Robert Hatten diu: «By symbolic, I mean those connections that do not depend on likeness, but are the result of a habit that can be reconstructed as a stylistic convention». Vegeu Robert S. HATTEN, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington i Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 164.
4. Curiosament, aquest significat de *símbol* està recollit a la 2a edició en línia del *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans com a segona accepció, mentre que la primera respon a la definició clàssica de Peirce. En canvi, la 22a edició en línia del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia de la Lengua no en recull l'accepció religiosa.

tendre i expressar realitats situades més enllà del pensament racional, tant si són internes —inconscients— com externes. Però també entronca amb un tipus de pensament de caire esotèric que contempla el símbol en tant que instrument per revelar una veritat que roman oculta⁵. Dins d'un àmbit especulatiu més recent, aquest concepte de *símbol* podria tenir certes «ressonàncies» amb el *logos simbòlic* que estructura una bona part de la noció de *límit* del filòsof Eugenio Trías⁶.

En definitiva, es tracta d'un concepte ric i suggerent del qual se serveix l'autor per tractar el vincle entre música i espiritualitat des d'una perspectiva molt àmplia, però alhora complexa i fins i tot riscosa. En aquest sentit val la pena fer menció del segon paràgraf del capítol «El cant de les Sirenes», que tanca la primera part:

Som conscients que ens trobem en el context d'un pensament simbòlic que s'expressa a través d'un llenguatge polisèmic, sovint sota el relat de fàbules i llegendes mitològiques que ha permès la transmissió de la saviesa religiosa dels antics. En el primer capítol hem apuntat la feliç analogia etimològica que es dona entre els conceptes de símbol i religió, i crec que això ajudarà a guiar-nos en aquestes reflexions que tot seguit presentem, *amb la prudència i la delicadesa, que al nostre parer, requereixen.* (P. 73, cursiva meua)

Aquesta *captatio benevolentiae* expressa humilment la conscient proble-

màtica d'afrontar un tema que defuig la raó lògica i entra en el relliscós àmbit del pensament simbòlic i analògic. De fet, bona part de les idees desenvolupades per Gregori —i sobretot aquest brillant capítol— parteix d'autors tan críptics com els hermetistes Emmanuel Hooghvorst⁷ i Louis Cattiaux⁸. Tanmateix, tot l'estil del llibre manifesta una interessant síntesi entre el rigor científic i la poètica d'un pensament gairebé intuïtiu.

El tractament de l'espiritualitat com a *esotèrica* o *exotèrica* és, en si mateix, problemàtic i, alhora —o potser per això—, fascinant. Un aspecte important del llibre és el de la connexió sonora i mística de l'individu amb la Transcendència a través de l'audició de l'harmonia de les esferes o del compositor inspirat a manera d'aede raptat per les muses, com s'exposa a partir dels casos de Brahms o Puccini. Però al capítol «Música i sacralitat», l'autor explica com l'Església catòlica pregona una música litúrgica col·lectiva i abstracta, analitza com hauria de ser la música litúrgica segons els dictàmens papals del segle XX i fa diverses propostes, com ara rescatar repertori antic o millorar els coneixements de cant gregorià. Aquí el lector es pot preguntar quin seria el paper d'un compositor actual a l'hora de fer música litúrgica, i potser el problema de base és que l'Església catòlica no contempla l'experiència religiosa individual en el seu ritual.

No obstant això, Gregori insisteix diverses vegades a dir que la música litúrgica pot esdevenir *símbol d'un símbol* en

5. Cf. Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, p. 35.
6. És una bonica casualitat que el llibre que Trías dedicà a la música es digui com un dels capítols més interessants del llibre de Gregori: *El canto de las sirenas*. Vegeu Eugenio TRÍAS, *El canto de las sirenas: Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007. Si se'm permet la llicència, això «relligaria» dos dels meus mestres: l'un de Pensament a la Universitat Pompeu Fabra i l'altre de Musicologia —el primer!— a la Universitat Autònoma de Barcelona. Aprofito aquesta nota per fer un petit però sentit homenatge a l'admirat Eugenio Trías, recentment traspassat.
7. Sobretot: *El fil de Penèlope*, Barcelona, Claret, 1999; però també *El fil blau: Històries de la tradició hebraica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
8. Sobretot: *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007.

tant que exegesi d'un text que ja és, en si mateix, *simbòlic* com a porta cap al món transcendent. Les anàlisis proposades a la segona part del llibre exemplifiquen aquestes idees amb casos pràctics. Els símbols tractats per l'autor són, sobretot, dos: les figures retòriques usades en tant que *exegesi* musical del text litúrgic i la numerologia com a estructura simbòlica que connecta les obres musicals amb conceptes eterns. Un cas especialment interessant és el de la profunda espiritualitat de la música de Tomás Luis de Victoria, que, molt possiblement, provenia d'un misticisme viscut i sincer.

Gregori inclou també l'anàlisi de fragments d'una obra en principi profana: *L'Orfeo* de Monteverdi. Ho justifica a partir de la base espiritual de l'òpera, molt vinculada a la religiositat màgica i iniciàtica del mite en la seva lectura humanista i a les inclinacions del propi Monteverdi, qui, com bé argumenta

Gregori, estava molt interessat en qüestions esotèriques com ara l'alquímia.

El resultat general és un llibre francament atractiu. La tasca de l'editorial Arola ha estat prou curiosa, tot i que caldria fer-ne una revisió ortogràfica i uniformitzar-ne les citacions, ja que no sembla que hi hagi un criteri clar a l'hora de traduir-les. També és cert que el lector no iniciat en certes qüestions musicològiques gaudirà amb una primera part fresca i suggerent, però pot patir quan s'endinsi en la segona part, potser massa densa en nomenclatures tècniques —sobretot de figures retòriques— que no hi són explicades. Malgrat aquests detalls, es tracta d'un llibre especialment suggerent que porta el lector a obrir la ment a una espiritualitat sonora molt àmplia, rica i alhora rigorosa, i que incita a iniciar noves línies d'investigació.

Aurèlia Pessarrodona