



LA ANGUSTIA COMO TEMA EN LA MÚSICA

Acto Cultural del V EFCSM 2010

Jordi Pons Farré

© 2010. **Fundación MAIOR**

Con el ánimo de facilitar la difusión de los contenidos del Encuentro se permite la reproducción total o parcial de los textos de la presente publicación con tres condiciones:

Citación de procedencia.

Aviso previo a la Fundación MAIOR, que permita autorizar la reproducción.

Exclusión de todo fin de lucro.

LA ANGUSTIA COMO TEMA EN LA MÚSICA

Como inicio de este acto cultural, quisiera leer unas palabras de Adrienne von Speyr y del filósofo francés Claude Bruaire que no sólo apuntan a la razón de ser del mismo, sino que también nos ayudarán a acoger todo verdadero arte, en particular el musical, sin empequeñecerlo.

Escribe Adrienne: “¿Es ella [la música y el arte en general] una prueba de Dios, del Siempre-más-bello, Siempre-más-grande, una prueba, finalmente, en favor del suscitarse de una fe incontrovertible, que supera todo? ¿Puede uno creer porque esta imagen es tan bella? ¿Puede uno ser tocado mediante la imagen, mediante el sonido, por algo que uno no puede sospechar, no puede alinear en un orden, no puede entender ni puede apropiárselo, por algo, por tanto, que hace presente al hombre, mi prójimo, que ha quebrantado mi soledad con su arte, hasta tal punto que él, hombre como yo, es al mismo tiempo más-que-hombre, y el ‘más-que’ reside no simplemente en su energía, sino que le es otorgado por el Espíritu absoluto, divino?”¹

Por su parte, Claude Bruaire, en el artículo con que se abre el número de la edición francesa de la revista *Communio* dedicado a “La santidad del arte”, nos dice lo siguiente: “Hemos banalizado el término creación, en paralelo al olvido del ser y de la omnipotencia del Espíritu. [...] ¿No habría que recordar que ‘crear’ no tiene un sentido humano más que por la obra que testimonia que algo en el hombre sobrepasa infinitamente al hombre? Esta obra es, ha sido y será la obra de arte.”²

Sí, como nos enseña Balthasar, la angustia de Cristo es la angustia absoluta “que, superando y sirviendo de base a toda otra angustia, se convierte en medida y juicio de todas”, deberemos atender en primer lugar al tratamiento de esta infinita angustia en el arte musical de Occidente. Escribe Balthasar que, “en el Monte de los Olivos, Jesús se sumerge de modo definitivo y brusco en el abismo de la angustia”.³

Ese momento de la Pasión es justamente el cantado en los responsorios del Jueves Santo. En la composición musical sobre estos textos durante el periodo renacentista sobresale, por la hondura de su acercamiento a la angustia de Cristo desde la propia angustia, la figura del italiano Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa. Ciertamente, la angustia del Redentor parece dictarle a Gesualdo sinceros acentos en su tratamiento del tema.

De los responsorios del Jueves Santo, compuestos por Gesualdo para su capilla privada, escucharemos el segundo del primer Nocturno. Entre los muchos aspectos relevantes de esta extraordinaria composición quisiera resaltar los siguientes. En primer lugar, el motivo descendente de tres notas con que se entona inicialmente la palabra “tristis” y el modo en que Gesualdo, mediante una libre escritura contrapuntística, conduce toda la frase hacia su conclusión, esto es, hacia la palabra “mortem”. En segundo lugar, la exhortación de Cristo “sustinete hic” [“quedaos aquí”], entonada dos veces, y que, en contraste con la frase anterior, es tratada homofónicamente, es decir, en ese momento las voces cantan siguiendo un mismo esquema por lo que se refiere a los valores de duración de los sonidos. Por último, en el siguiente pasaje del texto: “Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis”, Gesualdo, sobre “fugam capietis”, y para ilustrar la huida de los apóstoles, elabora una breve secuencia imitativa sobre un motivo constituido por notas de duración muy breve, mientras que la frase “y yo voy a ser inmolado por vosotros”, buscando un claro contraste con la anterior, es tratada con un

¹ Adrienne von Speyr, *Erde und Himmel*, III, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1975, p. 202; cit. en Ricardo Aldana, “La Estética teológica de Hans Urs von Balthasar”, *Toletana*, n.º 19 (2008), p. 134.

² Claude Bruaire, “Création et inspiration”, *Communio*, t. VII-n.º 6 (1982), p. 3.

³ Hans Urs von Balthasar, *El cristiano y la angustia*, Madrid, Caparrós, 1998, pp. 54 y 53 respectivamente.

intenso dramatismo mediante, entre otros recursos, la repetición textual y el descenso gradual de registro sonoro de todo el conjunto.

Como ya se ha señalado a lo largo de esta Jornada, Bernanos es, para Balthasar, un autor imprescindible por lo que se refiere al acercamiento cristiano a la angustia. Escribe Balthasar: “Quien penetra despacio en Bernanos no podrá sostener esa objeción que fácilmente surge con un conocimiento fugaz: la objeción de que exagera la noche, la desesperación y la angustia”.⁴ Ciertamente, en *Diálogos de carmelitas* se hace patente que la angustia de Cristo es lo que da su sentido a toda angustia humana.

En 1953, el compositor francés Francis Poulenc, vuelto a la fe de su infancia en 1936 tras una peregrinación al santuario de Nuestra Señora de Rocamadour, está buscando un libreto para una ópera. Lee *Diálogos de carmelitas*, de Bernanos, y, entusiasmado, decide componer una ópera sobre esta obra. La identificación de Poulenc con la obra de Bernanos, con las protagonistas de la misma, es completa: “Estoy loco por mi tema hasta el punto de creer que he conocido a estas damas”, nos dice él mismo.⁵ En una carta fechada el 22 de agosto de 1953, escribe a su amigo el cantante Pierre Bernac: “No es sino la perfecta identificación de la música con el espíritu de Bernanos lo que me puede sacar adelante esta obra.”⁶ Pues bien, la composición del cuadro que vamos a ver, la muerte de la Madre priora, va a sumir al compositor en una angustia que no hará más que crecer en el transcurso de su febril labor. Ya concluida la ópera, dirá Poulenc: “Nunca hubiera creído que podría escribir una obra de este tono. Doy gracias a Dios por ello, a pesar de los sufrimientos que mi trabajo ha entrañado.”⁷

Centrémonos ahora en lo esencial del cuadro que vamos a presenciar: la Madre priora, viendo acercarse la hora de su muerte, se sume en una profunda angustia, y ello tras una larga vida en la que no ha dejado de meditar sobre ese momento. Es la noche mística de la que nos habla también Balthasar en *El cristiano y la angustia*. La oiremos exclamar: “El mismo Dios se ha vuelto una sombra para mí.”

Antes de ver este cuadro, recordemos brevemente lo que se ha dicho de la escritura vocal e instrumental de Poulenc en esta obra: que posee un “espíritu de discreción, de reserva, de humildad para con el texto de Bernanos, espíritu de fidelidad”.⁸

Para el tercer domingo después de Pascua, concretamente la del año 1714, compuso Johann Sebastian Bach la cantata que escucharemos a continuación, la titulada “Llantos, lamentos, tormentos, temor”. A pesar de este título, la cantata está destinada a una de las fiestas más gozosas del año litúrgico, la Dominica Jubilate, pues en ella se rememora la Resurrección de Jesucristo. A excepción del recitativo para contralto, los textos de los movimientos vocales de la cantata, atribuidos a Salomo Franck y, en el caso del coral final, a Samuel Rodigast, están basados en los versículos 16 a 23 del capítulo 16 del Evangelio de San Juan, versículos cuya idea principal es el paso de la tristeza, ocasionada por la partida de Jesucristo, por su muerte, a la alegría, ocasionada por su retorno, por su Resurrección.

Como en otras obras suyas, Bach emplea en esta cantata varios tipos de figuras de la denominada “música poética” para representar o simbolizar musicalmente el contenido del texto, en particular la tristeza y la alegría, así como el paso de aquella a ésta. Vamos a señalar algunos de los momentos en que Bach utiliza dichas figuras.

Al primer movimiento, puramente instrumental, le sucede un segundo para coro y orquesta, estructurado en dos secciones diferenciadas, A y B, repitiéndose literalmente la sección A tras la exposición de B. Esta primera sección es un conjunto de variaciones sobre un motivo de bajo

⁴ *Ibíd.*, pp. 73-74.

⁵ Cit. en Vincent Deloge, “Retour aux sources”, p. 10, extraído de www.forumopera.com.

⁶ Cit. en Jean-Christophe Henry, “Les Dialogues des Carmélites: un opéra sur le martyre”, p. 1, extraído de www.forumopera.com.

⁷ Cit. en V. Deloge, art. cit., p. 10.

⁸ Cit. en J. C. Henry, art. cit., p. 3.

descendente de carácter cromático que se repite obstinadamente hasta doce veces, para simbolizar a los doce apóstoles. Este tipo de bajo es la figura musical más común para representar el lamento durante la era del Barroco.

El tercer movimiento es un recitativo para voz de contralto compuesto sobre unas palabras de san Pablo recogidas en los Hechos de los Apóstoles (14, 22). Se trata de una magistral imbricación de elementos musicales contrarios. Pues, mientras la parte vocal y la armonía general presentan no pocos giros cromáticos y disonancias, simbolizando las tribulaciones, Bach compone la línea instrumental más aguda de modo que, desde el primer compás, desgrane, nota a nota, la escala diatónica de Do mayor en dirección ascendente, como alegoría del camino que lleva al Reino de Dios.

A este recitativo le siguen tres arias. Centrémonos en la segunda y en la tercera de ellas, esto es, en el quinto y el sexto movimiento de la cantata. En el quinto, la parte vocal para bajo, de carácter diatónico y de tendencia ascendente, es acompañada por dos partes instrumentales (violines primero y segundo) en contrapunto imitativo, como ilustración del seguimiento de Cristo por parte del creyente. En el sexto movimiento, se desarrolla la idea de consolación evocada en el recitativo: la parte vocal para tenor es, por decirlo así, amplificada por la melodía de coral “Jesús, mi alegría” ejecutada, frase por frase, por el oboe, y cuyo texto, que todo fiel de la época podía recordar perfectamente, constituye un comentario del cantado por el tenor.

Esta última aria prepara el movimiento con que concluye la cantata. Se trata de un coral armonizado a cuatro partes vocales al que Bach superpone en el registro más agudo una quinta parte instrumental, ejecutada por el oboe, como coronación de todo el conjunto. En cuanto al texto, y pese a las limitaciones de la posición del luteranismo ante la angustia, señaladas por Balthasar, se nos confirma que ésta no tiene la última palabra sobre nuestro destino.