

EL SIMBOLISMO DE LA LUZ EN *SIMFONÍA DE RÉQUIEM* DE XAVIER MONTSALVATGE. LA CONCRECIÓN DE UN MODELO RELIGIOSO ESPIRITUAL PRÓXIMO A LA ESTÉTICA DE MESSIAEN

Sara RAMOS CONTOSO

Resumen: Cuando en 1978 Messiaen pronuncia su discurso de Notre Dame establece una jerarquización musical de la composición religiosa que comprende tres categorías diferenciadas: la litúrgica, la no litúrgica y aquella que “se abre al más allá” en el sentido de buscar una religiosidad espiritual. Ante este enfoque estético, el estudio del réquiem de Montsalvatge ofrece un modelo de composición religiosa espiritual que particulariza las posibilidades expresivas de cada uno de sus movimientos sobre una solución orquestal derivada del argumento del género de difuntos. A modo de ejemplificación, el apartado del Lux Aeterna muestra este planteamiento creativo y recupera la espiritualidad de la luz como manifestación divina de un simbolismo que años atrás había aplicado Messiaen en su producción religiosa. A partir de este referente creativo, el desarrollo de este artículo sitúa el estudio del Lux Aeterna del réquiem de Montsalvatge como modelo de una religiosidad musical fundamentada en el principio teológico de la luz. Un simbolismo espiritual que dirige las posibilidades musicales del movimiento y establece la estética religiosa de Messiaen como modelo compositivo.

Palabras clave: Réquiem, simbolismo, religiosidad, reforma.

THE SYMBOLISM OF LIGHT IN XAVIER MONTSALVATGE'S *SIMFONÍA DE RÉQUIEM*. THE CONCRETION OF A SPIRITUAL RELIGIOUS MODEL CLOSE TO MESSIAEN'S AESTHETICS.

Abstract: When in 1978 Messiaen pronounces his discourse of Notre Dame he establishes a musical hierarchy of the religious composition that comprises three different categories: the liturgical, the non liturgical and the other one that “is opened to the beyond” in the sense of looking for a spiritual religiosity. As consequence of this aesthetic approach, the study of Montsalvatge's requiem represents a model of spiritual religious composition that particularizes the expressive possibilities of each of its movements on an orchestral solution that is derived from the argument of the genre of the deceased. By way of example, the section of Lux Aeterna shows this creative approach and regains the spirituality of light as a divine manifestation of a symbolism that Messiaen had applied in his religious production some years ago. On the basis of this creative perspective, the development of this article places the study of Montsalvatge's Lux Aeterna as a model of a musical religiosity that is based on the theological principle of light. A spiritual symbolism that directs the musical possibilities of the movement and establishes Messiaen's religious aesthetic as a compositional model.

Keywords: Requiem, symbolism, religiosity, reform.

El estudio de *Lux Aeterna* de la *Simfonía de Rèquiem* de Xavier Montsalvatge remite a un contexto musical de múltiples posibilidades creativas. Articulado sobre el argumento del simbolismo de la luz, *Lux Aeterna* prepara el movimiento final de un réquiem orquestal y establece un referente teológico de especial trascendencia en la evolución del género. Concretamente, en 1963 tras la aprobación de la constitución apostólica *Sacrosanctum Concilium* por parte del Concilio Vaticano II¹, la organización ritual funeraria recupera el “sentido pascual de la muerte cristiana” como finalidad del réquiem y acaba con el modelo tridentino preconiliar². De esta manera, la idea de la muerte como oscuridad es superada por una intención pascual que, en palabras de San Juan evangelista, aparece como «luz verdadera que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre» (Jn 1, 9). A partir de este planteamiento, la misa de réquiem evita el tono apocalíptico de la forma tridentina³ y rememora el carácter triunfante y jubilar de las primeras celebraciones cristianas⁴

Ante este referente evolutivo, la pervivencia del réquiem en la segunda mitad del siglo XX participa de una estética que, pese a ser necesariamente religiosa, permite desvincular la finalidad ritual del género de su resultado creativo y propone un modelo acorde con la evolución del lenguaje musical. Como consecuencia, la composición del réquiem se aparta de su finalidad ritual y dirige el simbolismo de su argumento hacia una variabilidad de posibilidades dramáticas carentes de interpretación litúrgica. Esta secularización de la forma religiosa representa el rasgo más significativo de la evolución del género en el siglo XX y, pese a su aplicación parcial⁵, vincula su

¹ PABLO VI. Constitución *Sacrosanctum Concilium sobre la liturgia*. [en línea]. Roma, 1963. Disponible en web: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html>: [consulta 2 -6- 2015].

² Desde un punto de vista estructural, el modelo reformista del Concilio Vaticano II (1963) obliga a adecuar la organización del rito funeral cristiano a los principios litúrgicos del nuevo *ordo missae* postconciliar de Pablo VI. Como consecuencia, la estructura ritual del género –que había permanecido invariable desde su aprobación en 1570 por Pío V- es revisada en 1969 y dirigida hacia un planteamiento religioso argumentado sobre el simbolismo de la luz y la resurrección de Cristo. Como consecuencia, la misa de réquiem evita el tono apocalíptico de la forma tridentina y articula su nueva organización ritual sobre una estructura en la que se suprime la secuencia *Dies Irae* y el versículo final de la comunión *Requiem aeternam*, y se recuperan referencias como el Alleluia, el Tracto *De profundis clamavit* y el Ofertorio *Domine convertere* del modelo viejo romano. En: COMBE, Pierre. *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*. Theodore N. Marier and William Skinner (trads.). Washington, The Catholic University of America Press, 2003, pp. 411-412.

³ Sobre la necesidad de suprimir movimientos de la forma tridentina véase BUGNINI, Annibale. *The Reform of the liturgy (1948-1975)*. Matthew J. O'Connell (trad.). Collegeville MN, The liturgical Press, 1990, p. 773.

⁴ Este carácter era habitual en las misas funerales del siglo IV. Así pues, las fuentes de la época describen la inclusión de movimientos como el Aleluya como parte de los funerales solemnes que San Jerónimo dedica a Fabiola o en las celebraciones de exequias por el Santo Pontífice Agapito. En: XIMENEZ ARIAS, Diego. *Lexicon ecclesiasticum latino-hispanicum ex sacris Bibliis, Conciliis, Pontificum decretis, ac theologorum placitis, divorum vitis, variis dictionariis aliisque probatissimis scriptoribus concinnatum*. [en línea]. Barcin. Ex. Typog. Joseph Llopis. Biblioteca de Catalunya, 1713, p. 25. En: https://books.google.es/books/about/Lexicon_ecclesiasticum_latino_hispanicum.html?id=pgtsSHZdl80C&redir_esc=y: [consulta 4 -8- 2015]

⁵ La secularización del género es paralela a la continuidad del modelo litúrgico, apoyado por el Concilio Vaticano II, y muestra el grado de consideración que éste otorga al canto gregoriano. Por consiguiente, el réquiem gregoriano es ratificado como expresión propia de la liturgia de difuntos y sometido a un proceso de estudio y revisión destinado a adecuar su estructura a las nuevas necesidades religiosas de la reforma conciliar. En PABLO VI. Constitución *Sacrosanctum Concilium*..., apartados 116-117.

proyección a un repertorio que atrae tanto a músicos religiosos como ateos e introduce su interpretación en las salas de conciertos.

Esta nueva característica inspira la creación de un repertorio de réquiem que, pese a mantener el desarrollo argumental de la forma funeraria, enfatiza la simbología espiritual del género y articula la estructura litúrgica sobre un resultado exclusivamente instrumental. Como modelo central de este artículo, *Simfonía de Rèquiem* de Xavier Montsalvatge responde a esta estética creativa y mantiene una concreción del género apoyada por un repertorio en el que destacan las referencias preconciarias de *Sinfonia da Requiem* de Benjamin Britten (1940), *Symphonie Liturgique* de Arthur Honegger y *Requiem for Strings* de Toru Takemitsu (1960), y las postconciarias de *Requiem for String Orchestra, op. 1442* de Dimitry Shostakovitch (1974), *Requiem Father Kolbe* de Wociech Kilar (1990), *Requiem* de Hans Werner Henze (1990) y *Kleines Requiem für eine Polka, op. 66* de Henryk Gorecki (1993)⁶.

En el apartado de la composición española, el conservadurismo de las referencias de Luis Urteaga (1962)⁷ y Aníbal Sánchez Fraile (1967)⁸ contrasta con los modelos de Cristóbal Halffter (1971, 1979)⁹, Xavier Montsalvatge (1985) y Xabier Benguerel (1989)¹⁰. De esta manera, el desarrollo del género garantiza una pervivencia diversificada que se mantiene próxima al Motu Proprio en las dos primeras referencias, frente al planteamiento concertístico de las restantes. La simbología funeraria espiritual establece un punto de inflexión en la evolución del réquiem y

⁶ Para ampliar sobre el repertorio de réquiem instrumental véase CHASE, Robert. *Dies Irae. A Guide to Requiem Music*. Maryland and Oxford, Scarecrow Press, 2003, p. 313.

⁷ Urteaga elabora un *Oficio de difuntos* para coro mixto a cuatro voces, coro de niños y orquesta de finalidad litúrgica. En: ERESBIL. «Urteaga» [en línea]. Disponible en web: <http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/recordlist.xml?jsessionid=D945DCCD84D491A4547B77B0F2DC0DE7?-lay=EresbilCastFicha&-max=10&-findall=&-db=eresbi_lw&-lay.response=EresbilCastFicha&-encoding=UTF-8&-grammar=fmresultset&-skip=26858>: [consulta 12-10-2015].

⁸ Sánchez Fraile reinterpreta el contexto litúrgico del réquiem con una misa de difuntos, en lengua vernácula, destinada a tres voces masculinas (dos tenores y un bajo) y acompañamiento de órgano. Esta obra concreta el carácter reformista del Concilio con una referencia que además de ser litúrgica presenta la “popularización” del texto castellano y el conservadurismo de un lenguaje musical acorde con la estética modal del réquiem gregoriano. En SANCHEZ FRAILE, Aníbal. *Misa de difuntos*. [en línea]. Disponible en web: <<http://www.musicacoral.chorusantat.net/partituras/Misas/MISA%20DE%20DIFUNTOS%20AnibalSanchezFraile.pdf>>: [consulta 12-10-2015].

⁹ La composición de *Réquiem por la libertad imaginada* (1971) de Halffter ejemplifica el valor de lo espiritual en una obra que, sin ser religiosa, contextualiza el posterior réquiem de Montsalvatge. Planteada como composición orquestal, describe (en una duración aproximada de quince minutos) un sentimiento fúnebre que el compositor plantea bajo el estatismo sonoro de la orquesta y la forma musical de arco. Esta obra, aproxima al compositor a la estética funeraria y ofrece una música que sugiere la meditación y conecta con la espiritualidad del alma. Como consecuencia, ocho años después Halffter compone su *Officium defunctorum* (1979) y acepta los condicionantes estéticos de la composición religiosa de difuntos. Planteada para coro de cuatro voces mixtas, coro de niños y orquesta ejemplifica el carácter del rito de exequias previo a la celebración litúrgica y ofrece un modelo de composición funerario caracterizado por el simbolismo religioso. En: CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter*. Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Arte y Musicología, 1980, pp. 159, 184.

¹⁰ En 1989 Xavier Benguerel escribe un *Réquiem* a la memoria de Salvador Spriú para soprano, mezzo-soprano, tenor, dos barítonos y coro mixto. Esta obra ofrece un conjunto de 24 movimientos en los que se combinan las referencias latinas de la misa de réquiem con poemas de Salvador Spriú como *Thánatos* o *Danza Grotesca*. En RABASEDA, Joaquim. «Compartir una mort. La contemporaneitat del Rèquiem a la memoria de S. Espriu de Xavier Benguerel». En: *L’Avenç, Revista de història i cultura*, nº 336, (2008), pp. 66-67.

permite “modernizar” el lenguaje musical de un género concebido bajo una finalidad litúrgica primaria.

Ante las posibilidades de este nuevo enfoque creativo, Montsalvatge, cuyo lenguaje musical participa de influencias del estilo francés¹¹, plantea la religiosidad de su *Sinfonía de Rèquiem* como un sentimiento próximo a la idea de la espiritualidad defendida por Messiaen¹². Sin embargo, a diferencia del compositor francés que se declara católico practicante y cuyas obras religiosas tienen finalidad litúrgica, Montsalvatge asimila un cristianismo funerario espiritual en el que la música simboliza el carácter de cada parte de la misa y la evocación suplanta al planteamiento tradicional de música y texto latino¹³. Tan sólo como epílogo final, Montsalvatge presenta un solo de soprano (compás 380) con la entonación de la referencia definitoria del género: «requiem aeternam dona eis Domine. Amen» (dales Señor el descanso eterno. Amen), y su sinfonía de réquiem concluye con la necesidad de destacar la idea principal del réquiem como simbolismo religioso del espíritu humano¹⁴.

El estudio de las particularidades creativas de *Sinfonía de Rèquiem*, concretadas en el movimiento de la comunión, responde pues a la necesidad de mostrar la pervivencia del género dentro de la evolución musical de la segunda mitad del siglo XX, así como a ejemplificar las posibilidades creativas del simbolismo pascual de la luz como elemento asociado a la resurrección en el réquiem. La referencia de Messiaen persigue una doble finalidad: por un lado, demostrar la proyección estética que el compositor francés ejerce en la música española, y por otra parte estudiar la asimilación de sus recursos creativos como elementos de posible aplicación a un contexto de naturaleza religiosa y funeral. Estos objetivos articulan la realización de este trabajo y obtienen su concreción definitiva en el apartado conclusivo final.

La *Renouveau Catholique* y el desarrollo del simbolismo religioso espiritual

Tras el establecimiento del modelo “oficial” de réquiem postconciliar, el desarrollo del nuevo ritual de difuntos garantiza la pervivencia del género en el contexto litúrgico del siglo XX pero limita su evolución estilística a la naturaleza gregoriana del canto del *Graduale*. Consecuentemente,

¹¹ Sobre las influencias de su estilo compositivo véase: CABALLERO PÁMIÉS, Llorenc. *Xavier Montsalvatge (Homenaje a un compositor)*. Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 77-79.

¹² En su particular concepción, Messiaen divide la música en: música litúrgica, música religiosa y música que se abre a la percepción del más allá (espiritual). Esta última es la que “deja entrever lo invisible y oír lo indecible”. En: MESSIAEN, Olivier. *Lecture at Notre-Dame*. Timothy J. Tikker (trad.). Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 4; PIQUÉ COLLADO, Jorge. *Teología y Música: Una contribución dialéctica-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estática del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri, Victoria, Schönberg, Messiaen)*. Roma, Gregorian University Press, 2006, pp. 323-24.

¹³ MONTSALVAYGE, Xavier. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 238.

¹⁴ *Ibid.*, p. 237.

el compositor de réquiem en el siglo XX se enfrenta a un contexto creativo dominado por la referencia gregoriana del género litúrgico y por un conservadurismo que no acaba de superar la estética del Motu Proprio. Ante esta realidad, algunos sectores de la Iglesia católica plantean una nueva solución ritual en el réquiem que permita vincular su naturaleza religiosa con las posibilidades creativas de la música del siglo XX y que, en definitiva, actualice su estilo funeral¹⁵.

La creación en Francia, en el período de entreguerras, del movimiento de renovación católico (*renouveau catholique*) supuso un punto de inflexión en la consolidación de un nuevo modelo religioso de réquiem. Este movimiento reformista, impulsado por sacerdotes como el jesuita Paul Doncoeur¹⁶ (1880-1961) y apoyado por una generación de artistas religiosos entre los que destacan referencias como las de Charles Pèguy (1873-1914), Paul Claudel (1868-1955), George Bernanos (1885-1845) o el mismo Oliver Messiaen (1908-1992), establece el desarrollo de una celebración religiosa “viva” y evita el tono estático y reglamentario de los sectores liturgistas más conservadores de la Iglesia católica. Su finalidad era “modernizar” el catolicismo francés¹⁷ y vincular el hecho religioso a la evolución creativa del siglo XX¹⁸. Con esta finalidad, la *renouveau* recupera la referencia teológica de Santo Tomás de Aquino¹⁹ y centra su intención reformista en la creación de un modelo artístico religioso que, en palabras de Messiaen, es “viviente” y participa de la variabilidad estilística de la música del siglo XX²⁰.

Consecuentemente, en el *Discurso de Notre Dame* de 1977, Messiaen clasifica la música religiosa en tres categorías: litúrgica, no litúrgica y espiritual que «se abre a la percepción del más allá»²¹ y en esta última acepción incluye el término de “deslumbrantes” para definir el conjunto de posibilidades estéticas que, en un contexto musical, vincula el referente religioso al desarrollo estilístico de la segunda mitad del siglo XX e “ilumina” sus posibilidades creativas. De esta manera, el compositor acepta los principios reformistas de la *renouveau*²² y defiende la creación de un modelo

¹⁵ SCHLOESSERS, Stephen. *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919-1933*. Toronto, University of Toronto Press, 2005, pp. 6-7.

¹⁶ BASURKO, Xabier. *Historia de la Liturgia*. Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 412.

¹⁷ Ibid., p. 411; BRUHN, Siglind. *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation. Musical Symbols of Faith in the two Great Piano Cycles of the 1940s*. New York, Pendragon Press, 2007, pp. 21-27.

¹⁸ SHENTON, Andrew. *Messiaen the Theologian*. England, Ashgate Publishing Limited, 2012, p. 108.

¹⁹ «Durante la *renouveau catholique* los principios de Santo Tomás de Aquino fueron importantes no sólo para los teólogos, sino para todos los estamentos del catolicismo francés». En: FALLON, Robert. *Messiaen's Mimesis: The Language and Culture of the Bird Styles*. PhD diss., University of California at Berkeley, 2005, p. 283.

²⁰ Messiaen enfatiza la necesidad de que las obras religiosas sean trabajos llenos de vida que “resplandezcan” dentro de la composición contemporánea. En palabras del propio autor «trabajos religiosos llenos de vida a los que se les puede aplicar lo que las escrituras dicen de las estrellas: brillan alegremente para aquellos que los han creado». En: MESSIAEN, Olivier. «La Musique Religieuse». En: *La Page musicale* (5/2/1937).

²¹ El 4 de diciembre de 1977 pronuncia Messiaen su discurso en la catedral de Notre-Dame. En MESSIAEN, Olivier. *Lecture at Notre-Dame*. Timothy J. Tikker (trad.). Paris, Alphonse Leduc, 1977.

²² Messiaen manifestó su interés por la estética de la *renouveau* y especialmente por la idea del simbolismo espiritual defendida por Paul Claudel, a quien admiraba como creador de un nuevo modelo artístico religioso. En MASSIN, Brigitte. *Oliver Messiaen: une poétique du merveilleux*. Aix-en-Provence, Editions Alinéa. 1989, pp. 94-95.

fundamentado en el simbolismo de Dios, como principio generador de la expresión artística, y alejado del carácter ostracista e involucionista de planteamientos religiosos de épocas pasadas²³.

Ante este nuevo referente de espiritualidad cristiana, compositores como Montsalvatge se acercan al contexto religioso musical y plantean la creación de un réquiem. Para ello, el maestro catalán recurre a la referencia de obras estrenadas en España como *Et exspecto resurrectionem mortuorum* de Messiaen²⁴ y asimila su modelo espiritual como lenguaje que además de transmitir el simbolismo católico de la misa de difuntos describe el sentimiento del hombre ante la muerte. De esta manera, la *Misa da Requiem* de Montsalvatge parte de un acercamiento al concepto del modernismo musical católico de la *renouveau* para, a partir de él, reinterpretar el contexto católico funerario y adaptarlo a un planteamiento simbolista derivado de la textura orquestal. La ausencia de texto fortalece la abstracción espiritual y la temática religiosa se articula como principio argumental de una obra de concierto de influencia francesa. A partir de la asimilación estética de la *renouveau catholique* surge el réquiem modernista, una tipología religiosa en la que la espiritualidad se une a al principio de variedad estilística y el compositor se siente “libre” de desarrollar su lenguaje más personal dentro del condicionante ritual de la misa de difuntos.

Messiaen y el simbolismo teológico de la luz

La proyección musical de Messiaen en España se inicia en 1949, en la sede del Instituto Francés de Barcelona y Madrid, con el estreno de de *Vingt Regards* (tres piezas), *Visions de l'Amen* y *Trois Tâla*. A partir de este primer referente, la obra del compositor francés es incorporada al repertorio nacional de manera intermitente con el estreno de referencias representativas como *Chronochromie* (Madrid, 1964), *Quatuor pour la fin du Temps* (1965), *Turangalila* (Madrid, 1974), *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1976) o *Saint François d'Assise* (Madrid, 1986). Esta actividad musical fue seguida muy de cerca por Montsalvatge quien, además de asistir a los conciertos, actuaba frecuentemente como crítico y comentarista²⁵. Como resultado, la estética de Messiaen acaba influyendo en el compositor catalán y la interpretación de Monserrat Torrent en 1962 de *Livre d'orgue* hace que Montsalvatge destaque la “originalidad y libertad de concepto”²⁶ de un nuevo estilo que condicionará su propia renovación estilística.

²³ BRUHN, Siglind. *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation. Musical Symbols of Faith in the two Great Piano Cycles of the 1940s*. New York, Pendragon Press, 2007, p. 22.

²⁴ El 4 de octubre de 1976 el Festival Internacional de Música de Barcelona estrena *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. En: GAN-QUESADA, Germán. «Three Decades of Messiaen's Music in Spain: A Brief Survey, 1945-1978». En: *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*. Christopher Dingle y Robert Fallon (edit.). London and New York, Routledge, 2013, p. 320.

²⁵ *Ibid.*, p. 313.

²⁶ *Ibid.*, p. 312.

En este contexto musical, el referente estético de Messiaen ofrece a Montsalvatge un nuevo planteamiento creativo en el que la variabilidad de recursos texturales, armónicos, rítmicos o tímbricos son dirigidos hacia una finalidad descriptiva que compete tanto lo secular como lo religioso. Concretamente, en el apartado de la realización de su réquiem, la intencionalidad de Montsalvatge de centrar el simbolismo espiritual del *Lux Aeterna* sobre la referencia religiosa de la claridad vincula el argumento de este movimiento con un simbolismo teológico que años atrás había aplicado Messiaen en obras como *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969)²⁷ o *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1966)²⁸. Referencias que establecen un conjunto de recursos creativos acorde con la naturaleza de “modernidad religiosa”²⁹ derivada del enfoque aquiniano de la *Summa Theológica* (1266-73).

A modo de ejemplificación, en la *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), el simbolismo teológico de la luz es dirigido por dos principios aquinianos diferenciados (*Summa*, P.III, c.56, art.2): el resplandor derivado de la luz que Cristo transfigurado proyecta sobre los apóstoles y que se materializa en la simbología de la “nube resplandeciente” y la claridad como elemento asociado a gloria del alma de un Jesucristo mortal. A partir de ellos, Messiaen establece dos posibilidades estéticas: una referente al reflejo y otra vinculada a la divinidad. Como materialización de la primera categoría, Messiaen recurre a la transposición de un mismo intervalo a modo de reflejo (figura 1a) y a los mecanismos de retrogradación como espejo (figura 1b).

Modéré (♩ = 144)



Fig. 1a. MESSIAEN, Oliver. *La Transfiguration II*, c. 7
(espejo, retrogradación)



Fig. 1b. MESSIAEN, Oliver. *La Transfiguration II*, c. 8

²⁷ *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* fue estrenada el 7 de junio de 1969 en el Coliseo de Lisbon por la orquesta de París bajo la dirección de Serge Baudo, el coro de Gulbenkian Foundation y, entre los siete solistas, el chelista Mstislav Rostropovitch y la pianista Yvonne Loriod, esposa de Messiaen. En: BRUHN, Siglind. *Messiaen's Interpretations of Holiness and Trinity*. New York, Pendragon Press, 2008, p. 57.

²⁸ Basado en las palabras de Nicene Creed: Yo espero la resurrección de los muertos. En: LORIOD, Yvonne. «An interview with Peter Hill». En: *The Messiaen Companion*. Peter Hill (Ed.). London, Faber & Faber, 1995, pp. 294-295.

²⁹ «He leído a muchos teólogos y siempre vuelvo a Santo Tomás de Aquino, el más moderno y rico de todos ellos». En: SHENTON, A. *Messiaen...*, p. 101.

(reflejo, transposición interválica de cuartas)

De forma complementaria, la utilización de texturas de armonía paralela con choques de segunda evoca la luz como resplandor de un simbolismo religioso que en Messiaen adquiere carácter resonante y que vincula la “claridad” de la Transfiguración con referencias anteriores como el tema del amor de *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1945) (figura 2).



Fig. 2. MESSIAEN, Oliver. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. VI, c.170
(destello, acordes resonantes con choques de segunda)

En el apartado de la simbología teológica de la divinidad, Messiaen establece el referente gregoriano como modelo simbólico de la presencia gloriosa de Cristo Transfigurado y lo desarrolla en una textura coral que articula secciones recurrentes de la obra como las que aparecen en las figuras 3a y 3b.

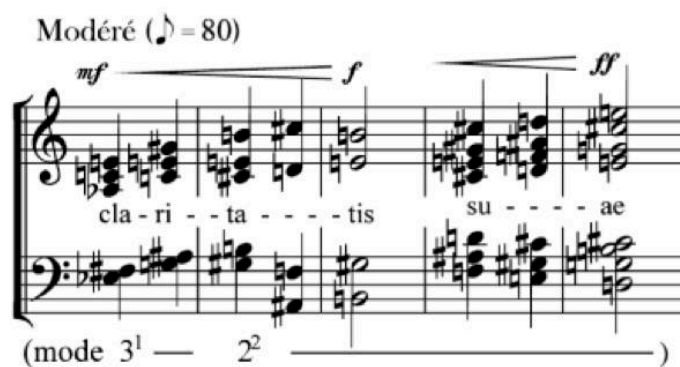


Fig. 3a. MESSIAEN, Oliver. *La Transfiguration*, II, cc.119-123.



Fig. 3b. MESSIAEN, Oliver. *La Transfiguration*, V, cc. 1-7.

Junto a estos recursos estéticos, el argumento de *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1966) dirige el principio teológico de la luz hacia un contexto funeral y vincula su simbolismo a una vida gloriosa de Cristo resucitado de naturaleza espiritual (1 Cor 15. 44³⁰). Como consecuencia, el principio teológico aquiniano que Messiaen asimila de la resurrección (Parte IIIa, cuestión 54, art. 1) condiciona los movimientos II y IV de *Et exspecto* y plantea una serie de recursos que ya estaba utilizando en la *Transfiguration*. Concretamente, el movimiento IV titulado *Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau -- dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du ciel* establece el referente teológico de la luz como “don de la claridad”³¹ y vincula su contenido teológico a la utilización simultánea de dos melodías gregorianas de la misa de Pascua de resurrección³² que son variadas junto al desarrollo de un bajo con ritmo simhavikrama (figura 4).

A modo complementario, las trasposiciones interválicas recurrentes o la armonía resonante de segundas (figura 5) mantienen la alusión a la luz como reflejo o resplandor y potencian la finalidad Pascual de la resurrección de Cristo con una estética ya desarrollada en la *Transfiguration*.

³⁰ «Cristo resucitó a una vida gloriosa inmortal y es condición del cuerpo glorioso el ser espiritual. es decir, el estar sujeto al espíritu» 1 Cor 15. 44.

³¹ SHERLAW JOHNSON, Robert. *Messiaen*. California, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles. 1975, pp. 171-172.

³² Las melodías se toman del Introito Pascual y del motivo del versículo del Aleluya.

**Transposición
interválica**

The image shows a page of a musical score for a symphony. The title at the top is "Transposición interválica". The score is for a large orchestra and includes parts for 3 Flutes (Fl.), Horns (Htb. 1, 2 and 3rd Horn), Clarinet (C. angl.), Clarinets (1st and 2nd Clar., 3rd Clar.), Bassoon (Cl. basse), Bassoons (1st Bsn., 2nd and 3rd Bsn.), Contrabassoon (C. Bsn.), Trumpets (3 Trp.), Horns (6 Cors), Trombones (1st and 2nd Trb., 3rd Trb.), Saxophone (Saxh.), Cymbals (1st and 2nd Cenc.), and Gong (6 Gongs). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are dynamic markings such as *mf* and *f*. Specific performance instructions include "thème de la première pièce" and "2s". The page number 29 is visible at the bottom right.

Fig. 5. MESSIAEN, Olivier. *Et exspecto*. IV, p. 28-29.
Acordes con choques de segunda y transposición interválica

El réquiem espiritual de Montsalvatge

A partir del precedente compositivo de Messiaen, cuando en 1985 Montsalvatge escribe su réquiem³³ recurre al simbolismo musical de un referente creativo que conoce y destaca por «su

³³ Montsalvatge compone su réquiem como resultado del encargo sinfónico que le realiza el Ministerio de Cultura con motivo de la celebración del Año Europeo de la Música. En MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos...*, p. 237.

originalidad y libertad de concepto»³⁴. En un intento de prescindir de la «ortodoxia litúrgica»³⁵ derivada del ritual de la misa de difuntos, Montsalvatge recupera el carácter de dos obras anteriores en las que el sentimiento espiritualizado dirige las posibilidades estéticas y constructivas de la música. Concretamente, dos décadas antes, Montsalvatge había compuesto su *Cant Espiritual* (1958) como resultado de la reflexión del poeta catalán Joan Maragall³⁶ y sus *Cinco invocaciones al Crucificado*³⁷ (1969) sobre el referente religioso de la figura de Cristo. En ellas, el compositor catalán desarrolla una estética expresiva que prepara la espiritualidad religiosa de su réquiem y favorece un simbolismo religioso de finalidad concertística.

Esta intencionalidad creativa establece un modelo funerario en el que cada uno de los movimientos de *Simfonía de Rèquiem* es descrito por el propio compositor con una finalidad espiritual concreta y dirigida, en el apartado del *Lux Aeterna* hacia un simbolismo derivado del principio teológico de la luz y la resurrección de Cristo. De esta manera, la misa de difuntos es «dictada por el espíritu»³⁸ y desarrollada sobre una simbología funeraria carente de finalidad ritual. Este debilitamiento litúrgico favorece la personalización del género y permite la aplicación de «una libertad total de recursos sonoros»³⁹ que sitúa la creación funeraria dentro del estilo vanguardista del modernismo religioso francés y del referente creativo de Messiaen.

Movimiento	Simbolismo espiritual
<i>Introitus</i>	serenidad
<i>Kyrie</i>	súplica
<i>Dies Irae</i>	impetuosidad
<i>Agnus Dei</i>	tersura
<i>Lux Aeternam</i>	medidiana claridad
<i>Libera me</i>	final, conclusión

Fig. 6. MONTSALVATGE, Xavier. *Simfonía de Rèquiem*
Esquema de simbolismo espiritual

³⁴ GAN-QUESADA, G. “Three Decades...”, p. 312.

³⁵ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos...*, p.238.

³⁶ «I quan vinga aquella hora de temença /en què s'acluquin aquests ulls humans, /obriu-me'n, Senyor, uns /altres de més grans /per contemplar la vostra faç immensa. /Sia'm la mort una major naixença!». En: MARAGALL, Joan. *Cant Espiritual*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1998, pàgs. 814-815. (Y cuando venga la hora temerosa /en que estos ojos de hombre se me cierren, /ábreme tú, Señor, otros más grandes /para poder mirar tu rostro inmenso. / ¡Nacimiento mayor sea mi muerte!; MARAGALL, Joan. *Canto espiritual (Cant espiritual)*. José M^a Valverde (trad.). En: *Revista de Investigación y Alta Cultura*. Barcelona, Miscellanea Barcinonensia, 1964. III, n^o. 6, pp. 145-146.

³⁷ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos...*, pp. 153-156.

³⁸ *Ibid.*, pp. 237-38.

³⁹ *Ibidem*.

comienzo del movimiento en el que la resonancia armónica (modos 3⁴⁰ o 7 rotados) de las notas del vibráfono (compás 297) es dirigida a una aceleración rítmica cromática de la cuerda (compases 299-306) en la que utiliza la trasposición interválica como simbolismo del destello (ver figura 8).

Lux Aeterna. Sucesión interválica.

Violin I

4 - 6 5 - 6 4 - 5 (6 con re #)

Fig. 8. MONTSALVATGE, Xavier. Lux Aeterna
Trasposición Interválica, Violín I, c. 299-300

Esta primera sección finaliza con el perfil en espejo de los metales (trompetas y trombones, compases 307-309), elemento que rememora la base constructiva del tema del “candor” de *La Transfiguration* de Messiaen y articula, bajo un principio de retrogradación motívica, el simbolismo del espejo como reflejo y proyección de la luz (figura 9).

Lux Aeterna, metales, c. 307-309

espejo

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

ff

Fig. 9. MONTSALVATGE, Xavier. Lux Aeterna
Retrogradación motívica, metales, c. 307-309

Paralelamente, esta espiritualidad condiciona la estructura fragmentada (también en espejo) de las maderas en la zona central (flautas y oboes, compases 316-326)⁴¹ y prepara la llegada de la luz, como presencia divina, de la sección final (figura 10). A modo conclusivo, el simbolismo de la claridad como reflejo articula el perfil temático cadencial (trompas, compases 346-349) y, al igual que hicieran las trompetas y trombones en la sección inicial proyecta la construcción motívica en espejo sobre una discontinuidad melódica que conecta con el movimiento final.

⁴⁰ Hacemos referencia a los modos de Messiaen.

⁴¹ Esta estructura aparece superpuesta a una textura de trémolo en glisando de las cuerdas (compases 316-319, 334-335) como recuerdo de las melodías de pájaros de Messiaen (también utilizadas en *La Transfiguration*).

Lux Aeterna, c. 316-319

The musical score for 'Lux Aeterna' (measures 316-319) is presented in a standard orchestral format. It features eight staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc./D.B.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. The woodwind parts (Fl., Ob., Bb Cl., Bsn.) play sustained chords and melodic fragments, with dynamics marked *p*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) feature glissandi (marked *Gliss.*) and pizzicato patterns (marked *pizz. p*). The overall texture is delicate and ethereal, characteristic of Messiaen's style.

Fig. 10. MONTSALVATGE, Xavier. *Lux Aeterna*
Glisandi y melodías de espejo

Frente a la representación de la claridad luminosa, la divinidad establece un planteamiento temático paralelo al estilo neo-gregoriano de Messiaen. A partir de esta diferenciación, la primera sección temática recupera el simbolismo del “don de la claridad” del cuarto movimiento del *Et Exspecto* de Messiaen y articula una textura canónica en la que los giros de la cuerda (violines I, compases 309-315) esbozan el perfil gregoriano del *Introito Pascual* ante la superposición del clarinete (compases 310-314) con un melodismo que recuerda al giro principal del Introito del réquiem (figura 11).



Fig. 11. MONTSALVATGE, Xavier. Lux Aeterna
Clarinete cc. 310-314 y perfil gregoriano

Junto a este primer nivel de divinidad, la sección segunda temática es preparada con una textura que combina el carácter trinitario del modo 3 (4ª trasposición) de Messiaen, con la sonoridad de acordes resonantes y trinos de pájaro (figura 12) tan frecuentes en la interpretación de la simbología cristiana de la luz de Messiaen.

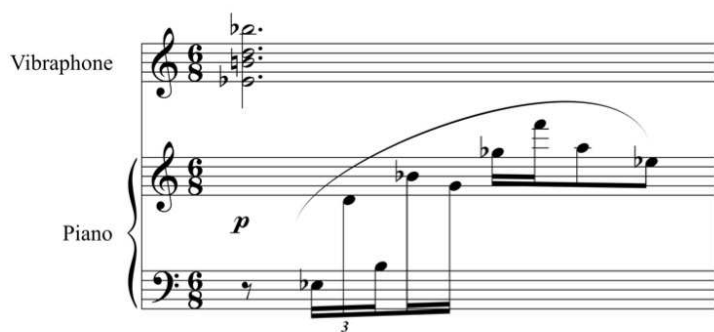


Fig. 12. MONTSALVATGE, Xavier. Lux Aeterna
Vibráfono y piano, c.333. Modo 3 (4ª tr.)

Consecuentemente, a partir de este desarrollo musical, Montsalvatge enfatiza la idea de la luz y dirige su simbolismo al éxtasis místico de la resurrección con una textura resonante en la que se combina la homofonía de acordes del vibráfono (compases 336- 345), con el diseño arpegiado del piano (al igual que el tema de la filiación de Messiaen) y la sonoridad del Glockenspiel, el triángulo y los crótalos. En conjunto, la textura transmite una espiritualidad divina de naturaleza mística y sitúa el referente neo-gregoriano como melodía interna y descompuesta dentro de la marcha homofónica del vibráfono que recurre, paradójicamente⁴², al perfil del *Dies Irae* como referente temático (figura 13). La serenidad de esta sección temática apoya la claridad espiritual como símbolo de la presencia divina y su carácter resonante, sumado a los giros de trino del triángulo, favorece el paralelismo religioso con la estética de Messiaen.

⁴² El *Dies Irae* es contrario a la esperanza de la luz, representa la visión apocalíptica del Juicio Final y no responde al modelo postconciliar.

Lux Aeterna, percusión y piano, c. 336-339

Fig. 13. MONTSALVATGE, Xavier. *Lux Aeterna*
Homofonía del vibráfono y tema gregoriano del *Dies Irae*

Finalmente, a partir de este clímax estructural el movimiento concluye con una cadencia (compases 345-349) que prepara la homofonía del coral del *Libera me*. En ella, el giro de bordadura constituye un elemento motivico generador y proyecta la analogía tanto con el motivo inicial del Introito del Réquiem gregoriano como con la misa Pascual (bordadura conjunta o disjunta). De esta manera, el carácter funerario no prescinde de la simbología de la resurrección como luz final y la analogía estética con Messiaen se confirma.

Conclusiones

El estudio del movimiento *Lux Aeterna* del réquiem de Montsalvatge muestra las particularidades estilísticas de un modelo religioso que proyecta una espiritualidad alejada del referente litúrgico y busca «crear un cántico sin palabras de sosiego y esperanza»⁴³. Ante este planteamiento creativo, el análisis de este movimiento de Montsalvatge muestra la influencia de un modelo religioso defendido por Messiaen en 1977, en su Discurso de Notre Dame, y que resulta de la aceptación de un “modernismo” católico de origen francés.

La admiración que Montsalvatge siente por Messiaen aviva su interés por componer para un género funerario como el réquiem de fuerte simbología católica. Por ello, y sin mostrar el convencimiento religioso de Messiaen, Montsalvatge aplica en movimientos como el *Lux Aeterna* un conjunto de recursos musicales que derivan de la asimilación estética del principio de la luz de Santo Tomás de Aquino que Messiaen había utilizado como referente teológico de obras como *La Transfiguration* o *Et Exspecto*, pero que en el caso del compositor catalán evitan el referente doctrinal.

⁴³ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos...*, p. 237.

Como consecuencia, esta interpretación laicista de Montsalvatge confirma la tendencia involucionista que todavía sufre la composición religiosa actual en España y que sitúa la creación de vanguardia en un contexto alejado del templo. Ante esta situación, el modelo que este artículo ofrece sobre el *Lux Aeterna* de Montsalvatge y su paralelismo con el simbolismo teológico de la luz en Messiaen resulta paradójico, ya que ambas estéticas participan de un mismo principio espiritual que, sin embargo, es dirigido hacia una doble acepción del alma: la cristiana de Messiaen y la humana de Montsalvatge.

A partir de esta dualidad, el simbolismo de la luz concreta el referente argumental del movimiento de la comunión del réquiem y responde a un modelo estético que en palabras del propio Messiaen «toca todas las cosas sin dejar de tocar a Dios» con una música «teológicamente orientada hacia la variedad extrema»⁴⁴. Este hecho confirma la asimilación estilística de un principio creativo que, pese a su inspiración doctrinal, ilumina el camino para el desarrollo de una estética que modernice con convencimiento el panorama compositivo de la música religiosa española y reinterprete como Messiaen principios teológicos tan simbólicos como el de la luz cristiana.

⁴⁴ SHENTON, A. *Messiaen...*, p. 110.

Bibliografía

- AZKUE, Resurrección M^a. *Cancionero popular vasco. Volumen I, tomo V, Endechas y elegías*. Bilbao, Euskaltzaindia, 1990.
- BASURKO, Xabier. *Historia de la Liturgia*. Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica, 2006.
- BAXMEYER, Martín. «A las Barricadas, Hijos del Pueblo. Dos himnos libertarios como concretización de la utopía revolucionaria cultural del anarquismo ibérico» En: *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del Siglo XX*. Carlos Collado Seindel (eds.), pp. 81-89.
- BERNAOLA, Carmelo. «Diferencias». En: *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, 1982, pp. 13-20.
- BRUHN, Siglind. *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation. Musical Symbols of Faith in the two Great Piano Cycles of the 1940s*. New York, Pendragon Press, 2007.
- BRUHN, Siglind. *Messiaen's Interpretations of Holiness and Trinity*. New York, Pendragon Press, 2008.
- BUGNINI, Annibale. *The Reform of the liturgy (1948-1975)*. Matthew J. O'Connell (trad.). Collegeville MN, The Liturgical Press, 1990.
- CABALLERO PÁMIÉS, Llorenc. *Xavier Montsalvatge (Homenaje a un compositor)*. Madrid, Fundación Autor, 2005.
- CAMARERO, Jesús. *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, Arthropos, 2008.
- CANO, Francisco. «Fantasía op. 17». En: *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid, Dirección General de Música y Teatro, 1982, pp. 66-74.
- CARRO CELADA, José Antonio. *De Schoenberg a Celia Gámez. Una conversación con Evaristo Fernández Blanco*. Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 2002.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Música y músicos de la Generación del 27*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- CASARES RODICIO, Emilio. «Música y músicos en la Generación del 27». En: *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid, INAEM, 1996, pp. 20-34.
- CASTILLO, Manuel. «Ofrenda». En: *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid, Dirección General de Música y Teatro, 1982, pp. 75-87.
- CHASE, Robert. *Dies Irae. A Guide to Requiem Music*. Maryland and Oxford, Scarecrow Press, 2003.
- COMBE, Pierre. *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*. Theodore N. Marier and William Skinner (trads.). Washington, The Catholic University of America Press, 2003.
- CORIA, Miguel Ángel. «Autoanálisis». En: *14 compositores españoles de hoy*. Emilio Casares (coord.). Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1982, pp. 123-136.
- CORTÉS, Francesc y ESTEVE, Josep-Joaquín. *Música en tiempos de guerra: Cancionero 81503-1939*. Barcelona, Edicions UAB, 2012.
- EIMERT, Herbet. *¿Qué es la música dodecafónica?*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

- ESCUADERO, Francisco. «Tonemas». En: *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, 1982, pp. 113-129.
- FALLON, Robert. *Messiaen's Mimesis: The Language and Culture of the Bird Styles*. Tesis doctoral. University of California-Berkeley, 2005.
- GAN QUESADA, Germán. «Three Decades of Messiaen's Music in Spain: A Brief Survey, 1945-1978». En: *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*. Christopher Dingle y Robert Fallon (edit.). London and New York, Routledge, 2013, pp. 301-322.
- GARCÍA CASAS, Julio. «El piano de Manuel Castillo: Transparencia y versatilidad». En: *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 2 (2006), p. 80.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ CASTELAO, Juan. «Musicología empírica y métodos de análisis de la interpretación a través del sonido grabado. Su aplicación al estudio de tradiciones y escuelas de dirección (Ataúlfo Argenta, Carl Schuricht, Ernest Ansermet y la Escuela Alemana)». En: *Revista de musicología*, 33, 1-2 (2010), pp. 465-484.
- GURIDI, Jesús. *El canto popular como materia de composición musical*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.
- GUTIÉRREZ MOLINA, José Luis. *Valeriano Orobón Fernández. Anarcosindicalismo y revolución en Europa*. Felipe Orobón Martínez (trad.). Valladolid, Libre Pensamiento, 2002.
- GUTIÉRREZ SANZ, Daniel. *Evaristo Fernández Blanco, Catálogo de obras*. León, Ayuntamiento de Astorga, 2007.
- HALFFTER, Rodolfo. «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la generación del 27». En: *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Emilio Casares (ed.). Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1986, pp. 39-40.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza, 1985.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. «Cortot's Berceuse». En: *Music analysis*, 34, 3 (october 2015), pp. 335-363.
- Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, 1982.
- LORIOD, Yvonne. «An interview with Peter Hill». En: *The Messiaen Companion*. Peter Hill (ed.). London, Faber & Faber, 1995, pp. 283-303.
- MARAGALL, Joan. «Canto espiritual (Cant espiritual)». En: *Revista de Investigación y Alta Cultura*. Barcelona, Miscellanea Barcinonensia, III, 6 (1964), pp. 145-146.
- MARAGALL, Joan. *Cant Espiritual*. Barcelona, Edicions La Magrana, 1998.
- MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA, Julia M^a. «La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX». En: *Musicología Global, Musicología Local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.). Madrid, SEDEM, 2013, pp. 115-134.
- MASSIN, Brigitte. *Oliver Messiaen: une poétique du merveilleux*. Aix-en-Provence, Editions Alinéa, 1989.
- MEDINA, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid, ICCMU, 1998.
- MESSIAEN, Olivier. «La Musique Religieuse». En: *La Page musicale* (5/2/1937), p. 1.

- MESSIAEN, Olivier. *Lecture at Notre-Dame*. Timothy J. Tikker (trad.). Paris, Alphonse Leduc, 1977.
- MONTALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- MONTALVATGE, Xavier. *Sonatine pour Yvette*. Paris, Salabert, 2006.
- NAGORE, María. «La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las *Diez Melodías Vascas*». En: *Musiker, Cuadernos de Música*, 10 (1998), p. 83.
- NOMMICK, Yvan. «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 792-807.
- OGAS, Julio. «Obras para piano de Francisco Escudero: texto y contexto». En: *Musiker*, 16 (2008), p. 75.
- OGAS, Julio. «El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura». En: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso (ed.). Madrid, ICCMU, 2010, pp. 233-251.
- PIQUÉ COLLADO, Jorge. *Teología y Música: Una contribución dialéctica-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estática del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri, Victoria, Schönberg, Messiaen)*. Roma, Gregorian University Press, 2006.
- PIQUER, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2010.
- RABASEDA, Joaquim. «Compartir una mort. La contemporaneitat del Rèquiem a la memoria de S. Espriu de Xavier Benguerel». En: *L'Avenç, Revista de història i cultura*, 336 (2008), pp. 66-67.
- SÁNCHEZ, Enrique. «Ciclo de música andaluza. Recital de Ángeles Rentería (piano)». En: *ABC*, 28-11-1978, p. 64.
- SCHLOESSERS, Stephen. *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919-1933*. Toronto, University of Toronto Press, 2005.
- SHENTON, Andrew. *Messiaen the Theologian*. England, Ashgate, 2012.
- SHERLAW JOHNSON, Robert. *Messiaen*. California, University of California Press, 1975.
- Tierra y Libertad*. Suplemento nº 16. Barcelona, Noviembre de 1933.
- TEMES, José Luis. «Evaristo Fernández Blanco» En: *Astórica*, 33, 31 (2014), pp. 13-20.

Partituras

- BALADA, Leonardo. *Transparency of Chopin's First Ballade*. New York, Schirmer, 1982.
- BLANQUER, Amando. *Variaciones para piano*. Madrid, Alpuerto, 1975.
- CASANOVA Julián, SERRANO, Plácido. *Cancionero Libertario*. Colección Amarga Memoria. Prames, Aragón, 2010.
- Colección de Canciones de Lucha 1939*. Ed Facsímil. Madrid, Pacific, 1980.
- CASTILLO, Manuel. *Preludio, diferencias y toccata*. Madrid, UME, 1962.
- CORIA, Miguel Ángel. *Dos piezas para piano: Ravel for President*. Madrid, EMEC, 1979.

OLIVER, Ángel. *Sonata homenaje a Scarlatti*. Madrid, UME, 1964.

REMACHA, Fernando. *Cartel de Fiestas, Baile de la Era, Rapsodia de Estella*. Marcos Andrés Vierge (ed.). Madrid, ICCMU, Colección música instrumental, 1998.

Recursos electrónicos

ERESBIL. «Urteaga», <http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/recordlist.xml;jsessionid=D945DCCD84D491A4547B77B0F2DC0DE7?-lay=EresbilCastFicha&-max=10&-findall=&-db=eresbi_lw&-lay.response=EresbilCastFicha&-encoding=UTF-8&-grammar=fmresultset&-skip=26858> [consulta 12-10-2015].

PABLO VI. Constitución *Sacrosanctum Concilium sobre la liturgia*. Roma, 1963, <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html> [consulta 2 -6- 2015].

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «Diez melodías vascas», <<http://jesusguridi.wordpress.com/catalogo/obra-a-obra/diez-melodias-vascas/>> [consulta 20-01-2015].

SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Misa de difuntos*, <<http://www.musicacoral.choruscantat.net/partituras/Misas/MISA%20DE%20DIFUNTOS%20AnibalSanchezFraile.pdf>> [consulta 12-10-2015].

XIMENEZ ARIAS, Diego. *Lexicon ecclesiasticum latino-hispanicum ex sacris Bibliis, Conciliis, Pontificum decretis, ac theologorum placitis, divorum vitis, variis dictionariis aliisque probatissimis scriptoribus concinnatum*. Barcin. Ex. Typog. Joseph Llopis. Biblioteca de Catalunya, 1713, p. 25, <https://books.google.es/books/about/Lexicon_ecclesiasticum_latino_hispanicum.html?id=pgt_sSHZdl80C&redir_esc=y> [consulta 04-08-2015]