

SAINT-SAËNS'S *MESSE DE REQUIEM*:
UN NUEVO MODELO RELIGIOSO EN LA TRADICIÓN
ROMÁNTICA DEL GÉNERO

Sara Ramos Contioso
(CONSERVATORIO SUPERIOR DE GRANADA / UNIVERSIDAD DE GRANADA)

*La muerte es una cosa natural:
Para nacer, vivir y morir,
está el hombre en tres palabras¹.*

EL ESTRENO DEL *REQUIEM* DE SAINT-SAËNS en la iglesia de Saint-Sulpice el 22 de mayo de 1878² concreta la pervivencia de un modelo religioso representativo de la estética musical romántica. Dedicado a la memoria de su gran benefactor Albert Libon³, esta misa de difuntos responde a una finalidad conmemorativa y desarrolla en su estructura tridentina una diversidad de elementos estéticos que permiten valorar la aportación del género al desarrollo de la música religiosa de la segunda mitad del siglo XIX.

El contexto creativo de este réquiem muestra la asimilación de una amplia tradición musical funeraria planteada sobre dos corrientes estéticas diferenciadas: la derivada del estilo sinfónico romántico y la condicionada por los principios reformistas de los movimientos de restauración religiosa de la segunda mitad del siglo XIX. La aceptación de las mismas favorece la creación de un repertorio de difuntos amplio y diversificado⁴ que caracteriza el desarrollo del réquiem romántico y plantea cambios significativos en la evolución de su estructura. A partir de esta dualidad, la

¹. Segundo y tercer verso del poema *Mors*. En SAINT-SAËNS 1890.

². REES 1999, p. 220; HERVEY 1922.

³. STUDD 1999, pp. 120-121.

⁴. La composición de requiem constituye una constante creativa en la producción religiosa romántica. Numerosos son los ejemplos previos a Saint-Saëns con referencias tan representativas como los réquiems de Cherubini (1816 Cm, 1836 Dm), Berlioz (1837), Bruckner (1849), Schumann (1852), Kiel (1862), Draeseke (1865), Liszt (1867-68, *Libera me* 1871), De Lange (1868), Brahms (1868), Lachner (1872), Gounod (*Messe breve pour les Morts*, 1872-73), Gouvy (1874) o Verdi (1874). Obras, todas ellas, que desarrollan las posibilidades dramáticas de su planteamiento religioso y que muestran la diversidad estilística derivada del condicionante ritual. Para ampliar sobre el repertorio funeral de este período. En CHASE 2003, pp. 192-193, 237.

asimilación de las posibilidades expresivas del ‘gran estilo romántico’ — definido por C. Dahlhaus⁵ — permite desarrollar un modelo de drama sacro en el que los recursos teatrales caracterizan la representación lírica y el contexto religioso se desvincula de cualquier finalidad ritual. Como ejemplo representativo francés de este tipo de repertorio, Jean-François Le Sueur estrena en 1809⁶ *La Mort d’Adam* y establece un precedente estético — situado entre la *Grande Messe des Morts* de Gossec⁷ (1760) y la de Berlioz⁸ (1837) — que dirige el intimismo ritual de la representación religiosa hacia la escenificación teatral y el desarrollo de un simbolismo musical apoyado en grandes texturas sonoras. La aceptación de este referente como posibilidad creativa justifica en 1837 la *Grande Messe des Morts* de Berlioz y con ello el desarrollo de un modelo funerario de grandes dimensiones orquestales que prescinde de su representatividad ritual y dirige el argumento sacro hacia una finalidad concertística⁹.

Frente al efectismo teatral de este ‘gran estilo romántico’, la simplicidad estilística es apoyada por movimientos reformistas destinados a preservar la música religiosa y a fomentar el estudio del canto gregoriano y del estilo de los grandes maestros del renacimiento y del barroco musical. Como consecuencia, en la década de 1860 aparecen en París entidades representativas como la Société académique de musique sacrée (1861), la Société Sainte-Cécile (1864) o la Société Chorale d’Amateurs (1866)¹⁰. Movimientos musicales que, en su actividad concertística, sensibilizan al público con un nuevo modelo estilístico y vinculan a músicos representativos de la segunda mitad del siglo XIX francés como Auber, Rossini, Ambroise Thomas, George Schmitt, Abbé Lamazou, Cesar Franck y el propio Saint-Saëns¹¹.

Paralelamente, este movimiento francés es apoyado por idearios afines que justifican la constitución en 1869 de la Sociedad Santa Cecilia Alemana¹² y la aparición de los decretos sobre música religiosa de León XIII en 1884 (*Ordinatio quoad sacram musicam*) y 1894 (*De musica sacra*)¹³. En ellos se prohíbe la utilización de recursos artísticos de naturaleza profana y se restringe el desarrollo textural de las plantillas orquestales. Instrumentos como el arpa,

⁵. Dahlhaus define el gran estilo romántico como el estilo sinfónico de Beethoven y los oratorios de Händel. En DAHLHAUS 1989, p. 186.

⁶. DENT 1976, p. 90.

⁷. CHASE 2003, p. 200.

⁸. *Ibidem*, p. 245.

⁹. BLOOM 2008, p. 112; CHASE 2003, p. 245.

¹⁰. DI GRAZIA 2013, p. 209.

¹¹. Todos estos músicos pertenecieron a la Sociedad de Música Sacra que contaba en 1862 con más de doscientos miembros. De ellos, Saint-Saëns como organista oficial y su vicario Abbé Lamazou estaban dentro del comité principal. En SMITH 1992, p. 66.

¹². LÓPEZ CALO 2012; NOMMICK 2004.

¹³. Previamente, los decretos de la Santa Sede sobre música religiosa se suceden en los papados de Gregorio XVI en 1842 y Pío IX en 1856. En HAYBURN 1979, pp. 133-137.

SAINT-SAËNS'S *MESSE DE REQUIEM*

el pianoforte y toda la percusión, excepto los timbales, son considerados ruidosos y la 'correcta' composición de música religiosa los evita en su desarrollo instrumental. Por otra parte, se recupera la estética renacentista y gregoriana como modelo musical y se revitaliza la práctica contrapuntística de los maestros del siglo XVI¹⁴. En consecuencia, un planteamiento creativo opuesto al modelo sinfónico de concierto de la gran forma romántica y acorde con una estética religiosa fundamentada en el simbolismo litúrgico del género.

Ante esta variabilidad contextual, el réquiem de Saint-Saëns ofrece la complejidad de un período creativo en el que la herencia de Berlioz convive con la progresiva asimilación de un nuevo modelo musical religioso. A partir de este precedente, el estudio de este réquiem parte de la necesidad de recuperar una obra representativa del repertorio funeral de Saint-Saëns y a vincular su desarrollo a un contexto creativo concreto. Para ello, las particularidades estilísticas de esta misa son analizadas y dirigidas hacia un apartado conclusivo final que trata de valorar la aportación que realiza Saint-Saëns no sólo a la pervivencia del género sino al desarrollo de una estética musical renovada característica de la composición religiosa del último cuarto del siglo XIX.

ENTRE EL CONCIERTO Y EL DRAMA. LA INFLUENCIA DE BERLIOZ

Situado en el último cuarto del siglo XIX, la composición de *Messe de Requiem* se desarrolla en un período caracterizado por la prolífica actividad creativa de Saint-Saëns y por la asimilación de una estética funeraria que el compositor había utilizado previamente. El incentivo económico que Albert Libon destina a Saint-Saëns tras su muerte había permitido al compositor abandonar su actividad como organista de la Iglesia de la Madeleine y centrarse en la composición de manera exclusiva¹⁵. Por ello, el repertorio coetáneo a su misa de difuntos se caracteriza por una diversidad de referencias en las destacan las óperas *Samson y Dalila* y la *Étienne Marcel* de 1877, la ópera bufa *Nina Zombi* de 1878, la obra coral sobre poemas de Víctor Hugo *Deux Choeurs d'après 'L'Art d'être grand-père'* de 1878 y las obras corales de 1879 integradas por la canción *Night song of precious; Psaume CXXXVI* y *La Lyre y la Harpe*¹⁶.

Esta etapa creativa, que sucede a la muerte de Libon, contextualiza el *Requiem* (1878¹⁷) y vincula al compositor con una tradición de género que recupera la finalidad religiosa de su organización ritual. De esta manera, la composición de su misa de difuntos

¹⁴. *Ibidem*, pp. 138-143.

¹⁵. De hecho, tras la muerte de Libon en 1877 Saint-Saëns recibe la suma de 100.000 francos como incentivo para su carrera como compositor e inicia una nueva etapa creativa en la que se centra por completo en la composición. En REES 1999, pp. 216-217; SMITH 1992, p. 108.

¹⁶. *CATALOGUE GÉNÉRAL ET THÉMATIQUE* 1908.

¹⁷. *Ibidem*, p. 28.

contrasta con un repertorio funeral previo centrado en la finalidad secular de la muerte y ejemplificado en referencias como *Lamento* (1850), *La mort d'Ophelie* (1857), *Danse macabre* (en su versión vocal de 1872; y en la instrumentación para orquesta en forma de poema sinfónico en 1874), y *Élegies 1-2* (1915, 1920) a modo de epílogo de una temática carente de intencionalidad religiosa¹⁸.

Planteado sobre una textura ritual para orquesta, el estudio de *Messe de Requiem* muestra las particularidades constructivas de un modelo romántico que no evita la influencia del 'gran estilo' y vincula el desarrollo del réquiem al precedente de Berlioz. De esta manera, Saint-Saëns se ve condicionado por el estreno de la *Grande Messe des Morts* en 1837 y participa de la evolución de un género funeral que vincula su argumento a la estética de lo colosal y dirige la representación religiosa hacia la sala de concierto.

La magnificencia de este resultado determina el desarrollo de un conjunto de recursos de fuerte implicación teatral que cuestionan la finalidad ritual de la misa de difuntos. A partir de ellos, Saint-Saëns personaliza su réquiem y mantiene una postura cauta ante el referente creativo de su admirado Berlioz¹⁹. A modo de ejemplificación, la referencia documental de las críticas del réquiem de Berlioz realizadas por Saint-Saëns²⁰ ofrece el posicionamiento estético de un compositor preocupado por la necesidad de recuperar la naturaleza religiosa del género y decidido a limitar el efectismo teatral de las texturas de grandes dimensiones. La aceptación de lo colosal²¹ representa para Saint-Saëns una descontextualización de la música religiosa que, pese a estar justificada por el 'gran estilo' romántico, requiere de una fidelidad estilística derivada de su naturaleza religiosa y partícipe de unas posibilidades representativas que no tienen porque anular la finalidad litúrgica de la misa de difuntos.

Ante este planteamiento, Saint-Saëns utiliza elementos preentes en del modelo de Berlioz y vincula su desarrollo a una organización ritual de proporciones más moderadas. Por ello, el réquiem de Saint-Saëns ofrece rasgos característicos de Berlioz como la finalidad conmemorativa, la personalización del texto, los procesos de acumulación textural derivados de recursos contrapuntísticos, la utilización de citas y la elección de una plantilla orquestal que, pese a ser más reducida, incorpora una instrumentación cuestionada por los movimientos reformistas religiosos de la segunda mitad del siglo XIX. El resultado mantiene la finalidad religiosa del réquiem y vincula su simbolismo a las posibilidades dramáticas del romanticismo musical.

¹⁸. Datos de estreno y referencias temáticas en *CATALOGUE GÉNÉRAL ET THÉMATIQUE* 1908.

¹⁹. SAINT-SAËNS 2008, p. 142.

²⁰. Saint-Saëns cuestiona la idoneidad del requiem de Berlioz como obra destinada a su representación ritual y sugiere una finalidad más concertística que litúrgica. En SAINT-SAËNS 1916.

²¹. «El espíritu romántico, como podemos ver en Berlioz, fue capaz de producir una música religiosa completamente opuesta a su carácter [...] una música que unía teatro e iglesia en proporciones colosales». En DAHLHAUS 1989, p. 182.

Como modelo ritual, la finalidad conmemorativa²² articula el *Requiem* de Saint-Saëns y determina el desarrollo de su estructura funeral de difuntos. La necesidad de asociar el argumento religioso a un objetivo impretratorio²³ justifica su representación litúrgica²⁴ y vincula la orquestación al simbolismo del texto latino. Consecuentemente, Saint-Saëns utiliza la orquesta con una intencionalidad dramática y dirige su desarrollo a un resultado ritual de proporciones moderadas que mantiene el protagonismo de los metales y utiliza recursos 'prohibidos' por la Iglesia como el arpa, los ritmos ternarios de danza, la politextualidad (en el caso del Kyrie), las introducciones orquestales y los recitados²⁵. Elementos que los movimientos reformistas religiosos relacionan con el carácter teatral y que Saint-Saëns vincula a una necesidad expresiva de naturaleza memorial²⁶. A modo de ejemplo, los compases 40-48 del Kyrie (EJ. 1) participan de un complejo desarrollo temático y textural en el que se superpone el texto del versículo del Introito con el del Kyrie eleison en una realización de fuerte desarrollo contrapuntístico politextual.

En el apartado estructural, la referencia de Berlioz y de su *Grande Messe des Morts* condiciona la forma tridentina del *Requiem* de Saint-Saëns y establece un modelo formal caracterizado por mecanismos de personalización del texto latino. De esta manera, al igual que hacía Berlioz en partes del Ofertorio²⁷, Saint-Saëns modifica el texto y suprime secciones como el verso final de Introito, Comunión (*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*) y Benedictus (*Hosanna in excelsis*), así como del Domine, Iesu Christe en el Ofertorio. Sin embargo, pese a las modificaciones textuales, Saint-Saëns no aplica una intencionalidad de variación semántica²⁸ y limita su personalización a un proceso de acortamiento destinado a compensar la utilización de secciones instrumentales.

Ante un planteamiento que además de religioso es ritual, Saint-Saëns utiliza en su réquiem recursos de acumulación textural y dirige las posibilidades expresivas de la estética colosal de Berlioz hacia un resultado más intimista. Las frecuentes realizaciones

²². Dahlhaus relaciona lo colosal con actos conmemorativos de personajes ilustres apoyados por la burguesía. *Ibidem*, pp. 185-186.

²³. Destinado a rogar por el descanso del alma del fallecido.

²⁴. En época de Saint-Saëns su *Requiem* fue interpretado con finalidad litúrgica en dos ocasiones: su estreno en St. Sulpice el 22 de mayo de 1878 y en el entierro del compositor en La Madeleine el 19 de diciembre de 1921. En este último, se incluyeron sólo los movimientos *Rex tremendae* y *Oro supplex* como parte de una misa de difuntos integrada por otras referencias de Gounod, Rousseau y Fauré. Para profundizar sobre el repertorio del funeral de Saint-Saëns véase SMITH 1992, pp. 108, 177.

²⁵. HAYBURN 1979.

²⁶. En esta finalidad conmemorativa del 'gran estilo' romántico, Dahlhaus señala una intencionalidad centrada en la secularización de lo religioso y la santificación de lo profano. En DAHLHAUS 1989, p. 184.

²⁷. Berlioz cambia el texto *Libera eas de ore leonis* del Ofertorio por *Libera me de ore leonis*.

²⁸. La intención de Berlioz es personalizar la misa de difuntos e interpretarla en primera persona. En THISSEN 2005, pp. 96-97.

SARA RAMOS CONTIOSO

Ej. 1: Camille Saint-Saëns, *Messe de Requiem*, Kyrie, cc. 45-49.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with vocal soloists. It consists of the following parts:

- Vocal Soloists:** Soprano Solo, Contralto Solo, Tenor Solo, and Bass Solo. They sing the Latin text: "et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem; ru-sa-lem, vo-tum in Je-ru-sa-lem; Et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem; red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem; Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e." The lyrics are distributed across the vocal parts.
- String Ensemble:** Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with dynamic markings such as *cresc.* and *f*.

The score is written in 6/8 time and features various musical notations including dynamics, articulation, and performance instructions like "Col C.B." for the cello and double bass.

fugadas del réquiem ejemplifican este modelo y muestran la asimilación de unos procesos de variación y transformación motívica de fuerte implicación dramática. Como resultado, Saint-Saëns se mantiene próximo a la estética del ‘gran estilo’ romántico y asimila la fuerza expresiva de un recurso contrapuntístico presente no sólo en Berlioz, sino en toda la tradición romántica del género. El estudio del Dies Irae muestra numerosos mecanismos fundamentados en la utilización de procesos de variación y transformación motívica que en ocasiones llega a ser fugada. Concretamente, el verso

Quantus tremor est futurus del Dies Irae (cc. 23-26) desarrolla una especie de doble fuga a partir de la superposición de dos sujetos sometidos a variación rítmica y rememora las posibilidades dramáticas del contrapunto imitativo aplicado a la composición de una obra religiosa coral.

Finalmente, la tradición romántica del 'gran estilo' es aplicada en un conjunto de procesos constructivos que incluyen la utilización de citas (giros parciales en el final del *Agnus Dei* sacados del Coro de los Hebreos de *Samson y Dalila*²⁹), las disposiciones de arpeggio (especialmente representativas en los tres últimos movimientos de la misa), las texturas de unísono y las superposiciones motívicadas sometidas a variación rítmica (características del Dies Irae³⁰) próximas a la estética desarrollada por Brahms en su *Deutsche Requiem*.

La asimilación de esta variabilidad de elementos sitúa a Saint-Saëns ante una estética diversificada y representativa de un romanticismo que supera el referente francés. Sin embargo, la influencia de Berlioz es tan significativa en la composición francesa de la segunda mitad del siglo XIX que resulta inevitable que Saint-Saëns no se viera condicionado por ella en la composición de su réquiem. A modo de ejemplificación, el desarrollo del *Hostias* aplica un diseño temático que recuerda al mismo movimiento del réquiem de Berlioz con un resultado que alterna la textura vocal e instrumental y transforma el planteamiento marcadamente homofónico en Berlioz por la textura arpegiada de Saint-Saëns. La simbología de esta parte de la misa ofrece un referente religioso centrado en el contraste entre lo terrenal y lo celestial que Berlioz intensifica con el timbre grave del coro y los trombones frente al carácter dulcificado de Saint-Saëns al recurrir a un conjunto coral completo con acompañamiento de órgano en alternancia con el arpa y la cuerda como símbolo de lo celestial. Este recurso expresivo aparece de manera recurrente en todo el réquiem de Saint-Saëns y recuerda la estética de Berlioz en obras como *La damnation de Faust*, H III (1846). Concretamente el movimiento de la *Dans le Ciel* ofrece paralelismos con el resultado musical del *Benedictus* del réquiem de Saint-Saëns (véase EJ. 2) y vuelve a presentar la textura arpegiada del arpa como elemento característico de un simbolismo celestial que es complementado con vientos y sonidos mantenidos.

Junto a este tipo de recursos derivados de la influencia del Berlioz y del 'gran estilo' romántico, Saint-Saëns dirige la estética de su réquiem hacia unas posibilidades dramáticas derivadas del texto litúrgico. Decía Jane Snyder que «el drama usa el texto para dar sentido a las complejidades de la vida»³¹ y de esta manera justificaba en su estudio sobre el réquiem francés del siglo XIX la presencia de un lenguaje condicionado por el simbolismo del texto. La aceptación de este principio creativo permite a Saint-Saëns recuperar un referente estético ligado a la tradición del drama sacro francés y a la influencia de Jean-François Le Sueur en el desarrollo de la música religiosa francesa de la primera década del siglo XIX.

²⁹. Especialmente evidentes a partir del compás 90 del *Agnus Dei*.

³⁰. Véanse los compases 1-22 del Dies Irae.

³¹. SNYDER 2005, p. 38.

SARA RAMOS CONTIOSO

Ej. 2: Camille Saint-Saëns, *Messe de Requiem*, Benedictus, cc. 1-4.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Benedictus from the Requiem by Camille Saint-Saëns, measures 1-4. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1-2, Flute 3-4, Oboe 2, English Horn 2, Bassoon 1-2, Bassoon 3-4, Horn in F 1-2, Horn in Eb 3-4, 1st Harp, and 2nd Harp. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The dynamic marking is 'pp sempre' for all instruments. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument and a grand staff for the harps.

Los principios estéticos que caracterizan el estilo de Le Sueur favorecen un modelo religioso centrado en la idealización del texto litúrgico y en la finalidad escenográfica de la realización musical³². De esta manera, a partir del estreno de *La Mort d'Adam* en

³². Le Sueur desarrolló una estética en la que combinaba la teatralidad de la ópera, con la tradición del oratorio y la monumentalidad del sinfonismo de la 'gran forma romántica'. Su influencia en Berlioz es

SAINT-SAËNS'S *MESSE DE REQUIEM*

1809³³, Le Suer concreta un referente que combina la teatralidad de la ópera, con la tradición del oratorio y la monumentalidad del sinfonismo romántico. Esta estética condiciona la evolución musical de compositores como Gounod y Berlioz — que recibieron clases de Le Suer³⁴ — y favorece el desarrollo de un modelo religioso centrado en las posibilidades dramáticas del referente textual.

La aceptación de este precedente creativo condiciona la composición del réquiem de Saint-Saëns y ofrece un resultado musical supeditado a la finalidad dramática de cada movimiento. Para ello Saint-Saëns utiliza recursos destinados a enfatizar el simbolismo del texto y a personalizar un modelo religioso que asocia el dramatismo al sentimiento³⁵. Paralelamente, Saint-Saëns destaca la importancia de Gounod como compositor religioso³⁶ y acepta un estilo que modera la herencia del drama sacro de Le Sueur para potenciar un resultado más fiel al carácter ritual del réquiem.

El conjunto de elementos teatrales que Saint-Saëns concreta en su *Requiem* muestran la aceptación de un precedente musical que asimila las posibilidades expresivas de la retórica y enfatiza el simbolismo argumental del texto. Como ejemplificación de este tipo de recursos, el compositor utiliza figuras derivadas del llamado *Affectus tristitiae* en forma de *suspiratio* y *passus duriusculus*. De esta manera los giros de *suspiratio* aparecen en Introito, Sanctus y Agnus Dei (véase EJ. 3) y vinculan el uso del silencio a una finalidad expresiva de naturaleza dramática apoyada en la tristeza como expresión musical del texto.

EJ. 3: Camille Saint-Saëns, *Messe de Requiem*, Introito, cc. 1-2.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The music consists of three measures. Each measure begins with a rest for the first half of the measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is 'f' (forte) and there is a crescendo hairpin across the first two measures. The Violin I part has a higher melodic line, while Violin II and Viola play a more rhythmic accompaniment.

incuestionable, de hecho la textura de cuatro orquestas de *Chant du premier vendémiaire* (1800) es la misma que la de Berlioz aplica en su réquiem. En LAMY 1912; DENT 1976, pp. 64-65, 69.

³³. DENT 1976, p. 90.

³⁴. LAMY 1912.

³⁵. Esta finalidad dramática es asociada por Dahlhaus a una «intención poética del sentimiento». En DAHLHAUS 1989, p. 196.

³⁶. SAINT-SAËNS 2008, p. 127.

Paralelamente, la utilización de giros escalísticos cromáticos descendentes recuerda a la figura del *passus duriusculus* destinada a enfatizar la tragedia como sentimiento asociado a la muerte. Su presencia caracteriza movimientos como Introito (c. 66), Tuba Mirum (c. 89ss), Rex Tremendae (c. 91ss) y Oro supplex (tema, cc. 1-5) y favorece una textura armónica tensional más disonante.

Junto a los dos mecanismos anteriores de naturaleza retórica, los elementos motivicos de finalidad teatral muestran recurrencias interválicas de cuarta y quinta que son utilizadas como toque de llamada en su forma horizontal, frente a la finalidad colorística (desde un punto de vista armónico) de su superposición vertical. El movimiento del Tuba Mirum presenta este recurso con la utilización del intervalo de quinta como motivo de llamada situado en los metales (trombones y trompas). Su recurrencia septenaria mantiene el simbolismo del número siete como elemento de carácter apocalíptico y refuerza el dramatismo religioso del texto latino (Ej. 4). De forma paralela, el intervalo de cuarta particulariza el dramatismo de la súplica en las repeticiones de Violoncelo y Contrabajo del Oro supplex (cc. 1-5), y el terror del Rex Tremendae (c. 78) representado en su forma de tritono, a partir de éste la armonía aumenta su inestabilidad y el intervalo de cuarta es asimilado como posibilidad dramática característica de un estilo funeral que condiciona referentes posteriores como el réquiem de Fauré³⁷.

Ej. 4: Camille Saint-Saëns, *Messe de Requiem*, Dies Irae, cc. 38-51.

The image shows a musical score for Trombone and Organ. The Trombone part is in the upper staff, marked with a forte (*ff*) dynamic. It features a melodic line with a prominent interval of a fifth. The Organ part is in the lower staff, marked with a *tutto forza* dynamic. It features a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Finalmente, la utilización armónica del intervalo de cuarta aparece en movimientos como el *Lux Aeterna* y ejemplifica un modelo pedal (cc. 105-107) donde la polaridad de Do se superpone a la de Sol y establece una verticalidad de naturaleza pentatónica como parte final del movimiento.

³⁷. Fauré utiliza el intervalo de 4ª como perfil temático en el Ofertorio del *Réquiem* (p. 36).

EL PRINCIPIO DE LA CLARIDAD. HACIA UN NUEVO MODELO RELIGIOSO

La aceptación del sinfonismo religioso de grandes proporciones en el réquiem había justificado el desarrollo de un modelo funeral que se caracterizaba por la asimilación de las técnicas sinfónicas románticas y la ausencia de finalidad ritual. Los ejemplos de Berlioz (1837) o Verdi (1874) respondían a esta estética y favorecían un resultado que, en palabras de Dahlhaus, «impedía determinar si el compositor convertía la sala de conciertos en iglesia o la misa en una pieza concertística»³⁸. Sin embargo, pese a la trascendencia estética que tuvo en Francia una obra como la *Grande Messe des Morts* de Berlioz, el desarrollo de los movimientos reformistas de música religiosa establecieron un punto de inflexión en la evolución del réquiem y permitieron dirigir sus posibilidades dramáticas hacia un contexto ritual.

Las referencias de Liszt (*Requiem* 1867-1868, *Libera me* 1871³⁹) o Gounod (*Messe de Requiem* (1842), *Gallia* (cantata funeral, 1871) o *Messe breve pour les Morts*, 1872-1873)⁴⁰ previas al *Requiem* de Saint-Saëns responden a este estilo reformista vinculado al carácter ritual del género y destinado a favorecer unas posibilidades dramáticas de finalidad litúrgica. La influencia de ambos compositores sobre Saint-Saëns favorece el desarrollo de un modelo religioso en el compositor que, pese a mantener la influencia de Berlioz, consigue superar el planteamiento sinfónico de grandes proporciones y buscar un lenguaje más próximo al simbolismo religioso de la resurrección.

La aceptación de este principio muestra la influencia del referente ceciliano del réquiem de Liszt, quien en la etapa de composición de su réquiem estuvo muy unido a Saint-Saëns por su vinculación con el estreno de *Samson y Dalila*⁴¹. Concretamente, en su justificación de la composición de *Requiem*, Liszt destaca la finalidad religiosa del género y señala el «intento de dar a la muerte un carácter de dulce esperanza cristiana»⁴² como simbolismo asociado a la luz de la resurrección y contrario a la visión medievalista de la muerte como final. Este planteamiento, sitúa a Saint-Saëns ante la necesidad de dirigir el estilo de su réquiem hacia un nuevo principio constructivo derivado de la finalidad ritual de la misa de difuntos y acorde con los principios estéticos reformistas de la música religiosa romántica. Para ello, Saint-Saëns reinterpreta el simbolismo de la luz cristiana desarrollado por Liszt y estudia el modelo religioso de Gounod⁴³ como referente de una simplificación estilística que, sin perder las posibilidades dramáticas del lenguaje romántico, dirige el desarrollo del réquiem hacia un modelo nacional precursor de la estética de Fauré.

³⁸. DAHLHAUS 1989, p. 184.

³⁹. CHASE 2003, pp. 279-280.

⁴⁰. *Ibidem*, pp. 264-265.

⁴¹. REES 1999, p. 220.

⁴². LABIE 2005.

⁴³. SAINT-SAËNS 1916.

SARA RAMOS CONTIOSO

Ej. 5: Camille Saint-Saëns, *Messe de Requiem*, Dies Irae, cc. 10-18.

Flute

Oboe

English Horn

Bassoon

Harp

Soprano 1
di - es il - la, Tes - te Da - vid

Contralto 1
di - es il - la, Tes - te Da - vid cum Si - by - lla, Tes - te

Tenor 1
di - es il - la, Tes - te Da - vid

Bass 1
di - es il - la, Tes - te Da - vid cum Si - by - lla, Tes - te

Soprano 2
Sol - vet se - clum in fa - vil - la, Tes - te Da - vid cum Si - by - lla, Tes - te

Contralto 2
Sol - vet se - clum in fa - vil - la, Tes - te

Tenor 2
Sol - vet se - clum in fa - vil - la, Tes - te Da - vid cum Si - by - lla, Tes - te

Bass 2
Sol - vet se - clum in fa - vil - la, Tes - te

Violin I

Violin II

Viola

Cello
Col C.B.

Contrabass

Paralelamente, apoya el ideario de la Société Académique de Musique Sacrée — de la que forma parte junto a César Franck — y acepta la necesidad de «mantener y desarrollar la

música clásica y religiosa a través de una restauración e interpretación inteligente del canto llano y del estudio y ejecución del repertorio de los grandes maestros»⁴⁴.

Como consecuencia, el lenguaje religioso de su *Messe de Requiem* se ve condicionado por un modelo estilístico vinculado a la restauración musical del género. La recuperación del referente gregoriano representa uno de los recursos más defendidos por los movimientos reformistas religiosos y ofrece a Saint-Saëns la posibilidad de reinterpretar la naturaleza medieval del género bajo un planteamiento musical que aspira a ser 'moderno'⁴⁵. Para ello, Saint-Saëns utiliza el canto gregoriano como principio constructivo del plano temático de movimientos como Introito, Dies Irae y Agnus Dei (sección del Lux Aeterna), frente a la mayor libertad constructiva de los temas del resto de la misa. Como ejemplo característico, el Dies Irae muestra la utilización del referente tridentino medieval como principio de elaboración motívica y de imitación rítmica por aumentación a modo de Cantus Firmus (Ej. 5).

Paralelamente, los procesos de simplificación estilística justifican el predominio de una textura vocal marcadamente silábica que evita la declamación melismática (muy frecuente en Berlioz) y recurre a patrones arcaizantes como modelos representativos del género. Los rasgos de arcaísmo presentes en este réquiem muestran secciones de verticalidad homofónica (Introito, cc. 18-31), patrones modales de naturaleza trocaica (Benedictus, cc. 5-14) y fuertes repeticiones rítmicas que alternan el estilo isorrítmico de reminiscencia medieval con la recurrencia del ostinato continuo⁴⁶.

La claridad como elemento condicionante de la expresividad del réquiem favorece también el desarrollo de una dimensión textural más liviana que, sin perder su dramatismo, adapta el sinfonismo romántico de la segunda mitad del siglo XIX a la necesidad intimista del acto litúrgico. En consecuencia, la armonía responde a un principio asociado a la moderación de recursos musicales y supedita su colorismo a la enfatización del texto. Progresiones como las encontradas en el verso *iuste Iudex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis* (Justo juez de venganza concédeme el regalo del perdón antes del día del juicio) ofrecen la asimilación de una estética romántica cromatizada que no predomina en la obra (ver Ej. 6). Por ello, frente a la complejidad de este pasaje caracterizado por la relación mediántica estructural entre La bemol y Do frigio y los préstamos del modo menor en la armonía de subdominante y dominante, el resto del réquiem se mantiene fiel a los procesos de simplificación estilística que apoyan el simbolismo de la luz cristiana y favorecen un ritmo armónico lento fundamentado en relaciones mediánticas estructurales y supeditado al carácter religioso del texto. La claridad de este planteamiento recuerda

⁴⁴. SMITH 1992, p. 65.

⁴⁵. Saint-Saëns considera un error excluir composiciones modernas religiosas que van vinculadas a la estética musical de un período concreto. En SAINT-SAËNS 1916.

⁴⁶. A modo de ejemplificación de este último recurso, el Benedictus plantea desde el comienzo una estratificación rítmica que se articula a lo largo de todo el movimiento de manera continua en ostinato.

SARA RAMOS CONTIOSO

a la intención marcada por Liszt en su réquiem y condiciona la estética religiosa funeral de obras posteriores como el réquiem de Fauré con un resultado musical que supera el precedente estilístico de Berlioz.

EJ. 6: Camille Saint-Saëns, *Messe de Requiem*, Rex, p. 34.

The image shows a musical score snippet in G-flat major (three flats). The melody is written on a treble clef staff. Below the staff, there is a harmonic analysis. Above the staff, there are labels for chords: A_b, A_b (resolución mediántica), and C Frigio/ V Fm. Below the staff, there are labels for chords: V₇ -----> IV₃, I₃, V₇---> V₃, (IV/II-), and I₃.

CONCLUSIONES

El réquiem de Saint Saëns establece una nueva dirección en el desarrollo musical del género en el siglo XIX. Su planteamiento musical mantiene una cuidada sincronía entre las posibilidades expresivas del sinfonismo romántico y el argumento religioso ritual y dirige el desarrollo de la obra hacia un nuevo enfoque del género. Los principios del ‘nuevo estilo romántico’, que caracterizan obras posteriores como los réquiems de Gounod o Fauré, constituyen premisas estéticas de la misa de difuntos de Saint-Saëns. Así pues en ella se asimilan elementos estilísticos nacionales (referencia de Berlioz) y extranjeros (influencia de la escuela alemana de Beethoven, Schumann y Brahms), se prescinde del over-énfasis emocional (simplificación del sinfonismo de la ‘gran forma’) y se recupera una estética religiosa asociada a la naturaleza estilística de la forma original. Como consecuencia, el estudio de su réquiem muestra un estilo creativo que mantiene la referencia al canto gregoriano como principio constitutivo temático, revitaliza las texturas contrapuntísticas, simplifica los procesos modulantes y dirige la expresividad argumental del texto latino hacia una atmósfera intimista de finalidad ritual.

Esta estética creativa es asimilada por Saint-Saëns como una necesidad de la misa de difuntos y condiciona su desarrollo a la finalidad intimista del rito funeral. De hecho cuando en 1892 su réquiem es interpretado por la *Société des Concerts* en lugar del de Brahms, Saint Saëns señala que su obra es «mejor para el público»⁴⁷ y con ello concreta el principio de un estilo sacro que, en el contexto del réquiem, determinará un complejo proceso de evolución musical de naturaleza reformista. La escasa proyección que esta misa de réquiem tuvo en su época ha contribuido a que esta obra sea una de las menos conocidas del compositor. Un hecho que justifica la realización de este trabajo y determina

⁴⁷. REES 1999, p. 221.

SAINT-SAËNS'S *MESSE DE REQUIEM*

la necesidad de situar el réquiem de Saint-Saëns como referencia precursora de un nuevo modelo ritual de difuntos que además de ser nacional es 'moderno' y que inspira un conjunto de referencias posteriores tan representativas como los réquiem de Gounod, Fauré, Rheinberger, Bruckner o DeLange.

Concluía Saint-Saëns en su poema *Mors*: «bajo la fría piedra se abrió una brecha de luz y la muerte estaba tan bien»⁴⁸. Color, claridad y luz constituyen tres premisas estilísticas en el planteamiento del réquiem de Saint-Saëns. Su estudio e interpretación ayuda a comprender la evolución musical existente entre las dos principales referencias francesas del siglo XIX, Berlioz y Fauré, y sitúa el modelo reformista post-tridentino como nueva posibilidad musical⁴⁹.

BIBLIOGRAFÍA

BLOOM 2008

Berlioz: Scenes from the Life and Work, editado por Peter Bloom, Woodbridge-Rochester, Boydell & Brewer-University Rochester Press, 2008 (Eastman Studies in Music, 52), p. 112.

CATALOGUE GÉNÉRAL ET THÉMATIQUE 1908

Catalogue général et thématique des œuvres de C. Saint-Saëns, París, Durand, 1908.

CHASE 2003

CHASE, Robert. *Dies Irae: A Guide to Requiem*, Lanham, The Scarecrow Press, 2003.

DAHLHAUS 1989

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*, traducido al inglés por J. Bradford Robinson, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1989.

DENT 1976

DENT, Edward J. *The Rise of Romantic Opera*, editado por Winton Dean, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

DI GRAZIA 2013

DI GRAZIA, Donna M. *Nineteenth-Century Choral Music*, New York-Londres, Routledge, 2013 (Routledge Studies in Musical Genres), p. 209.

HAYBURN 1979

HAYBURN, Robert. F. *Papal Legislation on Sacred Music 95 a.D. to 1977 a.D.*, Collegeville (MN), The liturgical Press, 1979.

⁴⁸. SAINT-SAËNS 1890.

⁴⁹. El modelo postconciliar de réquiem que sucede al tridentino no se aprueba hasta 1962, tras el Concilio Vaticano II con Pablo VI.

SARA RAMOS CONTIOSO

HERVEY 1922

HERVEY, Arthur. *Saint-Saëns*, New York, Dodd Mead & Company, 1922, p. 13.

LABIE 2005

LABIE, Jean-François. *Le visage du Christ dans la musique des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Fayard, 2005, p. 114.

LAMY 1912

LAMY, François. *Jean-François Le Sueur 1760-1837: essai de contribution à l'histoire de la musique française*, Paris, Fischbacher, 1912, p. 62.

LÓPEZ CALO 2012

LÓPEZ CALO, José. *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012 (Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 17), pp. 617-620.

NOMMICK 2004

NOMMICK, Yvan. 'Sobre las implicaciones del *Motu Proprio* de San Pío x en materia de composición musical', en: *Revista de Musicología*, xxvii/1 (Junio 2004), p. 128.

REES 1999

REES, Brian. *Saint-Saëns: A Life*, Londres, Chatto & Windus, 1999.

SAINT-SAËNS 1890

SAINT-SAËNS, Camille. *Rimes familières*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 107.

SAINT-SAËNS 1916

ID. 'Music in the Church', en: *The Musical Quarterly*, II/1 (Enero 1916), p. 24.

SAINT-SAËNS 2008

ID. *On Music and Musicians*, traducido al español y editado por Roger Nichols, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.

SMITH 1992

SMITH, Rollin. *Saint-Saëns and the Organ*, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1992.

SNYDER 2005

SNYDER, Jane. *Ritual and Drama in the Nineteenth-Century French Requiem*, Ph.D. Diss., Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 2005.

STUDD 1999

STUDD, Stephen. *Saint-Saëns: A Critical Biography*, Londres, Cygnus Arts, 1999, pp. 120-121.

THISSEN 2005

THISSEN, Paul. 'Die *Messe de Requiem* Op. 54 (1878) von Camille Saint-Saens und ihre Bedeutung für die Gattungstradition in Frankreich', en: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, LXXXIX (2005), pp. 89-98.