

Miguel Querol y el réquiem: *Regem cui omnia vivunt*

SARA RAMOS CONTIOSO

Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada

I. INTRODUCCIÓN

La composición de *Regem cui omnia vivunt* muestra un ejemplo de la producción musical de Miguel Querol de mediados de siglo XX. Terminada en noviembre de 1954¹, la obra es escrita para los funerales de Alfonso XIII. Para entonces, el compositor disponía de una sólida formación musical que había adquirido en el monasterio Benedictino de Montserrat (1926-36), así como con el profesor Juan Lamote de Grignon en Barcelona (1937-8)². Estos estudios le proporcionaron un contacto directo con la música religiosa y profana del renacimiento y barroco, y propiciaron la composición de una primera misa de réquiem, una obra religiosa para coro fechada en 1939. Tras esta incursión en el género réquiem, *Regem cui omnia vivunt* aparece quince años más tarde y plasma el interés del compositor por la estructura de la misa de difuntos.

El período comprendido entre 1945-1955 es especialmente importante en la producción de Miguel Querol. Además de escribir su segundo réquiem, compuso numerosos madrigales y poemas vocales destinados a su interpretación por el «Cuarteto Philharmonia», agrupación vocal creada con sus condiscípulos para difundir obras de la

1. En la página número 51 del manuscrito original se puede leer: «Empezada esta misa en el chalet de Sorolla, en Vinaroz, la segunda quincena de Agosto de 1954, ha sido terminada hoy, fiesta de Santa Cecilia de 1954 en Barcelona».

2. José López-Calo, «Querol Gavaldá, Miguel», *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Edición segunda. Stanley Sadie. John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited 2001. England. V. 20, pág. 672.

polifonía clásica así como composiciones propias³. Si bien la actividad compositiva de estos años presenta un fuerte protagonismo vocal, éste no es exclusivo y a la composición del poema coral *Passacaglia vocal* (1953) o de la obra religiosa *Sero te amavi* (1954, para 4 voces y órgano), se le suman otras composiciones de naturaleza instrumental como dos cuartetos⁴ (1954-1955), una sonata para viola y piano (1952) y un salmo para coro y orquesta titulado *In exitu Israel de Aegipto* (1952).

En este contexto musical, *Regem cui omnia vivunt* aparece como una aproximación renovada del género de réquiem. En ella pervive el planteamiento litúrgico de su réquiem anterior, pero ahora la textura instrumental es ampliada: a la original formación vocal le añade una orquesta de cuerdas y el órgano se mantiene como apoyo armónico y acompañamiento. La madurez del compositor refleja un planteamiento estructural cuidado y el réquiem emerge como género compositivo vinculado a la misa de difuntos. Su período histórico, dominado por la estética del Motu Proprio, refuerza esta finalidad y potencia además una creciente actividad musicológica centrada en la música antigua y popular. El estudio de las posibles influencias gregorianas, barrocas, renacentistas o folklóricas subyacentes en la estructura de este réquiem litúrgico obedece pues a unos objetivos principales que tratan de examinar el grado de individualización del género por parte del compositor. Para ello, la metodología utilizada se basa en el análisis directo de la partitura y su posterior comparación con la forma litúrgica original, con la obtención de conclusiones en el apartado final.

3. Antonio Martín Moreno, «Discurso de Presentación por el Dr. Antonio Martín Moreno, catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Granada, con motivo de la investidura del doctor don Miguel Querol Gavaldá», *Discursos*. Universidad de Granada. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1994. pág. 17.

4. Los cuartetos son titulados: *Variaciones sobre Ave María Stella y Variaciones*

Tras la publicación del decreto de Pío X *Motu Proprio* «Tra le sollecitudini»⁵, el panorama musical español de principios de siglo XX se vio afectado por una reforma religiosa que buscaba la creación de un modelo de composición musical que dignificara la liturgia y restaurara el esplendor musical de estéticas del pasado. El estudio del canto gregoriano y de la música renacentista se establece como referente imprescindible en la composición religiosa. Surge la llamada generación del *Motu Proprio* integrada por compositores que tienen que acatar las imposiciones papales y aplicarlas a una producción condicionada por las formas religiosas y la música antigua.

La formación musical de Miguel Querol ejemplifica la estética del *Motu Proprio*. Los años de estudio en el monasterio benedictino de Montserrat lo aproximan al estudio del canto gregoriano y de la polifonía renacentista. Los ejemplos compositivos de esa época muestran una proliferación de obras religiosas (misas, cantos eucarísticos, marianos, gozos), así como de composiciones de estilo renacentista y popular (madrigales, canciones, serenatas). La presencia de esta inclinación estética crea en el compositor una inquietud musicológica que le lleva a continuar una actividad investigadora centrada en el estudio de la música española renacentista y barroca, así como en los

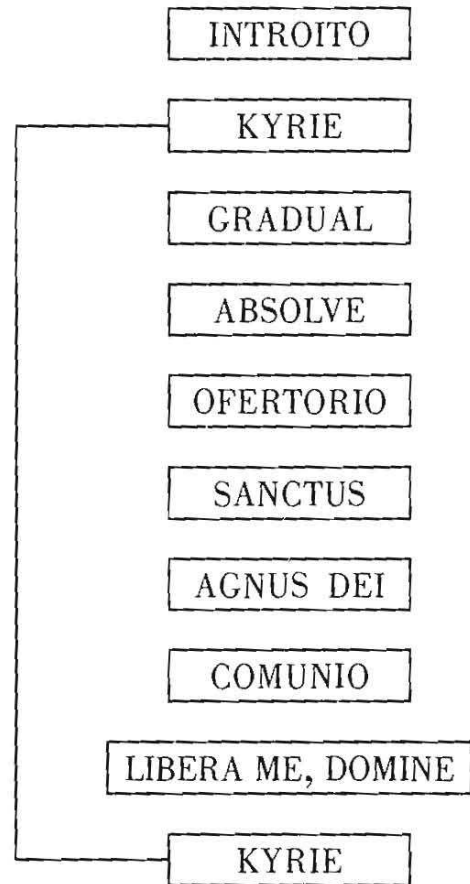


Gráfico 1: *Plano formal.*

5. Pío X, *Motu Proprio* «Tra le sollecitudini», en *El magisterio pontificio contemporáneo. Colección de Encíclicas y Documentos desde León XIII a Juan Pablo I* (Ed. Preparada por Fernando Guerrero), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, col. «Mayor», nº 38, 2ªed., 1996, vol. I, pág. 773 (El texto español transcrito en esta edición está basado en la traducción publicada en *Razón y Fe*, nº 8, 1904, págs. 277-285).

INTROITO

T. A (chelo-c.b. cc.1-3)

T. A (chelo-c.b. cc.4-6)

Introito, comienzo, *Graduale Triplex*, p.669

T. A I (c.b. cc.6-9)

Introito, *Graduale Triplex*, p.669

Te decent- T. B (tenor I. cc.23-25)

Introito, *Graduale Triplex*, p.678

Te decent- T. B (tenor II. cc.23-25)

Introito, *Graduale Triplex*, p.684

KYRIE

Kyrie- T. C (órgano, bajo, viola. cc.1-4)

An. *Graduale Triplex*, p.679

Gráfico 2: Correspondencias temáticas con perfiles gregorianos.

cancioneros⁶. Los principios reformistas del Motu Proprio subyacen en la producción de Miguel Querol y la composición de su segundo réquiem muestra ejemplos de ello.

6. *Cancionero musical de la casa de Medinacelli (s.XVI)*, *Cancionero musical de la Colombina (s.XV)*, *Cancionero Musical de Góngora*, *Cancionero Musical de Lope de Vega*. José López-Calo, «Querol Gavaldá, Miguel», *The New Grove...*, pág. 672.

original, pero no llega a prescindir por completo de ella. Se trata de una visión renovada, un acercamiento estructural que intenta conciliar el origen gregoriano con otras formas de expresión, sin renunciar con ello a la finalidad litúrgica.

III. CORRESPONDENCIAS TONALES Y TEMÁTICAS

El planteamiento tonal y temático de la obra obedece a un principio de orden estructural: la simetría. El conjunto de diez movimientos mantiene la estructura dada por la misa de difuntos en el *Gradual Triplex* y busca correspondencias temáticas como forma de garantizar la unidad. El *Kyrie* es repetido al final a modo de conclusión y la gran dimensión formal presenta un planteamiento cerrado. El principio de simetría queda pues reforzado con esta aparente forma de arco y el estudio de los temas mantiene esta apreciación. Pese a sus correspondencias gregorianas, los perfiles temáticos del *Introito* reaparecen en la *Comunio* y el tema C del *Kyrie* articula gran parte del *Libera me* y de la cadencia final de su movimiento precedente.

La linealidad original de la misa es encuadrada en un planteamiento ternario que agrupa los movimientos por su desarrollo temático y crea un centro de retrogradación estructural que relaciona el *Introito* y el *Kyrie* inicial con la *Comunio*, el *Libera me* y el *Kyrie* final. El carácter narrativo es sometido a correspondencias temáticas entre los movimientos extremos y las connotaciones de una búsqueda de simetría de naturaleza cíclica subyacen en la base del planteamiento temático.

La dimensión armónica subraya el carácter cíclico de este réquiem. La polaridad de Fa se establece como eje constructivo del desarrollo armónico y agrupa los cuatro últimos movimientos en una polarización estructural igual. El *Ofertorio* representa el punto de inflexión de dos bloques diferenciados: el iniciado en el *Introito* con la polaridad de Do y la utilización parcial pero recurrente de Fa; y el que continua tras el *Sanctus* con la polaridad de Fa como elemento tonal primario. La segunda polaridad relevante frente a Fa es Do, con ella comienza su réquiem y su presencia establece una relación de quinta fa-do como contraste a las continuas tensiones mediánticas, modales y cromáticas de la obra.

INTROITO

T. A (chelo-c.b. cc.1-3)

T. A (chelo-c.b. cc.4-6)

T. A 1 (c.b. cc.6-9)

Te decent- T. B (tenor I. cc.23-25)

Te decent- T. B (tenor II. cc.23-25)

COMUNIO

T. A 13 (tenor II. cc.1-4)

T. B 1 (tenor I. cc.13-15)

Gráfico 4: *Correspondencias temáticas de naturaleza cíclica*

KYRIE

Kyrie- T. C (órgano, bajo, viola. cc.1-4)

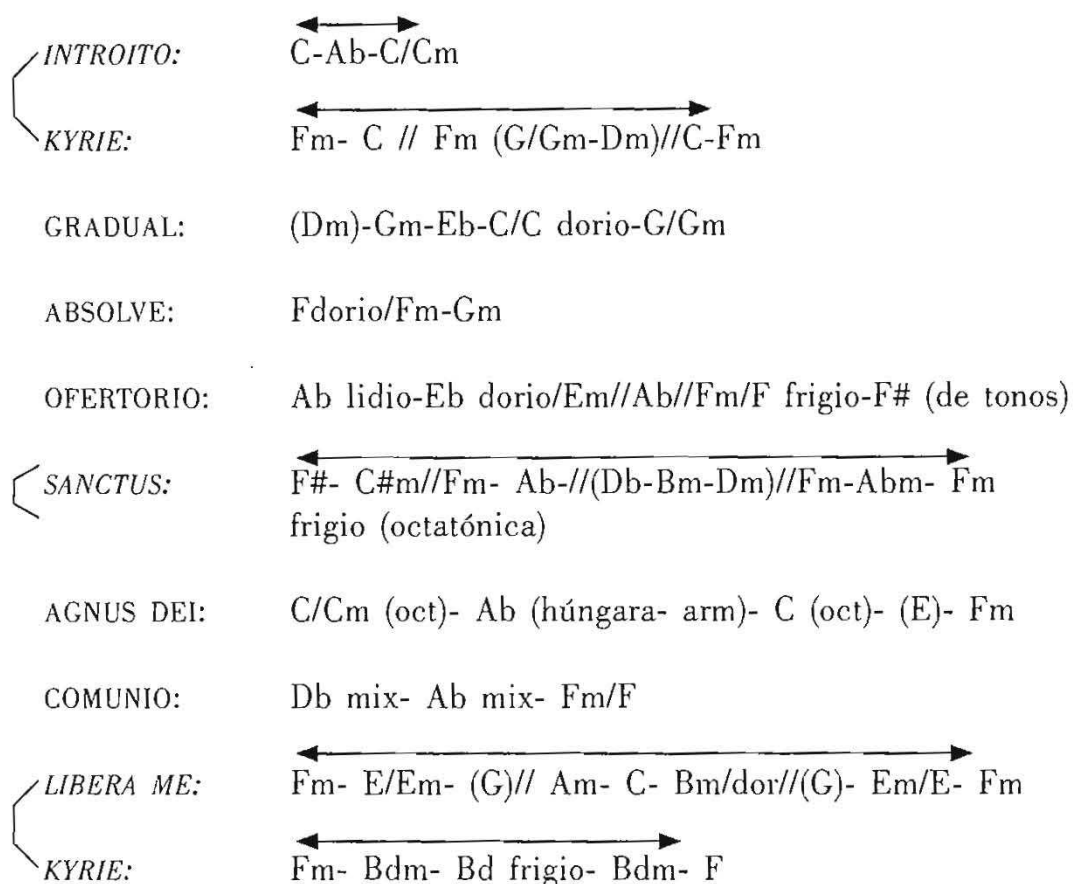
LIBERA ME, DOMINE

Tema C3. (bajos y V.I. cc.2-5)

Tema O. (tenor I, cc.23-31)

Gráfico 5: *Correspondencias cíclicas en el Kyrie y el Libera me, Domine*

La simetría estructural aparece también en la organización interna de algunos movimientos. Los giros tonales de espejo articulan las polaridades del *Introito*, los dos *Kyrie*, parte del *Sanctus* y el *Libera*

Gráfico 6: *Planteamiento tonal.*

me. Miguel Querol conoce la fuerza cohesiva de los esquemas tonales cerrados y la utiliza para crear un principio de unidad tonal interno. La simetría de carácter cíclica es aplicada a nivel temático y tonal, y con ello el compositor logra una obra en la que los múltiples elementos de variedad se disponen sobre un principio de unidad constructiva.

IV. RASGOS DE INDIVIDUALIZACIÓN ESTILÍSTICA

El análisis de esta obra aproxima al compositor a la estructura rigurosa del réquiem litúrgico y su organización formal y textual da prueba de ello. Sin embargo, las restrictivas imposiciones de la estética del Motu Proprio son enriquecidas con aportaciones estilísticas de naturaleza más personal. La actividad musicológica de Miguel Querol constituye una premisa ineludible en el estudio de la obra de

este compositor. Como investigador, Miguel Querol realizó importantes trabajos sobre la música renacentista y barroca en España, actividad que completó con la edición de numerosos cancioneros⁸.

Ejemplo de paralelismos de quinta, Kyrie, Chelo c.40-43



Retardo con preparación disonante en el bajo, Kyrie, coro, c.10



Giro de doble sensible, Ofenorio, chelo- v I, c.19



Bordaduras scmitonales, Kyrie, viola, bajo, órgano, cc.1-2



Gráfico 7: *Particularidades armónicas*

En el desarrollo de este réquiem, las reminiscencias estilísticas de la música antigua son evidentes: encontramos ejemplos de cuartas huecas, paralelismos de consonancias perfectas en las cadencias, retardos disonantes al estilo de Dufay y cadencias de doble sensible. Elementos que reflejan influencias de la música de finales del Ars Nova y del primer Renacimiento. Miguel Querol aplica estos giros musicales en el contexto de un réquiem compuesto en el siglo XX

8. Para consultar el catálogo de sus obras véase: Antonio Martín Moreno. «Discurso de Presentación...».

y revitaliza con ello la sonoridad de una estética que vio surgir al género desde su origen gregoriano.

Paralelamente, las influencias de un renacimiento maduro y del barroco están también presentes: la imitación canónica protagoniza secciones como el *Kyrie*, entre otras, y establece una alternancia textural entre homofonía (el *Christe*, por ejemplo) y polifonía (*Kyrie*). Junto a la imitación, la aplicación de alteraciones de semitonía articula frecuentes giros de bordadura así como finales cadenciales en forma de acordes perfecto mayores, como cumplimiento de la regla renacentista que origina las cadencias picardas. De nuevo, la proximidad de su actividad musicológica condiciona la composición y su estética aparentemente conservadora favorece la aceptación de esta obra en las esferas religiosas de época.

Sin embargo, pese a las continuas reminiscencias antiguas, el estudio de *Regem cui omnia vivunt* ofrece ejemplos de un lenguaje personal que busca conscientemente la inestabilidad tonal y muestra el conocimiento de las vanguardias de la primera mitad de siglo. Bajo una estructura litúrgica de réquiem, Miguel Querol encuadra las características gregorianas, renacentistas y barrocas sobre planteamientos colorísticos más alejados de la visión estética anterior. En el análisis de la obra aparecen frecuentes relaciones mediánticas, cambios de modo-tono abruptos, elementos de armonía alterada, cromatismo, escalas artificiales e incluso leves giros de politonalidad/polimodalidad. La variedad estilística de estos recursos se encuentra encubierta en un planteamiento aparentemente riguroso y tradicional del género, la tensión de estos giros crea dinamismo y el conservadurismo de una estética próxima a la música antigua y barroca coexiste en un equilibrio estudiado. El principio de tensión-distensión genera el movimiento interno de la obra y Miguel Querol demuestra que es capaz de superar los límites estéticos del Motu Proprio.

V. EL ELEMENTO POPULAR

El estudio de la música popular constituye una premisa relevante en la actividad musicológica de Miguel Querol. Las ediciones de cancioneros y recopilaciones musicales que el compositor y musicólogo

realiza muestran la importancia de esta faceta investigadora. Miguel Querol estudia en profundidad el carácter popular en villancicos, romances, tonadas y cantos populares y, de esta manera, se familiariza con múltiples recursos estilísticos de naturaleza folklórica.

En la composición de este réquiem las reminiscencias de música popular subyacen bajo un trasfondo litúrgico. Los ejemplos de cuartas disminuídas son frecuentes y los movimientos *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei* incorporan giros de escalas folklóricas. El primero de estos elementos constituye un recurso característico de la música popular. La cuarta disminuída es un intervalo de gran tensión, disonante para las severas reglas de la semitonía renacentista y con una resolución obligada a giros rigurosos de naturaleza escolástica. Sin embargo, Miguel Querol la presenta con la naturalidad de una tonada espontánea. Su oído está tan familiarizado con el carácter popular de esta sonoridad que su presencia es frecuente en el contexto de esta misa de réquiem. Los ejemplos son numerosos en la obra y muestran la consideración que el compositor le manifestaba, quien afirmaba de ella que era «esencialmente española»⁹.



Gráfico 8: *Reminiscencias de la música popular*

Junto a ella, la utilización de escalas folklóricas contribuye a afianzar la estética popular. Aplicadas en sólo dos movimientos, crean un punto de contraste en el planteamiento litúrgico original y revelan el dominio compositivo que Miguel Querol tiene de ellas. Situadas en movimientos centrales, las polaridades tonales de Do y Fa encuadran un desarrollo escalístico fundamentado en las formaciones octatónicas y húngaras. Los textos latinos se entonan rigurosos y el color armónico da paso a una estética próxima a las tonadas populares, las can-

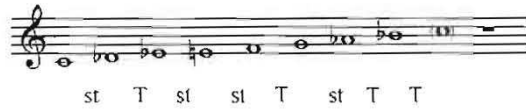
9. Antonio Martín Moreno, «Discurso de Presentación...», pág. 26.

ciones o romanzas, giros musicales que conviven con planteamientos armónicos y modales más escolásticos y que son finalmente dirigidos hacia la polaridad principal del réquiem: Fa.

Sanctus- Benedictus, escala octatónica, c.5



Ejemplo en Do



Esquemas de octatónicas modificadas, Sanctus, c. 10-11

st- T- st- st- T- T- T // T- T- T- st- st- T- st

Agnus Dei, octatónica de C, cc. 1-6.



Húngara Mayor



Agnus Dei, húngara mayor de Ab rotada (3^{ra}), cc. 7-9

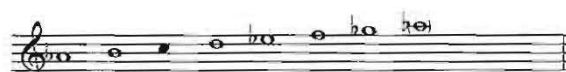


Gráfico 9: Escalas Folklóricas

VI. CONCLUSIONES

El estudio de este réquiem muestra la importancia de la labor compositiva de Miguel Querol. Su prudencia ante el género religioso original le lleva a aceptar una forma litúrgica de origen gregoriano que asume la estética del Motu Proprio y que tiene como finalidad su representación eucarística. Paralelamente, la faceta musicológica del compositor favorece la creación de un estilo personal que aúna tradición y modernidad, bajo una estética preocupada por difundir la música popular y la antigua. *Regem cui omnia vivunt* es una misa de réquiem, un homenaje a la tradición medieval del género compuesta por un musicólogo que es también compositor. Su análisis representa pues un elemento ineludible en el estudio del género de réquiem en la España del siglo XX.

