

JOSEP SOLER

L'escriba de la música



# Presentació

Josep Soler (1935-2022) només va viure per i per a la música i va expressar aquest interès en diverses vessants. Al parlar de sí mateix es considerava només un escrivà, algú que, fruit de l'atzar, té el deute de transmetre alguna cosa "que li ve donada" per cobrir una absència. Considerava que tenia un deute que no li venia de l'atzar sinó que era transmissor d'un do que com expressa Diego Civilotti "precedeix la racionalitat en les direccions del seu destí".

Aquest destí va portar-lo a Badalona l'any 1980 a fer-se càrrec de la direcció del Conservatori de la ciutat. Va acceptar aquesta feina perquè era conscient que calia un nou centre amb una opció pedagògica més adient a les necessitats d'aquell moment. Un conservatori "pràctic" (de gent activa en la pràctica musical) on també tingués cabuda la reflexió musical i -sobretot- on ell hi trobés el seu espai docent. Gràcies al seu prestigi es va poder fer un claustre de professors destacats i el centre, després de 42 anys, ha generat un considerable patrimoni de compositors, instrumentistes, directors, etc. que suposen un indicador absolut més objectiu que justifica aquesta iniciativa pionera i deutora de la immensa generositat de Josep Soler amb l'alumnat i la ciutat de Badalona.

Ha estat probablement el compositor més íntegre que ha tingut el nostre país, el que més ha escrit de música, el més prolífic en intenses composicions de llarg abast i el que més ha reflexionat en un corpus hermenèutic unitari de música, literatura, filosofia a través un camí fructífer d'una obra que a hores d'ara encara resulta en gran part desconeguda.

Els escrits que es presenten en aquesta miscel·lània provenen de 7 personalitats musicals relacionades amb el compositor que ens descriuen Josep Soler des de perspectives diverses: Joan Cuscó relata el camí interior de Soler i els traços de la trajectòria unitària de la seva vida i la seva obra i posa de manifest els lligams indissociables amb la seva Vilafranca natal, mentre que Gerardo Guzmán ressalta el valor de les diverses publicacions sobre música de Soler que posen de manifest el debat dels preconceptes i els posicionaments històrics. Des d'una perspectiva d'anàlisi, Agustí Bruach posa de rellevància l'autoritat de

Soler a l'hora de contextualitzar l'òpera *Faust. Eine Handlung in vier Szenen* l'adaptació de Soler de l'argument del Faust així com el tractament dels gestos musicals i el domini de l'orquestració. Miguel Salmerón reflexiona sobre els conceptes de temps i espai en les obres de Josep Soler, en la circumspècció de la immobilitat de l'ésser, mentre que Diego Civilotti tracta el llenguatge simbòlic del compositor en base a una incertesa post racionalista i derivada de la teoria del coneixement que integra totes les manifestacions artístiques. El text filosòfic i literari d'Olga Amarís identifica l'obra de Josep Soler amb els darrer cant de Jesús de Natzaret a la creu com a transmissor d'una obra "revelada". *Tetélestai*: l'infinit absolut del cantor en la creu. Com a cloenda es presenta el Tombeau o homenatge pòstum que Gustavo Provitina dedica a Soler prenent com a referent els tombeaus que Ravel va dedicar a Couperin i Soler a Ravel "armonitzant les dues concepcions estètiques, la seva i la de l'invocat, en una síntesi equilibrada i misteriosa".

Gràcies a tots ells per participar en aquesta miscel·lània i fer que aquesta "ombra efímera" mencionada pel compositor Josep Soler esdevingui més perenne.

### **Josep Borràs i Roca**

*Director del Conservatori de Badalona*



## Josep Soler i el sentit tràgic de la vida

Joan Cuscó i Clarasó

Arxiu Musical Vinseum  
i Universitat de Barcelona



Sempre és difícil plasmar en quatre paraules l'obra o la personalitat d'un autor. Molt més les dues coses al mateix temps. I molt difícil si es tracta d'un autor tant prolífic (i en àmbits diversos) com Josep Soler Sardà. Però cal trobar algunes constel·lacions i alguns conceptes que serveixin per traçar-ne un esbós viu, com els que feien Goya i Picasso. A mà alçada. Per a transmetre'n alguna idea que tingui valor per al lector. Per a qui vol conèixer, tocar, investigar o escoltar l'obra de l'autor.

És ben cert que en el camí creatiu de Soler hi ha una evolució que és un guany en llibertat i en expressivitat. Però també és cert que entre les primeres i les darreres obres no hi ha un camí recte sinó un camí interior. La creació d'un nus temporal en què el passat, el present i el futur s'entrellacen fructíferament: líricament. De fet, gràcies al cervell i a les arts els humans som els únics que podem viatjar per aquestes tres dimensions temporals i jugar-hi i treballar-hi. En el cas de Soler, fer un camí de destil·lació (ja que ell sempre es va sentir lligat al Penedès) que se sustenta en una música que queda suspesa, com intemporal. Com un perfume que omple l'espai. Idees que remetent molt bé al seu apreciat d'Ors, a qui Soler dedicà una obra escrita a partir del que aquest havia escrit sobre Bach, la qual s'estrena a Vinseum, Museu de les Cultures del Vi de Catalunya (on actualment se'n guarda l'original) i porta per títol *Cantata* (2009-2010)

Aquesta construcció musical, però, no és una abstracció. És vital. És existencial. No és desarelada ni cerebral. I amb això no volem dir que

Soler no tingués ben assumit que la música és una estructura que ha de tenir un ordre i que per a compondre cal dominar la tècnica. Una estructura i una tècnica que ell sabia domar fins a mostrar-la com un alè i com un crit de llibertat al mateix temps. Aquesta creació és un bon exemple d'allò que digué Joan Roura-Parella: viure significa unificar i formar una unitat amb el món que t'envolta. Memòria i transcendència. Una harmonia dinàmica que enllaça i que permet el diàleg (interior i exterior).

En Soler aquest moviment ve impulsat per motius diversos, però sobretot, si seguim Freud i Xavier Rubert de Ventós (de qui Soler sempre en recordava el veïnatge), pel malestar que empeny a posar blanc sobre negre: per la ferida del naixement. Ferida sobre la qual sempre em va dir que no en parlaríem, ja que sabia que jo, com a vilafranquí, n'havia sentit les versions més diverses. La ferida del bastard que l'acompanyà des del primer dia. No debades, el record de Vilafranca i de la família eren agradolços. A voltes lírics (com quan la seva música arriba a les notes més agudes) i en moltes ocasions feréstecs i feridors (de la mateixa manera que després d'ascendir l'ull-lianament cap al cel baixa de cop als sons més greus de la carn). Vilafranca eren espais i família. Els primers records musicals escoltant Josep Maideu a l'orgue de Santa Maria i els actes obscurs i nocturns en record als caiguts (feixistes) de la guerra. La tomba d'Eugeni d'Ors (mentor de Taltabull) i la pèrdua de Cal Sardà. La fàbrica (invisitable) i el pare i els records musicals amb l'àvia i la mare (essent la segona la que va portar a can Boileau la primera obra que se li va publicar a Josep Soler). La festa major (amb els castellers i l'entrada de sant Fèlix) i les germanes Lara i la música que tot just acabada la guerra sonava tot el dia a les rambles, ... Era una memòria tràgica que ell va dramatitzar al llarg de la vida. Ho tenia clar, fer música era dramatitzar. Tota la música era operística deia. La vivència tràgica era el fons i la música era la forma d'una vida viscuda per la música, considerant la música no pas un mer exercici tècnic o professional sinó la manera de comprendre i de comprendre's. Essent aquest, el camí del "coneix-te a tu mateix". Un camí que mai no s'acaba, com bé sabia. La música (i l'art en general) sempre és una maièutica, si volem citar el seu platonisme (passat pel sedàs de

Gödel i de Penrose). I la vida humana és un drama, com bé mostren dos dels seus autors de capçalera: Shakespeare, Verdaguer i Lluïll i podem trobar reflectit a *El jardí de els delícies*, primer per a instruments sols (1996) i, després, en forma d'òpera (2000)

En el seu cas, un drama amarat per l'existencialisme de Sartre i per Hölderling, qui el 2007 li fa dir que segurament totes les èpoques són èpoques de penúria (com escriu en el seu darrer llibre).

Des de la vessant més musical, a Vilafranca hi trobà, com sempre recordava, els discs de Cal Soler i la pianola de la Casa Sardà. La necessitat d'escoltar amb atenció i la capacitat d'experimentar per a conèixer controlant l'expressivitat. També l'enciclopèdia on llegia conceptes musicals. Per tant, la necessitat de poder comprendre, també racionalment, el fet musical.

Dins la família va aprendre el valor de la música i la necessitat d'escoltar-la amb atenció i de viure-la. Fou el bressol de la seva formació musical ja que tant la seva àvia Ramona com la seva mare tocaven el piano amb un cert nivell (recordava els darrers mesos de vida). I l'àvia Ramona era amb qui anava al Liceu a escoltar òpera, i a berenar (com li agradava de recordar amb ironia).

És així com la música va formar part d'ell i de la seva vida d'una manera gairebé intuïtiva i emocional. No debades, quan li preguntaven perquè feia música deia que ho portava a dins, que sempre ho havia fet. Deia que escrivia notes i paraules des de ben petit. I les notes i les paraules han configurat, amb el temps, una obra que ha tingut una gran repercussió en la cultura musical del país i que perdurarà.

A les notes i a les paraules s'hi va relligar profundament. (També al cinema.) En el cas de la música el punt d'inflexió foren escoltar *La nit transfigurada* de Schönberg i les obres de Berg, en uns anys que aquests autors havien quedat desplaçats de la cultura musical de Catalunya.

Tot ho va fer amb una ferma voluntat i amb autodidactisme ben conduït. No li agradaven els claustres (ni eclesiàstics ni acadèmics). La seva topada amb el món acadèmic (a l'escola de monges de Vilafranca, als jesuïtes de Barcelona i a la universitat), són fets a tenir en compte per comprendre la seva trajectòria professional, la seva voluntat de ser lliure i, sobretot d'alliberar-se, la seva manera d'entendre i de practicar la docència i el mestratge i la seva visió de la transcendència

Volia el silenci i la quietud d'una cambra amb una taula, ja fos la del Penedès on va escriure la Missa del 1953 o la del pis de Josep Bertrand a Barcelona. Per això va topar amb René Leiwobitz (i amb altres que mai no volia anomenar). Només va reconèixer dos mestres: Rosa Lara i Cristòfor Taltabull. Però la solitud no era aïllament. Era generós i practicava l'amistat. I llegia i estava al cas de la política i de l'economia, dels avenços científics i de les telenovel·les.

Aquesta vocació i passió per fer música, deia recordant Hegel, és la necessitat de pensar. I pensar és perillós. Com bé sabia ell que va començar els estudis de filosofia a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona en una època en què aquesta estava dominada pel tomisme i l'escolasticisme més rancis. I per això ho va deixar.

La taula on compondre i la passió vital el posaren entre Bach i Tomás Luís de Victoria, entre l'estructura racional i l'expressió emocional, entre la transcendència i la civilitat. I *Jesús de Natzaret* és (molt significativament) l'obra que travessa tota la seva vida (des de la dècada del 1960 fins a la seva mort). Una obra viva que ha quedat inacabada. Que a voltes era una òpera i acte seguit un oratori escènic, com deia ell mateix. És la lluita entre la passió i la raó, entre el fons tràgic i la forma dramàtica. I la visió del Jesús crucificat, el de la passió (que retrobà en Wagner i en Bach), malauradament, es va materialitzar i aferrissar en ell els darrers anys de la seva vida. (Els quals comencen amb la mort de Francesc Vallmitjana.)



De la seva persona ens en queden l'exemple ètic que vam aprendre i el rigor de l'obra. L'exemple d'una vida i l'obra d'un compositor i d'un pensador excepcional. El compromís ètic i artístic, sempre indissociables. I, parafraçant-lo a ell mateix, direm que tot el que escrivim i organitzem és una ombra, sempre efímera, del somni de la vida. Essent, aquesta, una idea que el vincula amb Shakespeare i Calderón de la Barca.

Sempre va tenir ben present Vilafranca, on va començar a estudiar música amb Rosa Lara i va conèixer les músiques de la festa major amb Francesc de Paula Bové. Una festa major que cada any, mentre les cames l'aguantaren el feia tornar a Vilafranca

També dins l'extensa producció musical de Soler Vilafranca hi té un pes específic: la peça per a violí sol *A Matilde* (2001), les obres simfòniques *Poema de Vilafranca* (1994-2000) i *Preludi i danses del Penedès* (2009), que primer es va gestar per a quartet de corda entre els anys 1995 i 1998 però sobre la que havia començat a treballar amb Rosa Lara, i *Poema de Sant Francesc* (2001) i el *Llibre d'Orgue de Santa Maria de Vilafranca* (1995-1996, 2007) en són bons exemples; les partitures originals de les quals, i per expressa voluntat seva, es conserven a Vinseum (on també hi va donar el fons d'art de la seva mare). I *Preludi i Danses* és una obra on es mostra bé la seva capacitat, com la de Picasso al *Guernica*, de sobreposar èpoques, estils i llenguatges sense que es noti. Hi són l'acord del Tristany i les melodies tonals de la festa, el llenguatge tonal i el dodecafonisme, l'expressionisme (quan recorda la Moixiganga) i l'impressionisme (en el Drac), un record de la música romàntica a l'inici i al final... Una memòria que es tanca sobre sí mateixa i que és integrada, lírica, festiva i passional. Una música que crida molt l'atenció i que mostra la llibertat que a poc a poc havia anat guanyant com a creador. Una música que va continuar desplegant-se en obres posteriors com: *El drac* (2013), *La Moixiganga* (2013) i *La festa major de Vilafranca / La cripta de sant Fèlix* (2014). Totes elles bon exemple de l'impuls vital i musical que impregnà tota la seva vida. I és que com diu Roura-Parella, cada personalitat és un tema que va amplificant-se en les seves variacions.

**Faust.  
Eine Handlung in  
vier Szenen,  
de Josep Soler.**

**Breves apuntes  
sobre su génesis  
y estructura.**

**Agustí Bruach**

*Doctor en Musicología  
por la Universitat Autònoma  
de Barcelona*



1. Albéniz, Isaac: *Pepita Jiménez*.  
*Comedia lírica en dos actos*. Ed. de  
Josep Soler. *Música hispana, Serie A*;  
*Música lírica*, 16. Instituto Compluten-  
se de Ciencias Musicales, Madrid, 1996

Corría el frío invierno del año de 1998-99. El autor de estas líneas había trasladado unos meses antes, por motivos familiares, su domicilio a Alemania y empezaba a integrarse en el Departamento de Musicología de la Universidad de Ratisbona, la pequeña ciudad bávara a orillas del Danubio. En ella, y precisamente al final de una conferencia en este Departamento sobre la música española en general y sobre la obra de Josep Soler en particular, su director, el especialista en Liszt Detlef Altenburg, mostró vivo interés en la forma de instrumentar de Soler tras la audición de fragmentos de *Pepita Jiménez*, de Isaac Albéniz, en la versión para orquesta de cámara del propio Soler<sup>1</sup>. Esta conversación, continuada en diversas ocasiones en su despacho y que fructificó para mí en el encargo de una primera ponencia para el Congreso *Liszt und Europa*, en la Musikhochschule Weimar en el invierno siguiente, llevó a Altenburg a preguntarme si creía que Soler podría tener interés en componer una obra escénica cuya temática tuviera algún punto de relación con lo que los germanistas llaman Clasicismo de Weimar y cuyo centro neurálgico es la obra gigantesca de Johann Wolfgang von Goethe. Trasladé a Soler el encargo informal de Altenburg por teléfono y el compositor se puso inmediatamente manos a la obra, en enero de 1999, con los primeros trabajos de adaptación del *Faust*, de Goethe, que terminó, según la fecha de la partitura y del libreto, el 20 de febrero de 2000 en Barcelona. En algún momento de este mismo año, probablemente en verano, Soler me entregó la partitura pidiéndome que se la pasara a Altenburg para su consideración y posterior estreno en el Teatro Nacional de Weimar. Precisamente en aquellos meses se gestaba, sin

yo saberlo, el traslado de Altenburg como jefe del Departamento de Musicología de Weimar-Jena, que culminó, tras largas y arduas negociaciones por su parte, al cabo de unos dos años con su nombramiento. Ello llevó a una serie de cambios radicales tanto en el Departamento de Ratisbona como en el de Weimar, cuya situación de suma provisionalidad tras la reunificación alemana a partir de 1989 todavía no se había resuelto y que exigió a su nuevo director un trabajo mucho más organizativo, en todo caso mucho más prosaico de lo que él mismo se hubiese imaginado. Estas obligaciones extramusicales, que Altenburg tuvo que asumir necesariamente con su nuevo cargo, por una parte, al lado de otros lances de la vida tan afortunados como el feliz nacimiento de nuestra hija y posterior traslado a Múnich de toda la familia, por la otra, conllevaron que nuestra relación fuese mucho más esporádica. De ello se resintió la fluidez de nuestro trato y, con ello, el proyecto sobre el Faust cayó en el olvido. A ello no ayudó el hecho de la prematura muerte de Altenburg poco después de su jubilación en Weimar y, por tanto, la desaparición de todo resto de contacto con la ciudad de Turingia y sus instituciones musicales.

Este artículo quiere ser un intento de mínima restitución y homenaje a uno de los trabajos más desconocidos y a la vez más representativos de la obra operística de Soler, que por razones cronológicas obvias no se incluye todavía en mi tesis doctoral, defendida en 1997 y publicada en 1999 como libro<sup>2</sup>. Su descripción y divulgación son para mí una obligación moral, casi diría una especie de imperativo categórico, después del intento fallido de estreno anteriormente descrito, al cual yo en cierto modo contribuí.

### **Literalidad y libertad del libreto: estructura y significado**

La ópera empieza en la Escena Primera del texto original de Goethe, exactamente en el verso 386<sup>3</sup>. Tanto la dedicatoria como los prólogos del drama han desaparecido y Soler concentra su Acción en Cuatro

---

2. Bruach, Agustí: *Les òperes de Josep Soler*, Microficha, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1997. Edición en castellano: *Las óperas de Josep Soler*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1999

3. Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie*. *Goethes Werke*, volumen III: *Dramatische Dichtungen I*. Ed. por Erich Trunz. Verlag C. H. Beck. Edición para el 250 cumpleaños de Goethe. München, 1999. Todas las citas del texto original se van a referir en adelante a esta edición.

Escenas ya desde el principio en la figura del protagonista. La pareja femenina, Margarete, y buena parte de los personajes secundarios desaparecen para otorgar en su casi totalidad la carga dramática de la acción al personaje masculino de Fausto. Ello quiere decir que, en una primera valoración de las consecuencias que tiene esta decisión para el equilibrio y significado de la acción dramática de Soler, en la ópera que estamos describiendo no se produce ningún tipo de redención a través del "eterno femenino que nos eleva hacia las alturas"<sup>4</sup>. El contraste entre los caracteres masculino y femenino no interesa en absoluto al compositor; bien al contrario, la soledad de Fausto ante Mefistófeles, que Soler nombra en su texto siempre como "Aufseher", Vigilante, denominación que Goethe en su original reserva para el texto hablado de Fausto, condena al protagonista a la confrontación consigo mismo, con su fracaso y decadencia intelectual y corporal, hasta el final de la acción dramática. También la multiplicidad de referencias histórico-filosóficas del texto original así como la base identitaria de tipo cristiano-panteísta han sido totalmente eliminadas en el libreto operístico. Contrariamente a la tendencia ascendente, a la anábasis del original de Goethe hasta la epifanía del final de la Segunda Parte del texto dramático, por cierto muy próxima a la asunción en el paraíso de Juana de Arco en los últimos versos de *Die Jungfrau von Orleans*, de Friedrich Schiller, el Fausto de Soler es un personaje que ni conoce ni va a conocer redención de ningún tipo y que, de este modo, se aproxima a caracteres tan típicos de su compositor como el Murillo de su acción escénica homónima sobre un texto de juventud de Rainer Maria Rilke y, quizá en menor grado, al protagonista de *Les Tentations de Saint Antoine*, de Soler sobre el texto en prosa dramatizada casi irrepresentable de Gustave Flaubert. Hasta qué punto se produce en este tipo de personajes una proyección psicológico-artística del compositor en su tipología, hasta qué punto se puede hablar de un auténtico alter ego de su creador, como en las películas de madurez de Luis Buñuel protagonizadas por Fernando Rey, es un tema sumamente delicado que solamente puede ser evaluado a través de indicios y de una buena dosis de

---

4. *Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan*. (12110-12111, versos finales; Goethe: op. cit. p. 364)

intuición artística basada en un conocimiento amplio de las obras de sus creadores. En todo caso, y después de suprimir también el personaje del ayudante Wagner del original, la escena se traslada al Domingo de Resurrección (v. 737 ss.), con el concurso del protagonista, un coro de mujeres y un coro de ángeles. Aquí termina la Primera Escena y también el texto tomado de la Primera Parte del original de Goethe.

La Segunda Escena se corresponde, salvo una elisión inicial, con el Primer Acto de la Segunda Parte del drama original (v. 4642 ss.) y está exclusivamente protagonizada por los personajes de Ariel y Fausto. Sin embargo, el texto de Ariel del libreto es en parte recitado en el original por Fausto (v. 4679 p. 148-149, "Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig..."<sup>5</sup>). Probablemente falte en el libreto la indicación de que el texto siguiente forma parte del papel de Fausto, tal como se produce en la partitura general. Un intermedio orquestal iniciado por las cuerdas con intervenciones solísticas posteriores de los vientos-madera se constituye en el nexo musical entre esta escena y la siguiente.

La Tercera Escena empieza en el Quinto Acto de la tragedia original (v. 11384 ss.), a medianoche y protagonizada por las Cuatro Mujeres Grises<sup>6</sup>, personificaciones de la Escasez, la Preocupación o Inquietud, la Culpa y la Necesidad. En ella se producen también numerosas elisiones del texto original y constituye una especie de preparación dramática al anticlímax final de la muerte del protagonista. Éste comparte protagonismo en la Tercera Escena con largos diálogos cantados por Fausto y la Preocupación (v. 11453 ss.), en los cuales se enfatiza la futilidad y nulo relieve de los bienes materiales que conducen indefectiblemente a la eterna oscuridad y el sinsentido<sup>7</sup>. Este descenso dramático, esta catábasis, bajada a los infiernos sin resurrección posible, es una característica no solo de las obras escénicas de Soler sino

---

5. Goethe: *op. cit.*, p. 148 ss.

6. *Vier graue Weiber: der Mangel, die Schuld, die Sorge, die Not*  
*op. cit.*, p. 343 ss.

7. *Wen ich einmal mir besitze*  
*Dem ist alle Welt nichts nütze;*  
*Ewiges Düstre steigt herunter*  
*Sonne geht nicht auf noch unter, (...)*  
Goethe: *op. cit.*, p. 345

también de buena parte de sus obras instrumentales que, sin concepción alguna, buscan el refugio en la falta de movimiento, la falta de contraste y volumen; a la búsqueda de la calma perdida, un éxtasis tímbrico y armónico que, caracterizado por una orquestación con matices y gusto un tanto afrancesado al lado de sonoridades próximas al acorde del Tristán, dan a las obras de Soler su tinte personal, su morbidez inconfundible. Si tomáramos prestado el vocabulario que fundamentalmente la musicología germánica ha usado en relación a, entre otras, las obras sinfónicas de Anton Bruckner y Max Reger -también en el último compositor en su obra de cámara- y que define su frecuente falta de voluntad, imposibilidad de diferenciación sintáctica y formal del discurso sonoro como prosa musical, nos moveríamos inmediatamente en la necesidad de definir y concretar estos parámetros anteriormente esbozados en la música operística de Soler como prosa dramática o, mejor, escénica. Prosa escénica a la cual se adaptan frecuentemente los textos a los cuales el compositor ha decidido poner música; llevado al extremo, sería como si el libreto se construyera a posteriori en función de una idea musical preestablecida.

A pesar de todo ello, encontramos precisamente en la Escena Cuarta el momento de la ópera en el cual el texto seleccionado (v. 11511 ss.) parece sugerir al compositor un mayor contraste y movimiento, alimentado quizá por el tono siempre entre irónico y grotesco, en el texto completo de Goethe a veces también grosero, del Vigilante (Mefistófeles), que toma aquí un papel indudablemente protagonista con su ejército de lemures, cuyo miembro más decrepito tropieza con la sepultura abierta de Fausto<sup>8</sup> casi como si insistiera en quitar dramatismo a la escena del entierro. El texto sugiere una escenografía e iluminación que podrían haber sido fuente de inspiración, si es que no lo fueron, de una de las secuencias más amenazadoras de *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, a la llegada del vampiro al puerto de Wismar mientras su

---

8. *Nun hat das tückische Alter mich  
Mit seiner Krücke getroffen;  
Ich stolpert' über Grabes Tür,  
Warum stand sie just offenj (...)*  
Goethe: op. cit., p. 347

serviente lo espera en la cárcel<sup>9</sup>. Es sabido que el cine clásico en general y el cine expresionista alemán en particular han sido continua fuente de inspiración para Soler, a la cual ha vuelto de forma recurrente hasta sus últimos momentos.

Una última observación en relación a la orientación y matiz del texto del libreto respecto al original merecen los últimos versos del Coro y del Vigilante: (Coro) *Steht still!*/(Vigilante) *Er fällt, es ist vollbracht.*/(Coro) *Es ist vollbracht*<sup>10</sup>. Parece relevante que en el original de Goethe el segundo "Es ist vollbracht" (traducción literal al alemán de "consumatum est", última de las palabras de Cristo en la cruz según el texto de la Vulgata) no existe. En su lugar, Goethe escribe para el coro "Es ist vorbei!" (v. 11594), a lo que sigue una alocución de Mefistófeles: "Vorbei! Ein dummes Wort./Warum vorbei?" (v. 11595-11596). La palabra "vorbei" (se ha acabado) naturalmente pierde la resonancia bíblica que tenía "vollbracht" (se ha consumado) y el hecho de que precisamente Mefistófeles reivindique el vocabulario bíblico primigenio para la muerte de Fausto adquiere en el original de Goethe inmediatamente un tinte irónico que el texto del libreto no recoge.

### **El gesto musical: entre la reflexión y el éxtasis**

La orquesta que da realidad sonora al mito fáustico en la versión de Soler es de tamaño mediano, con cuerdas frecuentemente utilizadas en "divisi" y con la peculiaridad de incorporar el órgano como instrumento integrante de ella que da un acabado tímbrico sin aristas, añade profundidad y morbidez y, a la vez, acompaña las intervenciones de los diferentes pequeños coros vocales que actúan en la obra o bien realiza una "practica alternatim" con ellos: un coro a seis voces (contraltos y tenores en "divisi") que caracteriza al Espíritu (Geist) que dialoga con Fausto en la Primera Escena, en una idea musical con cierta similitud a la figura de Dios en *The Flood* (1962), de Igor Strawinski, un coro de ángeles, cuya principal característica es la orientación a partir de un

---

9. *Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,  
Vepestet alles schon Errungene;  
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,  
Das letzte wär das Höchsterrungene. (...)*

Goethe: *op. cit.*, p. 348

10. Goethe, *op. cit.*, p. 349

lenguaje musical protorenacentista, casi como un motete, durante los cantos de Pascua de Resurrección, un coro de mujeres, de las cuales la Preocupación (contralto) adquiere en algunos momentos un relieve solístico, y un coro de lemures. El papel de Fausto lo asume un barítono de registro amplio y con grandes exigencias dramáticas que deberían incluir una capacidad de recitación similar a la de un actor de teatro clásico. El rol del Vigilante (Mefistófeles) también es interpretado por un barítono: ya se ha resaltado anteriormente que los tintes irónicos y grotescos del original de Goethe, que se han convertido en el mundo germánico en un tópico interpretativo como muy tarde a partir del amaneramiento y de la dicción perfeccionista de Gustav Gründgens disfrazado de payaso (Augusto, el payaso inteligente) con Will Quadflieg como Fausto<sup>11</sup>, se nivelan en la ópera de Soler en un elemento más que subraya la atmósfera oscura y depresiva, sin opción a otros matices de contraste que la dramaturgia pueda ofrecer.

El fragmento sinfónico final, *Grablegung* (Deposición del cuerpo en la tumba), es un ejemplo representativo de la manera de entender un anticlímax como punto culminante de una acción dramática por parte del compositor y que es perfectamente trasladable a otras escenas de carácter similar en sus diversas óperas, especialmente las de madurez: de la acción musical va desapareciendo todo atisbo de movimiento. La tensión sonora constante, mate, el contraste tímbrico y el volumen, que pasa en breves momentos del tutti orquestal (fff) al registro sobreagudo de las cuerdas con sordina y armónicos artificiales de los violoncellos acompañados por el órgano (ppp), se constituirán en los elementos que, a nivel subcutáneo, serán los encargados de trasladar al oyente el interrogante, la perplejidad y la resignación del compositor ante la muerte del protagonista.

---

11. Goethe, J. W. von: *Faust. Der Tragödie erster Teil. Puesta en escena de Gustav Gründgens. Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1960. Disponible en DVD, Arthaus, 2006, y en youtube.*



## POUR LE TOMBEAU DE JOSEP SOLER.

**Gustavo Provitina**

*Escritor y realizador audiovisual.  
Profesor en la Universidad  
Nacional de las Artes  
y en la Universidad  
Nacional de La Plata*



1. "(...) Una rápida visión de estos años  
, desde los comienzos, hasta el día en  
que se cierra un período de la historia,  
irrepetible (...) supone, asimismo, una  
lectura, precisamente de lo que no se  
ha dicho, de aquello que estaba –está-  
escondido en la obra..." (Soler, J.  
*Música Enchiriadis, Una última mirada,*  
Scherzo, Madrid, 2011.

Tumba es una de las palabras escatimadas a la lengua cuando proyectamos en el decir nuestra experiencia. Las imágenes mentales que acicatea remiten al quebranto en un mundo que impugna, instintivamente, toda reflexión anudada al sufrimiento.

Un espacio consagrado a las honras fúnebres es, por definición, una zona abierta para las disquisiciones metafísicas que empiezan por asumir la presión constante de la finitud. Toda tumba, sea material o simbólica, constituye un santuario cuya corporalidad es menos sólida que la memoria. Rodolfo Walsh lo supo condensar en un enunciado irrefutable: *el verdadero cementerio es la memoria*. El altar de la memoria proyecta su sistema de representaciones sensibles en la forma íntima de la elegía (poema de lamentación). La primera elegía ha surgido, pues, de la necesidad de expresar y luego ordenar el dolor en la anchurosa masilla del lenguaje, un dolor, no obstante, fraseado en consonancia con la imagen del espíritu evocado. Josep Soler en su obra minimalista *Pour le tombeau de Maurice Ravel*, traza tres epitafios iridiscentes y sincrónicos sobre el mármol etéreo de una miniatura sonora en clave elegíaca, a saber: a) lo no dicho<sup>1</sup>, aún, sobre el cierre de una época, el impresionismo en este caso, (como hiciera a su turno Ravel con el barroco francés en *Le tombeau de Couperin*); su interpretación musical de la figura y del lenguaje de Maurice Ravel; los *eslabones*, para usar palabras del propio Soler, que unen las basas de su poiesis con ese monumento testamentario que es la obra del compositor francés. El arte de Ravel, como el de sus contemporáneos, se

ubica en un segmento de la historia de la música de cierre, pasaje y apertura de la segregación progresiva de la armonía bimodal y la articulación de una dinámica de los intervalos acometida por atildadas tensiones (no muy alejada de la escalonada disipación de la pintura figurativa). Esa dimensión flotante, es atomizada por Soler en minúsculas ínsulas sonoras que recuperan la atmósfera musical del impresionismo. Si frente al repertorio de Debussy, Soler veía una pregunta bicéfala capaz de articular la naturaleza de la obra humana y la maquinaria del pavor y la muerte; la de Ravel parece reenviar a un embeleso saturnino ceñido por la nostalgia, próxima a la noción de que *las músicas que los hombres escriben para adornar sus liturgias son siempre músicas funerarias*<sup>2</sup>. Esa sensación es motivada por el repique del verbo *acaecer*, empleado por Soler, para caracterizar la manifestación musical del tiempo. En Ravel la pulsación rítmica, aún la aparentemente más vivaz, propende, desde la coloratura, a la reminiscencia de una impresión de albúmina. Y esa misma reverberación fue capturada por Soler.

*Pour le tombeau de Maurice Ravel* admite ser oída como una addenda musical o una coda compuesta con las reliquias de un lenguaje hilvanado entre atmósferas, colores, pigmentos armónicos difusos. Es, por fuerza, un epitafio, y como tal remite a la síntesis obligada de una máscara mortuoria concebida con pinceladas acústicas intermitentes que emergen desde el lecho de enjundiosas borraduras. Soler, por otra parte, entendía el efecto solitario y creativo de interpretar –los compositores también son intérpretes en el sentido más amplio de esa palabra- no sólo como un acto de desvelamiento sino, también, desde cierto grado de insistencia, de pulsación repetida o tañido interior. Esa misma sustancia aflora en la miscelánea armónica de ese hondo responsorium ravelésiano. Josep Soler compuso un retrato de Ravel al estilo de Velázquez, él mismo se refleja en esa oración impresionista, tela acústica de texturas y matices que cintila el mausoleo musical de toda una época.

---

2. *Op.cit.* pág.122

*Pour le tombeau de Maurice Ravel* oída a la distancia, desde el sincretismo de la memoria piadosa, es también una metamorfosis en el sentido que el propio Soler utilizara para interrogar la obra compuesta por Richard Strauss –Metamorphosen– inspirada en un tema de Beethoven: *¿qué es lo que se hace objeto más allá de la forma –o de las Formas–? ¿qué objetos, qué formas son las que vienen a ser nuevas formas meta de lo que ya se ha entregado, de lo que ya es existente?*<sup>3</sup> La *Metamorphosen* compuesta por Richard Strauss en 1946, responde a esa última pregunta mediante un esquema que en su desarrollo dialoga resueltamente con la Marcha Fúnebre de la Sinfonía N° 3 de Ludwig van Beethoven. Hasta un análisis ligero permitiría demostrar que Strauss rehuyó, deliberadamente, de la tentación de intercalar la variación virtuosa de una cita musical erudita. El vínculo estrecho que sujetaba al compositor de *Salomé* en la cripta del legado romántico del siglo XIX está presente en toda su obra pero alcanza su mayor cota de hondura espiritual en el compás 502 de *Metamorphosen* cuando la impronta fúnebre de Beethoven corona ese *In memoriam* destinado a trazar, en tanto que fantasma renovado de todo compositor consciente de su gravitación, la doble barra conclusiva de una época resistente a las disolvencias. De eso se trata la obra de Strauss y los mausoleos simbólicos, finalmente, de una disolvencia, de la transición progresiva de una imagen o de un sonido a otro. En ese ritual de pasaje Richard Strauss encontró su campo de imantación con ascendencias wagnerianas del mismo modo que lo hizo Soler en la figura de Ravel. Los biógrafos del compositor alemán mencionan la destrucción del Teatro Nacional de Munich, durante la Segunda Guerra Mundial, como un detonante emocional que lo impulsó a componer este *responsorium* para cuerdas; es también la conciencia de una pérdida la que flexiona el sentido íntimo de *Pour le tombeau de Maurice Ravel*.

Strauss, el maestro alemán, reaccionó acicateado por una mutilación anímica presente en el marco histórico que vio nacer esa elegía

---

3. Soler, J. *Op.cit.* pág. 230

equiparable a una desbandada existencial, testada en notas y combinaciones sonoras acaecidas en las singladuras de una polifonía trágica. (...) *Pero sus obras, muchas –quizá todas- de las que escribiría después de Elektra, son ya un despido y una conclusión, no sólo de su trabajo y de sus inmensas aportaciones a la ópera y a la música en general –como obra ya concluida y “bien hecha”- sino que surgen como imagen, como signo, símbolo y parábola, del final, de la destrucción de toda una civilización, de una manera de ver y concebir el mundo (...)*<sup>4</sup>

Soler como Strauss, se ubicaba en la dinámica de su propio centro de disolvencias suspendidas, moteadas con vibraciones de otras épocas –Bach, Mahler, Debussy, Schönberg, Alban Berg- y el fantasma vivo de Ravel evocado en un epitafio musical que, en un canon imaginario, musita el autorretrato de Soler yuxtapuesto al del compositor homenajeado, cuyo lenguaje cintila en el abaleo dispuesto por el arte del maestro catalán.

Un pormenor, que no por anecdótico merece quedar al margen, surgió en el bosquejo previo a la versión final de este breve escrito: al hojear las crónicas periodísticas publicadas en ocasión de la muerte de Josep Soler, podía leerse en algunos medios de escaso rigor informativo, que lo referenciaban, sorprendentemente, como alumno de Maurice Ravel y de Anton Webern (los libelos, como de costumbre, no se molestaron en chequear que el primero falleció en 1937 cuando Soler tenía apenas dos años y en cuanto a Anton Webern, fue asesinado en Salzburgo diez años después del nacimiento del compositor catalán en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial). El yerro, en términos históricos, resiste toda posibilidad de enmienda aun cuando se arriesgue la metáfora trillada del epígono asincrónico. Soler fue cabalmente discípulo de aquellos maestros por afinidad espiritual y cifró en ese vínculo elegido su lugar en el campo epilodal de las disolvencias.

---

4. Soler J. *op.cit* pp 230-231

*Pour le tombeau de Maurice Ravel* es un signo axiomático de que no sería genuino honrar la figura del compositor francés sin abreviar en los matices de su comprensión formal del arte musical. La palabra que campea en este párrafo es coherencia. Cuando oímos los trazos sonoros de Ravel percibimos la sensible difuminación que evoca una cierta matriz plástica distintiva del Impresionismo y, a la par, una expresión formalmente modelada en los matices de la tesitura estética evocada. Soler retoma esa pulsación pero la vuelve discontinua y, a partir de esos intervalos, borda la disolvenca entre dos concepciones estéticas, dos lenguajes adyacentes y, a la vez, distantes. Retomando la pregunta que formula el maestro cartalán en un pasaje de *Musica Enchiridis* acerca de la *Metamorphosen* de Strauss articulada en torno a la tensión formal entre lo nuevo y lo viejo, resumido en estas líneas de un modo acaso grosero, nos parece oportuno pensar esa faena desde el devenir, hacer presente, traer-ahí propuesto por Martin Heidegger en *La pregunta por la técnica* (1954). En este ensayo, al referirse a la figura del orfebre y su oficio, Heidegger cita a Platón para reflexionar sobre el proceso que nace en lo no-presente y, como una enorme ligadura de expresión, culmina en la presencia del objeto traído a la luz. Asimismo una herencia, reconocida como tal por un artista, deviene influencia cuando se tornan presentes en el lenguaje del legatario artístico los recursos formales de su arquetipo. Soler hace presente, trae al aquí de su ser creador, la dote sublime de Ravel sin cometer el descuido de la imitación, por el contrario, antes bien armoniza dos concepciones estéticas, la suya y la del invocado, en una síntesis equilibrada y misteriosa.

*Pour le tombeau de Maurice Ravel*, el epitafio compuesto por Josep Soler, bordado *alla prima* con los pigmentos de la fisiognómica sonora de Ravel, es, finalmente, una crisálida interrumpida por contrastes mortecinos, un panteón emplazado sobre el kairós de metafísicas emanaciones.

## Semblanzas en torno a Josep Soler

**Dr. Gerardo Guzmán**

*Compositor y Pianista  
Profesor de Historia de la  
Facultad de Artes de la  
Universidad Nacional de La Plata.*

*Director del Conservatorio  
Provincial de Música  
Gilardo Gilardi*



Recuerdo vagamente cómo conocí a Josep Soler, aunque ya el primer contacto fue poderoso. La actualidad reflexiva y de la memoria obra sobre el pasado y posiblemente comete desacuerdos fácticos y temporales.

Creo que primeramente están los libros maravillosos de *La Música*, de Ediciones Montesinos, comprados en la ciudad de La Plata, mi ciudad natal, al norte de la Provincia de Buenos Aires, cerca del Río de La Plata y a sesenta kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, la capital de Argentina. La librería: Capítulo, apretado lugar de montañas de prodigios literarios, encuentros y charlas trasnochadas, hoy ya cerrada y atendida por los entonces entrañables Perla y El Negro. Ese texto me conectó con un modo diferente y medular de hacer historia, de recabar datos y de reflexionar analítica y emocionalmente sobre varios problemas de la música. Descubrí una voz distinta que me señaló nuevos rumbos. Rememoro leer las solapas y la biografía del maestro Soler y las ganas inmediatas de charlar con él y recibir sus enseñanzas.

Y allí entra a escena Alejandro Civilotti, discípulo dilecto de Josep y desde siempre compañero de sendas, un tanto dispersas, pero no por ello menos sentidas, además, impulsadas por mi contacto con su familia amorosa. También vienen a mi historia reflexiva los contactos con Ale (ya residente y estudiante en Barcelona), para poder estudiar en el Conservatorio de Badalona, la carta que gentilmente Josep me escribió para aplicar a una beca y las circunstancias que hicieron que lamentablemente no pudiera asistir y consecuentemente conocer al maestro. Como remedo, varios de sus textos maravillosos llegaban a la Argentina, el de Tomás Luis de Victoria, el libro sobre fuga, así como sus músicas y

su ópera *Edipo y Yocasta*.

Al tomar contacto en redes y revisar su obra teórica y compositiva queda cada vez más claro su saber, su erudición amable y su poética. Ciertamente se trata del intelecto de un humanista actual que recuerda aquellos grandes pensadores y hacedores renacentistas. Sus trabajos son vastos lienzos de historia, memoria y profundidad técnica y literaria. Sus músicas revelan las problemáticas de la estética contemporánea y asimismo demuestran su preocupación por sortear una aridez meramente esnobista, en pos de una intercomunicación con el oyente.

Sin dudas para mi trabajo como historiador de la música, profesor de análisis musical y gestor educativo, las ideas de Josep Soler fueron y son antes que nada desafiantes y estimulantes; luego, transitan por aquello que denominamos el advertir vínculos problemáticos nuevos en procesos, obras, autores y públicos que nadie antes había descubierto o señalado. En este sentido está en la línea de Zizek o Bauman, Agamben y asimismo con el actual Byung Chul-Han, autores críticos y por momentos rebeldes y polémicos que debaten sobre prejuicios y mitos de la sociedad post histórica, al menos la europea. Su trabajo teórico es una indagación sobre los preconceptos y los hechos de la historia que no pueden dejar de cuestionar nuestro propio posicionamiento en ellos.

Intentamos hacer en el último tiempo un contacto online con Josep y Alejandro. No fue posible concretarlo por nuestras agendas complicadas y también por sus problemas de salud. Afortunadamente y por un generoso pedido suyo varios libros y materiales volaron por sobre el Atlántico luego de su partida, y gracias a Alejandro y a otros buenos amigos hoy están aquí conmigo, para que como un hilo invisible el gran Josep siga nutriendo y habitando con su saber mi propia historia, y de este modo convertirme en otro agente difusor de aquél para decenas de estudiantes y compañeros. Gracias por este espacio de emoción y memoria, y un abrazo muy grande a todos los colegas, familiares y en especial a Alejandro Civilotti por su generosidad y afecto.

Por siempre Josep y hasta siempre querido maestro de los sonidos y del espíritu.

## Tiempo musical y tiempo en Josep Soler

### Miguel Salmerón Infante

Profesor Titular de Filosofía y  
Estética de la Música  
Universidad Autónoma de Madrid



Hace ya unos años, lejanos, según *cronos*, y presentes, por su relevancia, conocí a Diego Civilotti. Buscaba un director de tesis, y, más allá de la ayuda que pude prestarle en los procedimientos administrativos, seguí, sin conocerlos, los consejos de Soler para aquel que quiere aprender: lo dejé en su soledad. Así él fue avanzando (o descendiendo), aclarando (o desocultando) exponiendo (o eviscerando) la filosofía de la música del maestro. El resultado fue exitoso desde el punto de vista académico, pero sé que lo fue aún más significativo vivencialmente, o sencillamente «fue» (es decir, superó el umbral entre lo que es, porque merece la pena, y lo que no), pues esa vivencia era lo que realmente le interesaba. Gracias a aquel pacto de caballeros conocí a Joan Cuscó, un hombre tan serio en sus principios como jovial en su expresión. Más tarde trabé contacto con Alejandro Civilotti, de un pronto atrabiliario revelador de un fondo pasional. Diego, Joan, Alejandro: lo lírico, lo épico y lo dramático...la totalidad, la aspiración irrenunciable y al mismo tiempo necesariamente frustrada, no podría ser de otra manera (pues corresponde a lo humano,) de Josep Soler.

Dedicado como estoy, en el ámbito docente, a la filosofía de la música, he de confesar, que, al menos en mi exposición académica del tiempo musical, sigo el camino contrario a Soler. A saber, en primer lugar, presento una teoría general del tiempo, y luego me refiero al tiempo musical. Soler sigue el camino inverso. Pone de relieve la muestra del tiempo en la música y pasa a hablar del núcleo originario y atemporal del tiempo. Dicho de otro modo, pasa del *cronos* al *aion*. De la temporalidad a la eternidad. Se



atreve a penetrar en el palacio del Grial, sin olvidar las palabras de Gurnemanz a Parsifal, en el homónimo drama musical de Wagner: "Aquí el tiempo se vuelve espacio". Es muy interesante que en este tránsito (discursivo en apariencia, pero cimentado en años de conocimiento de la historia de la música y de práctica de la composición musical), Soler se refiera especialmente a esos compositores de cuyas obras se puede intuir que tras el velo de maya del tiempo está la impavidez del espacio, la inmovilidad del ser. Así le interesa la circularidad de la fuga en Machaut expresada en *Mi fin es mi principio*, la estética del *organum del Sederunt Principes* de Perotin o la granada textura estrictamente matemática de Ockeghem. Todas ellas propuestas tonales seguidas y confirmadas por la Segunda Escuela de Viena, muy dilecta por Soler. Y es que, según su parecer, la composición musical consiste en el descenso al tiempo que nace de la siempre incompleta experiencia del espacio. Y es que el devenir no es más que el simulacro fallido del ser. Y es que lo temporal no es más que oclusa y precariamente accesible eternidad.

En Soler, desempeña un papel importante, revelado al maestro por el propio Diego Civilotti, el pensamiento de Martin Heidegger. Muy especialmente en "Das Wesen des Kunstwerks" y "Was ist...Die Metaphysik?". La obra de arte consiste en el resultado de arrancarse a la oscuridad. La obra de arte, si es arte, y no solo es entretenimiento o pasatiempo, nos interpela. Nos conmina a la búsqueda de la verdad, a la conversión de la *tierra en mundo*. Esa conversión es inevitable, pero está condenada al fracaso y a la frustración. Prometeo fue el primero (el primer artista) que quiso arrebatarles su secreto a los dioses (para Soler y para Heidegger, *el dios*) ni lo consiguió plenamente, ni dejó de ser castigado por su osadía. El atrevimiento artístico es generador de dolor. El artista desciende a las Madres-Idea, o a las Ideas-madre, para llegar al objeto platónico que le permita constituir la forma, ese fallido derivado de la inmaterialidad, siendo material, de la unidad, siendo compuesto, de la verdad, estando expuesto a la diversidad de su recepción y a los cambios de los tiempos. Bien sabe Soler, que el ascenso a la Idea descrito en el séptimo libro de *República* de Platón, es un descender, por lo intrincado y dificultoso a las Ideas-madre. Bien sabe que el observador de sombras desenca-

denado está hermanado con el Fausto del segundo acto de la segunda parte del poema dramático de Goethe. Uno y otro están unidos en el dolor, en la frustración de buscar la esencia, pero no hallar más que su reflejo apariencial. De ahí que, para Soler, la grandeza, o más exactamente la significatividad y relevancia de un artista no radique en sus logros o sus éxitos sino en sus deficiencias, pues en el mejor de los casos recibe el objeto platónico, cual epifanía, pero lo modifica y distorsiona con su deseo y con la exposición al deseo de los que entran en contacto con su obra. Y es que, sin buscarlo conscientemente, sin mala fe alguna que imputarle, traiciona la que debe ser su misión: residir y ampararse en el determinado contorno de ese objeto recibido. La inevitable traición se produce porque el acceso a ese objeto se lleva a cabo en parte como un don (del que no es merecedor), en parte como fruto de su esfuerzo (que siempre se revelará insuficiente). Estas reflexiones expuestas en el escrito "La esencia de la obra de arte" se completan con una pregunta formulada en "¿Qué es?...La metafísica": ¿Por qué hay ente y no más bien nada? Soler contesta: "Hay ente porque la nada, por *algún motivo* inimaginable, no se encierra en su Conjunto Total, emana espacio-tiempo y seres pensantes que, de alguna forma los consideran y los sufren y *a ella, con sus sufrimientos o con la metáfora de la obra de arte, al componer, escribir, pintar, construir a ésta, ansían retornar*".

A Heidegger no lo ve tanto Soler como un maestro, sino como una advertencia en el camino. Platón, sin embargo, sí que atesora la condición de maestro de la unidad. Con todo, no es el primero. La primera referencia de esa unidad subyacente son los mayas, que identificaban en su calendario lo espacial con lo temporal, atribuyéndoles a los periodos incluso colores. Antes de Platón (cronológicamente, pero significativamente a la par) está Parménides, quien nos conmina a transitar la única senda: la del ser. Y después pero a la vez, está Espinosa, para quien, citamos a Soler, "la forma del mundo, la Naturaleza, en mayúscula, es quizá como una *partícula* de la Substancia divina (y, seguramente, es la misma Substancia divina y única)". También en la nómina de los maestros se encuentra Einstein y su constante de relatividad universal y Mandelbrot, y en general la teoría de los fractales, por la que la topología de estos cuerpos

irregulares se describe por razones de números enteros, pero su dimensión métrica precisa de razones de números no enteros mayores.

Sin embargo, entre estos maestros de la unidad, Soler otorga un lugar privilegiado a Gödel y sus teoremas. Si un sistema aritmético es completo no es consistente y si es consistente no es completo. Es decir, todo sistema aritmético es indecidible. Con todo, Soler se hace eco de la valoración que lleva a cabo Cantor de la propuesta: “el argumento de Gödel no está a favor de que haya verdades matemáticas inaccesibles; lo que sí afirma, por el contrario, es que las intuiciones humanas están más allá del argumento formal y de los argumentos computables:...insiste poderosamente, a favor de la misma existencia del mundo matemático platónico..., la verdad matemática no está determinada por reglas de algún sistema formal de factura humana, sino que tiene una naturaleza absoluta”. Así podríamos decir que, si Platón puso en el frontispicio de su Academia “Nadie entre sin saber matemáticas”, Gödel vendría a inscribir un mensaje más amplio en la parte trasera del citado frontispicio: “Nadie permanezca, ignorando que las matemáticas en su dimensión estrictamente formal son limitadas”.

El arte, la música, des-oculta el ser pero lo hace a costa de hacer patente el tiempo. El sufrimiento ínsito a esta contradicción es el padecer íntimo y esencial del ser humano. Ecclesiastés, 1, 18), citado por Soler al principio de su *Musica Enchiridis* dice de un modo que podría suscribir el Doctor Fausto al comienzo del poema de Goethe “Donde abunda sabiduría, abundan penas, y quien acumula ciencia, acumula dolor”. Sin embargo, hay algo que nos alivia: en el trabajo de des-encubrimiento no se revela del todo el ser, pero si se manifiesta nuestro ser. Nuestro ser-ahí que, querámoslo o no, es *ser-en-el-mundo*.

# Música, ciencia y símbolo. Hacia el metalenguaje musical.

**Diego Civilotti**

*Doctor en Filosofía por la  
Universidad Autónoma de Madrid*



1. Desde su *Missa* (1980) para coro mixto.

2. En total, en el periodo de siete años que va desde 1983 a 1990 son siete artículos, algunos de los cuales se recogen posteriormente con revisiones en *Escritos sobre música y dos poemas* (1994).

3. CIRLOT, Juan Eduardo. *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra*. Gustavo Gili. Barcelona, 1949, p. 154

4. Ausencia que remite a un espacio sagrado, lo que Eugenio Trías denomina el "puente hermenéutico" que permite que lo místico se manifieste (Vid. *TRÍAS, Eugenio. La edad del espíritu*. Random House Mondadori. Barcelona, 2006, p.200 y ss.)

Durante la década de los ochenta se dan al mismo tiempo tres circunstancias en la obra musical y el pensamiento estético de Soler, que mantienen una correspondencia reveladora:

- Consolidación de un sistema armónico derivado del uso consciente del "acorde de Tristán".<sup>1</sup>
- Período de mayor número de publicaciones centradas en la obra de Wagner.<sup>2</sup>
- Por primera vez y de forma progresiva, referencias a la historia de la ciencia.

El sistema armónico no se establece en Soler mediante una simple elección técnica, sino que parte de una necesidad que configura un universo sonoro absolutamente coherente con su pensamiento estético y con el concepto de evolución que se encuentra en la raíz de su filosofía de la historia. Y todo ello, porque para Soler la evolución armónica de la música es paralela a la evolución intelectual en la que consiste toda la historia cultural de occidente. Por eso, al analizar el lenguaje armónico predominante en una época o un compositor, Soler no puede dejar de ver un síntoma mucho más profundo: "Los creadores que importan son los que descubren las más hondas direcciones de su destino por la cristalización en medios técnicos que las delatan"<sup>3</sup>, leyó un joven Soler en el ensayo de Eduardo Cirlot. El lenguaje artístico es esencialmente simbólico en Soler porque (delatando esas "direcciones de su destino" que trascienden el aspecto técnico) no deja de ser reflejo de una *ausencia*<sup>4</sup>. De hecho, toda la historia del arte se concibe como símbolo en la estética de Soler, en razón de constituir una aspiración constante hacia esa condición simbólica, lo que la convierte en testigo de esa ausencia:

“El arte y su impresión y la manera de vivirla es el símbolo de una carencia y una incapacidad: el deseo de lo trascendente se consume en sí mismo y jamás podremos tener la seguridad de que su realización ha sido total (...) La historia de la obra de arte es historia de aquello que no fue, que no pudo encontrar su ser en el incierto camino de los acontecimientos, es el lamento, de infinitas resonancias, nunca acabado, inconsolable, por todo aquello que se frustró, por todo aquello que habría podido ser y que ya nunca más podrá hallar su lugar en el tiempo y que nunca más podrá encontrar su ocasión de manifestarse y de llegar a ser “símbolo”; pero el arte, como idioma y como objetivación de un lenguaje, es sólo símbolo y signo de los errores de los siglos y las ideologías y las culturas.”<sup>5</sup>

En este sentido, también el lenguaje armónico se concibe como un símbolo en la estética de Soler, con toda su ambigüedad polisémica y también, en la misma medida, con todo su alcance metafísico. Soler da un paso atrás en su lenguaje musical, desmarcándose aún más de las tendencias predominantes en la segunda mitad del siglo XX, y paralelamente –desde los años ochenta especialmente, como hemos dicho– desarrolla un corpus teórico que lo justifica y lo legitima. En este sentido, remontarse a Wagner significa en su caso situarse en el origen de la contemporaneidad, en la fuente de las últimas corrientes de las que se siente heredero. En sus ensayos, desarrollados en paralelo con la consolidación de su sistema armónico derivado del acorde de Tristán, incorpora la lectura sobre la inestabilidad del acorde como paradigma de la indeterminación y encrucijada que heredará el XX, puesta en relación con la pérdida de certidumbre en sentido amplio, en la modernidad occidental. Con ello iniciará una teoría que enlaza la historia de la música con la historia de la metafísica occidental siguiendo la lectura de Heidegger sobre el nihilismo y el anuncio de la “muerte de Dios” en *La Gaya ciencia* de Nietzsche. En este sentido, la crisis tonal en la obra de Soler no es simple metáfora o imagen, sino símbolo de la incertidumbre epistemológica, metafísica, ética... Por eso en la misma etapa

---

5. SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre Música y dos Poemas*. Boileau. Barcelona, 1994. pp.79 y 96

de su obra, su pensamiento estético acude a la historia de la ciencia incorporando las implicaciones filosóficas de la física moderna, partiendo de la premisa de que estas obligan al pensamiento científico a superar la necesidad de seguridad racionalista y a asumir la incertidumbre.

Es algo que Soler rastreará tanto en las dos Relatividades (la relatividad general por ejemplo, introduce conceptos como la curvatura espacio-temporal que chocan con nuestras intuiciones sensibles), como en la Teoría cuántica (que desafía el mismo concepto de realidad objetiva) o el pensamiento matemático de Kurt Gödel (que con sus Teoremas de Incompletitud establece unos límites infranqueables para el mismo lenguaje matemático y los sistemas formales).

Paulatinamente, sus ensayos pasarán de desarrollar una historia de la música a investigar sobre la historia del pensamiento. Como veremos, su búsqueda de referentes en la historia del pensamiento científico no buscará la legitimación de un gesto vanguardista como en otros casos, sino lo contrario. Será el cimiento teórico de una filosofía de la historia que avisa que la tendencia histórica hasta la primera mitad del siglo XX no ha sido comprendida en profundidad por la segunda mitad. Por lo tanto, su intento de situar la historia de la música en paralelo con la historia del pensamiento científico no parte tanto de una voluntad de dotarla de un contexto intelectual más amplio, sino de una estética normativa que se configura por una parte, legitimando la propia elección de un determinado lenguaje. Por otra, posicionándose frente a tendencias mayoritarias, que en su opinión han llevado a cabo una asimilación rápida –y por lo tanto superficial– de técnicas, sin entender en profundidad la tradición musical que las precede, olvidando que ésta es depositaria de ideas y valores que trascienden el propio ámbito; tiene, en última instancia, una dimensión humanística. Con ello se ha entrado en una etapa de crisis y esterilidad, en la que la búsqueda constante de nuevas sonoridades y lenguajes se encuentra atrapada en una suerte de presente continuo sin dirección ni sentido, debido a la pérdida de la condición narrativa y hermenéutica que Soler, desde su actividad teórica y práctica, intenta recuperar para la historia de la música.

En la obra de Soler hay una filosofía de la historia indisociable de una teoría del conocimiento y a su vez de una cosmología, por eso las transformaciones en el ámbito de las ciencias –que modifican los conceptos fundamentales proyectados por el sujeto trascendental para organizar la experiencia, y que constituyen una cosmovisión– tienen una presencia decisiva en el corpus de su pensamiento estético. Asimismo, la responsabilidad ética del compositor radica en su grado de integración con el resto de ámbitos de la actividad humana, en su capacidad de ampliación de las posibilidades lingüísticas de acuerdo con el desarrollo histórico del pensamiento y la ciencia.<sup>6</sup>

Entre el rupturismo y el continuismo como dos posturas extremas, en el pensamiento de Soler se adopta una postura intermedia tanto respecto a la historia de la ciencia como a la historia de la música. Las transformaciones tienen un carácter revolucionario en el sentido de que Soler las caracteriza como radicales y sistémicas ya que afectan al descubrimiento de las estructuras profundas del mundo, determinando cada una de las etapas de forma global y las “edades de la razón” posteriores a la modalidad en particular. Pero de ningún modo estas transformaciones se producen de forma brusca o violenta –lo cual estaría en contradicción con su concepción de la historia como cuerpo biológico que crece y se amplía paulatinamente mediante el lento proceso de establecimiento de *orden y complejidad* a través de la intervención de la consciencia– sino que siguen un lento desarrollo. Soler subraya el carácter paulatino de ese proceso también respecto a la revolución científica de los siglos XVI y XVII que dio lugar a las ciencias modernas, y en cuya narración histórica se subraya la obra de Copérnico y Galileo como artífices de ese cambio profundo en la cosmovisión occidental.<sup>7</sup>

Las dificultades de comunicación que experimenta el artista y el científico en lo que denomina la “edad de la inseguridad”, conduce a ambos a reconstruir un código que sea fiel a la nueva imagen del mundo, y que

---

6. SOLER, Josep. *Música y Ética. Libros del Innombrable*. Zaragoza, 2011 (1ª ed. en CM/La Porta Clàssica. Barcelona, 2006). p.98

7. SOLER, Josep. *La Música (I) De la época de la religión a la edad de la razón*. Montesiños. Barcelona, 1987 (2ª ed. 1ª edición, 1982)., p.93.

asuma ese desamparo que antes evitaban unos dogmas ahora estériles. En el caso de la música entendida como lenguaje con base matemática, Soler considera que la tendencia histórica conduce hacia un *metalenguaje musical* que es producto de la evolución histórica igual que sucede en las etapas anteriores, pero que se sitúa fuera de la misma historia porque constituye su superación, de tal modo que su propuesta especulativa sostiene que la música es el horizonte histórico del lenguaje, como fenómeno que tiene en el tiempo su material trascendental. Del análisis profundo del lugar que ocupa esta hipótesis especulativa que denomina *metalenguaje musical*, filosóficamente fértil y sugerente en la obra de Soler, se puede llegar a determinar que se trata de aquello que desafía y supera la precariedad ontológica de la existencia humana, para la construcción de un nuevo humanismo. En él encuentra la culminación de sus preocupaciones por el estatus ontológico del arte y la música, su trascendencia y alcance metafísico, que atraviesa toda su obra como pensador y compositor.



## **Josep Soler.** **El infinito absoluto** **de un cantor en la cruz**

**Olga Amarís Duarte**

*Escritora y doctor philosophiae  
por la Ludwig-Maximilians-  
Universität München*



*“Y cada poeta, cada músico, cada intérprete escribe y canta aquello que a él le ha sido dado y nunca sabrá si lo que entrega a los demás es algo que pueda parecerse a lo que en él penetra y en él se consume o si el entramado de sangre y carne por el que se desliza el objeto le arrebató algo, o mucho de su ser y en ellos se destruye”.<sup>1</sup>*

El cuerpo lanza su grito y se precipita. El grito es el chasquido de lo humano que no acertó en la dignidad de la caída. No es gemido, no es lamento, no es balbuceo que prediga la palabra: es la profunda manifestación de lo inefable. Se explica así que el protagonista del mito bíblico, Jesús de Nazaret, el más humano de entre los humanos puesto que se balanceó en el límite de lo humanamente posible, no exhalase en la cruz un grito de muerte. Todos los músicos saben que la cruz del Gólgota constituye una inmensa caja de resonancia en donde la madera amortigua el clamor casi tanto como amplifica la frágil vibración de la vida entregándose gota a gota. La muerte, como la música, no contiene ni principio ni fin. Es un adagio atemporal que expresa, en devenir, la angustia infinita de su creador.

Josep Soler —músico, filósofo, poeta, místico descreído, humanista intempestivo, artista, en fin, “un devoto, un hombre dedicado al morir”<sup>2</sup>, como él mismo quiso presentarse, asumiendo la responsabilidad de una presencia que se muestra y se recrea en cada aparecer—, dedicó gran parte de su genialidad al estudio del carácter metafísico y transcendental de esa última melodía que entona el cantor de la cruz. El compositor catalán intuyó desde siempre que Jesús de Nazaret no grita, no podría hacerlo puesto que la

1. Soler, Josep, *Música y ética*, Barcelona, CM Edicions, 2006, p. 28.

2. *Ibid.*, p. 20.

conclusión de la vida, esa última palabra dada, es la encargada de dar sentido completo a la sinfonía total que somos. Soler, como su compositor predilecto, Guillaume de Machaut, supo que el canto constituye la forma más elevada de oración. En el Timeo platónico vislumbró también que la canción se convierte en transmisora de la verdad cuando el alma desde donde vibra está en acuerdo y en armonía consigo misma. Y allí, en el púlpito del Calvario, Jesús-Orfeo entona un *Liebeslied* con lo más oscuro y lo más hondo que tiene cabida en un espíritu elegido por el dios.

El canto de Jesús en su lira cruciforme conforma el instante de cesura tan importante en el pensamiento soleriano: "Punto móvil y vivo del espíritu humano sobre el cual descansa el rayo divino"<sup>3</sup>. En la obra *Jesús de Nazaret*, un "oratorio escénico"<sup>4</sup> de aproximadamente doce horas de duración, se encarna esa materia petrificada de la divinidad en el último proferimiento de Jesús que tanto obsesiona al pensamiento soleriano: *Tetélestai*, el acorde consumado que ya no supone inspiración alguna, sino la expresión más intensa de un hombre abatido presintiendo, como en los *rondeaux*, que en el final está su comienzo. *Tetélestai*, "todo está cumplido", dice el *ecce homo* en una monodia litúrgica y retoma el concepto mercantil griego que implica la ausencia de deuda, el pago de esa prenda que cancela el derecho del acreedor. *Tetélestai* hace libre a la persona que devuelve aquello que le fue otorgado en préstamo y que, sin embargo, representaba lo más esencial de su ser, como en aquellas recitaciones de los *akusmata* pitagóricos en los que los iniciados acústicos interiorizaban las doctrinas herméticas sabiendo que no eran ellos, sino la música de las esferas quien retumbaba en sus voces. O como ocurre en el sortilegio de la lengua trémula de Israfel, el séptimo ángel que ejecuta sin entender un himno capaz de aquietar, en instante contemplativo, la frenética danza de las pléyades. *Tetélestai* es también aquella melodía que Hölderlin repetía una y otra vez, y siempre por primera vez, en la soledad sonora de su torre de Tübinga...

---

3. Soler, Josep, *Últimos escritos*, Zaragoza, Libros del innumerable, 2012, p. XL.

4. Agradezco a Alejandro Civilotti y a Diego Civilotti toda la información que de forma tan amable y generosa me han entregado y sin la cual estas letras nunca hubieran visto la luz.

Si todo queda cumplido al pie de la cruz, si ese último cántico de Jesús de Nazaret que Soler compone y propone a quien quiera escucharlo supone la culminación de una deuda, la pregunta que surge inevitablemente es, entonces, ¿de quién es la obra que no le pertenece a su autor? ¿De quién parte el derecho que convierte al compositor en un mero anotador de unos compases que le precedieron?

Johannes Brahms solía decir que la inspiración es ajena al artista, una brisa foránea que interpela con furia. Una incidencia que arrebatada para siempre el destino de la voluntad del artífice. El creador, disminuido al estadio de criatura, se resigna al ímpetu de una obra que quiso elegirle a él de entre todos los pretendientes. Anton Schindler apunta en la misma dirección en su biografía sobre Ludwig van Beethoven al afirmar que las afamadas cuatro notas que encabezan la quinta sinfonía responden a la insistencia de “la llamada del destino a la puerta”. De igual manera, María Zambrano, la filósofa del oído, insiste en *El hombre y lo divino* en la predestinación que existe entre el autor y su obra al trazar lazos de parentesco entre la música y la diosa que sirve a la memoria, Mnemósine, la deidad evocadora. El músico, como el filósofo, debe suspender la pregunta y esperar sin zozobra en los claros del bosque la llegada de ese saber inspirado que se recibe sin buscarlo, porque “poeta es siempre aquel que no se pone a salvo de sufrir la inacabable persecución”<sup>5</sup>. La música es, al igual que la poesía, anterior al cuestionamiento reflexivo y, por ello, más sabia, pues bebe de un hontanar todavía no agotado por la sed de la razón: “La más pura de las artes y la más sabia de las ciencias del alma”<sup>6</sup>.

En la misma tesitura, Soler, en sus últimos escritos, hace especial énfasis en la labor de anamnesis, de re-cuerdo, de volver a pasar por el corazón aquello que ya sabíamos y que el arrebatado creador logra, por avistamiento, rescatar de unas estancias clausuradas como “resonancias perdidas en el sonido incesante del olvido del pensar”<sup>7</sup>.

---

5. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2007, p. 79.

6. *Ibid.*, p. 116.

7. Soler, Josep, *Últimos escritos*, op. cit., p. 159.

Para Soler, la tragedia de la operación unida al arte consiste en tener que hacer memoria de una música que el creador posee dentro de él, en su castillo interior, pero que nunca antes había escuchado con los sentidos en vela. Tan solo en la sombra de un sueño vino a visitarle la escala musical que contiene la palabra des-ocultada del silencio. Un sueño como aquel que tuvo Sócrates en donde un susurro, que era el propio, le exhortaba a componer musicalmente el diálogo callado de una voz: “¡Sócrates, haz música y aplícate a ello”. De ahí la mortificación que siente el músico-poeta por estar obligado a vivir dentro de una palabra que percute en su interior y que no acierta a representar en la vigilia. De ahí la angustia de tener que rememorar en dia-pa-són la palabra arrojada por un dios que nunca habla, que le abandona al silencio y que exige, sin embargo, la devolución de un *logos* que se fundamenta en lo oculto, en el centro inexpugnable de una palabra no pronunciada, en fuga, pero donada en “divina transmisión”<sup>8</sup> a su persona y, por extensión, a toda la humanidad. Esa constituye, a la vez, la flaqueza y la grandeza de la voz humana: servir de hipóstasis de un dios mudo en la consciencia de que nunca será capaz de pagar la deuda al completo, de que su carnalidad jamás llegará a reproducir con fidelidad esa música lejana que habita en la Nada: “Plena, palpitante de resonancias de paisajes nunca entrevis-tos y de cantos que nunca podremos oír”<sup>9</sup>. *Tetélestai* es el canto agónico de quien sabe que no hay forma humana de apresar esos sonidos que unos segundos antes danzaban des-velados frente a los ojos del pensamiento.

Josep Soler estaba predestinado a componer rememorando su *Jesús de Nazaret*. La entrega con la que se consagró a la tarea de escribir y reescribir la que sería su compañera de vida, una especie de hija incestuosa de la que solo llegó a conocer “el esqueleto y ciertas entrañas”<sup>10</sup>, responde al reconocimiento de que solo él podía tomar el testigo del proyecto nunca realizado por Richard Wagner de reproducir el canto de un Cristo que lanza una arenga revolucionaria

---

8. *Ibid.*, p. 148.

9. *Ibid.*, p. 27.

10. Soler, Josep, *Música y ética*, op. cit., p. 147.

desde su cruz. Durante los últimos días que precedieron a la llegada de la muerte, Wagner supervisó con extrema atención la publicación de sus estudios sobre el personaje bíblico con la seguridad de que su inconclusa serviría de inspiración para las futuras generaciones. En el mismo pálpito filantrópico, Soler dedicó el final de su vida a editar las grabaciones de Jesús de Nazaret que fueron realizándose a lo largo de los años, siempre de forma fragmentaria por la imposibilidad de representar al completo una obra cuyo final aparente es el indicio de un nuevo giro en la curva infinita de un anillo. El tiempo de la obra de arte no tiene ni un “antes” ni un “después”, es indeterminada duración y, por ello, la ilusión de su representación supone una triste paradoja.

Al igual que los tres vieneses, Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, Soler no alcanzó a escuchar de forma concluida su obra, sino que padeció la tortura de contemplar miembros de la amada hija encarcelados aún en la precariedad del papel: “En la estructura de un cadáver momificado, íntegro, preservado, pero inerte”<sup>11</sup>. Y, sin embargo, en la labor generosa de organista medieval, encargado de organizar las disonancias de un contenido que ha sido recibido y que ha de ser devuelto en un cierto orden, asumió libremente la servidumbre de un imperativo que le obligaba a proseguir, más allá de sus fuerzas, en la construcción de un edificio melódico que debía servir de morada ética para la humanidad, aunque no fuese más que en la forma de un efímero consuelo, de un destello esperanzador de una posible matría para el alma.

En esa disección irresoluble y radical entre lo propio y lo ajeno se encuentra el sentido de la vida de un compositor. La pasión del creador se ilustra en el *sparagmós* o despedazamiento que sufren todos los artistas arquetípicos: Penteo, Dionisos, Orfeo, Osiris, Jesús de Nazaret en relación tripartita... En todos ellos resuena una última *evohé*, un canto delirante proferido en el punto álgido de la ceremonia

---

11. *Ibid.*, p. 49.

de sacrificio, en el desmembramiento de la unidad como resultado de dos potencias que luchan en el interior del inmolado: la individualidad y la trascendencia. El dolor de la aniquilación produce la ilusión de un absoluto, fruto de la armonización de dos contrarios. No resulta extraño, por ello, que Soler estuviera convencido de la necesaria muerte del artista: "La muerte es la condición final, definitiva y esencial para que la obra de arte llegue completa, cerrada, ya concluida, al oyente, al lector, a aquel que contempla una pintura, una arquitectura, un poema..."<sup>12</sup>. El creador, como el místico, para dejar espacio al exceso que llega a poseerlo debe desprenderse, desasirse de esa parte que no le corresponde con la misma resignación alegre con la que el crucificado sangra sus obras como si fuesen heridas de angustia y de anhelo.

En este sentido, el gran musicólogo Marius Schneider relata de qué manera los devas del relato hinduista ganaron a los *asuras* porque sabían sacrificarse a través del canto. Conscientes de la insignificancia de su ser frente a la gran verdad que salía de la corrosión melódica de sus cuerpos, los devas no temblaron al ver acercarse la muerte ni vacilaron en una sola nota de la cadencia de su canto. La historia retorna siempre sobre las mismas huellas. Josep Soler, en *Jesús de Nazaret*, se libera de la deuda transferida. El canto del organista se funde con el del crucificado conformando uno solo... Voz sobre voz, voz a voz, en un fluir manso y continuo el cantor desaparece y solo quedan las sílabas sagradas del mantra. *Tetélestaj*, todo está cumplido...

---

12. *Ibid.*, p. 135.

# Index

Presentació .....	01
<i>Josep Borrás i Roca</i>	
Josep Soler i el sentit tràgic de la vida.....	03
<i>Joan Cuscó i Clarasó</i>	
Faust. Eine Handlung in vier Szenen, de Josep Soler.....	08
<i>Agustí Bruach</i>	
Pour le tombeau de Josep Soler.....	15
<i>Gustavo Provitina</i>	
Semblanzas en torno a Josep Soler.....	20
<i>Gerardo Guzmán</i>	
Tiempo musical y tiempo en Josep Soler.....	22
<i>Miguel Salmerón Infante</i>	
Música, ciencia y símbolo. Hacia el metalenguaje musical.....	26
<i>Diego Civilotti</i>	
Josep Soler. El infinito absoluto de un cantor en la cruz.....	31
<i>Olga Amarís Duarte</i>	





JOSEP SOLER  
L'escriba de la música



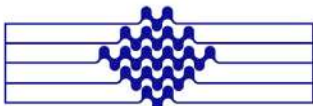
Imprès en paper  
100% reciclat





# JOSEP SOLER

L'escriba de la música



Conservatori  
Professional de Música  
de Badalona



Ajuntament de Badalona