



BRUCKNER I GAUDÍ:
PARALELISMES ENTRE MÚSICA I ARQUITECTURA
per JAUME CANTARERO GILABERT



RESUM

Aquest treball pretén estudiar les relacions entre música i arquitectura en les figures d'Anton Bruckner i Antoni Gaudí. D'aquesta forma tant el pensament com l'obra del compositor i de l'arquitecte és pot dir que es desenvolupen de forma paral·lela i així s'han analitzat a partir de quatre tòpics que els lliguen: el nacionalisme, la devoció religiosa, la dicotomia entre tradició i innovació i el concepte wagnerià de *Gesamtkunstwerk*. L'estudi també es focalitza en la Novena Simfonia i en la Sagrada Família, on es concreten aquests quatre punts per a explicar com la arquitectura s'incorpora a la simfonia i la música al temple.

Anton Bruckner, Antoni Gaudí, Música i arquitectura, Novena Simfonia, Sagrada Família

Este trabajo pretende estudiar las relaciones entre música y arquitectura en las figuras de Anton Bruckner y Antoni Gaudí. De esta forma tanto el pensamiento como la obra del compositor y del arquitecto se puede decir que se desarrollan de forma paralela y así se han analizado a partir de cuatro tópicos que los ligan: el nacionalismo, la devoción religiosa, la dicotomía entre tradición e innovación y el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*. El estudio también se focaliza en la Novena Sinfonía y en la Sagrada Familia, donde se concretan estos cuatro puntos para explicar cómo la arquitectura se incorpora a la sinfonía y la música al templo.

Anton Bruckner, Antoni Gaudí, Música y arquitectura, Novena Sinfonía, Sagrada Família

This work aims to study the relationship between music and architecture in the figures of Anton Bruckner and Antoni Gaudí. In this way, both thinking and work of composer and the architect can be say that are developed in parallel and thus have been analysed from four topics that bind them: nationalism, religious devotion, the dichotomy between tradition and innovation and the Wagnerian notion of *Gesamtkunstwerk*. The study also focuses on the Ninth Symphony and on Sagrada Família, where it materializes these four points to explain how the architecture is incorporated to the Symphony and the music to the temple.

Anton Bruckner, Antoni Gaudí, Music and architecture, Ninth Symphony, Sagrada Família



BRUCKNER I GAUDÍ:
PARAL·LELISMES ENTRE MÚSICA I ARQUITECTURA
per JAUME CANTARERO GILABERT

Autor: **Cantarero Gilabert, Jaume**

Data de publicació: **Setembre 2016**

Títol: **Bruckner i Gaudí: paral·lelismes entre música i arquitectura**

Treball de Fi de Grau

Tutor: Guimaraens Igual, Guillermo

Grau de Fonaments de l'Arquitectura

Departament de composició arquitectònica

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura

Universitat Politècnica de València

València

Edició i maquetació: Cantarero Gilabert, Jaume

Imprès en: Coprint València

Data d'impressió: Setembre 2016

*A la meua família per donar-me suport aquests 5 anys,
especialment a ma mare, mon pare, mon germà i Cris.*

Als amics que m'han acompanyat en aquest camí: Sergi i Lluís

Introducció	11
Objectius i metodologia	13
I. Presentació dels protagonistes:	
<i>Anton Bruckner</i>	14
<i>Antoni Gaudí</i>	15
II. El fort caràcter nacionalista	17
III. Devoció religiosa i moviment cecilià	22
IV. Gesamtkunstwerk: la influència de Wagner	28
V. Principis harmònics a partir de la dicotomia tradició-innovació	34
VI. Les dues obres mestres finals: La Novena Simfonia i la Sagrada Família	40
Conclusions:	
C.I Síntesi dels resultats de l'estudi	59
C.II Dificultats, conseqüents incomplecions i revisions	62
C.III Possibles línies d'investigació	63
C.IV Bibliografia d'ampliació	65
Bibliografia:	
<i>De les figures</i>	67
<i>General</i>	73
Anexes:	
A.I Repertori musical d'Anton Bruckner	
A.II Obres i projectes d'Antoni Gaudí	
A.III Partitura de la 9a simfonia	
A.IV Documentació gràfica complementaria de la Sagrada Família	

INTRODUCCIÓ

La intenció d'aquest treball ha estat la de desenvolupar un tema que incorporés l'arquitectura i la música per l'interès suscitat per aquestes dues disciplines artístiques. Així s'ha realitzat una recerca inicial sobre temes de música i arquitectura, una recerca fonamentalment bibliogràfica per veure altres textos que hagen abordat aquesta qüestió.

Cal destacar que en l'àmbit de l'ETSAV, s'han realitzat investigacions al respecte com és el cas de l'actual professor del departament de composició Jose Luís Baró amb la seua tesi *Espacio, Tiempo y Silencio* al voltant de l'arquitectura i música en l'obra de Mies Van der Rohe i de Anton Webern; o de qui fou catedràtic d'aquest departament Joaquin Arnau, amb varies obres que aborden les que foren les seues passions, la música i l'arquitectura:

- Arnau Amo, J. (1999) De matemática, música y arquitectura. Eufonía: didáctica de la música, nº 16, pp. 37-42.
- Arnau Amo, J. (2000) Arquitectura y Música. Catálogos de Arquitectura, nº 8, pp. 8-17.
- Arnau Amo, J. (2005) Espacios para la música. Murcia: Nausíkaä.

Ara bé la font que més ha servit per a orientar el treball es la tesi doctoral de Gastón Clerc González, *La arquitectura es música congelada* (2003, Universidad Politécnica de Madrid) on l'autor exposa amb suficient extensió relacions música-arquitectura en els principals períodes històrics de la cultura occidental, a més d'abordar les qualitats de la música arquitectònica, de la física de la Música i de la unitat de les Arts. Així després de la lectura d'altres fonts però sobretot d'aquesta última apareixen diverses possibilitats de desenvolupar un treball de fi de grau sobre música i arquitectura.

Una primera possibilitat és la de realitzar un glossari explicatiu, detallat i exemplificat de termes que s'empren en l'anàlisi o definició tant d'edificis com de peces musicals com és el cas de forma, textura o estructura que no resulten del tot obvis i tenen significats molt diferents segons parlem de música o arquitectura.

Altra possibilitat que apareix és la d'estudiar semblances i diferències sobre el procés creatiu d'obres arquitectòniques i musicals on tot i estar tractant amb materials diferents, trobem punts comuns com són l'ordre, la geometria, la claredat del concepte que es vol transmetre amb la creació, la forma evolutiva de treballar o la idea d'un programa a seguir.

No obstant l'opció que oferia més variants és la d'optar per enfocar el treball des d'un punt de vista històric, estudiant com s'influencien mútuament la música i l'arquitectura en un període o context determinat, a través d'un músic i un arquitecte concret o bé comparant un edifici i una peça musical. Per les extensions aproximades del treball s'opta per analitzar dos artistes, quedant solament definir quins.

En aquest punt i després d'una revisió de *La arquitectura es música congelada*, es trien les figures de Bruckner i Gaudí comparades a la tesi i que resultaven idònies, el compositor austríac pels coneixements i interessos musicals previs i l'arquitecte català per la proximitat cultural i geogràfica amb l'arquitecte català que permetia apropar-se en major mesura a la seua obra.

OBJECTIUS I METODOLOGIA

El principal objectiu d'aquest treball ha estat el d'aprofundir en l'estudi dels punts comuns entre Bruckner i Gaudí exposats a la tesi *La arquitectura es música congelada*, a partir de tots els arguments esgrimits ací sumant tota la informació específica sobre ambdós artistes per completar en la major mesura possible l'anàlisi.

Podem dividir els arguments esgrimits a favor de la comparació entre les figures de Bruckner i Gaudí en quatre blocs:

- el nacionalisme, entès com a estima i influència de la seua terra
- la religiositat, molt forta en tots dos i marcada pel moviment cecilià
- el concepte de Gesamtkunstwerk, introduït en tots dos per la influència de Wagner
- la ubicació en els seus respectius contextos en referència a la dicotomia tradició innovació

A més de plantejar aquests punts es pretén una volta estudiats en el pensament i obra en general dels artistes de forma més be abstracta, tractar de concretar amb l'anàlisi de la Novena Simfonia i la Sagrada Família, obres també introduïdes a la tesi de Clerc, per a il·lustrar o exemplificar amb més claredat aquests paral·lelismes.

En aquest sentit pel que respecta a la metodologia, la informació obtinguda de la tesi sols és un punt de partida, o com a molt marca les línies mestres d'una investigació que finalment es basa en fonts específiques d'un o altre artista, sempre molt més completes i documentades.

Així una volta completat un índex previ suficientment fonamentat i contrastat a partir de la tesi és fa una estricta recerca bibliogràfica per a obtenir material suficient amb que posteriorment desenvolupen els diferents tòpics. En aquest sentit tant llibres com articles més específics acaben sent les referències més emprades, ara bé sempre d'un o altre artista, no havent-se trobat altres fonts que realitzen la comparació que es tracta d'establir, dificultant així la tasca però donant-li a aquesta un valor important.

Amb la bibliografia controlada és desenvolupen els primers cinc capítols i després dels quals ja amb un coneixement general complet dels artistes s'està en disposició d'escometre l'anàlisi concret aplicant tot allò estudiat. Sol queda ja finalment extraure les conclusions d'allò que aporta aquest treball a la extensa bibliografia tant de Gaudí i Bruckner com de relacions entre música arquitectura.

I. PRESENTACIÓ DELS PROTAGONISTES: BRUCKNER I GAUDÍ

ANTON BRUCKNER

El 4 de setembre de 1824, va nàixer el primer dels onze fills que tingueren Anton Bruckner i Therese Helm, Josef Anton Bruckner. El matrimoni vivia en Ansfelden en la província de An der Pruck (Austria), lloc on estaven assentats les generacions Bruckner des de feia 500 anys.

Amb tan sols 4 anys, Anton Bruckner ja tocava el violí i als 10 ja substituïa a son pare a l'orgue de l'església. Al veure els seus pares el talent que mostrava des de tan menut el 1835 decidiren enviar-lo a Hörschig per a que li donara lliçons d'orgue i teoria musical el seu cosí i padrí Johann Baptist Weiss.

Dos anys després va morir son pare, com a conseqüència hagué de tornar a la llar i sa mare decidí ingressar-lo en l'abadia Benedictina de Sankt Florian. Més endavant, el 1840 Bruckner aconseguí el diploma de mestre auxiliar d'educació primària i va trobar el seu primer treball lluny de casa a Windhaag, tot i que 15 mesos després ja va poder tornar a la seua regió per a seguir treballant com a mestre. No obstant continua formant-se i el 1845 aconseguí el grau de mestre i va ser nomenat primer adjunt de l'escola parroquial de Sankt Florian, on estigué 10 anys i aprofità per compondre 50 obres per a l'església i algunes petites peces per a piano.

El 1855 obtingué els títols de mestre de secundària i organista i també va aconseguir el lloc d'organista a Linz, on tingué diversos càrrecs a més de que continuà formant-se fent un curs per correspondència d'harmonia i contrapunt amb Simon Fletcher, professor del conservatori de Viena. Al acabar aquest curs i amb una completa formació en els mètodes de composició clàssics i barrocs, entrà en contacte amb Otto Kitzler, director del Teatre Municipal de Linz, per aprofundir els seus coneixements en la música del seu temps, que eren base del mètode de Kitzler. Però el canvi més transcendent en el pensament com a compositor de Bruckner es produí al descobrir l'obra de Wagner que va fer que abandonara el conservadorisme i abordara la forma simfònica.

Al complir els 44 anys es traslladà a Viena per a exercir com a professor del conservatori i ser a més organista de la capella imperial. Fou en Viena on es dedicà majoritàriament a escriure i estrenar simfonies, però rebé dures crítiques sobretot de Eduard Hanslick, per haver pres partit per Wagner en una ciutat dividida entre *brahmsians* i *wagnerians*. (Elzo, 2004: 37-38)

Les simfonies de Bruckner obtingueren inclements crítiques i resultats moderats, fins a que després de la mort de Wagner, la Setena Simfonia suposà un gran èxit i punt d'inflexió en les seues obres. Tot i això també hi

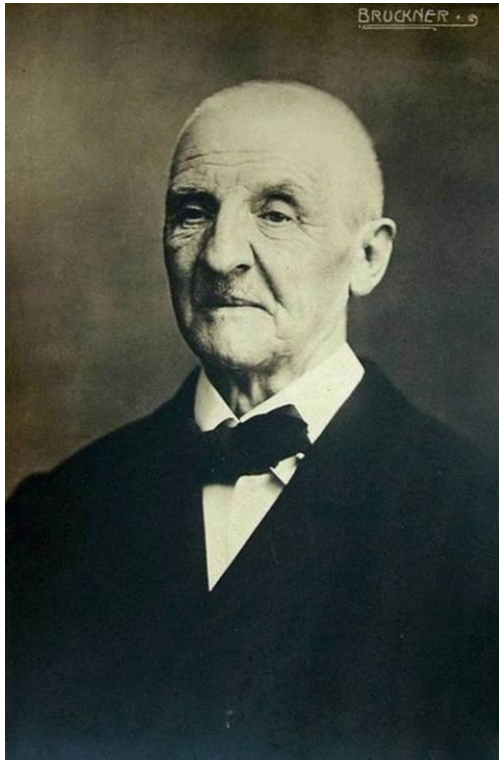


Fig. 1: Postal de 1910 amb un retrat d'Anton Bruckner amb ja una edat avançada.

hagueren prou dificultats en l'estrena de la Octava Simfonia ja que Hermann Levi, qui havia dirigit la simfonia anterior, es negà a dirigir-la, fet que portà al compositor a dedicar tres anys a revisar-la fins a que finalment va ser estrenada.

Ja molt major i per culpa del temps gastat en revisar la 8a simfonia, no va poder acabar la Novena, quedant l'últim moviment a mitges al morir en Viena l'11 d'octubre de 1896.

ANTONI GAUDÍ

El 25 de juny de 1852 Antonia Cornet Bertran va donar a llum al seu cinquè i últim fill, Antoni Plàcid Gaudí i Cornet. Tant ella com el seu marit, Francesc Gaudí i Serra, provenien de famílies de calderers i pagesos fortament arrelats a Catalunya.

Antoni Gaudí, des de ben menut ja mostrava tindre una constitució malaltissa i als cinc anys li diagnosticaren un reumatisme articular. Açò li va portar a passar grans estàncies en el Mas de la Calderera, en Riudoms, lloc on afirmava haver nascut, i podríem dir que metafòricament va ser en aquest lloc, però físicament va nàixer en Reus. Ara bé, als períodes que va passar al Mas gaudia dels animals, les plantes i el paisatge, ja que al no poder córrer i jugar d'igual forma que els seus companys del parvulari, va tindre que distreure's de forma diferent, en aquest cas observant la natura que l'envoltava. (Bergós Massó J., 1954: pp. 17-19)

Als anys que va passar a les Escoles Pies de Reus, va ser on Gaudí es va anar apropant cada volta amb més devoció a la religió catòlica, i més endavant al cursar els seus estudis de batxillerat va anar mostrant un fort interès per l'art i l'arquitectura. Però no va ser fins als 21 anys que es traslladà a Barcelona per començar la carrera d'arquitectura. No obstant açò, no va ser un alumne brillant i a més de les dificultats acadèmiques la situació familiar també li va fer patir penúries econòmiques, fet que li portà a haver de treballar per a mestres d'obres.

Va ser al 1878 quan va aconseguir el títol d'arquitecte i al poc temps el primer projecte. Aquest va ser un conjunt de cases en Mataró, de les quals sols es van construir algunes, però tot i això aconseguí que el projecte anara a la Exposició Universal de París de 1878, i per tant li donà certa fama. Llavors començà a rebre més encàrrecs i la seua precària situació econòmica millorà notablement. Però el que realment canvià la trajectòria de Gaudí aquest mateix any fou que entrà en contacte amb Eusebi Güell, un gran empresari que seria a partir d'aquest moment el principal mecenes de l'arquitecte català. (Cuito i Montes C, 2002: 24)



Fig. 2: Fotografia d'Antoni Gaudí treta per Pau Audouard el 1878.

Gaudí i Güell van ser grans amics, compartiren projectes, aficions i idees, com un fort caràcter nacionalista i estima i dedicació a l'art. Açò també es traslladà a nombrosos projectes en els quals Gaudí desenvolupà el seu estil des dels pavellons a l'entrada de la finca Güell en Pedralbes fins al xalet de Catllaràs. (Palau Güell-Diputació de Barcelona)

El 1884 Josep Maria Bocabella li oferí a Gaudí ocupar el lloc de l'arquitecte de la Sagrada Família, Francisco de Paula del Villar, ja que aquest havia abandonat el càrrec per discrepàncies amb Bocabella. Tot i que el temple expiatori ja portava dos anys en construcció i els plànols del projecte ja estaven fets Antoni Gaudí acceptà l'oferta. A partir d'aquest moment compaginà la feina a la Sagrada Família amb altres projectes fins al 1914 que decidí centrar-se solament en l'immens temple.

Amb ja una edat molt avançada l'arquitecte català continuava treballant en plena dedicació a la Sagrada Família amb tanta intensitat que físicament semblava un rodamón, i va ser per aquest motiu que quan el 7 de juny de 1926 al ser atropellat per un tramvia al centre de Barcelona ningú li dedicà una especial atenció al vell mal vestit. D'aquesta forma va morir dos dies després a l'Hospital de la Santa Creu, el lloc on anaven els pobres i captaires, en una austera habitació, soles i sense que ningú s'adonara en que l'ànima del geni català s'estava apagant.

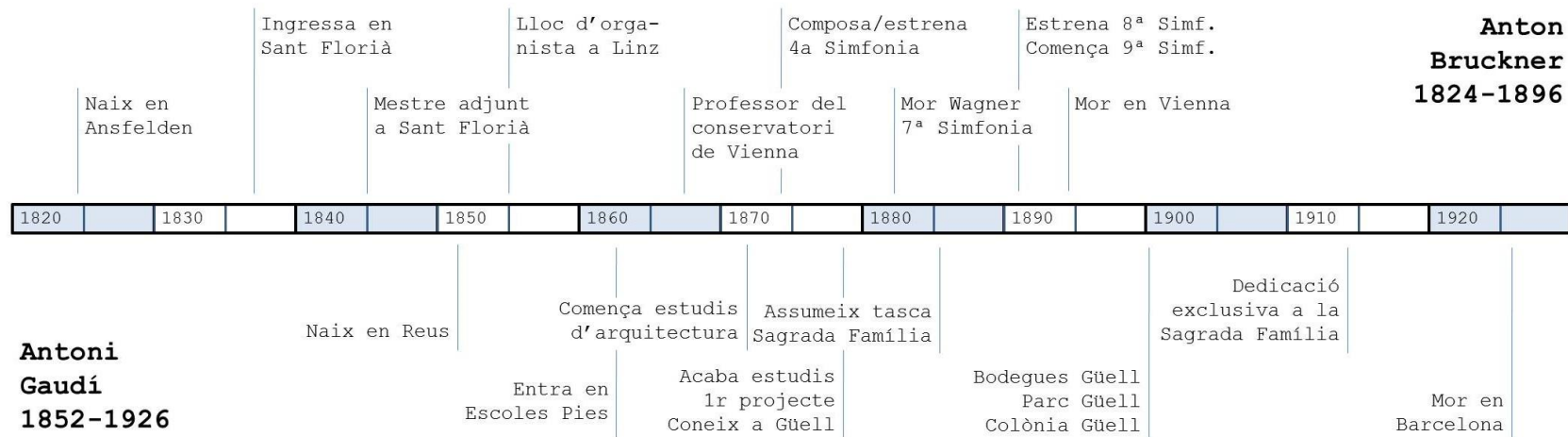


Fig. 3: Línia temporal comparativa amb alguns dels esdeveniments més importants de Bruckner i Gaudí.

II. EL FORT CARÀCTER NACIONALISTA

El primer paral·lelisme que trobem en les figures de Antoni Gaudí i Anton Bruckner és que tots dos estaven profundament lligats a la seua terra i cultura, amb arrels familiars fortament implantades que fan que aquest nacionalisme és mostre en la seua obra artística.

En el cas d'Antoni Gaudí i Cornet, com mostra l'arbre genealògic elaborat per J. M. Armengol a partir de les inscripcions baptismals trobades als arxius de les parròquies (Bergós Massó, 1954: 19), la seua família portava moltes generacions vivint en Riudoms i Reus, els Gaudí des de 1634 i els Cornet des de 1764. A més, pràcticament totes les generacions anteriors s'havien dedicat a dues feines, el treball del metall (courers i calderers) i de la terra (pagesos).

De forma semblant li ocorre a Anton Bruckner, les generacions anteriors del qual portaven 500 anys assentades en la comarca d'An der Pruck (Elzo, 2004: 31). Els Bruckner també van treballar la terra com a serfs i camperols, i des de 1776, 52 abans del naixement del compositor, com a mestres de l'escola (Storni, 1982: 19).

A més de les arrels històriques familiars, la infància d'ambdós artistes es va desenvolupar en entorns rurals, reforçant el contacte amb els seus respectius països, a través de la natura i les tradicions. Bruckner va viure fins als 16 anys a cavall entre Ansfelden i l'abadia de Sant Florià i per tant s'educà en un ambient familiar, popular i religiós, desenvolupant així un concepte musical inicial *"com a una cosa vital, lligat quotidianament a lo més valuós de l'existència, tant des del punt de vista religiós com des del popular, fermament lligada com està la música en Àustria a tota festa"* (Storni, 1982: 21)

D'altra banda Antoni Gaudí tot i cursar tots els estudis des de parvulari fins a l'institut a Reus, que en aquell moment era una gran ciutat, de les majors de Catalunya, sí que va créixer en un entorn rural al Mas de la Calderera, en Riudoms. De fet va ser tan important aquest lloc per a l'arquitecte que ell mateix afirmava reiteradament haver nascut en Riudoms (Bergós Massó, 1954: 18). A més al final de la seua infància, aprofitava quan podia per eixir de la ciutat de Reus per a fer petites excursions per la zona, que en l'adolescència s'incrementaran mostrant un gran interès per la natura i *"els notables i variats monuments de la província de Tarragona"* (Bergós Massó, 1954: 21).

En el cas de Gaudí l'amor a la pàtria i una postura regionalista lligada a la Renaixença catalana es converteixen elements molt importants des del punt de vista polític (Bergós Massó, 1954: 34), com mostra el

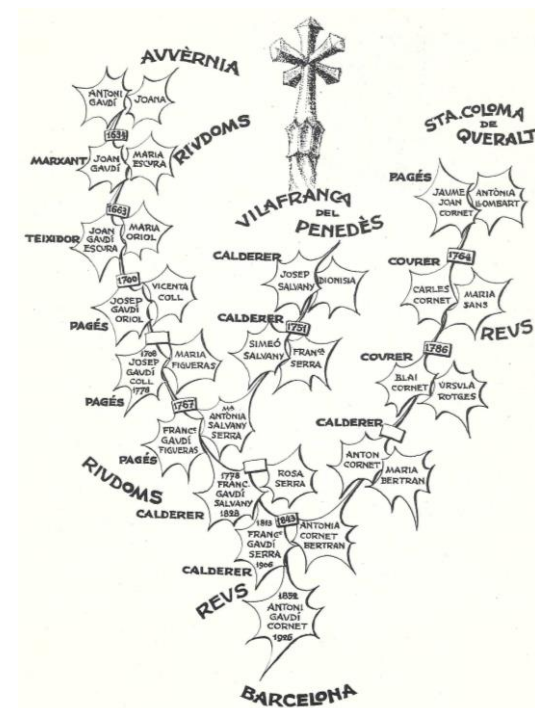


Fig. 4: Arbre Genealògic de Gaudí elaborat per J. M. Armengol.



Fig. 5: Casa natal d'Anton Bruckner en Ansfelden fotografiada el 1902.

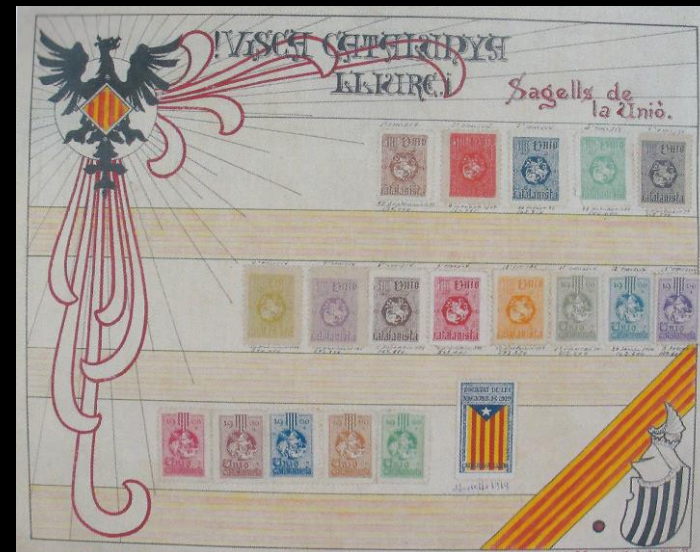


Fig. 6 (dalt-esquerra): Mas de la Calderera en Riudoms. Fig. 7 (dalt-dreta): Fotografia de la fàbrica de Gas Reusense treta el 1888. Fig. 8 (baix-esquerra): Fotografia de la plaça del Mercat de Reus treta per Rafael MirDeàs el 22 de maig de 1899. Fig. 9 (baix-centre): Gaudí explicant el Temple de la Sagrada Família al bisbe Reig i a Enric Prat de la Riba. Fig. 10 (baix-dreta): Làmina amb els segells de la Unió Catalanista realitzada per Domènec Sugranyes, el seu col·laborador més important els darrers anys.

fragment recollit pel deixeble del genial arquitecte, Cèsar Martinell: “Al centre, moltes coses li arriben prestades i la influència de Catalunya a la resta d’Espanya, especialment en el domini econòmic és ben manifesta. Fins i tot la unitat monetària, la pesseta, té un nom català. Si fos una paraula castellana s’hauria d’anomenar piececita. Així mateix, les fórmules comercials peso bruto, peso neto, venta al detall i escandallo són d’origen català. I també la bandera espanyola prové de la catalana, tal com ha demostrat documentalment Domènech i Montaner. Fins i tot el nom d’Espanya, que els romans van dividir en Citerior i Ulterior i que anomenaren conjuntament Espanya Tarraconense, va tenir capitalitat catalana ben manifesta. Però la política centralista prefereix oblidar-ho.” (Martinell, 1999: 75).

Altre exemple del fort catalanisme que professava Gaudí el mostra el mateix Cèsar Martinell, narrant el que li va contar el mateix arquitecte el 12 de setembre de 1924 al ser detingut per parlar català: “A aquest altre no el van detenir perquè responia en castellà. Jo ho feia en català. Em va preguntar si jo sabia castellà i jo els vaig dir que sí, però que no em venia de gust parlar-lo. I no el vaig voler parlar perquè tanta agressivitat va dirigida directament contra Catalunya; i una de les coses més característiques i estimades a Catalunya és la llengua. Aquesta era la meua i a mi, en aquells moments m’hauria semblat una covardia no usar-la” (Martinell, 1999: 82)

Aquest sentiment nacional i estima a Catalunya es va veure reflectit en l’arquitectura gràcies a la amistat amb Eusebi Güell. Al compartir tots dos la afinitat i pensament catalanista, la tractaven de reivindicar culturalment, arribant a incorporar simbologia nacionalista als edificis que construï per a l’empresari català (Cuito i Montes, 2002: 25).

No obstant, a banda de la postura catalanista, Gaudí defèn un gust estètic i artístic comú entre els mediterranis, envers el centre i nord d’Europa; “No anem al Nord a buscar art i bellesa, perquè aquesta es troba en el mediterrani; en les seues riberes –Egipte, Assíria, Grècia, Roma, Espanya, Nord d’Àfrica– han nascut les obres d’art.” (Puig Boada, 2015: 94); “La nostra força i superioritat plàstica radica en l’equilibri del sentiment i la lògica, pues les races del Nord s’obsessionen i ofeguen el sentiment.” (Puig i Boada, 2015: 101).

Gaudí també reflexiona sobre com s’incorpora la simbologia i caràcter a l’arquitectura a través de l’ornamentació: “El caràcter pot dir-se que és el criteri de l’ornamentació. Actualment el caràcter depèn de la nacionalitat i de l’ús i l’esplendor de qui els usa” (Puig i Boada, I., 2015: p. 33); “La ornamentació, per a ser interessant, ha de representar objectes que ens recorden idees poètiques que constitueixen motius. Els motius són històrics, llegendaris, ..., amb respecte a l’home i la seua vida, accions i passions” (Puig i Boada, 2015: 32)

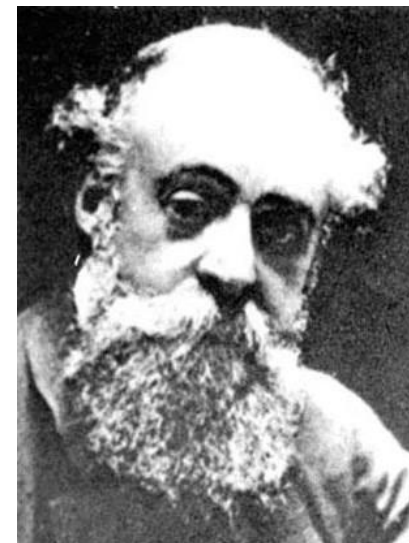


Fig. 11: Eusebi Güell



Fig. 12: Escut de Catalunya en la escalinata del Parc Güell.

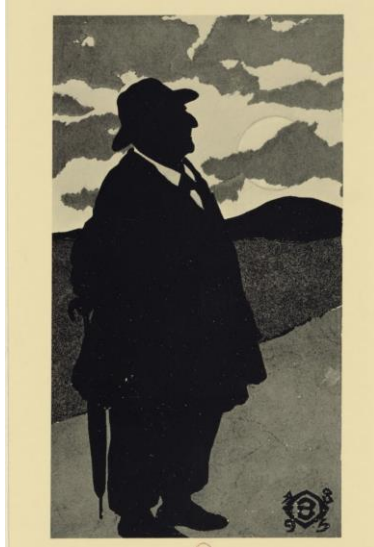


Fig. 13: Silueta d'Anton Bruckner dibuixada per Otto Böhler el 1895.



Fig. 14: Fotografia de 1936 de Max Auer, president de la Societat Bruckner.

Per tant podríem dir que Gaudí pren com a pròpies aquestes dues identitats, la mediterrània i la catalana. La primera des d'un punt de vista estilístic i estètic “*Les meues qualitats gregues es deuen al mar Mediterrani, la visió del qual constitueix en mi una necessitat*” (Puig i Boada, 2015: 10) i la segona d'es d'un punt de vista més sentimental i simbòlic “*jo treballo per a Catalunya dintre del meu camp apropiat*” (Bergós Massó, 1954: 34).

En el cas de Bruckner, la seua música va anar desenvolupant-se però tenint sempre de base la música religiosa tradicional que havia après de menut, al estar el compositor austríac “*familiaritzat amb la literatura organística i coral centreeuropea*” (Elzo, 2004: 32). Pels seus orígens rurals precisament va ser qualificat negativament de provincià i rústic, tant per la crítica vienesa com per altres compositors. Ara bé, també va rebre en aquet aspectes crítiques positives com la de Friedrich Blume qui el definí com “*artesà i pare seràfic, provincià y poeta, mestre d'escola i emperador*”. (March, 1995: 24)

Respecte a la llengua, també hi trobem semblances entre Bruckner i Gaudí. En comparació amb la postura que Gaudí mantenia amb el català, Bruckner “*parlava solament alemany, a banda de conèixer el llatí de la litúrgia catòlica, i s'expressava habitualment, fins i tot per escrit, en el dialecte de la seua terra*” (March, 1995: 11).

En la Alemanya i Àustria de la segona meitat del segle XIX, s'intensificà l'interès per les obres musicals dels segles anteriors, per això en molts compositors sorgí un nacionalisme entès com aquest ressorgir de la música del passat (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 854). Dintre d'aquest context es trobaven dues figures clarament oposades que responien de forma diferent a aquesta situació: D'un banda Brahms “*competia amb els mestres clàssics dintre del seu propi terreny*” (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 854) mentre que Wagner pren com a punt de partida aquest context i el llegat i innovacions de Beethoven, per a anar en altra direcció (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 855). Bruckner aposta clarament per Wagner, a qui li dedicà la seua 3a simfonia (Espinosa, P., 2011, p. 3). Per tant, Bruckner era en aquest sentit un compositor nacionalista, ja que està dintre d'aquells posseïen una gran cultura i s'inspiren en la música popular, per a rescatar la tradició i el passat, però sense arribar a prendre les arrels directament del folklore (R.H., 2015a).

Per aquest desenvolupament i característiques de la música de Bruckner, aquesta va ser posteriorment aprofitada i incorporada al règim nazi, i de fet el mateix Hitler és va arribar a identificar amb ell. Respecte a la figura de Bruckner, es va modificar la seua biografia, reduint la importància que tingué en el compositor la religió catòlica i destacant el seu paper com a un humil i auster camperol, que amb gran connexió amb la terra i la sang aconseguí l'èxit. Tot i que el compositor havia nascut en Àustria, era considerat com a purament alemany i per tant la seua música com a alemanya. Les seues obres van tindre una gran difusió al Tercer Reich, passant-la abans dels

discursos polítics, amb grans donacions a la Societat Bruckner i fent entregues de premis Bruckner (Holocaust Music).

Un exemple on es mostra a Bruckner com un heroi ari es en el següent fragment d'un discurs escrit per Max Auer el 1936: *“¡retornar a las fonts pures! ¡¿Quina altra cosa pot ser més pura que la profunda religiositat de Bach, Beethoven y Bruckner?! Especialment ara, l'art consagrat de Bruckner ha trobat un sòl fètil; finalment ha sigut comprés. Per a milers de persones, fou la guia cap a un bell mon espiritual”* (Korstvedt citat en Holocaust Music).

Així que podem concloure que en la vida i obra tant d'Antoni Gaudí com d'Anton Bruckner, va tindre un pes molt rellevant el nacionalisme, entès com un fort sentiment de pertinença al poble. Aquest nacionalisme que provenia de llargues generacions familiars es va veure reflectit, en la llengua que empraven, en una vida austera i rural, en un context polític i social, en la seua evolució artística i en el seu llegat arquitectònic i musical.



Fig. 15: Adolf Hitler junt a Max Auer en un acte d'Estat el 6 de juliol de 1937 a Walhalla.



Figs. 16 i 17: Fotografies de la inclusió del bust de Bruckner en saló de la fama i la primera entrega de la medalla Bruckner. En la primera vegem en primer pla el moment previ a l'entrega de la medalla al professor Max Auer, Adolf Hitler, i el president de la cambra de música del Reich, Peter Raable. En la segona a Hitler observant el recent incorporat bust d'Anton Bruckner en el saló de la fama. Imatges tretes el 6 de juliol de 1937 a Walhalla, Regensburg.



Fig. 18: Casa natal de Bruckner ubicada vora l'església d'Ansfelden.

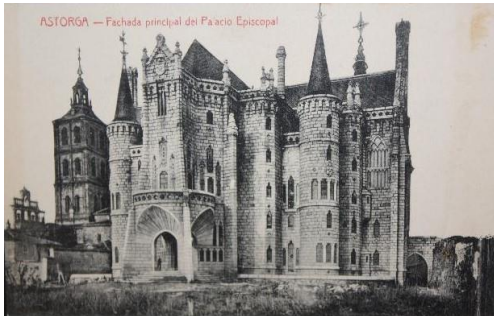


Fig. 19: Antiga postal amb la façana principal del Palau Episcopal d'Astorga.

III. DEVOCIÓ RELIGIOSA I MOVIMENT CECILIÀ

No es casualitat que Eduardo Storni titulara a la biografia que va escriure sobre Anton Bruckner el 1977, *Bruckner el cantor de Dios*, d'igual forma que tampoc és casualitat que Ll. Navarro Arisa titulara a la que va escriure sobre Antoni Gaudí i Cornet, *Gaudí. L'arquitecte de Déu*. La religió catòlica i en concret la figura de Déu, va ser un dels principals arguments interns que portaren als dos artistes a produir tota la seua extensa i genial obra.

La religiositat no va ser per tant una mera influència en la vida i obra dels dos artistes sinó que Déu es converteix en l'objectiu final de l'obra, tant per a Bruckner que pensava que *"escriure música era una forma d'honrar a Déu"* (Espinosa, 2011: 2) com per a Gaudí qui afirmava que *"la realització d'una cosa es posar la seva llei respecte a la llei de la Creació, sense açò no subsistiria"* (Puig i Boada, 2015: 261).

Bruckner va viure la fe religiosa des de menut a la llar com explica Eduardo Storni *"en sa casa, laboriosa i sana, es vivia la fe, amb la senzillesa i la força en la que ho fan els muntanyesos"* (Storni, 1977: 21). A més en la seua educació sempre va estar omnipresent la religió, ja que es va formar i treballar en abadies des dels 13 fins als 44 anys, primerament en Sant Florià i després en Linz (March, 1995: 11).

D'altra banda Gaudí de forma semblant al compositor *austríac "va viure en un ambient familiar piadós"* (Bergós Massó, 1954: 45). Però és vertaderament als 11 anys quan al entrar en les Escoles Pies de Reus comença l'apropament a la religió catòlica, apostòlica i romana i per tant en aquest moment *"comença a gestar-se la fervent fe, devoció i religiositat de la que anys més tard donaria mostra l'arquitecte català"* (Cuito i Montes, 2002: 22).

No obstant al acabar la seua formació i ens els primers anys que començà a exercir com a arquitecte no vivia amb intensitat la fe, sinó que van ser una sèrie de persones amb les que mantenia contacte, molt religioses o lligades amb l'església catòlica com Juan Martorell, Enrique d'Oso, Torras i Vages, etc, les que el van fer que anara augmentant a poc a poc la seua devoció religiosa (Bergós Massó, 1954: 45). Sobretot va tindre en aquest aspecte un paper rellevant el bisbe d'Astorga, Bautista Grau, qui li encarregà a Gaudí el Palau Episcopal d'Astorga i que fruit de la relació que mantingueren en els 6 anys de la construcció *"el bisbe li va contagiar l'entusiasme per la litúrgia"* (Bergós Massó, 1954: 45).

La producció artística tant de Bruckner com de Gaudí va estar molt lligada a la religió catòlica fins a tal punt que un gran nombre de les seues obres són purament catòliques.

En el cas del compositor alemany son obres purament religioses les seues 3 petites misses, 4 grans misses, 1 rèquiem, 1 te deum, 1 magnificat, 29 obres breus, 5 salms, 6 cantates i 6 cors sacres (Storni, 1997: 149), a més de totes aquelles obres lligades amb el catolicisme com és el cas de la Novena Simfonia que Bruckner dedicà a Déu (Hágase la Música, 2016). També cal tindre en conter que Bruckner era un virtuós del orgue per tant els espais on més va assetjar, treballar i fer concerts va ser en esglésies o abadies, sempre centres religiosos: *“Bruckner entrava en èxtasis improvisant en el orgue de la Església de San Florià hores i hores i quan es va fer simfonista traduí aquest èxtasis”* (Espinosa, 2011: 2).

D'altra banda també una part molt important del treball de Gaudí van ser edificis religiosos, destacant sobretot la colossal obra que va ser la Sagrada Família, amb tot el temps i dedicació que comportà per a l'arquitecte català, però també amb el Palau Episcopal d'Astorga anteriorment mencionat i la restauració de la Catedral de Mallorca. A més va arribar un punt en la vida de Gaudí en el qual *“va declarar la preferència per acceptar exclusivament encàrrecs religiosos. Si li arribava qualsevol encàrrec secular, primer havia de demanar permís i guia a la Verge de Montserrat.”* (Apel·les Mestres citat en Casa Batlló SLU, 2015). També aquesta dedicació a l'arquitectura religiosa afectà a la secular com és el cas de la Casa Batlló on trobem 3 elements religiosos: les inscripcions de Jesús (JHS), Maria (M) i Josep (JHP) en la torre de la façana; l'oratori disposat originalment en el saló principal que *“permetia convertir el saló en capella i acollir-hi la celebració de petits actes religiosos”*; i en altra sala on sobre una tarima Gaudí dissenya una obertura semblant i que recorda a la porta d'accés a la sagristia (Casa Batlló SLU, 2015)

En la creació de les darreres obres de Gaudí i Bruckner, la Sagrada Família i la Novena Simfonia respectivament, la devoció religiosa de tots dos autors arribà al punt més àlgid de les seues vides i per tant tingué un paper més important en la consecució tant del temple com de la simfonia. D'una banda Gaudí es traslladà a viure al temple els seus darrers anys de vida, adoptant una vida austera quasi d'ermità, que queda manifesta en dues frases seues que demostren la força de les seues creences *“L'artista ha de ser un monjo, no un frare”* (Puig i Boada, 2015: 265) i *“A mesura que els anys debiliten el meu cos, alleugeren la meua ànima”* (Bergós Massó, 1974: 49).

D'altra banda, Bruckner, una volta estrenada la Octava Simfonia va dedicar els nou anys restants de la seua vida a treballar en la Novena Simfonia, però el seu estat de salut i inestabilitat mental li van impedir acabar-la (Elzo, 2004: 39). En aquest període va ser en el que *“la seua devoció religiosa quedà fora de control”*, dedicava varies hores al dia a pregar agenollat per a tindre suficient temps per a acabar la seua obra i arribà a escriure en les pàgines finals fragments del pare nostre (Hágase la Música, 2016).

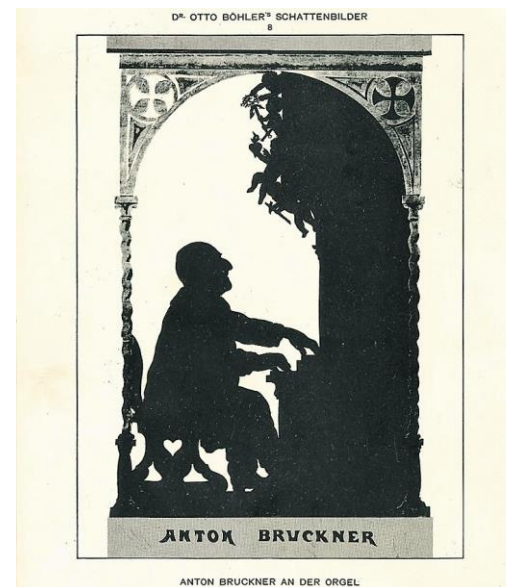


Fig. 20: Silueta de Bruckner al orgue d'Otto Böhler publicada el 1914



Fig. 21: Exemple de la intervenció de Gaudí Catedral de Mallorca.

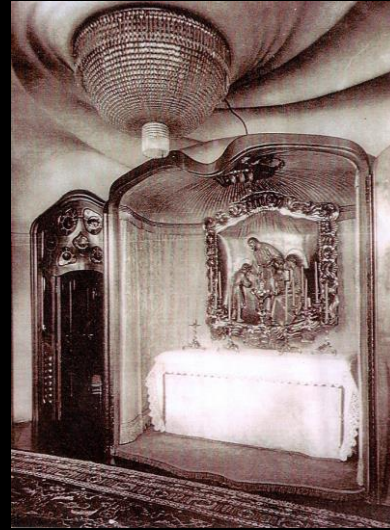


Fig. 22:
inscripcions
de Jesús
(JHS), Maria
(M) i Josep
(JHP) en la
torre de la
façana de la
casa Batlló.

Fig. 23:
retaula en la
petita
capella del
saló
principal de
la casa
Batlló

Fig. 24: Llit
de Gaudí en
el taller de
la Sagrada
Família, on
acostumà a
dormir al
final de la
seua vida.

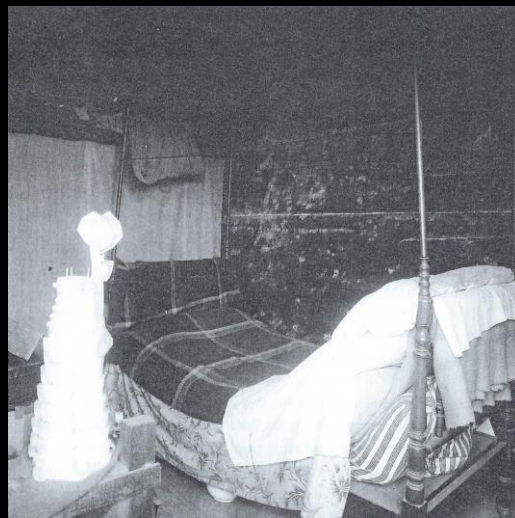


Fig. 25: fons
i figura
d'Otto Böhler
amb motiu de
la mort de
Bruckner
il·lustrant
la seua
arribada al
cel.



La religiositat resulta una característica comú dels nostres dos artistes fonamental a l'hora d'establir paral·lelismes entre aquests, ja que va ser el catolicisme un element fonamental en apropar a Gaudí a la música i a Bruckner a l'arquitectura. En aquest sentit i tornant a l'inici del capítol no és una qüestió arbitrària que l'assaig publicat per Pablo Espinosa sobre el compositor alemany es titule "*Anton Bruckner, constructor de catedrals*" (Espinosa, 2011).

Per a acabar de comprendre i completar aquest creuament artístic arquitectura-música que es produeix a través de la religió en els dos genis resulta imprescindible comprendre l'influència del moviment cecilià al qual podríem dir que s'adscriuen tots dos total o parcialment (Clerc, 2011: 560-561).

El cecilianisme va ser un moviment que va tindre com a centre la seu arquebisbal de Bamberg i la seua figura més representativa va ser Franz Xavier Witt (March, 1995: 15). Es va començar a originar en el segon quart del segle XIX, quan va nàixer un interès per l'estil coral del segle XVI i per la obra de Palestrina amb un corresponent ressorgiment de la música a capella (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 780). Ja a meitat del segle XIX i com a resposta a aquest nou interès "*l'Església catòlica va promoure activament la composició de música coral sense acompanyament, en un estil inspirat en Palestrina. Especialment en les àrees de parla alemanya, el moviment cecilià, anomenat així segons santa Cecília, va estimular la interpretació a capella de música antiga i d'obres noves en estils similars.*" (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 781).

Cal destacar que va ser un moviment complex ja que estava obert a certes corrents romàntiques com a Wagner perquè aquest posava com a model a Palestrina. Al mateix temps va refusar a Liszt, Rheinberger i Bruckner, d'aquest últim acceptaren únicament la Missa en Mi menor (March, 1995: 15).

La música per la que és sentia atret Gaudí era pel cant gregorià –el que tractava de recuperar el moviment cecilià i de fet participava en les lliçons d'aquesta música impartides pel pare Gregori M. Sunyol, on l'arquitecte afirmava que no assistia per a aprendre música, sinó arquitectura (Clerc, 2001: 511). Gaudí sentia una preferència per la música a capella per davant de qualsevol altre instrument, amb excepció de les campanes (vore al capítol 6) i de fet amb aquesta idea com a fonament es concep la Sagrada Família (vore al capítol 6) (Clerc, 2001: 512). Per tant la massa coral té una importància fonamental en els edificis religiosos: "*El cor al voltant del santuari per les circumstàncies actuals no pot adaptar-se molt, però {cal} donar-li una forma espaiosa i gran, no fer-lo raquític i incapaç*" (Puig i Boada, 2015: 47).



Fig. 26: Franz. Xavier Witt.



Fig. 27: Giovanni Pierluigi da Palestrina.



Fig. 28: Imatge del retor i musicòleg Gregori Maria Suñol i Baulenes.



Fig. 29: Façana principal de la catedral de Viena, San Carlo Borromeo.

En aquest sentit, la religió també pot actuar com a base i motiu de la unió o combinació de música i arquitectura, en paraules de Gaudí: “*Admire el tacte exquisit amb que l'Església emprà tot els estils i rep homenatge a totes les arts. L'Església es serveix de totes les arts, tant les de l'espai (arquitectura, escultura, pintura, orfèbreria...) com les del temps (poesia, cants, música...).* La litúrgia ens dona lliçons de la més depurada estètica.” (Puig i Boada, 2015: 258).

Posant ara en el punt de mira la vinculació de Bruckner amb el cecilianisme, “*la {seua} música coral fusiona elements moderns amb influències del moviment cecilià {i} els seus motets per a cor sense acompanyament reflecteixen els ideals cecilians*” (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 871).

Bruckner que sempre havia seguit les doctrines compositives de forma fidel es va veure desconcertat amb el moviment cecilià (March, 1995: 15). El compositor es mantingué al marge fins a la cinquena simfonia a partir de la qual “*el compositor coral i orquestral foren pràcticament un (...) per la evidència de la unitat espiritual i estilística que aconsegueix la màxima identificació en la Novena Simfonia, Helgoland i Salmo 150*” (March, 1995: 16).

Una mostra de la important component polifònica que ens refereix al cecilianisme en la música de Bruckner (Clerc, 2003: 536) és el *Te Deum*, compostat per a 8 veus, orquestra i orgue, que la crítica valorà com “*un cant que proclama la victòria de la llum sobre las tenebres que pel nombre i unitat interna del seus moviments s'assembla una vasta catedral {gòtica o barroca} de cinc naus*” (Ribera Bergós citat en Clerc, 2003: 535).

La fervent religió descrita en el moment de composició de la Novena Simfonia anteriorment esmentada, junt amb l'influència de l'arquitectura a través de la religió, fan que “*la església de San Carlo Borromeo, obra projectada per l'arquitecte barroc Johann Bernhard Fischer von Erlach, i, possiblement però en menor mesura, la Abadia benedictina de Sant Florià, siguen aquests edificis els que inspiraren la seua inacabada Novena Simfonia*” (Clerc, 2003: 530) (veure capítol 6).

Altre exemple d'aquesta concepció monumental i arquitectònica en la obra musical d'Anton Bruckner es el *Libera Me* on “*la espacialitat que expandeixen tres trombons, la lluminositat amb la que s'ompli tal espai, l'instantani transport a eternitats, però sobretot la capacitat d'ignició que connecta d'immediat amb la part divina que posseeix tot allò mortal*” (Espinosa, 2011: 1).

Per tant i com a conclusió, la religió tingué un paper fonamental en els dos artistes. La devoció religiosa comença en la infància i es va anar desenvolupant al llarg de la vida de tots dos. A més el catolicisme practicant dels autors es va veure reflectit en les seues obres, on tingué un pes decisiu, arribant a ser les seues respectives obres principals (la Sagrada Família i la Novena Simfonia) creades amb una finalitat o desig religiós, on Déu és

l'objectiu final de l'obra. Aquesta forta devoció religiosa junt amb la relació mantinguda amb el moviment cecilià fan que l'arquitectura s'incorpore a l'obra musical de Bruckner i que la música s'incorpore a l'obra arquitectònica de Gaudí.



Fig. 30: Primera pàgina del Te Deum d'Anton Bruckner, actualment en l'arxiu de la Biblioteca Nacional d'Àustria



Fig. 31: Primera pàgina d'una copia manuscrita amb autografies de l'autor del Libera me, WAB 22 d'Anton Bruckner.



Fig. 32: Fotografia de Richard Wagner treta el 1871.



Fig. 33: Dibuix en aquarel·la del Festspielhaus de Wagner en Bayreuth el dia de la seua inauguració, 13 de agosto de 1876.

IV. GESAMTKUNSTWERK: LA INFLUÈNCIA DE WAGNER

Hem vist com en la obra de Anton Bruckner s'incorpora l'arquitectura i que ocorre el mateix en els edificis de Antoni Gaudí on en aquest cas té una influència important la música. Per a aprofundir en aquesta fusió de música i arquitectura i anar més enllà resulta imprescindible la figura, pensament i obra de Richard Wagner, pel qual tenien una “romàntica devoció” (Clerc, 2003: 528).

Richard Wagner va ser “el compositor més important de l'òpera alemanya i una de les figures crucials del segle XIX. Algunes de les seues idees tingueren un impacte enorme en totes les arts, en particular en la interrelació entre arts” (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 817). Va nàixer en Leipzig (Alemanya) el 22 de maig de 1813. Va estudiar música a Leipzig i Dresde, on la música de Beethoven va ser la que més li va influir. Va passar una època a París com a periodista musical mentre buscava sense èxit representació de les seues òperes. Va tornar a Dresde el 1842 i les seues òperes començaren a ser exitoses. Va tindre que fugir del país al per haver suportat la insurrecció de 1848-49. S'establí primerament a Suïssa i més endavant el 1864 a Bavera patrocinat pel rei Ludwing II. En aquest període fou en el que produí els seus assajos més importants així com una gran part de les seues òperes més destacades com *Tristany i Isolda* o *l'Anell del Nibelung*. El 1876 va aconseguir impulsar un festival sobre les seues òperes que és celebrà en Bayreuth, on va ser soterrat al morir el 13 de febrer de 1883 (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 818-819).

Mentre que en el cas de Gaudí a l'hora d'establir paral·lelismes amb Wagner cal tindre en conter l'absència de contacte entre ells, en el cas de Bruckner sí que hi hagué una relació personal prou sòlida entre els dos compositors. “La idolatria de Bruckner per Wagner no es redueix a les imitacions psicoanalitzants que el volen reduir a simple neuròtic obsessiu: idolatrava a Wagner perquè trobava en ell a un igual” (Espinosa, 2011: 2). Bruckner va dedicar la seua Tercera Simfonia a Wagner (Elzo, 2004: 23), fet que va agradar als partidaris wagnerians però que el va enfrontar durament amb la crítica vienesa, sobretot a Eduard Hanslick que la valorà com “Una Novena de Beethoven a la salsa de *Walkyria*” (Elzo, 2004: 38)

No obstant l'admiració fou mútua ja que en varies ocasions Wagner també “manifestà reconèixer el geni de Bruckner” (Storni, 1982: 58) i quan el compositor austríac arribà per primera volta a Viena i tota la comissió va anar a rebre'l el mateix Wagner va a anar també i va abraçar-lo dient: “aquest és el meu home” (Storni, 1982: 59). Altra anècdota que mostra aquest interès mutu és la que ocorregué el 6 de maig de 1872 quan Wagner “arribà amb tren a la capital per dirigir-hi un concert. Li reben els seus fidels. El tímid Bruckner, roman en segon pla. Wagner el descobreix, deixa als altres músics i amics i crida: 'Aquí, Bruckner, vostè em pertany!'” (March, 1995: 12).

Ara bé el primer contacte entre tots dos es produí alguns anys abans, el 1868 quan Bruckner dirigia la societat coral Froshinn i li van encarregar a Wagner una coral i *“aquest respongué enviant el gran cor de l’escena final de l’òpera Els Mestres Cantors, abans de que aquesta obra fora estrenada, és a dir va ser veritablement el cor Froshinn dirigit per Bruckner”* (Storni, 1982: 59) qui per tant podríem dir que veritablement estrenà aquesta gran obra de Wagner.

En el cas de Gaudí, tot i el rebuig que manifestava a l’art del centre i nord d’Europa (veure capítol 2) sentia una gran admiració per la figura i obra de Richard Wagner (Sociedad Biosófica, 2006). Una de les components fonamentals en aquesta admiració va ser l’estret lligam que hi va haver entre el wagnerisme i el modernisme català *“en 1905, la influència wagneriana en Catalunya ja no passava per la fàcil imitació de la temàtica concreta, sinó que era la idea allò que havia causat impressió”* (Mateu i Viñamata, 1983). Van ser un gran nombre de figures destacades les que van beure de les idees de Wagner pel paral·lelisme dels contextos alemany i català: *“nacionalisme, recerca de mitologies pròpies, necessitat d’un art propi, la reivindicació d’una llengua, etc.”* (Mateu i Viñamata, 1983). Entre aquestes figures destaquen entre d’altres el metge Joaquim Marsillach, qui al escoltar la música de Wagner treballant a Suïssa, s’interessà pel compositor, acudí al festival de Bayreuth, s’apropà al romanticisme alemany, i traslladà aquestes idees a Catalunya (Mateu i Viñamata, 1983). Altra figura important va ser el poeta Maragall qui va escriure: *“I aquesta es la forma como nosaltres entenem el wagnerisme, com a compenetració de l’art i de la vida de cada poble”* (Maragall citat en Mateu i Viñamata, 1983)

Fets que mostren aquest interès de Catalunya en la obra de Wagner són que va ser al Liceu de Barcelona on s’estrenà per primera volta Parsifal després de 30 anys quan sols s’havia interpretat fins al moment en el festival de Bayreuth, estrena a la qual Gaudí va acudir (Guerra Terra, 2014), o també la gran producció de material escenogràfic que va fer l’Escola Catalana d’Escenografia, incorporant així la iconografia wagneriana a les arts plàstiques catalanes (Maragall citat en Mateu i Viñamata, 1983). Tampoc se’ns pot passar la influència que tingué en els compositors del Modernisme Català que també assistiren al festival de Bayreuth així com les nombroses traduccions que es feren de les seues operes o el sorgiment de les societats wagnerianes (Argemí, 2011). Altre cas rellevant és el del Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner on apareix el nom de Wagner escrit amb trencadís en el sostre de la sala així com un bust seu de pedra en la façana (Mateu i Viñamata, 1983).

Resulta evident llavors que tot aquest context va influir en gran mesura en Gaudí (Argemí, 2011) i un fet que ho explica el trobem al Parc Güell. Una de les cobertes de les torres d’aquest parc, està feta de teules ceràmiques blaves i blanques, imitant el patró de la bandera de Bavera, el lloc on és realitzava el famós festival de Bayreuth, per a així mostrar una *“complicitat i identificació amb Wagner”* (Sociedad Biosófica, 2006).



Fig. 34: Fragment de l’escena final de l’òpera Els Mestres Cantors.



Fig. 35: Joaquim Marsillach i Lleonart



Fig. 36: Bust de Richard Wagner en la façana del Palau de la Música Catalana.

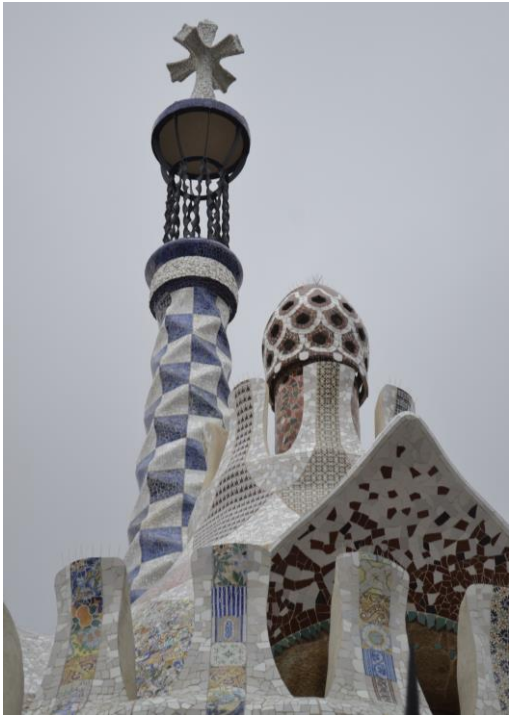


Fig. 37: Coberta de l'edifici del Parc Güell amb el patró de la bandera bàvara.

Altres paral·lelismes que cal destacar dels dos artistes és el pes que va tindre en ambdós el seu principal mecenes, Eusebi Güell en el cas de Gaudí i Lluís II de Baviera en el cas de Wagner, ja que no oferiren un simple suport econòmic sinó que van determinar activament l'evolució de tots dos (Argemí, 2011). El biògraf de Gaudí, Joan Matamala, va escriure a propòsit de la comparació amb Wagner: “És un artista genial. El veig com un Wagner independent, (...) Gaudí és el Wagner de l'arquitectura i cada vegada que contemplo la seva obra, m'agradaria saber el bagatge que porta, que em sembla molt profund i fins misteriós” (Matamala citat en Mateu i Viñamata, 1983).

Ara bé, una volta establerts els paral·lelismes de Wagner amb Gaudí i de Wagner amb Bruckner per separat, es necessari explicar el pensament de Wagner i en concret el concepte de *Gesamtkunstwerk* o “obra d'art total”, per a establir una relació conjunta dels tres artistes, que transcendeix les relacions individuals exposades.

Richard Wagner va deixar escrites les seues idees sobre la música, art i pensament en diversos assajos, entre d'ells en *l'obra d'art del futur* (1850). En aquesta obra el compositor afirmava que Beethoven havia arribat al sùmmum de la música instrumental [“la música instrumental després de Beethoven seria estèril” (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 821)], i que partint de la Novena Simfonia de Beethoven s'obria un nou camí:

“Aquesta última simfonia de Beethoven es la redempció de la música a partir del seu propi element com a art universal. És l'evangeli humà d'art del futur. Més enllà no hi pot haver progrés, perquè sols la pot succeir la consumada obra d'art del futur, el drama universal, del qual Beethoven ha forjat per a nosaltres la clau artística” (Richard Wagner, (1850) *l'Obra d'art del futur* citat en Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 821)

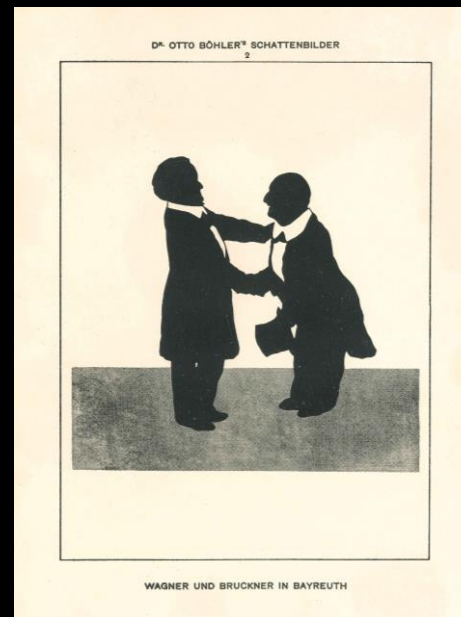
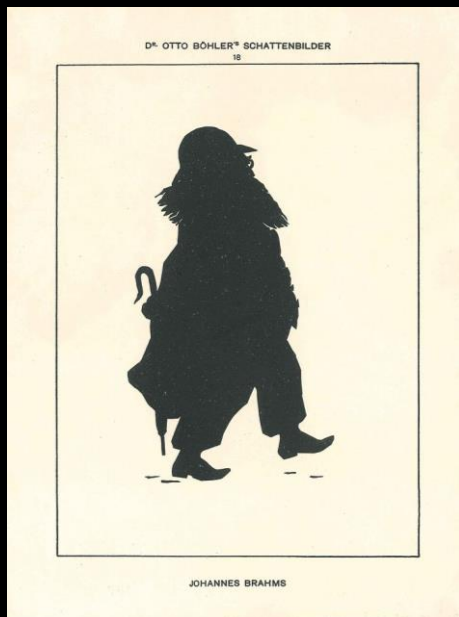
Per tant Wagner afirmà que ell mateix com a compositor reprenia la senda de Beethoven, mitjançant la unió de drama i música en una única idea dramàtica. Anomenà *obra d'art total* o *Gesamtkunstwerk* en alemany a la unió de: poesia, disseny de l'escenari, posada en escena, acció i música (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 818):

“L'home com a artista sols pot estar plenament satisfet mijançant la unió de totes les varietats de l'art en la obra d'art total [Gesamtkunstwerk] (...). Per consegüent, el verdader propòsit de l'art ho abasta tot; qui animat pel vertader impuls artístic busca aconseguir (...) la glorificació de l'art de la humanitat en conjunt. (...) doncs el propòsit de cada art individual s'aconsegueix plenament sols en la interacció i en la cooperació comprensible de totes les varietats de l'art” (Richard Wagner, (1850) *l'Obra d'art del futur* citat en Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 821)

A la seua visió de la unió de música i text dramàtic se li denominà *drama* musical tot i que ell refusava aquest terme, anomenant a aquestes obres solament drama o òpera. Per a Wagner l'art no devia tractar-se com un



Figs. 38-43:
Il·lustracions
realitzades per Otto
Böhler, un destacat
artista austríac
especialitzat en
siluetes que treballà
sobretot músics i
compositors. Amb el
seu llegat es pot
veure el context
musical de Vienna,
dividida entre els
partidaris de Brahms i
de Wagner. Les figures
mostren a:



-Fig. 38: Anton
Bruckner, seguit por
la crítica (Eduard
Hanslick, Max Kalbeck
y Richard Heuberger)

-Fig. 39: Wagner
oferint tabac a
Bruckner, mostrant
així la complicitat
entre els dos
compositors.

-Fig. 40: Wagner
bonegant o allixonant
a la crítica.

-Fig. 41: Silueta de
Johannes Brahms
passejant.

-Fig. 42: Richard
Wagner conduint una de
les seues obres.

-Fig. 43: Wagner i
Bruckner donant-se la
ma a Bayreuth el 1873.



Fig. 44: Wagner al piano junt al seu mecenes Ludwig II de Bavera.



Fig. 45: Gaudí passejant junt a Eusebi Güell per primera volta quan es van conèixer en la Expo de París de 1878.

negoci ja que a més el *Gesamtkunstwerk* podia anar més enllà que el pur entreteniment, contribuint a transformar la societat i l'art (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 819).

En el context anteriorment explicat de dicotomia entre Brahmsians i Wagnerians, quatre van ser els principals seguidors de les idees Wagnerianes, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf i Richard Strauss, que “creien que la música podia vincular-se a les altres arts” (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 865). Aquests compositors han de buscar una eixida a la qüestió de com subordinar les peces musicals a una obra d'art total en composicions de música per a orquestra, cançons i obres corals, i cadascun trobà una solució diferent i individual (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 865).

La solució per la que va optar Anton Bruckner, i per tant d'on ve la influència de Wagner, va ser la d'assimilar “l'estil i l'esperit de Wagner dintre de la simfonia tradicional i escriure una música sacra que unirà els recursos tècnics de la música del segle XIX amb un concepte reverent i litúrgic dels textos sagrats” (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 869). En aquest sentit, en certa mesura contradirà, l'afirmació anterior de Wagner al respecte de la impossibilitat d'avançar en la música instrumental, en la simfonia amb aquesta altra: “ {Bruckner és} l'únic compositor que té idees simfòniques després de Beethoven” (Richard Wagner citat en Elzo, 2004: 23)

En el cas de Gaudí la influència del *Gesamtkunstwerk* va ser diferent, però podem trobar diversos exemples. És el cas de la casa Milà que “està impregnada d'art alemany de finals de segle XIX” (Clerc González, 2003: 522) i que Francesc Pujols relaciona amb *El capvespre dels déus*, la última part de la *Tetralogia*: “tenen les mateixes formes colossals i monstruoses, amb el mateix ritme enorme i ondulant que {Gaudí} fon la línia amb la forma, Wagner fon la línia melòdica amb les formes harmòniques” (Francesc Pujols citat en Clerc González, 2003: 523).

Altre exemple menys abstracte on es pot veure la unió de totes les arts que propugnava Wagner la trobem en la Villa Quijano coneguda com *el Capricho*, on “l'original intent d'integrar Música i Arquitectura, culmina en els cinc buits de la façana principal, amb finestres de guillotina els contrapesos són tubs de metall que emeten notes musicals al practicar-les. En una d'aquestes finestres, es conserven dues vidrieres de colors, amb un ocell en actitud de tocar un teclat i una libèl·lula tocant una guitarra.” (Montañés). El mateix nom de “el Capricho” ens podria remetre a la forma musical de capritx per les seues forme lliures i virtuosístiques (Montañés).

Finalment l'obra on es troben tots els elements per a ser una obra d'art total és el Misteri de Gloria del Rosari de Montserrat, on es genera l'obra d'art olfactiva, auditiva i visual al mateix temps, tal i com ho descriu el mateix Gaudí: “Les escultures de l'interior de la cova són de pedra, obra de Renart, i el Crist de bronze daurat és de Llimona; ara



Fig. 46:
finestres de
guillotina de
l'edifici "el
Capricho" de
Gaudí amb un
sistema de
tubs que emet
notes musicals
al practicar
les fulles.

Figs. 47-48:
il·lustracions
del sistema de
corrioles i
tubs musicals
de les
finestres de
la Villa
Quijano.

Figs. 49-50:
Dues peces de
les vidrieres
de colors del
Capricho que
mostren una a
un corb
interpretant
un orgue i
l'altre a un
parotet una
guitarra.



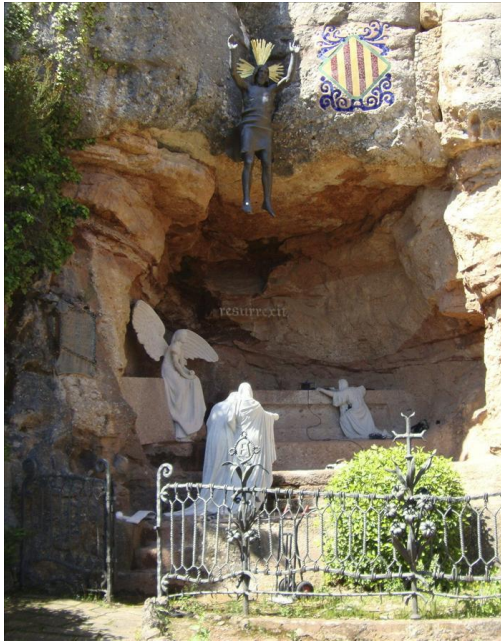


Fig. 51: Conjunt del misteri de la Glòria de Montserrat.

ja només cal que es planten petits arbres i es conreïn les més humils hortalisses per suggerir l'hort del Bon Jardiner del qual parla l'Evangeli, i perquè el cant dels ocells acompanye la Missa a la matinada de Pasqua (...). El dia de l'Ascensió, a trenc d'alba, se celebrarà la Missa acompanyada del cant de rossinyols que en aquell temps se sent a Montserrat i l'hort florit serà l'ornament olorós.” (Antoni Gaudí citat en Mateu i Viñamata, 1983). A més cal destacar que en aquesta obra apareixen els altres dos trets fonamentals per a Gaudí, el nacionalisme (la presència de l'escut de Catalunya) i la religió que es el motiu generador de l'obra.

En resum, podem afirmar que la figura, pensament i obra de Wagner va resultar determinant en la concepció artística tant de Bruckner com de Gaudí. En aquest sentit cal destacar el context on s'ubiquen els dos artistes, on Wagner té una gran presència, per una banda en la ciutat de Vienna, polaritzada entre *wagnerians* i *brahmsians* i per altra banda en el modernisme català, en el qual “*Wagner fou el símbol i resum unànime*” (Joaquín Pena citat en Clerc González, 2003: 500). En aquest context també es produeix un paral·lelisme dels moviments nacionals, on el catalanisme tingué com la figura de Wagner per a reforçar les seues postures per la semblança contextual entre Alemanya i Catalunya. No obstant la idea més potent que relaciona els tres artistes es el *Gesamtkunstwerk*, concepte introduït per Wagner en referència a la composició de l'obra d'art total. Aquest ambiciós objectiu de recerca de l'art total el tractaran d'aconseguir Gaudí i Bruckner, cadascú amb les seues eines, i es convertirà per tant en una característica fonamental a l'hora de comprendre les colossals dimensions de les seues obres, de les Catedrals sonores de Bruckner i de les Simfonies de pedra de Gaudí.

V. PRINCIPIS HARMÒNICS A PARTIR DE LA DICOTOMIA TRADICIÓ-INNOVACIÓ

A l'hora d'analitzar la producció artística dels nostres autors, cal tenir en compte els tres trets definitoris que hem tractat anteriorment – nacionalisme, religió i concepte d'obra d'art total – per a comprendre la forma com s'ubica la seua obra respecte al seu context. És a dir, amb la perspectiva històrica de la que disposem, tractar d'explicar com és la concepció harmònica de les peces musicals de Bruckner i dels edificis de Gaudí, respecte al seu passat, a la tradició, i al seu futur, a la innovació. Tenen uns principis harmònics clàssics dels que no se'n ixen? O tot el contrari i són uns revolucionaris?

Tenint en conter el vist fins ara, podem afirmar que tots dos sí que disposaven d'una sòlida base arrelada a la història per la importància que per a tots dos tingué la religió i el nacionalisme. Per tant són dos artistes que no pretenen crear obres partint absolutament de zero. En aquest sentit Gaston Clerc afirma que *“Gaudí i Bruckner, entenen la tasca compositiva com un treball intel·lectual que apreciava, assumia i manipulava (...) els principis harmònics, que ja, des de Pitàgores, en l'Antiguitat, o des Alberti, en el Renaixement, havien estat considerats com els veritables pilars de l'Art”* (Clerc González, 2003: 530).

En el cas de Gaudí no és que solament bega de la tradició arquitectònica, sinó que més encara va treballar dintre dels estils clàssics: *“Quan havia de fer algun projecte dintre de l'estil tradicional, concret, tractava de posar-me dintre de les circumstàncies i característiques de l'estil i llavors podia crear amb llibertat. Així vaig fer grec en la columnata de la plataforma del parc Güell, gòtic en Bellesguard i Mallorca, i barroc en la casa Calvet”* (Puig i Boada, 2015: 118).

Ara bé, aquesta postura cap als estils anteriors, no va ser estàtica, Gaudí tractà de teoritzar com millorar els diferents estils, com el gòtic o el renaixement (Puig i Boada, 2015: 112-122), del qual proposa precisament canvis – modificant formes i reduint ornamentació – que permeten millorar l'acústica i ressonància d'aquests edificis: *“es pot aconseguir realment {la millora dels estils renaixentistes} utilitzant les formes negatives que, amb les positives, donaran un augment de l'harmonia i al mateix temps, s'anul·laran les ressonàncies i es donarà una solució més simple a la decoració”* (Puig i Boada, 2015: 119). Torna a aparèixer ací la obra arquitectònica concebuda com a obra d'art total (veure capítol IV).

Resulta evident la forta originalitat de l'arquitecte català, però no obstant, ell mateix alligona sobre “l'excés d'originalitat”: *“No ens hem de deixar desviar per l'afany d'ésser originals. Tothom ha de recolzar-se en el que ja s'ha fet, i aquell qui no ho faci no arribarà enlloc (...). No hem de menysprear l'ensenyament del passat. L'estil (...) ja surt espontàniament sense un mateix adonar-se'n”* (César Martinell, 1999: 40-41). Per tant critica obertament postures rupturistes, o més



Fig. 52: Columnata d'estil grec del Parc Güell.



Fig. 53: Façana principal de la Torre de Bellesguard, d'estil neogòtic.



Fig. 54: Vidrieres del transsepte de la Sagrada Família amb un disseny més tradicional semblant al gòtic.



Fig. 55: Il·luminació cenital de la Sagrada Família, molt innovadora i allunyada de la tradició.

encara revolucionaries, ja que per a ell “*revolució no és més que una paraula que fa un poc més de soroll que evolució. En aquesta ens situem i d’ella no podem eixir els humans. La tradició ens governa, ens guia i ens condueix.*” (Puig i Boada, 2015: 215).

Ara, que és per a Gaudí l’originalitat? Ell mateix contesta a aquesta pregunta definint la originalitat com “*apropar-se, en tornar a l’origen*” (Puig i Boada, 2015: 103) i afig més encara “*de mode que original és aquell que amb els nous mitjans torna a la simplicitat de les primeres solucions*” (Puig i Boada, 2015: 103). A més, Gaudí defèn i s’estranya alhora de que tot i la “*lògica indiscutible*” del seu propi raonament, aquestes idees “*no hagen sigut aplicades i baja de ser el primer*” ell en aplicar-les (Puig i Boada, 2015: 104).

Com a resum de la forma com resol Gaudí la dicotomia plantejada entre tradició i innovació, Juan Bergós en *Gaudí: l’home i la obra*, ho explica de la següent forma:

“*A diferència del tradicionalisme arqueològic emprat per uns i la improvisació arbitrària emprada per altres, Gaudí segueix un tradicionalisme vivent, sòlidament raonat. Per això produeix la meravellosa restauració de la Catedral de Mallorca, on es difícil distingir els elements gòtics autèntics dels nous que els completen i on s’ha canviat de funció peces plateresques i barroques, completant-les de forma que no és possible descobrir-ho fàcilment; crea la columnata dòrica arcaica del Parc Güell com ho haurien fet els grecs d’una colònia mediterrània; construeix el casalot medieval de Bellesguard tan profundament gòtic com si fora actual, la casa de renta del carrer Caspe tan ben emparentada amb el barroc català, el palau d’un liberal sentit venecià per al Comte de Güell, la casa mudèjar del carrer de les Carolines, els pavellons d’Exposició moriscos i el gòtic inicial de la Sagrada Família, enrobustit i superat per ser vist amb l’abundant llum mediterrània.*”

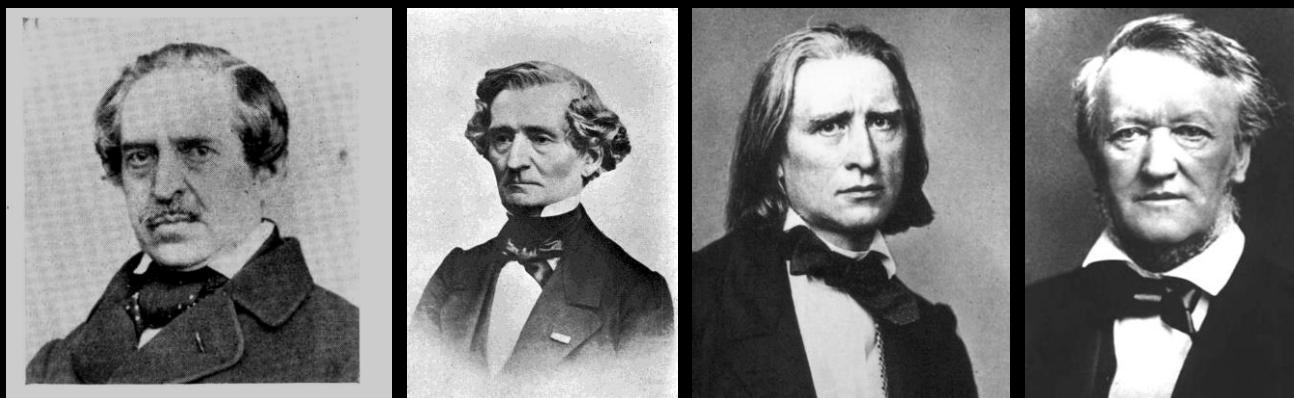
“*D’aquesta forma, el dòric, el gòtic, i el barroc de les seues obres ho son fins a la medul·la, però són el seu dòric, el seu gòtic, el seu barroc, únics, inimitables i personals*” (Bergós Massó, 1974: 56).

D’altra banda, en el cas de Anton Bruckner també trobem una contradicció entre tradició i innovació. Com hem vist en la ressenya del capítol I, el compositor va rebre una completíssima formació de composició clàssica, que junt al seu entorn rural, l’ubiquen en una posició inicial aparent de compositor tradicional: “*als trenta-set anys sabia tot el que podia ensenyar-se sobre orgue, teoria musical, harmonia, contrapunt i improvisació*” (Elzo, 2004: 35).

Ara bé açò va canviar al entrar en contacte amb Otto Kitzler, el director del teatre municipal de Linz, gràcies al qual s’apropà a l’obra de Wagner que li va fer “*abandonar el conservadorisme i llançar-se a aventures harmòniques, a compondre com mai abans ho havia fet*” (Elzo, 2004: 35).



Fig. 56 (esquerra): Façana de la Casa Calvet, amb una ornamentació carregada als balcons que ens trasllada al barroc català. Fig. 57 (centre): Façana ortogonal del Palau Güell a mode d'alçat. Fig. 58 (dreta): Estança interior de la Casa Vicens el sostre de la qual evoca a les formes i geometries de l'arquitectura islàmica.



Figs. 59-62: Principals exponents de la Nova Escola Alemanya terme proposat pel crític Franz Brendel (esquerra) en referència als músics que "lideraven nous desenvolupaments musicals". Aquests eren segons ell Berlioz (centre-esquerra), Liszt (centre-dreta) i Wagner (dreta). Tot i que Berlioz i Liszt no eren alemanys els "adoptava" en aquesta escola per que tenien a Beethoven com a model. La Nova Escola Alemanya polaritzà amb la música absoluta, identificada amb Brahms i Hanslick, i a la Nova Escola Alemanya es pot dir que s'incorporen més tard Bruckner, Hugo Wolf i Richard Strauss. (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 865).

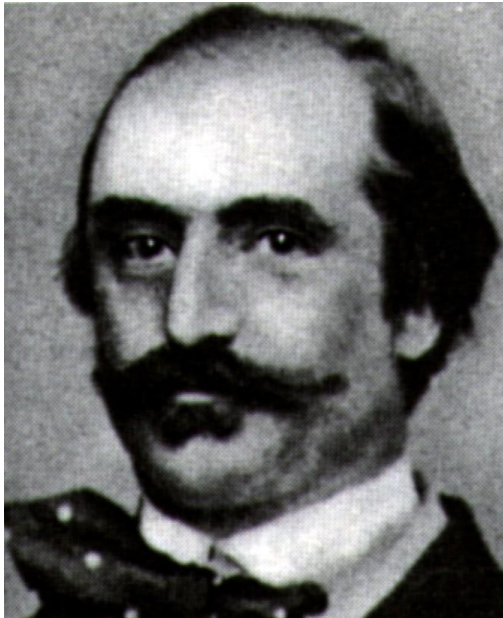


Fig. 63: Eduard Hanslick.

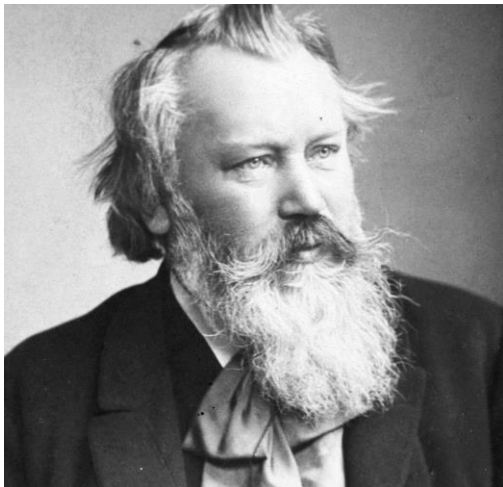


Fig. 64: Johannes Brahms.

Per tant Bruckner, va optar per seguir la línia que el 1859 el crític Franz Brendel anomenaria la “Nova Escola Alemanya”, encapçalada per Anton Wagner i que liderava nous desenvolupaments musicals front als partidaris de la música absoluta, on el compositor referent era Brahms sense oblidar l’important pes del crític Eduard Hanslick (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 864-865).

En aquest sentit per tant Bruckner opta per un camí innovador, però que al mateix temps el tracta de desenvolupar des de la simfonia tradicional, basada alhora en la Novena de Beethoven, obra model per al seu procediment compositiu. (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 869). Respecte de Wagner, els principals elements que aporta a les seues composicions són “*les estructures a gran escala, l’enorme longitud de les seues simfonies, les harmonies exuberants, la repetició seqüencial de passatges sencers i l’orquestra colossal*” (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 869-70).

Un fet que diferencia clarament als nostres dos artistes es la convivència amb les avantguardes, amb els moviments de ruptura quasi absoluta amb l’obra artística anteriorment produïda, que es veuen reflectides en el Moviment Modern pel que respecta a l’arquitectura i en l’arribada de la música atonal en el camp musical.

Gaudí sí que va poder viure aquests nous moviments a les primeres dècades del segle XX ja que no va morir fins al 1926. Tot i que alguns autors afirmen que Gaudí va tindre certa simpatia amb algunes idees i relació amb algunes persones de moviments d’avantguarda com la Bauhaus (Nunes, 2006), en altres escrits que recullen afirmacions de l’arquitecte, mostren tot el contrari, com per exemple les referències que fa de l’art abstracte, al que considerava abominable per la falta de plasticitat (Puig i Boada, 2015: 111), dels principis dels cubisme, que també refusava (Puig i Boada, 2015: 111), o de le Corbusier, sobre el qual afirmà: “*la maqueta que he vist de d’aquest arquitecte es un munt de paral·lelepípedes. Sembla un moll en una estació on han descarregat les caixes d’emalatge*” (Puig i Boada, 2015: 111-112).

En Bruckner, la relació amb el seu context va ser diferent ja que va morir el 1896, prou anys abans de que es produís la ruptura total amb la música anterior, és a dir a l’aparició de l’atonalisme. Ara bé, la relació amb la música d’avantguarda del segle XX podríem dir que va ser més propera en el cas de Bruckner ja que va ser un dels seus alumnes, Gustav Mahler, sobre el qual va exercir una notable influència i qui anys després s’apropà molt a la dissolució de la tonalitat a més de que exercí una influència primordial en Schönberg qui trenca definitivament la tonalitat a partir de 1908 (Burkholder, Grout, Palisca, 2015: 874-875, 952).

En definitiva, tornem a trobar un nou paral·lisme en els dos artistes que podem afirmar com ho feia Gastón Clerc, que “*disposen d’uns principis harmònics comuns*”, basats en una sòlida formació de la música i arquitectura

clàssica, tradicional, del passat, que els suposa no solament un bagatge del que partir i oblidar-se'n, sinó també un marc des del qual desenvolupar la seua obra, ara bé amb innovacions que diferenciaren clarament la seua obra de la dels artistes coetanis. Ara bé les diferències també són importants, Gaudí, amb el seu propi concepte d'originalitat abordarà un camí propi diferenciat de les corrents dominants que desembocaren en el Moviment Modern, mentre que Bruckner sí que serà un compositor fonamental en la senda que recorregué la música en la segona meitat del segle XIX, per a anar del romanticisme a la música atonal.



Fig. 65: Francisco Paula del Villar.

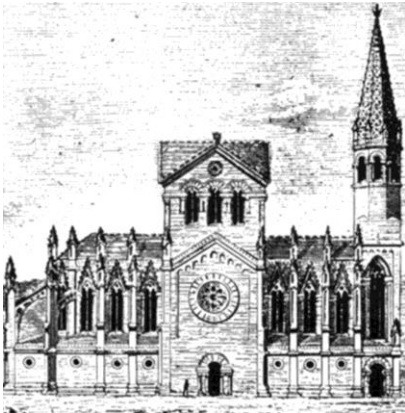


Fig. 66: Primer disseny de la SF.



Fig. 67: Cripta neogòtica de la SF.

VI. LES DUES OBRES MESTRES FINALS: LA 9A SIMFONIA I LA SAGRADA FAMÍLIA

A l'anàlisi realitzat dels paral·lelismes entre Gaudí i Bruckner d'una forma general i abstracta, fet com a exposició de contextos i idees determinants, que fan de lligam entre els dos artistes, cal contraposar un estudi més rigorós i concret aplicat a la seua obra. Es pot afirmar que el punt àlgid de la producció artística en Anton Bruckner i Antoni Gaudí arriba en la seua respectiva darrera obra, la Novena Simfonia en el cas del compositor i la Sagrada Família en el cas de l'arquitecte. No obstant, cal tenir en conter que a diferència de la Sagrada Família on el consens sobre que és l'edifici més destacat de Gaudí és màxim, en l'obra de Bruckner alguns autors equiparen altres simfonies com la Quarta o la Setena a la Novena. Dit i fet, a continuació tractarem de fer una comparació entre la Sagrada Família i la Novena simfonia, les dues obres mestres inacabades de Gaudí i Bruckner.

La idea de la construcció de la Sagrada Família, no va ser d'Antoni Gaudí, sinó de l'Associació espiritual de devots de Sant Josep, que en 1877, quan Gaudí sols tenia 25 anys, va emprendre aquest projecte (Cuito i Montes C, 2002: 58). Ara bé, l'arquitecte que duagué a terme el primer projecte va ser Francesc P. Del Villar, qui va dissenyar la cripta de l'actual temple i que el 1883 renuncià, moment en que entrà Gaudí a dirigir l'obra, amb 31 anys i fins a la fi de la seua vida (Bergós Masso, 1972: 109).

Antoni Gaudí dissenyà el seu model de Sagrada Família sobre la cripta i adoptant el tipus basilical de planta en creu llatina amb 5 naus longitudinals i 3 al creuer, a la que se li afegixen una capella baptismal, altra penitenciària, dos sagristies i un "claustre perifèric que permet la circumval·lació al voltant del temple" (Bergós Masso, 1972: 112).

Gaudí tracta de representar tots els elements de la religió catòlica possibles amb: "les set capelles que rodegen l'altar major dedicades als dolors i pecats de Sant Josep. Les portes del creuer es dedicaren a la Passió i al Naixement, i la façana principal (...) a la Glòria. Sobre cada façana es conceberen 4 torres, dotze en total que representen als apòstols, i en mig una que representa a Jesucrist al voltant del qual es disposaren altres 4 dedicades als evangelistes i una a la verge" (Cuito i Montes C, 2002: 58). En tota aquesta disposició té un paper fonamental la concepció de la litúrgia catòlica de l'arquitecte (Bergós Masso, 1972: 112).

A diferència del projecte de Paula del Villar, que plantejava un temple neogòtic, Gaudí introdueix "nombreuses innovacions tècniques" (Cuito i Montes C, 2002: 58), tant pel que respecta a l'estructura (apartat en el que no allargarem més per no ser l'objecte d'aquest treball: si es desitja consultar Fauli, 2014) com a l'estètica, que

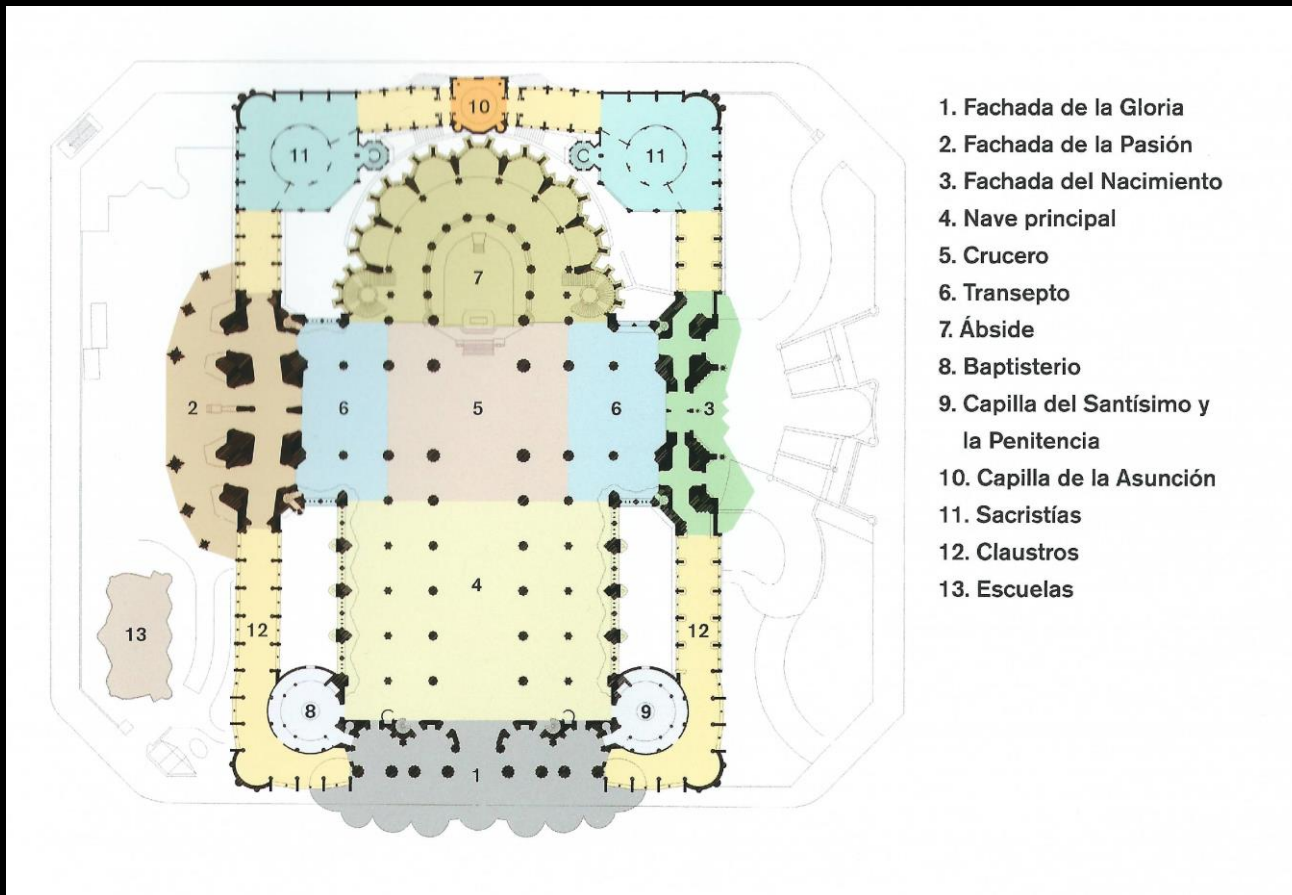


Fig. 68: Planta més recent de la Sagrada Família (2015) amb zonificació dels principals espais que componen el temple, realitzada per l'actual arquitecte Jordi Fauli.

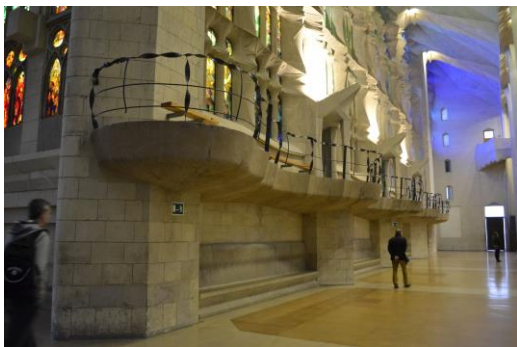


Fig. 69: Formes parabòliques al les naus laterals del temple, exemple del que Bergós Massó anomena *plàstica gaudiniana*.

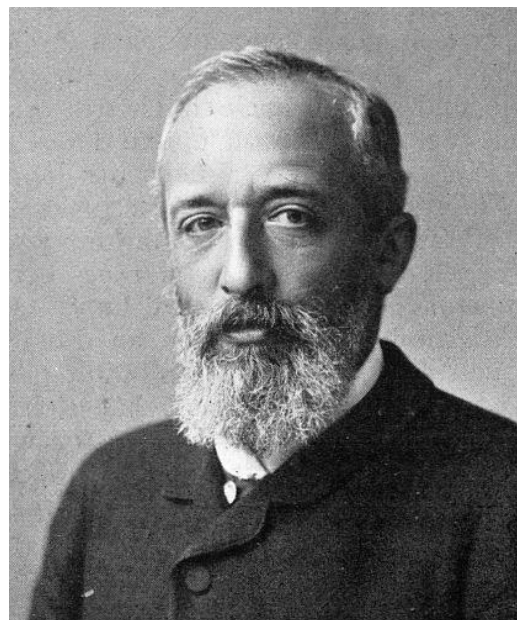


Fig. 70: Fotografia del director Herman Levi que es negà a dirigir la Vuitena.

produïxen el que Bergós Massó anomena com a “*plàstica gaudiniana, basada en l’ús de les superfícies helicoidals i hiperbòliques, en sabia conjunció mitjançant paraboloides*” (Bergós Massó, 1972: 127).

Al contrari de Gaudí que va emprendre ben jove el disseny de la Sagrada Família, Bruckner no va començar realment la composició de la Novena fins als 65 anys. El 1887 només va acabar la Huitena i esperant un gran èxit d’aquesta després del bon resultat de la Setena, es va capficar en el la composició de la seua última simfonia, però aquesta tasca es va veure interrompuda per la negativa del director Hermann Levi a dirigir la Huitena. En lloc d’enfadar-se o negar cap canvi en allò que havia escrit, comença un període de revisió de l’obra i el compositor entra en crisi i passa a revisar més peces com les simfonies Primera, Tercera i Quarta. Quatre anys després, el 1891 reprèn la composició de la Novena, però que per aquests anys “perduts” no podrà acabar, quedant el darrer moviment amb sols un esbós de 480 compassos (pretenia que tinguera uns 600) (Llade, 2005).

Bruckner va dedicar l’obra al “Bon Déu” (Hidalgo Aguado, 2013: 4), era conscient del seu delicat estat de salut i de que potser tinguera els dies comptats, i per a ell és va convertir en una veritable obsessió acabar-la (Engel, 1955: 78). Per als “*enamorats de la música de Bruckner és un comiat a la vida, simbolitzat en el preciós Adagio*” (Barford, 1978: 60) ja que tot i la falta del *Finale* que és el que pretenia l’autor, amb aquest moviment l’obra queda perfectament tancada segons un gran nombre d’autors (Engel, Barford, Llade entre d’altres).

La Novena està formada per 3 moviments:

- 1r moviment, Solemne Misteriós: En Re menor i amb forma sonata. Té una introducció “*realment extensa*” (Llade, 2005) i que presenta “*una sinopsi del contingut de la simfonia*” (Engel, 1955: 79). L’obra consta de tres temes o grups temàtics que van presentant-se. El primer tema destaca per la seua contundència, verticalitat i intensitat *forte*, el segon contrasta amb un tema molt melodiós que porten els violins que parteix d’un moviment de 6a del tema anterior i el tercer juga amb l’harmonia (Solbm-Rem), no té precedents en les seua música i es el vehicle que ens porta al desenvolupament (Llade, 2005) (Engel, 1955: 79-84).
- 2n moviment, Scherzo (Amb moviment i viu) - Trío-Scherzo (da capo): A l’Scherzo contrasta la densitat i tensió dramàtica del primer moviment, amb lleugeresa i vitalitat (Engel, 1955: 85). Ara bé el que comença com un pizzicato inofensiu acaba convertint-se en un “*moviment estremidor d’una naturalesa gegantesca*” (Llade, 2005).

- 3r moviment, Adagio (Molt lent i solemne): Aquesta part, “*tot i estar exposada com a sonata, té l’estructura d’un rondó*” (Llade, 2005). Hi destaca el moviment de 9a ascendent que inicia l’Adagio així com les posteriors “*siseses harmòniques en les trompes i tubes {que} li confereixen caràcter brucknerià inconfusible*” (Engel, 1955: 88).
[4t moviment, Finale: sols esbossat]

La importància del pensament nacionalista de Gaudí es veu reflectida en la Sagrada Família des de la seua concepció inicial, com a Temple de la Catalunya actual. Com ell mateix ho explica: “*A l’obra de la Sagrada Família hi hem de contribuir tots, puix que ha d’esser el temple de tot un poble. La creixença ràpida que ha fet Barcelona en cinquanta anys ha quadruplicat la seva població, ha cristal·litzat en la Sagrada Família: un temple, l’única cosa digna de representar el sentir d’un poble, ja que la religió és el més enlairat de l’home. Aquest seria el Temple de la Catalunya actual.*” (Martinell, 1999: 21).

Aquesta afirmació general de construir el Temple per al poble català, es pot apreciar en elements concrets de l’edifici que mostren així doncs la intenció de l’arquitecte. Un dels exemples més potents és la jerarquia amb que s’organitzen les representacions simbòliques de les diferents diòcesis en les columnes de la planta principal: A les naus laterals trobem les diòcesis europees, americanes, africanes i asiàtiques, ja a la nau central les espanyoles (excepte les catalanes), en la part més propera al creuer les de l’antiga Corona d’Aragó, i finalment ja al creuer les diòcesis catalanes, que per tant són les més properes als espais simbòlics de la Verge i de Jesucrist (Faulí, 2014: 78-79).

Altre aspecte catalanista com és el tema de la llengua, en el qual Gaudí es va mostrar especialment contundent, fins i tot radical (com hem vist al capítol 2), també té la seua repercussió en la Sagrada Família. Tot i que la majoria d’inscripcions estan fetes en llatí (sobretot les realitzades en vida de l’arquitecte), trobem exemples de paraules escrites en català com al claustre on trobem les paraules “Oració”, “Sacrifici” i “Almoina”, i més encara ja en intervencions més recents on és reprèn aquesta idea realitzant la majoria d’inscripcions en català, com és el cas de les portes de bronze de la Façana de la Passió (Faulí, 2014: 71-75).

També trobem simbolismes metafòrics que lliguen la Sagrada Família amb Catalunya com és pot apreciar a la façana del naixement. En la Porta de la Caritat uns àngels anuncien el naixement de Jesús, missatge davant el qual acudeixen els ocells al peu del bressol, en al·lusió a la nadala popular catalana *el Cant dels Ocells*, en la qual diferents tipus de pardals van a veure al jesuset (Puig i Boada, 1986: 80). Altre exemple més evident és la culminació de la Porta de l’esperança amb el penyal de la muntanya de Montserrat i amb la petició a la patrona de Catalunya: “Salva nos” (Faulí, 2014: 71-75).



Fig. 71: Bruckner al llit ja molt major.

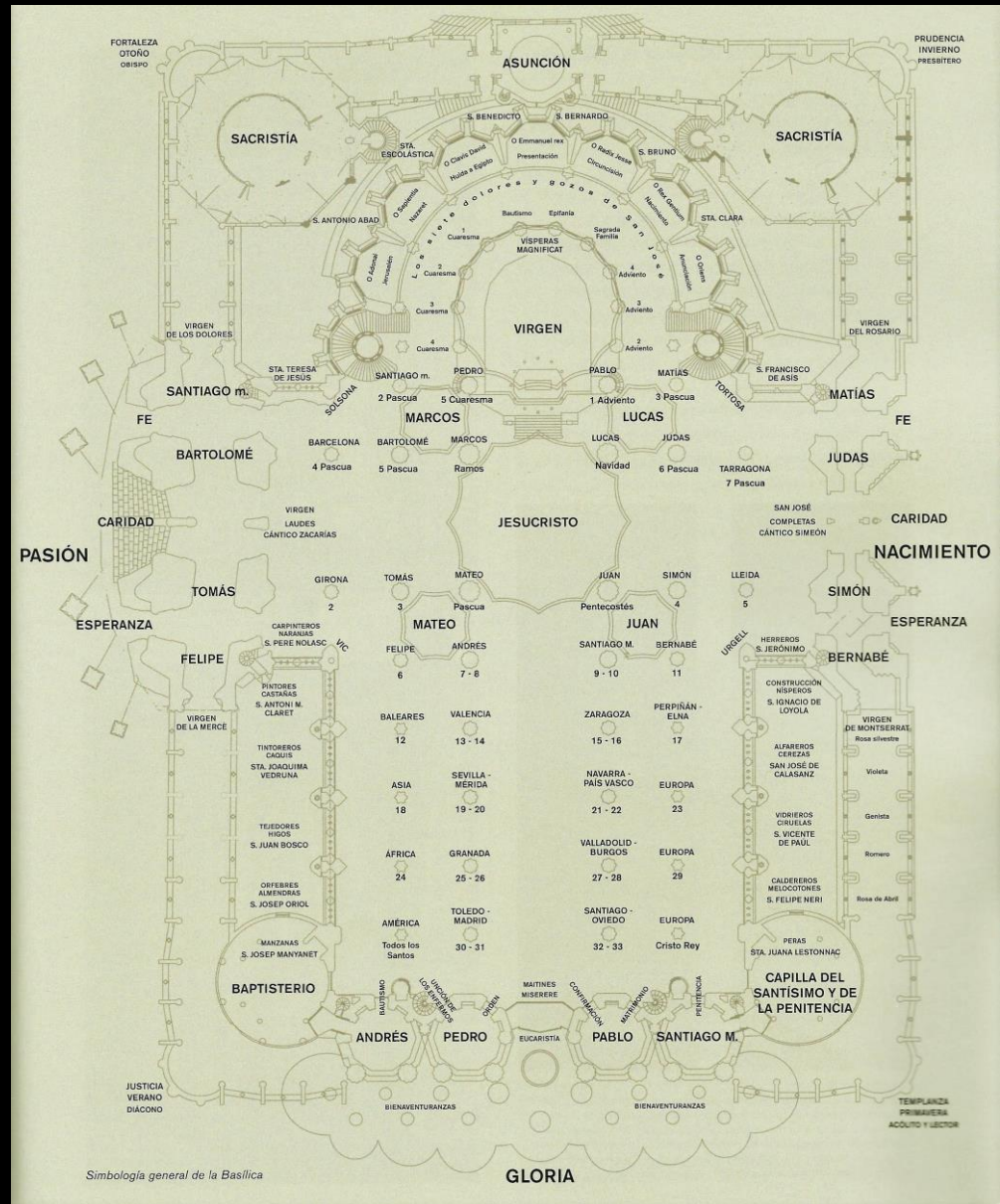


Fig. 72: Última fotografia de Bruckner en la porta del palau de Belvedere.



Fig. 73: Exemple dels esborranys del quart moviment de la Novena.

Fig. 74: Planta més recent de la Sagrada Família realitzada per l'actual arquitecte Jordi Faulí (2015) amb totes les representacions simbòliques del temple: portes, columnes, capelles, etc.



Simbologia general de la Basílica

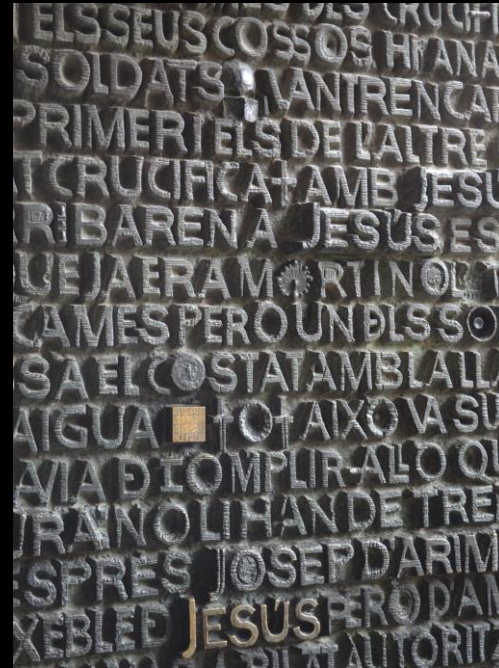


Fig. 75 (dalt-esquerra): Columna que representa a la diòcesi de Girona, una de les quatre del creuer per la jerarquia nacionalista establida per Gaudí.

Fig. 76 (dalt-dreta): Porta de bronze de la façana de la passió amb un text escrit en català.



Fig. 77 (baix-esquerra): Inscripcions en el claustre de les paraules "sacrifici", "oració" i "almoina" escrites també en català.

Fig. 78 (baix-dreta): Grup escultòric de la Façana del Naixement que representa del naixement de Jesús i on els ocells acudeixen al peu del bressol, en al·lusió a la nadala popular catalana el Cant dels Ocells.

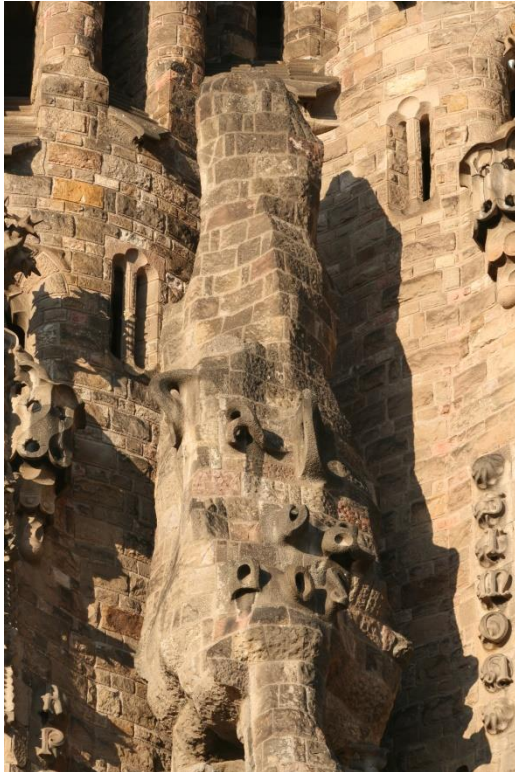


Fig. 79: Culminació de la Porta de l'esperança amb una forma que evoca el penyal de la muntanya de Montserrat.

Al contrari de la Sagrada Família on els simbolismes que la lliguen amb Catalunya són bastant evidents i és poden trobar alguns escrits al respecte, de la presència d'un sentiment nacionalista o del paper que hi juguen elements tradicionals austríacs en la Novena Simfonia, no s'han aconseguit escrits que ho expliquen directament, ni és senzill trobar aquests elements sense fer un exhaustiu anàlisi de la Simfonia in un coneixement avançat de les melodies i cançons populars austríaques.

Cal destacar que en el moment en que Bruckner compona la seua Novena Simfonia, alguns dels diferents moviments musicals pròpiament nacionalistes ja havien començat a consolidar-se, amb compositors com els Cinc a l'Imperi Rus, Smetana i Dvorak a l'Imperi Austrohongarès, Grieg a Noruega o Albéniz a Espanya.



Fig. 80: Mapa d'Europa al 1900 amb els principals compositors nacionalistes ubicats en els seus respectius països.

No obstant en aquest punt els elements tradicionals presents a la seua obra no són suficients per a considerar-lo un compositor nacionalista, Bruckner “traça el seu paràmetre de valors amb altres dimensions de les nacionalistes {ja que} els eventuals elements que pren del folk són immediatament transfigurats, en el cresol de la seua visió, en alguna cosa intemporal” (Storni, 1977: 100).

Respecte a la forma, com a simfonia, a més una 9a simfonia en Rem, està seguint el model de Beethoven, al contrari dels moviments nacionalistes que buscaven formes noves, amb arrel popular. En aquest sentit dintre de la simfonia el segon moviment, és un Scherzo que sí que és una forma amb “una arrel popular evident {tot i que el resultat final de la seua composició} en ningun moment ens subscriu (...) al colorit relat localista” (Storni, 1977: 100).

Pel que fa a presència del pensament religiós de Gaudí en la Sagrada Família, resulta evident per la pròpia condició i programa de l'edifici com a temple expiatori com a “monument artístic posat al servei de la religió” (Blanca Armenteros, 1996: 127). Així que no es desenvoluparà aquest punt per la extensió del mateix, mencionant solament dos aspectes: com l'arquitecte pren especial interès en la funció de didàctica religiosa que pretén que tinga la Sagrada Família (Bergós Masso, 1972: 113-123); i com en aquest edifici volca Gaudí tota la seua devoció, aconseguint realitzar una obra que està “en les mans de Déu i en la voluntat del poble” (Gaudí citat en Puig i Boada, 2015: 225). L'aspecte del cecilianisme com a moviment religiós i alhora musical el desenvoluparem més endavant quan expliquem com s'incorpora la música al temple.

Respecte a la Novena Simfonia, tot i que la forma simfònica no és una forma religiosa, l'obra on més s'intensifica la presència del fort sentiment catòlic de Bruckner és en la novena Simfonia. Cal remarcar que en les seues últimes obres la devoció religiosa havia arribat a límits extrems com hem vist al tercer capítol. En aquest sentit la Novena no du debades en la llegenda de la primera pàgina: “OAMDG” (Omnia ad Maiorem dei Gloriam) que vol dir “Tot a Glòria de Déu” (March, 1995: 12) ja que com s'ha indicat anteriorment compon aquesta simfonia “per a Déu”.

La Novena Simfonia incorpora elements tal com fragments o motius d'obres religioses anteriors del propi autor com del Kyrie i Miserere de la Missa en Re menor, o del Benedictus de la Missa en Fa (R. H., 2015b) fet que mostra i alhora fomenta la component espiritual de l'obra.

L'influència que tingué en Bruckner el moviment cecilià (explicat al capítol III) també es deixa notar en aquesta simfonia. Una mostra és la important presència “d'escriptura contrapuntística” (March, 1995: 31) que podem apreciar per exemple en la forma com comença a desenvolupar-se el segon grup temàtic de l'Adagio només



presentar-se “amb una habilitat contrapuntística extraordinària en què Bruckner maneja quatre melodies de forma simultània” (Llade, 2005).

Pel que respecta a la dicotomia exposada al capítol 5 entre tradició i innovació en el cas de Gaudí, com apunta molt encertadament Giralt-Miracle es pot explicar la trajectòria de la seua arquitectura a través de l'evolució de la Sagrada Família: “va començar cap a uns fonaments neogòtics, es va desprendre de les referències històriques per potenciar els elements estructurals, va adoptar formes organicistes en les columnes, arcs, cobertes i torres i va culminar amb uns pinacles que podríem qualificar de cubistes” (Giralt-Miracle, 2007: 14). Sobre els pinacles cubistes, Alexandre Cirici aprofundeix en el seu anàlisi: “La seua estructura, influïda per l'anàlisi cubista de les formes i pel gust pels plans interseccionats que va posar en vigència l'arquitectura naixent en formigó armat, vibra amb la força passional de les escultures de Picasso de la mateixa època.” (Cirici, 1956: 161). Aquesta qüestió resulta especialment colpidora tenint en compte les declaracions del mateix Gaudí “l'art el fa l'home per a l'home i per això ha de ser racional” fent una dura crítica vetlada del cubisme per deshumanitzar l'art (Puig i Boada, 2015: 111).

Al analitzar les repercussions innovadores de la Sagrada Família, no ens podem oblidar de les Escoles Provisionals de la Sagrada Família, que amb la seua simplicitat i economia, a més de la seua forma sinuosa tant en els murs com en la coberta suportada amb una única biga, fan que aquest edifici siga admirat per Le Corbusier i un antecedent de l'arquitectura organicista (Giralt-Miracle, 2007: 14).

Respecte a Bruckner, com havíem vist al capítol 5, parteix d'una formació, un context personal i unes primeres composicions tradicionals, però conforme avancen les seues obres va abandonant el conservadorisme progressivament. En aquest sentit la Novena Simfonia és la composició on Bruckner més innova musicalment.

Una novetat important és el fet d'emprar tres temes en el 1er moviment, front al plantejament bitemàtic clàssic de les obres de Mozart o de les simfonies de Beethoven (Hidalgo, 2013: 4). Altre fet que cal destacar són les oscil·lacions entre tonalitats prou llunyanes enllaçades amb atrevits cromatismes. El professor del conservatori de Granada Juan Miguel Hidalgo ho exemplifica amb la següent reducció dels compassos 531-539 de la coda del 1er moviment:

Fig. 81: Un del pinacles que culminen les quatre torres de la façana del naixement, realitzades amb formigó armat i recobertes amb pedra i vidre de colors, està elaborat a partir de quatre figures bàsiques.



Fig. 82

També les notes amb que comença el Adagio són, si més no atrevides, amb el bot de 9a menor i els nombrosos cromatismes. De fet, tot i que podríem indicar que està en Si menor, la tonalitat no és presenta de forma contundent o clara sinó que és el desenvolupament motívic el que conforma el moviment. A banda segons avança l'obra els cromatismes i la inestabilitat tonal no desapareixen arribant a “l'últim i poderós tutti que cobreix la quasi totalitat cromàtica, {on} el món terrestre sembla abolir-se” (R. H., 2015b).



Fig. 83

En l'Scherzo, en els contrastos entre lleugeresa i complexitat Bruckner emprà també una “harmonia molt eloqüent” que “despertà un gran interès en la crítica” i sobre la qual Bruckner afirmava: “quan ells l'escolten, no sabran què fer

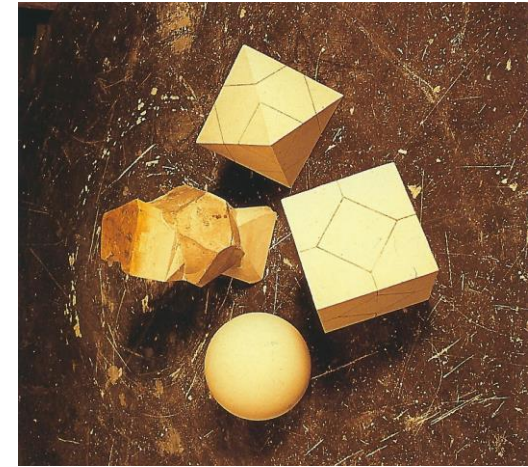


Fig. 84: Les quatre figures bàsiques que componen el pinacle de la pàgina anterior i que combinades representen els atributs del bisbe: el bàcul, l'anell, la mitra i la creu.



Fig. 85: Fotografia de les escoles de la Sagrada Família treta el 1909.



Fig. 86: Imatge de la maqueta de la Sagrada Família ubicada en el museu del temple, i on es pot observar el disseny fet per Gaudí dels cors laterals ubicats en la nau principal.

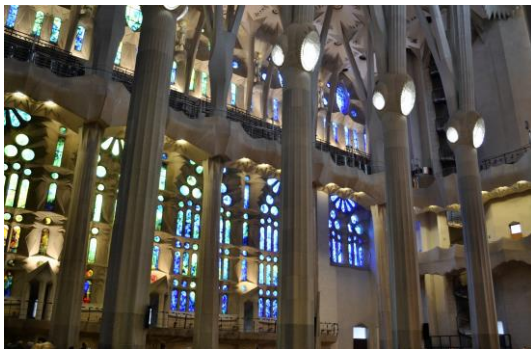


Fig. 87: Fotografia dels cors de la nau central en pla de fons amb les columnes dedicades a les diòcesi europees en primer pla.

amb ell; però per llavors estaré a la meua tomba” (Engel, 1955: 85). Sobre els Scherzos de les darreres simfonies de Bruckner, entre les quals està la Novena, J. M. Hidalgo escriu: “*aporten idees fresques i sucoses, com tríos breus i emotius, trompes sortides del "bosc" o enllaços d'acords que trenquen les regles d'harmonia precedents (per exemple, sisena napolitana-tònica, sense intervenir la dominant ...)*” (Hidalgo, 2013: 4)

Es pot afirmar per tant que en aquesta obra Bruckner arriba als límits del sistema tonal, aquell que ell associava amb la divinitat; i fins i tot arriba a veure's amb “*el cap tret a l'abisme de la incredulitat i la blasfèmia*” (March, 1995: 12) en referència al que seria trencar amb el camí de la tonalitat prenent el de la atonalitat.

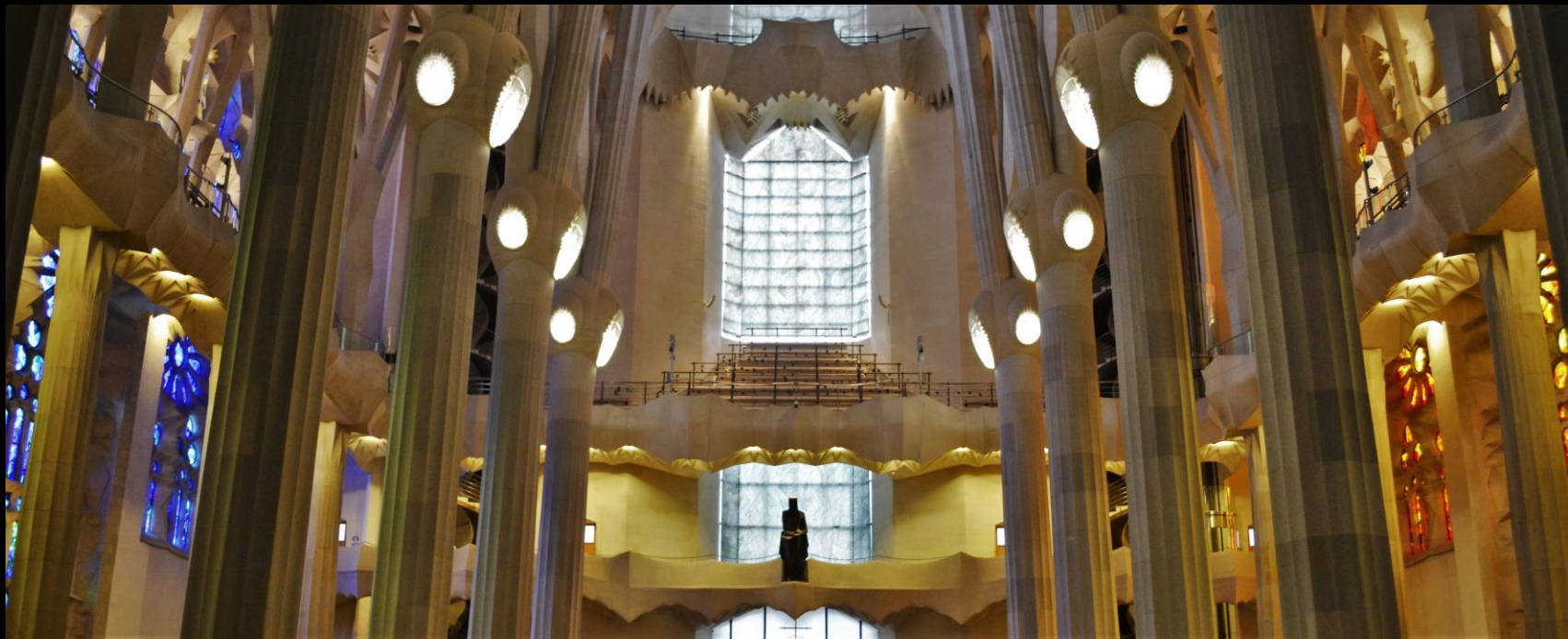
En referència al *Gesamtkunstwerk*, com hem vist al capítol IV és aquesta ambiciosa pretensió d'aconseguir l'obra d'art total que va definir Richard Wagner, sí que està present a les dues obres que estem analitzant. Abans d'explicar-ho és convenient aclarir que sobre la figura de Wagner no s'han trobat al·lusions directes en la Sagrada Família, però sí en la Novena Simfonia. Com en el Adagio on trobem records de *Tristany i Isolda* (Llade, 2005) o en el final d'aquest moviment amb el de *Parsifal* (Engel, 1955: 79).

Tornant a l'*Obra d'art total*, dues de les obres on més s'apropen els nostres artistes a aconseguir aquest objectiu són la Sagrada Família on la música s'incorpora al temple i la Novena Simfonia on ho fa l'arquitectura a la simfonia.

Pel que fa a la música en la Sagrada Família, un aspecte important és el paper del cor, doncs el moviment cecilià (vista al capítol 3) molt influent en Gaudí posa en valor la música a capella. En aquest sentit l'arquitecte català concep la sagrada família com una gran caixa de ressonància, com un immens orgue on els tubs són en realitat els cantants que agrupats en masses corals es distribuïxen per omplir el temple amb la seua veu (Clerc González, 2003: 510-537).

Sobre la complexa disposició del cor a la Sagrada Família, l'arquitecte Serra de Martínez recull una descripció del mateix Antoni Gaudí:

“Les naus laterals extremes del temple estaran partides en altura per una tribuna escalonada anomenada gineceu, destinada a contenir els cors femenins que hauran de cantar en les grans solemnitats religioses. Aquest escalonament, en la seua part alta, arriba al nivell del vèrtex de les ogives dels finestrals baixos. Està disposada amb seients i reclinatoris amb respatter, i amb la suficient pendent com per a permetre la visió de l'altar. L'accés al gineceu es realitza per mitjà d'escaleres de caragol, disposades entorn de les columnes laterals extremes més pròximes a la façana principal. Té cabuda per a unes mil cinc-cents dones.”



Figs. 88-91: Fotografies de l'interior de la Sagrada Família amb els diversos cors vists des de diferents punts de vista.



Fig. 92: Exemple de les voltes de geometria complexa de la SF.



Fig. 93: Claustre perimetral de la SF.

Els absis tenen tres triforis: l'inferior en escalonament, semblat al gineceu, per a rebre als cors infantils (uns set-cents xiquets), en comunicació amb els triforis de les capelles de l'absis; un altre, a nivell del trifori superior de la nau central, que dona la volta a tot el temple, a diferència del gineceu i del cor de xiquets, que queden interromputs pel creuer. S'arriba al citat trifori per les grans escales situades a l'interior de les façanes del creuer i dona eixida a les llanternes que cobreixen les capelles de l'absis. Està destinat als cantors masculins. El trifori superior, situat a l'altura de les voltes de la nau central, forma una galeria sota el cimbori i és el lloc destinat a la capella de música (cor de sacerdots). En el presbiteri hauran dos-cents seients per a altres cantants” (Serra de Martínez, 1976: 39).

Aquesta distribució de les masses corals a l'interior de la Sagrada Família té com a resultat que *“els càntics produeixen unes gradacions sorprenents, a causa dels diferents nivells des d'on són emesos i de la diversitat dels cors”* (Bergós Masso, 1974: 124).

Gastón Clerc també al·ludeix a altre tipus d'influència del cecilianisme en el Temple, afirmant que *“apareix com una perfecta plasmació del cant gregorià {on} les corbes de la melodia litúrgica es converteixen en pedra a través de les parets i els campanars”* (Clerc González, 2003: 511), fent referència al paral·lelisme entre la llibertat de ritme i temps en les melodies del cant gregorià per l'absència de compàs i les característiques estètiques de la Sagrada Família expressades a través de la corba que la doten també d'una llibertat rítmica i formal.

Ara bé la geometria de la Sagrada Família no és ni molt menys arbitrària, ja que com obra d'art total no respon solament a l'aspecte formal curvilini, respon també a l'estructura, a l'efecte de la llum o a l'acústica, aquest últim aspecte molt important per a l'objecte d'estudi d'aquest treball. Pel que fa a l'acústica, la finalitat del disseny del temple serà que aquest siga una vertadera caixa de ressonància, és a dir que *“el so no experimente mai concentracions, prolongacions ni ecos, degut a les superfícies dispersadores de voltes, columnes i finestrals: tenint llavors la màxima nitidesa les salutacions del sacerdot, la predicació i els càntics”* (Bergós Masso, 1974: 124). Així l'estudi detallat realitzat en la construcció de la Sagrada Família, dona com a resultat les *“voltes de superfície de doble curvatura”* (Serra de Martínez citat en Clerc González, 2003: 514) que aconsegueixen aquest objectiu de *“suprimir les ressonàncies i espais sords”* (Clerc González, 2003: 514). El mateix Gaudí ho explica així: *“s'aconsegueix {l'adiet disseny acústic} posant pilastres que trenquen la continuïtat del cilindre o tambor; si la cúpula es una volta de quatre punts o semiesfèrica sobre petxines, la solució és fer les petxines convexes. L'existència d'una superfície còncava i altra convexa és motiu d'harmonia, doncs esta, per existir, necessita de tots els elements: positius i negatius”* (Puig i Boada, 2015: 128). També cal destacar com l'innovador disseny del claustre convertit en una construcció perimetral *“serveix de barrera acústica de l'interior del temple”* (Faulí, 2014: 29).



Figs. 94-95:
Fotografies de
la façana del
naixement on
podem veure el
grup escultòric
general
(esquerra) i el
cor xiquets
àngels cantant
al naixement de
Jesús (dreta).



Figs. 96-97: Imatges dels sis músics que acompanyen al cor en la façana del naixement: fagot, violí i cítara al costat esquerre i arpa, dolçaina i tambor al dret. Fig. 98: Fotografia dels trompeters de la façana del naixement que anuncien el naixement del jesuset. Fig. 99: Escultura del Rei David interpretant un saltiri situada en l'amagada Porta del Rosari.

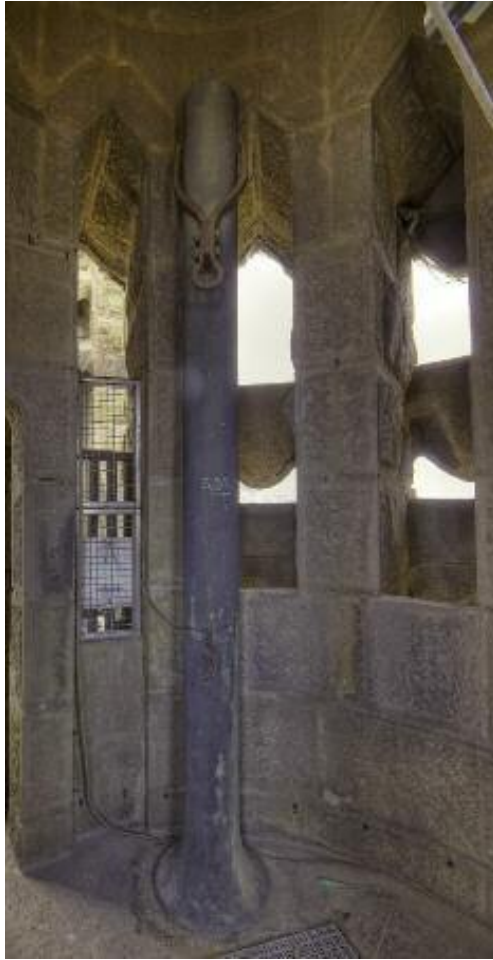


Fig. 100: Fotografia de l'única campana tubular experimental que es troba actualment en la Sagrada Família, resta de les experimentacions realitzades el 1915. Està feta de bronze, té una altura de 290cm i no disposa de cap sistema de percussió.

Dintre de tota la simbologia representada en la Sagrada Família, la música també té el seu espai tot i que aquest no és especialment rellevant. El lloc on apareix la música amb un paper més destacat és en les escultures de la façana del naixement on 4 àngels amb una trompeta cadascun anuncien el naixement de Jesús. A més apareixen un grup d'àngels cantors formant un cor i altres àngels músics que toquen sis instruments diferents, tres que podríem dir clàssics (arpa, fagot i violí) i tres populars (tambor, dolçaina i cítara). En la Porta del Rosari es troba l'altre element simbòlic musical, una escultura del Rei David tocant un saltiri (Clerc González, 2003: 516).

Les campanes són també fonamentals en la concepció musical de la Sagrada Família, ja que Gaudí les dissenya no pensant en elles com a simples instruments per a “*tocar les bores, senyalar una festa o un determinat passatge litúrgic, o tocar a morts*” (Clerc González, 2003: 516) sinó que són concebudes com a instruments musicals, que converteixen llavors a tot el temple en un gran instrument capaç d'interpretar passatges musicals o fer fins i tot concerts amb la grandesa que açò implica.

Gaudí tria les campanes com a instrument de la Sagrada Família per l'emoció de les seues vibracions (Puig i Boada, 2015: 166) així com podem suposar que per les grans magnituds de l'edifici que requerien un instrument que es correspongués i pogués adoptar aquestes proporcions immenses. En aquest sentit, l'arquitecte realitzà una seriosa investigació sobre les campanes traient algunes hipòtesis i teories:

- César Martinell conta com el mateix Antoni Gaudí els ensenyà com “*provava si dos tubs, els diàmetres dels quals eren dobles l'un de l'altre, i que donaven la mateixa nota, es duïen una o dues octaves de diferència (...) comprovant amb un harmòniom els sons*” (Martinell, 1999: 55).
- Aquesta emoció de les campanes, afirma Gaudí que prové de l'aliatge de bronze que s'empra en aquestes que és el que produeix la millor vibració, més encara quan més velles són les campanes fins a que es trenquen. (Puig i Boada, 2015: 166).
- Respecte als efectes de les ressonàncies mencionats anteriorment, Gaudí realitza els experiments als campanars, ja que en les habitacions “*fan de ressonador i algun vidre cantat*” (Gaudí citat en Martinell, 1999: 56). També observa com la humitat disminueix la intensitat del so, teoritzant que es deu a “*la humitat a l'atmosfera es troba en un estat esferoïdal (...) que disgrega les molècules, ço (...) {l'atmosfera} esdevé més inepta per a la transmissió sonora*” (Martinell, 1999: 56). Amb tot açò estudia personalment experimentant i anotant les diferents afinacions amb instruments prestats del Teatre Liceu.

- També investiga al respecte de la geometria de les campanes, descompostes en la part inferior hiperbòlica i la superior semiesfèrica. Com teoritza que la hiperbòlica dona el so característic, les campanes de la Sagrada Família tenen forma de tub hiperbòlic complet “*les asímptotes del qual tindran 7 graus, el qual diu Gaudí que té propietats tangencials*” (Martinell, 1999: 57).
- L’arquitecte arriba a teoritzar sobre l’origen d’aquest instrument, segons ell en els gerros grecs de bronze, i que al fer-se en motlles de cera, al colpejar-los amb un martell per a treure’ls observaren el seu bon so (Puig i Boada, 2015: 167).
- Gaudí també estudià com era l’audició d’aquests tubs en comparació amb altres campanes d’altres temples de Barcelona, parant atenció en l’audició des de distàncies determinades. També treballà com era l’execució de l’instrument, el fet de tocar campanes amb art i sense, i en conseqüència s’elaborà el sistema elèctric per moure les campanes. (Martinell, 1999: 58-59).

Després de tots els estudis, Gaudí determinà que hi haurien “*tres grups de nombroses campanes, acordades totes per tons i semitons; dos grups seran de campanes tubulars, sonant elèctricament per mitjà de teclats, unes a percussió i altres a pressió d’aire; l’altre grup serà de campanes normals*” (Bergós Massó, 1974: 124). Així els campanars s’adaptaran al disseny d’aquestes campanes, amb unes condicions acústiques estudiades amb viseres de pedra que dirigiran el so cap avall (Bergós Massó, 1974: 124) convertint la Sagrada Família en un instrument colossal.

Per altra banda, pel que fa a l’arquitectura en la Novena Simfonia, la majoria d’escrits sobre Bruckner o la Novena Simfonia fan al·lusions a l’arquitectura, fet que no ocorre en el cas de Gaudí on pocs escrits comenten l’aspecte musical. Ara bé, mentre que en el cas de Gaudí als escrits trobats on és parlava de la música es feia de forma raonada i concretant i justificant el perquè dels diferents aspectes que em vist, tot el contrari ocorre en el cas de Bruckner i la Novena Simfonia, on les al·lusions arquitectòniques són sempre abstractes o metafòriques.

Abans de tractar d’aprofundir en el motiu de les referències arquitectòniques de la Novena Simfonia, és presenta un recull d’aquestes per a exemplificar allò explicat i prendre-ho de punt de partida del tema que es pretén desenvolupar:

1. “*Rajoles també, emfatitzen els luxuriosos, perquè els sembla trobar "repeticions" sense terme en les estructures colossals que va edificar l’humil professor vilatà*” (Espinosa, 2011: 107).
2. “*Bruckner, amb el seu sistema de desenvolupament d’acords. Rajoles sublimes per construir catedrals com naus cap al cosmos, cap a l’infinit, cap a la medul·la de la divinitat*” (Espinosa, 2011: 108).

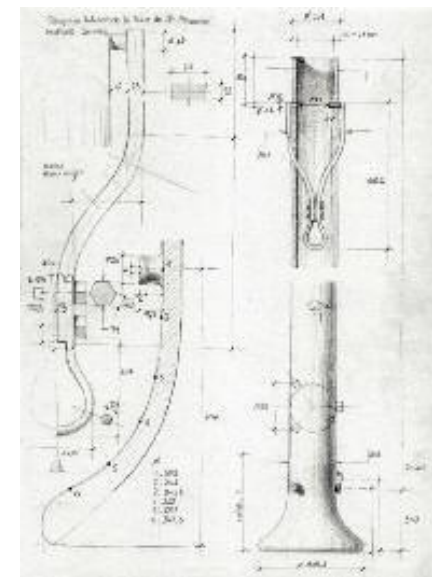


Fig. 101: Croquis de la campana experimental (pàgina anterior)



Fig. 102: Dibuix d’un dels dos martellets que emprava Gaudí el 9 de novembre de 1915 en les proves acústiques percutint els tubs, format per dos peces de dos i deu cèntims.



Fig. 103: Interior de la campana.



Fig. 104: Postal de l'abadia de Sant Florià de 1959, l'espai religiós més inspirador per a Bruckner exceptuant Sant Carles Borromeu .



Fig. 105: Imatge de 1890 de la Catedral de Viena.

3. “*Les seues simfonies són catedrals que resisteixen al temps, a la injúria, a la incomprensió, a la por a entaular contacte amb nosaltres mateixos*” (Espinosa, 2011: 109).
4. “*Els sons amb que naixen les simfonies de Bruckner són els primers indicis d'un vast espai catedralic?*” (Barford, 1986: 8).
5. “*Un se sent, en el cas de Bruckner {de la Novena Simfonia en concret}, la sublim immensitat catedralícia oberta pel buit acord de Re menor amb el qual comença el primer atac del compositor?*” (Barford, 1986: 61).
6. “*Per a Bruckner compondre era un acte de fe. Per això va construir els seus immensos edificis simfònics com el constructor medieval va aixecar les catedrals gòtiques: a major glòria de Déu. I tal com es contempla una catedral, passejant tranquil·lament, observant cada detall, un vitrall aquí, un arc enllà, admirant les seves proporcions, així es despleguen les nostres oïdes, mostrant grups temàtics sota diferents angles i il·luminació, les simfonies de Bruckner*” (Elzo, 2004: 41).
7. “*Bruckner va ser un arquitecte d'harmonies, que desfilen en lenta, solemne, inexorable processó*” (Elzo, 2004: 43).
8. “*Amb la riquíssima aportació d'aquests elements {el contrapunt, desenvolupament motívic...}, alhora diversos i afins, el mestre construeix l'ampla arquitectura dels seus moviments simfònics. Arquitectura al mateix temps d'equilibrat rigor lògic*” [En referència a la Novena Simfonia] (Storni, 1982: 117).
9. “*Una nota insistent, obstinada, amb sabor a eixes campanes cridant a àngels d'alguna vella església muntanyesa*” [En referència a l'Adagio de la Novena Simfonia] (Storni, 1982: 124).
10. “*El moviment {el primer de la Novena Simfonia} conclou amb gran intensitat, després d'haver passat els tres temes exposats, carregant les tints sobre les dimensions catedralícies, en oberta comunió amb el cosmos*” (Llade, 2005).
11. “*La Tercera Simfonia, anomenada per algun comentarista com la Simfonia del Bosc. El Bosc com la catedral més esplèndida que el senyor dels mons havia construït amb les seves pròpies mans*” (R. H., 2015b).
12. “*La Cinquena Simfonia, ha sigut anomenada per alguns la Simfonia de la Fe, gegantesca catedral sonora*” (R. H., 2015b).
13. “*La música de Bruckner, amb el seu arc gòtic, el seu tremend abast, les seves sonoritats semblants a les d'un òrgan, la seva grandesa en el temps i l'espai, és una música de conviccions, essencialment semblant a una catedral, i de vegades pot pensar-se que es necessita ser creient per identificar-se amb ella*” (R. H., 2015b).
14. “*Així vam poder entendre la grandesa i de vegades la rigidesa i la solemnitat de les harmonies de Bruckner. Bruckner, meditava sobre els acords i les associacions d'acords, com un arquitecte medieval contemplava les formes originals d'una catedral gòtica*” (Graf citat en R. H., 2015b).

Una volta exposades aquestes cites, com havíem esmentat metafòriques i abstractes, i abans de continuar cal destacar que sí que s'ha trobat una referència que defensa una vinculació directa entre la música-arquitectura en la Novena Simfonia com les explicades en el cas de la Sagrada Família. Aquesta referència és la Tesi Doctoral de Gastón Clerc:

“Bruckner composava la seva obra mestra, la Novena Simfonia en Re menor seguint els ritmes i les pautes arquitectòniques que li manifestaven, de manera inconfusible, els murs, els pilars, les voltes i els artificis decoratius d'una església austríaca. De fet, Antón Bruckner no va dubtar a aplicar les proporcions edilícies d'aquest temple als pentagrames. (...) L'església de Sant Carles Borromeu, obra projectada per l'arquitecte barroc Johann-Bernhardt Fischer von Erlach, i, possiblement, amb l'única excepció de les seves sentimentals records per l'església de l'Abadia benedictina de Sankt Florian, siga aquest edifici el que va inspirar la seva inacabada Novena Simfonia” (Clerc González, 2003: 529-530).

Per tant podem dir que ací s'afirma que el compositor austríac traslladà directament la imatge de la Catedral de Viena a la partitura, convertint així espais arquitectònics en frases musicals. Trobem llavors una vinculació directa de com l'arquitectura interfereix en la composició de la Simfonia.

Ara bé, analitzada la tesi, aquesta teoria plantejada sols es recolza en una font, reconeguda pel propi Clerc González. L'autor d'aquesta font és Claudio A. Gilardoni, en una publicació per internet anomenada *“Música, cálculo y creatividad”*, allotjada en el portal web “geocities.com”. A l'hora de tractar de contrastar aquesta font, s'ha comprovat que el portal web està tancat, i no s'ha trobat cap referència ni de l'autor, títol de l'article o cap fragment d'aquest. Així doncs resulta inabordable per a aquest treball assumir aquest anàlisi amb rigor, sense més formació ni informació sobre San Carlo Borromeo i la relació de Bruckner amb aquest temple. Així que solament es remet la informació aconseguida obrint una porta a comprovar aquesta hipòtesi (veure conclusions).

Reprement el recull de cites anterior, on es mostra una freqüent i comú atribució d'adjectius arquitectònics i especialment catedralicis a l'obra de Bruckner en general i a les simfonies i en aquest cas a la Novena en particular; sols és poden llançar hipòtesis sobre tot aquest material exposat, sense poder fer afirmacions de major certesa per la manca de suport teòric contrastat.

La pregunta fonamental a realitzar és el perquè d'aquesta freqüent comparació de la Simfonia amb una Catedral. Com a resposta a partir de les cites s'han fet tres hipòtesis complementaries sobre tres àmbits que podrien explicar aquesta comparació.



Figs. 106-107: Imatges de l'Orgue de Karlskirche i de la vista que es té de l'església des d'aquest. Aquesta visual possiblement influí en la composició de la Novena.



Figs. 108-109: Orgue i vistes des d'aquest de Sant Florià, l'orgue que més voltes tocà i el segon espai que més influí a A. Bruckner.

El primer que ho explicaria seria l'assimilació de la Novena Simfonia com una “*estructura de màxima complexitat*” és a dir com a una gran forma que incorpora moviments que alhora queden dividits en parts, aquestes en grups temàtics, després en frases i finalment motius. Tot açò junt a les variacions rítmiques, harmòniques, melòdiques i de matisos, potenciat a més per la seua llarga duració, generen una forma complexa. En aquest sentit podria estar fonamentada la comparació considerant també la catedral com a una de les tipologies d'edificació més complexes, al menys del context històric al que ens referim. A més assumint que la composició de la Simfonia parteix del desenvolupament motívic, implica que l'obra és genera des dels elements més menuts, com podria ocórrer anàlogament amb una catedral a partir de les rajoles.

Una segona forma d'explicar la definició de la Novena com a catedral musical, seria en el sentit presumible d'eternitat i transcendència. Dit d'altra forma, per a posar de manifest com és persegueix per part de l'autor realitzar una obra que pel seu valor perdure al llarg del temps i que siga universal, tot i ser testimoni d'un context històric estètic determinat. També podríem parlar de la utilització de la paraula “*catedral*”, pel que fa a la monumentalitat, un concepte més complicat de definir però podríem dir que assumeix els dos punts anteriors al respecte d'una estructura complexa, de grans dimensions, que és alhora universal i transcendent.

Finalment el motiu de la referència comú a la Novena Simfonia com a catedral pot ser l'enorme pes que té en aquesta la religió. Així l'objectiu programàtic tant de la Simfonia com d'una catedral en general, és el mateix, realitzar una obra per a honrar a Déu o amb Déu com a motiu i finalitat última com s'ha vist anteriorment. Així podríem assumir com aquesta obra, composada a Glòria de Déu, però en una forma no religiosa com és la simfonia, se li afegisca el qualificatiu de catedral per explicar el fort paper de la religió. Aquesta hipòtesi a més pot ser més vàlida que les anteriors ja que mentre que és més habitual en altres compositors la complexitat formal o la recerca d'eternitat sense que això comporte tanta referència a les catedrals, la devoció religiosa en Bruckner, com en vist, arriba a extrems sorprenents, diferenciant-se en aquest sentit de la resta de compositors coetanis seus com Wagner o Brahms.

En definitiva, tot i que les circumstàncies són molt diferents entre la Sagrada Família i la Novena Simfonia, es poden establir paral·lelismes contundents degudament contrastats. Ara bé mentre que els elements musicals incorporats a la Sagrada Família han sigut estudiats de forma més científica, en la Novena Simfonia aquests anàlisis son de tipus més conceptual i abstracte.

CONCLUSIONS

SÍNTESI DELS RESULTATS DE L'ESTUDI

Anton Bruckner (1824-1896) i Antoni Gaudí (1852-1926) són dos grans artistes que tot i les evidents diferències tant laborals (el primer compositor i el segon arquitecte), cronològiques (d'uns trenta anys), i geogràfiques (de Catalunya a Àustria), semblen estar units per un mateix fil. Diguem que pengen d'un mateix fil ja que la seues respectives vides, pensaments i obres apareixen com a trajectòries paral·leles amb importants trets comuns. El punt que posa fi a les seues trajectòries són la Novena Simfonia en el cas de Bruckner i la Sagrada Família en el de Gaudí, ambdues tot i resultar incompletes són el sùmmum de la seua obra.

Des de la seua infància, l'un a Ansfelden i l'altre a Reus, prenen una forta estima a la terra pròpia, un sentiment d'afecte que d'altra banda estava present ja en les seves famílies des de generacions anteriors. D'aquesta forma desenvolupen un fort sentiment de pertinença al poble, que s'expressa en les seues obres de diferent forma a partir de la llengua que empraven, la cultura pròpia, la vida austera i rural i el context polític i social. Aquest nacionalisme es veu reflectit en la Sagrada família concebuda per Gaudí com “*el temple de la Catalunya actual*” (Martinell, 1999: 21). En el temple Gaudí posa per davant a les diòcesi catalanes en la distribució jeràrquica de les columnes, inclou inscripcions en català i fa al·lusions a la muntanya de Montserrat (Faulí, 2014: 71-79) i a la nadala *el Cant dels Ocells* (Puig i Boada, 1986: 80) en el Pòrtic de la Caritat. Bruckner, a la seua Novena Simfonia incorpora elements de música folklòrica tot i que són immediatament transfigurats i també emprà en el segon moviment la forma de l'Scherzo “*d'arrel popular evident*” (Storni, 1977: 100).

Aquest fort lligam amb la terra està relacionat amb una fervent fe religiosa, en ambdós casos catòlica, apostòlica i romana, també beguda des de la llar i des de l'educació que van rebre. Ara bé aquesta incipient religiositat és desenvolupa fins al punt que el catolicisme es converteix en un element fonamental per a tots dos. A més coincident és en tots dos també la influència del moviment cecilià que pretenia per part de l'església recuperar el contrapunt, cant gregorià i figura de Palestrina. Aquesta forta devoció que arribà a límits extrems al final de les seues vides, junt amb la influència ceciliana, porten a Gaudí a incorporar el cant gregorià a la seua obra i al mateix temps a Bruckner a incorporar l'arquitectura religiosa a la seua música. L'efecte que té la religiositat de Gaudí en la Sagrada Família resulta evident per la pròpia condició i programa de l'edifici, més encara per la austeritat, sacrifici i devoció amb que va treballar l'arquitecte en la seua construcció. En la Novena Simfonia, tot i no ser la simfonia una forma religiosa el catolicisme té un pes molt important. Bruckner la va compondre a *major Glòria de Déu*, va prendre així mateix fragments del seus Kyrie i Miserere de la Missa en Re menor, i Benedictus

de la Missa en Fa (R. H., 2015b). També conté elements contrapuntístics i reminiscències dels cants corals que ens remetien al moviment cecilià (Llade, 2005).

Dintre del seu context artístic, tots dos parteixen d'un mateix punt amb una formació l'un musical, l'altre arquitectònica, completa, extensa i marcadament clàssica, a partir del qual innoven diferenciant-se dels seus coetanis. Ara bé en aquest context històric s'ubiquen en camins diferents, Gaudí que arribà a conèixer amb el Moviment Modern, pren abans una via pròpia, a partir del seu concepte d'originalitat, allunyant-se de corrents dominants. Bruckner sí que s'ubica en la corrent dominant que porta del romanticisme cap a la ruptura de la tonalitat. En el camí pres per Gaudí la Sagrada Família mostra la seua evolució, com partint del neogòtic, passa per la potenciació de l'estructura, per les formes organicistes, finalitzant amb els pinacles cubistes (Giralt-Miracle, 2007: 14), tot i la repulsa manifestada per l'arquitecte sobre aquest estil (Puig i Boada, 2015: 111). També les Escoles Provisionals de la Sagrada Família, són un edifici innovador admirat per Le Corbusier (Giralt-Miracle, 2007: 14). En la Novena Simfonia trobem el Bruckner més innovador i així més distanciat del sistema tonal clàssic. Mostra d'açò són el plantejament amb tres grups temàtics, les oscil·lacions entre tonalitats allunyades i els enllaços cromàtics (Hidalgo, 2013: 4). En l'Adagio és on més prop es queda de la atonalitat (March, 1995: 12), amb moviments dissonants (9a menor inicial), inestabilitat tonal, i cobertura de quasi la totalitat cromàtica (R. H., 2015b).

Una tercera figura imprescindible en els nostres dos artistes és Richard Wagner, al que s'apropà Gaudí de forma indirecta mitjançant el modernisme català per al qual Wagner era un referent, i amb el que es relacionà també Bruckner però en aquest cas de forma directa en la ciutat de Viena, on els dos mostraren afecte i gran admiració l'un per l'altre. Però no és la figura ni obra de Wagner la que resulta essencial en Gaudí i Bruckner sinó el seu pensament, en concret el concepte de *Gesamtkunstwerk*, que és refereix a la creació de l'obra d'art total. Aquesta idea, la prendran Bruckner i Gaudí, que l'un a partir de la música i l'altre de l'arquitectura, tractaran de dur a terme l'obra d'art total. Les obres on més s'apropen al *Gesamtkunstwerk* són la Sagrada Família i la Novena Simfonia.

En la Sagrada Família la música apareix en primer lloc a través del cor que rep un paper molt important, també degut a la influència ceciliana, amb una estudiada distribució de gineceus i triforis que generen una gradació acústica sorprenent (Bergós Masso, 1974: 124). La influència del gregorià també es pot apreciar amb la llibertat de ritme de les corbes del temple (Clerc González, 2003: 511), però la geometria no és arbitrària sinó que respon al disseny del temple coma caixa de ressonància, resolta després d'un minuciós estudi amb les “*voltes de superfície de*

doble curvatura’ (Serra de Martínez citat en Clerc González, 2003: 514) i l’alternança de superfícies còncaues i convexes (Puig i Boada, 2015: 128). L’altre element important, més encara que el cor són per a Gaudí les campanes. És per açò que després d’una llarga investigació, es determina l’ús de tres tipus de campanes diferents afinades per tons i semitons “*dos grups seran de campanes tubulars {amb forma elíptica}, sonant elèctricament per mitjà de teclats, unes a percussió i altres a pressió d’aire; l’altre grup serà de campanes normals*” (Bergós Massó, 1974: 124). Aquestes campanes convertixen la Sagrada Família en un potentíssim instrument musical capaç d’interpretar autèntics concerts.

A la Novena Simfonia, gran part dels autors que han escrit sobre ella (Espinosa, Barford, Elzo, Storni, Llade, Graf...) s’hi ha referit com a *catedral musical*, sense esgrimir arguments determinats sobre el perquè d’aquesta denominació. En aquest sentit s’ha teoritzat sobre el perquè d’aquesta assimilació, podent ser per la concepció de la Novena com a una *estructura de màxima complexitat*, tant d’elements, duració i estructura que porten a comparar-la amb la catedral com a formes arquitectònica i musical més complexes. També pot explicar aquesta associació la recerca d’eternitat i que té l’autor en aquesta peça com un mestre d’obres al construir una catedral per a la posterioritat. La monumentalitat, com a concepte de universalitat, transcendència i complexitat, sumaria les dues argumentacions anteriors. No és pot oblidar la càrrega religiosa determinant de l’adjectiu *catedralici*, que explicaria la finalitat de dedicació Déu en una forma aparentment no religiosa, tret que a més el diferència dels seus coetanis no tan devots com ell. D’altra banda Gilardoni teoritza que a la Novena, Bruckner si que transforma els espais arquitectònics de la catedral de Viena en frases musicals (Gilardoni C. A. citat en Clerc González, 2003: 529-530), fent una translació de proporcions de l’edifici a la partitura de la seua última simfonia.

DIFICULTATS, CONSEQÜENTS INCOMPLECIIONS I REVISIONS

En el procés de recerca d'informació per a desenvolupar els tòpics del treball s'han presentat algunes dificultats. Entre d'elles la més important ha estat l'accés a determinades fonts.

En el cas de Gaudí, hi ha nombrosos assajos sobre diversos àmbits de la Sagrada Família o sobre el pensament de l'arquitecte, però moltes d'aquestes fonts, especialment els petits articles que tracten qüestions específiques, i que per tant poden ser molt profitosos si són del tema que es pretén desenvolupar, poden ser de petites publicacions, de varies dècades d'antiguitat, resultant per tant de molt difícil obtenció. Aquest és per exemple de l'article *Gaudí i la música* (Serra de Martínez, 1976) del qual sols s'ha pogut obtenir un breu fragment, o d'un article amb el mateix nom de Bonet i Armengol (2002) que tot i ser relativament recent, només s'han trobat referències a aquest en altres escrits, sense poder accedir a aquesta font directament.

Pel que fa a Bruckner, les dificultats augmenten ja que a més de que els articles específics resulten més escassos, tot i que sí que s'han trobat tots els que s'han intentat buscar, és planteja a el problema de l'accés a determinada bibliografia a la que sols és pot accedir per compra, degut a l'absència de bibliografia sobre Bruckner en les biblioteques de les que es disposa accés. D'aquesta forma l'accés a la informació resulta encara més limitat.

Com a conseqüència d'aquest problema d'accés a la informació, el present treball és susceptible d'ampliació amb més disposició econòmica i de temps. Per açò més endavant es proporciona una bibliografia d'ampliació on figuren algunes d'aquestes fonts a les que no s'ha pogut tindre accés.

El fet d'entrar a elaborar un treball com aquest, amb les limitacions temporals estipulades, no permet fer tornades enrere o replantejaments importants de l'objecte d'estudi, com si és possible en treballs de major envergadura com les Tesi Doctorals. En aquest sentit en el desenvolupament d'aquest treball i quan s'ha entrat a comparar a Wagner amb Gaudí i Bruckner (capítol 3), conforme avançava la recerca d'informació es descobrien relacions més importants de les esperades entre Gaudí i Wagner, fins al punt que podria arribar a ser més adient un treball sobre els paral·lelismes entre Gaudí i Wagner. El principal motiu és la relació ací directa mitjançant la gran influència que va tindre el compositor alemany en el modernisme català, que no va tindre pas Bruckner. Ací que en aquest punt podríem anar més enllà de paral·lelismes, arribant a cercar relacions o vincles directes Gaudí-Wagner. No obstant i tenint en compte les limitacions mencionades el més adient es considera marcar aquest fet, però prosseguir mantenint l'objecte d'estudi com als paral·lelismes entre Gaudí i Bruckner.

POSSIBLES LÍNIES D'INVESTIGACIÓ

Degut a les reduïdes dimensions del TFG, amb l'objecte d'estudi escollit han anat sorgint de la investigació algunes qüestions que no és podien desenvolupar, i sols es podien citar sense entrar en un estudi profund o fins i tot ni això. A continuació s'exposen aquests tòpics, plantejats com a possibles futures línies d'investigació:

- La Sagrada Família i la Novena Simfonia com a obres inacabades: En aquest sentit en aquest treball no s'ha arribat a establir una comparació entre el tret comú de que totes dos grans i finals obres dels autors estudiats no les van poder acabar. Tot i això la Sagrada Família s'ha continuat construint fet que no queda lliure de polèmica per la interpretació que es fa del material que deixà Gaudí, que mai és cent per cent complet. Respecte a la Novena Simfonia, afortunadament tot i que Bruckner no va acabar el quart moviment, per a l'oient pot quedar tancada en el tercer (vore capítol VI). No obstant l'autor es va suggerir concloure-la afegint el Te Deum després del tercer moviment, a més de que també s'han realitzat versions del quart moviment a partir dels esbossos, tampoc exemptes de polèmica.
- La Novena Simfonia i San Carlo Borromeo: Com s'ha explicat al capítol VI, hi ha una hipòtesi sobre que Bruckner va traslladar espais arquitectònics de la Catedral de Viena a la partitura de la Novena, però la font primària d'aquesta hipòtesi ha resultat inaccessible. Així es podria realitzar una investigació estudiant detalladament San Carlo Borromeo, fent un anàlisi minuciós de la partitura de la Novena Simfonia, i estudiant la relació de Bruckner amb aquest temple, per a tractar de demostrar la existència o no de les relacions arquitectura-música entre Temple i la Simfonia. En aquest sentit també podria ser interessant una comparació entre Fischer von Erlach i Bruckner.
- Gaudí i la Sagrada Família a través de *The Alan Parsons Project*: El grup britànic de rock progressiu The Alan Parsons Project va realitzar el 1987 l'àlbum *Gaudí* inspirat en l'arquitecte català. A més el primer tema de l'àlbum de 8'48" s'anomena *Sagrada Família* i està basat en el temple expiatori. Així es podria explicar l'efecte contrari al que hem estudiat, en lloc de veure la música aplicada a la Sagrada Família, s'abordaria des del punt de vista de com es trasllada l'arquitectura de la Sagrada Família a una peça musical. D'altra banda resultaria interessant si en el tema de Alan Parsons s'aprecia el cant gregorià que alhora ha estat decisiu com hem vist en la configuració de la sagrada família.
- La Sagrada Família com a instrument o auditori: Em esbossat en aquest treball com és dissenyà la Sagrada Família tant com a caixa de ressonància (espai a través del qual la paraula i la música es transmeten amb la

màxima nitidesa) com a instrument musical per mitja de les campanes i les masses corals. Així queda prou per aprofundir sobretot amb l'anàlisi acústic i les conseqüències que té aquest en el disseny de l'espai.

- Anton Bruckner arquitecte: S'han exposat en aquest treball tres hipòtesis sobre el perquè de les al·lusions arquitectòniques, especialment catedralícies a les simfonies de Bruckner. En aquest sentit no s'ha trobat una explicació que pugui resultar fidedigna o indiscutible, així que podria resultar objecte d'un treball més centrat en la investigació.
- Wagner i el modernisme català: Respecte a la influència de Wagner en el modernisme català, ací l'hem treballat sols en el cas de Gaudí. Seria interessant estudiar la influència que aquest va tindre en altres arquitectes modernistes, o en el modernisme arquitectònic i musical català, així com les vinculacions entre el modernisme en la música i en l'arquitectura, especialment a Catalunya on es desenvoluparen amb intensitat.
- Herències romàntiques en Gaudí i Bruckner: Tot i que s'ha explicat la situació dels dos artistes dintre dels seus contextos, un tema en el que no s'ha acabat d'entrar són els trets lliurats pel romanticisme, aquelles reminiscències que influeixen a tots dos artistes portant-los a llocs diferents, al músic per prendre una via postromàntica i a l'arquitecte a emprendre el camí del modernisme, ara bé d'una forma molt personal.
- Presència d'elements de música popular a la Novena Simfonia: Com s'ha vist al capítol VI al parlar del nacionalisme en la Novena, tot i que alguns autors com E. Storni afirmen que pren "*elements que del folk són immediatament transfigurats*" no s'ha trobat escrit algun on és manifeste quins són aquests elements en concret. Per tant un estudi minuciós de la música popular austríaca i de la partitura de la Novena podrien portar a determinar aquests elements. També s'ha escrit sense especificar que pren per a la Novena elements de peces religioses seues com del Kyrie i Miserere de la Missa en Re menor (capítol VI) i en aquest sentit és podria investigar per a precisar quins són aquests elements.

BIBLIOGRAFIA D'AMPLIACIÓ

Per a resoldre qualsevol dubte sobre els tòpics plantejats, ampliar la informació en qualsevol aspecte o bé realitzar una investigació més incisiva sobre allò plantejat s'ofereix el següent llistat bibliogràfic d'ampliació:

- *Sobre Anton Bruckner:*
 - Barford P. (1986) *Bruckner: symphonies*. Segona edició. Londres, 1986, British Broadcasting Corporation.
 - Burkholder J., Grout D. i Palisca C. (2015) *Historia de la música Occidental*. Octava edició, Madrid, 2015, Alianza Editorial.
 - Engel, G. (1955) *The symphonies of Anton Bruckner*. Nova York, 1955, Bruckner Society of America.
 - Horton, J. (2004) *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*. Cambridge, 2004, Cambridge University Press.
 - Johnson, S. (1998) *Bruckner Remembered*. Boston, 1998, Faber & Faber.
 - Storni, E. (1982) *Bruckner el cantor de dios*. Segona edició. Madrid, 1982, Espasa-Calpe.
 - Watson, D. (1996) *Bruckner*. Nova York, 1996, Oxford University Press.
 - Williamson, J. (Ed.) (2004) *The Cambridge Companion to Bruckner*. Cambridge, 2004, Cambridge University Press.

- *Sobre Antoni Gaudí:*
 - Bergós Massó, J. (1974) *Gaudí, l'home i l'obra*. Segona edició. Barcelona, 1974, Ariel.
 - Faulí, J. (2014) *La Basílica de la Sagrada Família*. Espanya, 2014, Editorial Palacios y Museos.
 - Giralt-Miracle, D. (2012) *Gaudí Essencial*. Barcelona, 2012, Ed. Libros de Vanguardia.
 - Martinell, C. (1999) *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*. Segona edició. Valls, 1999, Edicions Cossetània.
 - Navarro Arisa, J. J. (2002) *Gaudí: el arquitecto de Dios*. Barcelona, 2002, Planeta.
 - Puig i Boada, I. (1986) *El temple de la Sagrada Família*. Segona edició. Barcelona, 1986, Thor.
 - Puig Boada, I. (2015) *El pensamiento de Gaudí*. Barcelona, desembre 2015, Editorial Dux.

- *Sobre els ítems de connexió música-arquitectura:*
 - Clerc González, G. (2003) *La arquitectura es música congelada*. Tesis doctoral. Madrid, 2003, Departamento de Estética y composición, Universidad Politécnica de Madrid.
 - Serra de Martínez, J. B (1976) *Gaudí i la Música* a “Miscellanea Barcinonensia: revista d’investigació i alta cultura”, núm. 44, p. 27-43. Barcelona, 1976, Ajuntament de Barcelona, Museu d’Història de la Ciutat.
 - Bonet i Armengol, J. (2002) *Gaudí i la música* en “Catalunya música: Revista musical catalana”, N°. 217, p. 27-30. Barcelona, 2002, Consorci del Palau de la Música Catalana.
 - Gilliam, B. (1994) *The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation* en “The Musical Quarterly”, 78(3), p. 584-604.
 - Korstvedt, B. M. (1996) *Anton Bruckner in the Third Reich and after: An Essay on Ideology and Bruckner Reception* en “The Musical Quarterly”, 80 (1), p. 132-160.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE LES FIGURES

(feta majoritàriament a partir de webs, per això s'indica únicament l'enllaç excepte aquelles imatges tretes de llibres o articles de la bibliografia general, que en eixe cas s'indica la referència per a consultar-la al següent apartat)

- Fig. 1. <http://www.last.fm/pt/music/Anton+Bruckner/+images/c126838a28fc4583bd0345dfb484d86d>
- Fig. 2. <http://www.arqhys.com/161-aniversario-del-nacimiento-del-arquitecto-antoni-gaudi.html>
- Fig. 3. Gràfic d'elaboració pròpia
- Fig. 4. Bergós Massó, 1974: 19
- Fig. 5. <https://steyrerpioniere.wordpress.com/2011/08/06/anton-bruckner/#jp-carousel-5670>
- Fig. 6. <https://www.casabatlo.es/antoni-gaudi/figura/nacimiento/>
- Fig. 7. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-896.htm>
- Fig. 8. <https://carlesquerol.wordpress.com/2013/05/>
- Fig. 9. Puig i Boada, 2015: 90
- Fig. 10. Puig i Boada, 2015: 152
- Fig. 11. <http://palauguell.cat/eusebi-guell>
- Fig. 12. <http://www.sitiosdebarcelona.net/2012/04/fuente-con-serpiente-y-escudo-de-cataluna/>
- Fig. 13. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8416051h>
- Fig. 14. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Max_Auer
- Fig. 15. <http://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/the-president-of-the-bruckner-association-prof-fotograf%C3%ADa-de-noticias/56462287>
- Fig. 16. <http://www.gettyimages.co.uk/pictures/peter-raabe-peter-raabe-anton-bruckner-adolf-hitler-news-photo-537130683>

- Fig. 17. <http://www.gettyimages.com.au/pictures/politiker-nsdap-d-festakt-in-der-walhalla-bei-regensburg-news-photo-537164229#politiker-nsdap-d-festakt-in-der-walhalla-bei-regensburg-anlsslich-picture-id537164229>
- Fig. 18. <https://steyrerpioniere.wordpress.com/2011/08/06/anton-bruckner/#jp-carousel-5671>
- Fig. 19. <http://www.todocoleccion.net/postales-leon/antigua-postal-astorga-leon-fachada-principal-palacio-episcopal-sin-circular~x45956569>
- Fig. 20. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Bruckner_silhouette_Otto_B%C3%B6hler.jpg
- Fig. 21. <http://www.catedraldemallorca.info/principal/es/gaudi-menuitem/3170-guadi-a-la-catedral-de-mallorca-detalls>
- Fig. 22. Casa Batlló, 2015
- Fig. 23. Casa Batlló, 2015
- Fig. 24. Puig i Boada, 2015: 218
- Fig. 25. https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_B%C3%B6hler
- Fig. 26. https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Witt
- Fig. 27. <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2014/09/musico-e-diretor-teatral-jefferson-bittencourt-revela-as-musicas-que-foram-marcantes-em-sua-vida-4601281.html>
- Fig. 28. <http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0064588.xml>
- Fig. 29. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karlskirche_Vienna_June_2006_476.jpg
- Fig. 30. <http://www.europeanounds.eu/sounds/audio-related-materials>
- Fig. 31. [http://imslp.org/wiki/Libera_me,_WAB_22_\(Bruckner,_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Libera_me,_WAB_22_(Bruckner,_Anton))
- Fig. 32. <http://www.pbs.org/wnet/gperf/tannhauser-opera-historical-context/4781/>
- Fig. 33. <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=405>

- Fig. 34. [http://imslp.org/wiki/Die_Meistersinger_von_N%C3%BCrnberg,_WV_96_\(Wagner,_Richard\)](http://imslp.org/wiki/Die_Meistersinger_von_N%C3%BCrnberg,_WV_96_(Wagner,_Richard))
- Fig. 35. <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0040585.xml>
- Fig. 36. <https://lespedresdebarcelona.blogspot.com.es/2014/04/el-palau-de-la-musica-catalana.html>
- Fig. 37. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 38. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Otto_B%C3%B6hler
- Fig. 39. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Otto_B%C3%B6hler
- Fig. 40. <http://www.akg-images.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ98M79H6&LANG=German>
- Fig. 41. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Otto_B%C3%B6hler
- Fig. 42. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Otto_B%C3%B6hler
- Fig. 43. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Otto_B%C3%B6hler
- Fig. 44. <http://www.classicfm.com/composers/wagner/guides/wagner-facts-great-composer/ludwig-ii-wagner/>
- Fig. 45. <https://www.casabatllo.es/antoni-gaudi/figura/encuentro-eusebi-guell/>
- Fig. 46. <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/03/la-idea-arquitectonica-de-gaudi-y-sus-inicios-en-el-capricho/>
- Fig. 47. <http://elgiroscopo.es/visita-al-capricho-de-gaudi-en-comillas/>
- Fig. 48. <http://elgiroscopo.es/visita-al-capricho-de-gaudi-en-comillas/>
- Fig. 49. <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/03/la-idea-arquitectonica-de-gaudi-y-sus-inicios-en-el-capricho/>
- Fig. 50. <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/03/la-idea-arquitectonica-de-gaudi-y-sus-inicios-en-el-capricho/>

- Fig. 51. <http://www.que.es/ultimas-noticias/sociedad/fotos/fotografia-facilitada-departamento-prensa-abadia-f734515.html>
- Fig. 52. <https://umbrasileironaespanha.wordpress.com/tag/park-guell/>
- Fig. 53. <http://www.jmhdezhdez.com/2012/07/frases-citas-quotes-antoni-gaudi.html>
- Fig. 54. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 55. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 56. http://es.barcelona.com/directorio_de_barcelona/monumentos/casa_calvet_gaudi
- Fig. 57. <https://lahuerta2.wordpress.com/2016/05/02/palacio-guell/>
- Fig. 58. <http://touristicattractions.com/casa-vicens-spain-barcelona/>
- Fig. 59. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Brendel.jpg
- Fig. 60. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlioz_ill05.jpg
- Fig. 61. <http://www.liveinternet.ru/tags/%C2%E0%E3%ED%E5%F0/page2.html>
- Fig. 62. http://piano4life.com/C_Liszt.htm
- Fig. 63. <http://www.wissen.de/lexikon/hanslick-eduard>
- Fig. 64. <http://flagstaffsymphony.org/news/part-three-johannes-brahms/>
- Fig. 65. <https://www.citytalk.tw/bbs/thread-166616-%E8%A5%BF%E7%8F%AD%E7%89%99-%E8%81%96%E5%AE%B6%E5%A0%82-%E5%BF%85%E9%A0%88%E8%93%8B144%E5%B9%B4%E7%9A%84%E4%B8%96%E7%95%8C%E5%A5%87%E8%A7%80-1.html>
- Fig. 66. <http://www.abc.es/fotos-archivo/20140319/sagrada-familia-anos-para-1612183469216.html>
- Fig. 67. http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/monumentos/barcelona/cripta_de_la_basilica_de_la_sagrada_familia.html
- Fig. 68. Faulí, 2014: 159
- Fig. 69. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.

- Fig. 70. <https://rexvalrexblog.wordpress.com/2015/01/13/estas-fent-negacionisme-del-que-va-escriure-wagner-sobre-la-musica-i-els-jueus/>
- Fig. 71. http://www.opusklassiek.nl/componisten/bruckner_symphony_9_finale.htm
- Fig. 72. http://www.opusklassiek.nl/componisten/bruckner_symphony_9_finale.htm
- Fig. 73. <http://www.stereophile.com/content/bruckners-symphony-no9-finally-ifinalei-page-2#1y27LKPPQ3RGycxoS.97>
- Fig. 74. Faulí, 2014: 79
- Fig. 75. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 76. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 77. <http://picssr.com/photos/fooishbar/page86>
- Fig. 78. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 79. <http://www.sagradafamiliagaudi.com/Vista%20General/Fachada%20de%20la%20Natividad/Portico/Portal%20de%20la%20Esperanza/Penyasco%20de%20Montserrat.html>
- Fig. 80. Gràfic d'elaboració pròpia.
- Fig. 81. Faulí, 2014: 45
- Fig. 82. Hidalgo, 2013: 4
- Fig. 83. Anàlisi propi a partir de partitura d'IMSLP
- Fig. 84. Faulí, 2014: 45
- Fig. 85. https://ca.wikipedia.org/wiki/Escoles_de_la_Sagrada_Fam%C3%ADlia
- Fig. 86. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 87. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 88. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 89. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 90. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.

- Fig. 91. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 92. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 93. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 94. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 95. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 96. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 97. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 98. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 99. Fotografia pròpia, Barcelona, març 2016.
- Fig. 100. http://campaners.com/php/cat_fotos_campana.php?numer=5724&pag=1
- Fig. 101. http://campaners.com/php/cat_fotos_campana.php?numer=5724&pag=1
- Fig. 102. Martinell, 1999: 55
- Fig. 103. http://campaners.com/php/cat_fotos_campana.php?numer=5724&pag=1
- Fig. 104. <http://www.delcampe.net/page/item/id,344376850,var,Stift-St-Florian-1959,language,E.html>
- Fig. 105. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karlskirche_Wien_1890.jpg
- Fig. 106. <http://www.panoramio.com/photo/78639036>
- Fig. 107. http://www.wga.hu/html_m/f/fischere/5karl2.html
- Fig. 108. <http://www.musicwithease.com/bruckner-pictures.html>
- Fig. 109. http://www.edition-lade.com/b__cds/d__cd__orgeln/dateien_grossfotos/grossfotos_038/grossfoto_038_08.htm

BIBLIOGRAFIA GENERAL

(a partir de monografies, articles, tesis, etc. Realitzada segons el mètode Harvard)

Argamí, S. (2011) Antoni Gaudí i Richard Wagner en “Música i...” [Recurs en línea]. Blog educatiu de la Xarxa Telemàtica educativa de Catalunya, 2011, Argemí S. Disponible en: [<http://www.xtec.cat/~sargemi/moviment/gaudiwag.htm>] [Data de consulta: 09/05/2016]

Balius i Juli, R. (2002) Gaudí. L'arquitecte de Déu en “Apunts. Educació física i esports”. Vol. 1, Núm. 67, pp. 112-113.

Barford P. (1986) Bruckner: symphonies. Segona edició. Londres, 1986, British Broadcasting Corporation.

Bassegoda J. i García G. (1998) La catedral de Antoni Gaudí: Estudio analítico de su obra. Barcelona, 1998, Edicions UPC.

Bergós Massó, J. (1974) Gaudí, l'home i l'obra. Segona edició. Barcelona, 1974, Ariel.

Blanca Armenteros, J. (1996) Arquitectura y religión en Gaudí en “Anales de Historia del Arte Vol. 6”. Madrid, 1996, Universidad Complutense de Madrid.

Burkholder J., Grout D. i Palisca C. (2015) Historia de la música Occidental. Octava edició, Madrid, 2015, Alianza Editorial.

Casa Batlló SLU (2015) Simbologia i religió a les obres de Gaudí. [En línea] Casa Batlló SLU, Barcelona. Disponible en: [<https://www.casabatllo.es/ca/novetats/simbologia-i-religio-a-les-obres-de-gaudi/>] [Data de consulta: 28/04/2016]

Chibás E. (2006) Bruckner – La Novena en Bruckner. Estreno en Venezuela, Sinfonía nº 9 [llibret]. Caracas, 2006, Ministerio del Poder Popular para la Cultura. P. 4.

Clerc González, G. (2003) La arquitectura es música congelada. Tesis doctoral. Madrid, 2003, Departamento de Estética y composición, Universidad Politécnica de Madrid.

Cirici, A. (1956) Gaudí en “Cuadernos de arquitectura”, núm. 26. Barcelona, 1956, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Cuito, A. i Montes, C. (2002) Gaudí: Obra completa. Segona edició. Barcelona, Paco Asensio, Loft Publications.

Elzo, J. (2004) Bruckner, una pasión adulta en “Anton Bruckner: Cuarta Sinfonía”. Col·lecció “Clásica El País”, núm. 29. Madrid, 2004, El País. [CD-llibret].

Engel, G. (1955) The symphonies of Anton Bruckner. Nova York, 1955, Bruckner Society of America.

Espinosa, P. (2011) Anton Bruckner, constructor de catedrales en “Revista de la Universidad de México”, núm. 92, pp. 107-109. Mèxic, Octubre 2011, UNAM.

Faulí, J. (2014) La Basílica de la Sagrada Família. Espanya, 2014, Editorial Palacios y Museos.

Galán Hernández, S. (2012) El movimiento cecilianista y su influencia en la recuperación y edición de la música de Tomás Luis de Victoria. Trabajo Fin de Master. Madrid, 2012, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.

Giralt-Miracle D. (2007) Antoni Gaudí. Un arquitecto mesiánico. Colecció “Arquia/documental”, Núm. 16. Barcelona, 2007, Fundación Caja de Arquitectos. [DVD-llibret].

Hágase la Música (Ed.) (2016) Sinfonía N° 9 de Anton Bruckner en “Hagaselamusica.com clásica y opera”. Mar del Plata (Buenos Aires), 2016, Hagaselamusica.com. Disponible en: [<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/sinfonia-n-9-de-anton-bruckner/>] [Data de consulta: 02/05/2016]

Hidalgo Aguado, J. M. (2013) Amar a Bruckner en revista “Temas para la educación”, Núm. 25. Granada, Gener 2014, CC.OO. Andalusia.

Holocaust Music Organization (Any desconegut) Anton Bruckner. Londres, World ORT. Disponible en: [<http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/bruckner-anton/>] [Data de consulta: 19/04/2016]

Llade, M. (2005) La Sinfonía N° 9 de Anton Bruckner en revista “Melómano”, Vol. 10, núm. 97. Espanya, Abril 2005, Orfeo Ediciones.

March J. fundació (Ed.) (1995) Ciclo Bruckner. Madrid, 1995, fundació Juan March.

Martí i Bonet, J. M. (2012) La inspiració ve de la catedral: mossèn Cinto, Gaudí i Bassegoda en “RACBASJ”. Butlletí XXVI, pp. 231-238. Barcelona, 2012, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Martinell, C. (1999) Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix. Segona edició. Valls, 1999, Edicions Cossetània.

Mateu, M i Viñamata A. (1983) Wagnerismo y Modernismo en Cataluña en revista “Ritmo”, any LIII, maig 1983, número 533. Madrid, 1983, Antonio Rodríguez Moreno.

Montañés, el diario (any desconegut) Edificio «El Capricho» de Gaudi en “Bienes de Interés Cultural de Cantabria”. Santander, el diario montañés. Disponible en: [<http://canales.eldiariomontanes.es/patrimonio/bics/bic62.htm>] [Data de consulta: 04/04/2016].

Nunes, I (2006) Biografía: Gaudí en la revista “Biosofia”, número 4. 2016, Sociedad Biosófica. Disponible en: [http://www.revistabiosofia.com/index.php?option=com_content&task=view&id=105&Itemid=39] [Data de consulta: 04/05/2016].

Olives-Puig, José (2002) Gaudí y lo sagrado: Simbolismo de la Sagrada Familia en “Gaudí: Espais Sagrats” VV.AA., Barcelona, 2002, Ed. Lunverg.

Palau Güell-Diputació de Barcelona (Ed.) (any desconegut) Les obres de Gaudí per als Güell. Barcelona, Palau Güell-Diputació de Barcelona. Disponible en: [<http://palauguell.cat/les-obres-de-gaudi-per-als-guell>] [Data de consulta: 01/03/2016].

Pallás, J. (2003) Gaudí. Arquitecto de Dios (1852-1926) en revista “e-aquinas”. Any 1, Núm. 6, Arte y espiritualidad en Antonio Gaudí. Junio 2003, pp. 32-34. Barcelona, 2003, Fundació Balmesiana.

Puig i Boada, I. (1986) El temple de la Sagrada Família. Segona edició. Barcelona, 1986, Thor.

Puig i Boada, I. (2015) El pensamiento de Gaudí. Barcelona, desembre 2015, Editorial Dux.

R. H., J. (2015a) El Postromanticismo musical en blog “Histoclásica”. Gener 2015, R. H., J., blogspot.com. Disponible en: [<http://histoclasica.blogspot.com.es/2015/01/postromanticismo-musical.html>] [Data de consulta: 27/02/2016].

R. H., J. (2015b) Bruckner, el hombre sencillo de las monumentales sinfonías en blog “Histoclásica”. Febrer 2015, R. H., J., blogspot.com. Disponible en: [<http://histoclasica.blogspot.com.es/2015/02/bruckner-sinfonismo.html>] [Data de consulta: 20/05/2016].

Serra de Martínez, J. B (1976) Gaudí i la Música a “Miscellanea Barcinonensia: revista d’investigació i alta cultura”, núm. 44, p. 27-43. Barcelona, 1976, Ajuntament de Barcelona, Museu d’Història de la Ciutat.

Storni, E. (1982) Bruckner el cantor de dios. Segona edició. Madrid, 1982, Espasa-Calpe.