

Música, Mitología y Religión: *Ainulindalë* de Tolkien

por Miren Aintzane Egiluz Romero
Tercer puesto, premios *Ælfwine* 2009

ARESSĚ

“En el principio estaba Eru...”

En principio, debo reconocer que todo cuanto voy a escribir tiene su origen en un foro de internet, la página www.fantasymundo.com, en el cual se estuvo discutiendo durante varios días sobre el cristianismo en Tolkien. No siendo una especialista en el autor, he de admitir que este trabajo nunca hubiese visto la luz si aquellas exposiciones y réplicas no hubiesen existido. Varias ideas que allí se dijeron han conducido a ciertas reflexiones que aquí se exponen¹ y quiero agradecer a todos cuantos participaron su aporte a la discusión, que siempre he considerado necesaria y provechosa para la generación de un pensamiento sano.

“Ainulindalë” es un relato que no ha merecido entre los estudiosos hispánicos de Tolkien (ni entre los estudiosos de Tolkien en general), tanta atención como la que merece. Oscurecido por las numerosas versiones que Tolkien

¹ Una de las ideas que más se discutió en el foro era el hecho de si el catolicismo militante de Tolkien había influido de manera decisiva en sus escritos. Mucha de la gente que participó creía que el catolicismo tolkieniano era algo casi imperceptible en sus obras y ponían como ejemplo LR (*“El Señor de los Anillos”*) donde no aparece ninguna religión concreta ni ningún tipo de iglesia. Otros... yo, en realidad, defendía la idea de que el catolicismo en la obra de Tolkien es algo mucho más sutil que la simple aparición de una iglesia organizada y se vislumbra en toda la concepción de su literatura aunque no la deforme de manera maniquea.

Al hilo de esta discusión vislumbé que la pieza que mejor demostraba la influencia del cristianismo en Tolkien era una que casi nadie citaba, el AINULINDALĚ, piedra base de toda la mitología tolkieniana y, por ello, inmejorable demostración del peso que tenían en el pensamiento de Tolkien las mitologías que estudió y el catolicismo que practicó. Por cierto, en este estudio llamaré *“mitología”* en numerosas ocasiones al cuerpo de relatos del Antiguo Testamento cristiano que dan forma al Génesis: ello no implica ninguna crítica a las creencias cristianas sino que reconoce el origen cultural, tradicional y religioso de estas narraciones que explican el origen universo. La fe es otra cosa y la dejo fuera de este trabajo.

A medida que profundizaba en el estudio de *“Ainulindalë”* vi que se añadía además un aspecto que hasta ese momento nadie había mencionado y que en el cual aún no había reparado: el peso de la música en el origen del universo de Tolkien.

Con todas estas percepciones pensé que podría hacerse un estudio provechoso sobre *Ainulindalë* y éste ha sido el resultado.

elaboró, resultó dañado en su consideración al ser incluido en *“El Silmarillion”*, el criticado libro de la Primera Edad de Arda recopilado por Christopher Tolkien con los relatos dispersos de su padre. La versión que incluyó el hijo de Tolkien fue la última que su padre creó pero ésta es, básicamente, el mismo relato que viera la luz por primera vez entre 1918 y 1920, en los meses que sucedieron al final de la Primera Guerra Mundial. Nosotros simultanearemos el estudio de esta última versión con otra que existe del relato, *“La música de los Ainur”*, la segunda de las realizadas por Tolkien y que está incluida en el primer volumen de *“El libro de los cuentos perdidos”*, BLT, perteneciente a la serie *“Historia de la Tierra Media”*, editada por el ya mencionado Christopher Tolkien desde 1983.

Aunque no haya demasiadas opiniones sobre el relato, las pocas que hay lo elevan sobre el resto de las creaciones tolkienianas: los comentarios que recibió *“Ainulindalë”*, aún dentro de *“El Silmarillion”*, fueron positivos. El escritor británico Joseph Pearce califica el relato en su obra *“Tolkien: hombre y mito”* como *“la parte más importante de El Silmarillion”* y añade que *“este mito de la Creación es quizás el más significativo y el más hermoso de todo el mundo de Tolkien”*². Siguiendo a Pearce conocemos que Brian Rosbury, otro estudioso de Tolkien, habló de *“la profunda meditación sobre la teología agustiniana”* católica que se hallaba tras el escrito lo cual ha llevado a que el relato tenga numerosos admiradores entre el clero cristiano: varios jesuitas se hicieron eco sobre la historia de *“Ainulindalë”*, entre ellos el padre James V. Schall, que dijo *“nunca he leído nada tan hermoso como la primera página de El Silmarillion”*, o el padre Robert Murray, amigo de Tolkien, que comentó *“en todas las literaturas, desde la formación de los libros sagrados de la humanidad, es muy difícil que haya un mito de la creación comparable, por su belleza y su poder imaginativo, al que inaugura El Silmarillion”*³. En este sentido, más cerca, en España, tenemos al presbítero José Miguel Marqués Campo que, en un artículo sobre la presencia del catolicismo en LR, afirma: *“El hilo conductor de El Silmarillion y El Señor de los Anillos es una historia maravillosa de esperanza contra-toda-esperanza, y en este sentido viene a ser, pues, un pre-anuncio sublime del Evangelio cristiano”*⁴.

Aunque es posible que estas connotaciones cristianas hayan lastrado algo el interés investigador por el relato creemos que habría que achacar éste fundamentalmente al desconocimiento en España del propio escrito y al tono bíblico que hace un tanto ardua su lectura y que lo emparenta tanto con la

² PEARCE, JOSEPH: «La creación de la Tierra Media: El mito detrás del hombre», *Tolkien: hombre y mito*. Barcelona, Ediciones Minotauro, 2003, pp. 95-96.

³ *Ibidem*, pp. 99-100.

⁴ MARQUÉS CAMPO, JOSÉ MIGUEL: “El catolicismo en Tolkien y en El Señor de los Anillos: una aproximación con afecto”. Publicado en la página web de la Sociedad Tolkien Española (5 de marzo de 2004), www.sociedadtolkien.org, recogido por la Smial Dor-lómin de Oviedo (Asturias) Carta 142. Selección y edición de Luis Unsain, página web: www.anarda.net/tolkien/selec-cartas.html

mitología cristiana como con los relatos mitológicos europeos más antiguos (Eddas, Beowulf, Kalevala...). Pero es esta parentela la que hace, por otra parte, muy atrayente el relato ya que constituye un nexo de unión entre la mitología precedente y el pensamiento tolkieniano dando origen, así mismo, a una nueva mitología "clásica" en pleno siglo XX. Y, aunque es evidente el papel básico que la música juega en esta mitología y su génesis, no ha sido hasta hace fechas muy breves (y aún en el ámbito anglosajón) que el papel del fenómeno musical en Tolkien ha despertado el interés de los investigadores relacionando temas del atonalismo, la filosofía y la creación musical entre otros con el origen de semejantes mitos⁵.

El comienzo de *Ainulindalë* publicado en "*El Silmarillion*" es absolutamente definitorio del tono de todo el relato y muestra hasta qué punto está emparentado con la mitología y religión cristiana:

"En el principio estaba Eru, el Único, que en Arda es llamado Ilúvatar; y primero hizo a los Ainur, los Sagrados, que eran vástagos de su pensamiento, y estuvieron con él antes que se hiciera alguna otra cosa".

Vamos a comparar este comienzo con varias versiones del Génesis bíblico para ver como el tono mitológico es compartido en ambas obras de forma clara:

-Versión española de la Biblia de 1969, época inmediatamente posterior al II Concilio Vaticano (momento de las mayores reformas y aperturas de la Iglesia Católica en el siglo XX) y contemporánea a la madurez de Tolkien:

"En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era una soledad caótica y las tinieblas cubrían el abismo, mientras el espíritu de Dios aleteaba por encima de las aguas".

-Versión de 2005:

"1 En el principio creó Dios los cielos y la tierra. 2 Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas".

⁵ En concreto nos referimos al libro recientemente publicado, *MUSIC in de Middle-earth*. Walking Tree Publishers, Zurich-Jena, 2010. El primer capítulo del libro está dedicado exclusivamente el tema de la creación y la música en Tolkien y toma como referencia fundamental el *Ainulindalë*: Part A: Creation and Music "Behold Your Music!": The Themes of Ilúvatar, the Song of Aslan, and the Real Music of the Spheres, *Kristine Larsen* (se relaciona los temas de los creadores con la filosofía de Platón); *Tonality, Atonality and the Ainulindalë*, *Reuven Naveh* (donde se trata la comparación de la estructura "sonata" con la estructura del *Ainulindalë*); *Ainulindalë: Tolkien, St. Thomas, and the Metaphysics of the Music* *Jonathan McIntosh* (contraposición de las ideas neoplatonistas sobre la música creacionista del *Ainulindalë* a través de la filosofía de Santo Tomás de Aquino).

Esta versión es similar a otras más antiguas como la editada por Reina-Valera en 1909 y que se puede encontrar actualmente en internet.

-Versión de la Biblia Internacional (2010):

“¹Dios, en el principio, creó los cielos y la tierra. ²La tierra era un caos total, las tinieblas cubrían el abismo, y el Espíritu de Dios iba y venía sobre la superficie de las aguas”⁶

Como vemos la Iglesia Católica ha tardado casi 2000 años en variar de forma esencial la forma del comienzo de su libro sagrado: tan sólo en la nueva versión el principio tradicional del Génesis es alterado para que la palabra “Dios” sea la primera que el lector encuentra en su camino. También ha variado el lenguaje que ha perdido buena parte de su fuerza poética: a la tierra de “soledad caótica” o “desordenada y vacía” se le opone “la tierra era un caos total”, y a “las tinieblas estaban sobre la faz del abismo” un lacónico “las tinieblas cubrían el abismo” que, por otra parte, también se halla en la versión de 1969. Pero donde más se nota esa búsqueda de simplicidad en el lenguaje es en la frase que atañe al Espíritu de Dios que de “aletear” o moverse “sobre la faz de las aguas” ha pasado a ir y venir sobre “la superficie” de las mismas. La última versión de la Biblia varía así su tono de forma fundamental a la de épocas anteriores, con un lenguaje más rico y recargado, mucho más cercano al que Tolkien tomo como ejemplo para dar forma a su mitología. El tradicionalismo formal que las antiguas versiones de la Biblia expresaban fue recogido así también por Tolkien, católico convencido, y ha hecho muy atrayente el relato a los miembros de la institución cristiana al transmitir un tipo de fórmulas expresivas muy similares a las suyas hasta hace bien poco tiempo.

Tolkien, sin embargo, no incorporó la tradición católica desde el primer momento a su versión del origen del Universo, y así lo muestra la versión del *Ainulindalë* reflejada en BLT:

“He aquí que Ilúvatar vivía solo. Antes que toda otra cosa, cantando dio ser a los Ainur primero, y mayor es su poder y su gloria que el de toda otra criatura dentro del mundo y fuera de él”.

Como vemos, en esta segunda versión del relato, realizada en la década de 1930, Tolkien se acerca a la versión bíblica de 1969, versión alejada un tanto de la tradición bíblica más clásica y purista (que por otra parte vemos reflejada en la expresión “mayor es su poder y su gloria...” que recuerda la frase final de la oración del Padre Nuestro “Tuyo es el reino, el poder y la gloria”) que retomará

⁶ Nueva versión internacional de la Biblia [en línea]. [Citado el 2-3-2011]. En <http://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+1&version=NVI>

en propio escritor en su versión definitiva del texto. Esta evolución de un catolicismo digamos “más laxo” a uno más tradicional se ve también en un tema que introduce la versión de BLT, la música.

La música como principio generador de vida es algo que la mitología tolkieniana toma del cristianismo. Esta religión se basa en el sonido para la creación de la vida. En el Génesis se cita literalmente:

“Y dijo Dios “Haya luz” y hubo luz. [...]. Dijo Dios: “Entre las aguas haya un firmamento separando las unas de las otras”; y así fue. [...] Dijo Dios: Reúnase en un solo lugar las aguas de abajo y aparezca lo seco”; y así fue. [...] Dijo Dios: “Pulule en las aguas un hervidero de seres vivientes, y revoloteen las aves por encima de la tierra contra el firmamento del cielo”. [...] Entonces dijo Dios: “Hagamos al hombre a nuestra imagen...”.

Vemos, de esta forma, como en la mitología cristiana el sonido es generador de la existencia, tanto de las cosas animadas como de las inanimadas.

De las mitologías que Tolkien manejó para sus creaciones literarias, tan sólo la cristiana tiene esa cercanía con la música: las mitologías nórdicas, bálticas y arias en general dan muy poca importancia a la música como creadora de vida. Es más, en la “*Edda Mayor*” el canto con arpa del pastor de las brujas, Éggder, es presagio de la destrucción del mundo igual que el canto de los gallos que aparece a continuación. Otro tanto puede decirse del Kalevala finés, otra de las obras admiradas por Tolkien, donde, a pesar que su personaje central Väinämöinen es “el eterno bardo”, la tierra la engendran el aire y el agua...y un pato que pasaba por allí. Ciertamente el propio Väinämöinen describe los efectos del posible canto del Creador,

“...si declamara el Creador,
si abriera su divina boca,
cantaría un soberbio canto,
demostraría su saber.
El mar convertiría en miel,
la arena del mar en guisantes,
el agua del mar en cebada...”⁷

...pero este canto nada tiene que ver con la creación del Universo y, además, el canto no es algo que se pueda decir que efectivamente ha sucedido alguna vez sino que es un condicional que el bardo supone que sucedería si el Creador “abriera su divina boca” por lo que el creador de la mitología finesa, el día

⁷ Canto XXI, versos 359-365. LÖNNROT, E.: Kalevala. Madrid, Alianza, 2004, p. 315.

que cante, transformará las cosas en abundancia, dicha y riqueza pero no creará nuevos mundos y nada nos hace suponer que alguna vez lo hiciese para originar aquel que los seres humanos habitan. E incluso, cuando el “sabio en exorcismos” Vipunen canta “canciones mágicas” sobre “orígenes remotos”, se dice que fueron los mandatos de Dios los que engendraron el aire, el agua, las olas, la tierra, etc., pero no se alude al posible canto creador de la figura divina⁸. La música no genera la Creación. Aun así el hecho de que sea el sonido del Creador el que desgrane el Universo acerca la creación del Kalevala a la versión de Eru de “*El Silmarillion*” y muestra la asimilación de Tolkien para esas fechas tanto de sus raíces cristianas como de las mitologías que admiraba.

Por otra parte, si queremos ver mitologías en las que la música juegue un papel importante como generador de existencia tendremos que irnos a Oriente (recordemos que la mitología cristiana se nutre de la hebrea surgida en Oriente Próximo) e incluso al Asia más profunda donde el mismo Visnú, dios hindú de numerosos brazos y numerosas formas, baila la danza cósmica de la creación y la destrucción. Tolkien no recoge, sin embargo, estas tradiciones del baile o la danza como sinónimo de creación; de hecho, a un cristiano como a él le hubiese resultado bastante chocante la figura de un creador que bailando diese lugar al universo pese a que la danza si sea una forma de alabanza a Dios en la Biblia, como lo demuestra el baile de David y los israelitas ante el Arca de la Alianza...aunque no debemos olvidar que David baila para humillarse ante su Dios (“...ante Yahvé danzaré yo, y me humillaré todavía más que esto...”) pues el acto de bailar en si es tenido como “vil a sus ojos (los de Dios)” y si bailar humilla a un rey no digamos a un Dios cristiano. Dejando a un lado por tanto el baile, Tolkien retorna al principio elemental que se esconde en el acto de la creación del Génesis cristiano, el sonido, aunque Tolkien dará un paso más allá y transformará el sonido en música, siendo la música la expresión misma del pensamiento del creador puesto en boca de sus hijos.

En la versión de “*El Silmarillion*” Ilúvatar no interpreta la música: él habla y propone temas de música pero son sus hijos, los Ainur en esta primera historia (Valar en historias posteriores), quienes cantan ante él, quienes crecen gracias a la música en entendimiento, “unisonancia y armonía”. Es revelador que en ningún momento se diga que el creador toca un instrumento y, sobre todo, que cante. Esas no son cosas que pueda hacer un dios de raíz cristiana: quienes cantan son siempre sus fieles, sus seguidores, aquellos que adoran su nombre. Él, jamás. Dios es Sonido, la pura esencia de la música, por eso es aquél que propone los temas de la misma pero nunca la ejecuta: eso queda para sus hijos que, gracias al conocimiento que Él les inspira, llegan a la armonía de pensamiento e interpretación musical.

Eru-Ilúvatar es entonces principio mismo de la música, es decir, la Música

⁸ Canto XVII, versos 491-530. LÖNNROT, E.: Kalevala. Madrid, Alianza, 2004, pp. 252-253.

misma. Sus hijos, por poderosos que sean, son sus intérpretes, nunca sus creadores últimos pues esta cualidad sólo pertenece a Ilúvatar.

Es de señalar la enorme diferencia que esto supone respecto a la versión de "La música de los Ainur" contenida en BLT donde el Creador "Antes que toda otra cosa, cantando dio ser a los Ainur". En este momento de la formación del mito creacional (recordemos que es hacia 1935 aunque esta versión recogería sin duda gran parte del original escrito hacia 1919) el catolicismo de Tolkien no era tan "estricto" como lo sería en décadas posteriores. Tolkien estaba levantando aún sus grandes mitos y se nutría por igual forma de sus lecturas paganas como de sus ideas cristianas.

Como resultado de este proceso el Creador no sólo canta sino que, además, enseña a los Ainur a cantar: a veces les enseña temas e himnos y a veces los Ainur tocan para él "y las voces de sus instrumentos se elevaban en esplendor alrededor de su trono". Aquí Dios canta y los Ainur tocan, cosas impensables para los teóricos cristianos de la Antigüedad como San Agustín de Hipona a quien citaba Rosbury como modelo inspirador del *Ainulindalë*.

En la mitología cristiana y hebrea Dios es inspirador de la música: la música transmitida por Él es digna de ser interpretada pero toda aquella sobre la cual planea la sombra del placer, alejándose del pensamiento divino, debe ser rechazada por pecaminosa. Este tipo de reflexiones son las que atormentaban a San Agustín, cuya filosofía original, siguiendo al griego Platón, hizo que por mucho tiempo concibiese la música como el sonido de las esferas, como algo matemático y cuasi-divino: en el "*Timeo*" de Platón, una de sus obras-diálogos, éste afirma que el alma del mundo se había hecho de acuerdo a las proporciones musicales descubiertas por Pitágoras.

En otro de sus diálogos, "*La República*", Platón relata el mito de Er, un guerrero que murió y resucitó después de unos días (¿Podría ser algo más que casualidad que Er y Eru compartan una misma raíz en sus nombres? Se podría especular sobre un homenaje de Tolkien al pensamiento agustiniano platonista pero no hay nada en que poder basarse). Er había visto el universo durante su muerte temporal y describía los planetas como una serie de círculos que giraban en órbitas concéntricas. Según Er:

"Encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde. Había otras tres mujeres sentadas en círculo, cada una en un trono y a distancias iguales; eran las Parcas, hijas de la Necesidad [...]. Cantaban al son de las Sirenas: Láquesis, las cosas pasadas; Cloto, las presentes, y Átropos las futuras".

Como vemos, en la concepción platonista la música se origina sin la intervención de ningún ser superior que la genere y, además no crea la vida: la vida, simbolizada en las tres Parcas, canta al son de la música lo pasado, lo presente y lo futuro, por tanto la vida no surge con el sonido aunque si se desarrolla siguiendo su ritmo.

Con un alma del mundo creada según reglas matemáticas y musicales, sin intervenciones divinas, no es de extrañar que San Agustín, que pasó de pagano admirador de Platón a converso y pilar de la iglesia cristiana, se reconviniese a veces del placer con el que escuchaba la música que se ejecutaba en las iglesias. Ésta era la voz de los fieles, la expresión misma de esa Iglesia (“ekklesia” es palabra original griega que significa “asamblea” o “reunión”), y San Agustín dudaba de si ese placer que experimentaba no condenaba la misma raíz de la música (las citas son largas pero así son más entendibles):

49. “Pero al presente, cuando oigo en vuestra iglesia aquellos tonos y cánticos animados de vuestras palabras, confieso que, si se cantan con suavidad, destreza y melodía, algún poco me aficionan [...]. No obstante, aquellos tonos acompañados de las sentencias que les sirven de alma y les dan vida, para haber de ser admitidos dentro de mi corazón solicitan en él algún lugar honroso y distinguido, y apenas yo les doy el que les corresponde. Porque algunas veces me parece que doy más honra a aquellos tonos y voces de la que debía, por cuanto juzgo que aquellas palabras de la Sagrada Escritura más religiosa y fervorosamente excitan nuestras almas a piedad y devoción cantándose con aquella destreza y suavidad, que si se cantaran de otro modo, y que todos los afectos de nuestra alma tienen respectivamente sus correspondencias con el tono de la voz y canto, con cuya oculta especie de familiaridad se excitan y despiertan. Pero me engaña muchas veces el deleite de los sentidos, al cual no debiera entregarse el alma de modo que se debilite y enflaquezca [...]”.

Sin embargo, el propio San Agustín llega a reconocer que el rechazo frontal de toda música es algo demasiado severo, admitiendo la validez de este arte como experiencia religiosa aunque el valor excesivo dado a la misma haga caer en el pecado.

50. “También algunas veces cautelándome demasíadamente de este engaño doy en el extremo contrario, errando en esto por exceso de severidad; algunas veces llega a ser tan grande este exceso de mi severidad, que quisiera apartar de mis oídos, y aun de toda la iglesia, todo género de melodía y suavidad de tonos con que todos los días cantan los salmos de David [...]. No obstante, cuando me acuerdo de aquellas lágrimas que derramé oyendo los cánticos de nuestra Iglesia,

muy a los principios de haber recuperado mi fe, y contemplando que ahora mismo siento moverme, [...] con las palabras y cosas que se cantan, cuando esto se ejecuta con una voz clara, y con el tono que les sea más propio y conveniente, vuelvo a reconocer que esta práctica y costumbre de la Iglesia es muy provechosa y de grande utilidad. Así estoy vacilando entre el daño que del deleite de oír cantar puede seguirse y la utilidad que por la experiencia sé que puede sacarse; y más me inclino [...] a aprobar la costumbre de cantar, introducida en la Iglesia, para que por medio del aquel gusto y placer que reciben los oídos, el ánimo más débil y flaco se excite y aficione a la piedad. Esto no quita que yo conozca y confiese que pecho y que merezca castigo, cuando me sucede que el tono y canto me mueve más que las cosas que se cantan [...]". (*Confesiones, Libro X, Cap. XXXIII; Del estado en que se hallaba en orden a los deleites tocantes al oído*).

Esta indecisión ante la certeza de que la música podía convertirse en algo profano por la intención y forma de interpretarse, ésta en la raíz del desprecio que se tuvo hacia los músicos como intérpretes hasta la época contemporánea: el intérprete estaba sujeto a la tentación del placer de la interpretación, a la admiración de la música de por sí alejándose de la pura contemplación de Dios y su obra. El músico instrumental era considerado como un mero peón, un artesano que tocaba, mientras que el músico teórico, más aún que el compositor, contemplaba la creación divina: el teórico se comunicaba de manera inefable con el pensamiento divino; el compositor era el vaso que lo recogía, como un espejo que reflejaba la gloria de Dios, y el intérprete quedaba reducido a las manos o voces que la expresaban materialmente. De tal forma podríamos también sentar un escalafón entre aquellos que manejan la música en el *Ainulindalë*: los Ainur son compositores, recipientes del pensamiento divino que desarrollan, y también intérpretes de los temas dados por el Creador que aparece de igual manera como un director de compositores, e incluso como un músico teórico, lo más elevado históricamente entre aquellos que se dedicaban a la música.

San Agustín sin embargo sólo habla de cantos, no de compositores e intérpretes. Esto es así puesto que la composición en su época era hecha de forma anónima ya que el compositor, como hemos dicho, era el recipiente de Dios, no era un creador de por sí. No será hasta el Renacimiento que el reconocimiento de la Iglesia comience a variar respecto a los compositores pero no será hasta la Época Contemporánea que ese reconocimiento sea pleno en todos los planos sociales.

El *Ainulindalë* de Tolkien ignora esta tradición europea, sin embargo, y eleva a los intérpretes de la música del Creador hasta los pies de la misma divinidad. En ello Tolkien se demuestra hijo de su tiempo donde tanto los compositores como los intérpretes de la música culta eran considerados artistas de forma generalizada y, sobre todo, creadores dotados de una chispa divina: es famosa su colaboración con

Donald Swann, pianista inglés que instrumentalizó varios de sus poemas. De tal forma, tampoco dudará Tolkien en calificar a sus Ainur de grandes intérpretes musicales:

“Entonces las voces de los Ainur, como de arpas y laúdes, pífanos y trompetas, violas y órganos, y como de coros incontables que cantan con palabras, empezaron a convertir el tema de Ilúvatar en una gran música”.

Esta frase del primitivo “*Ainulindalë*” remite directamente a la Biblia, en concreto a las palabras con que se describe la adoración del pueblo de Israel a Yahvé en los salmos:

“Hermoso es dar las gracias a Yahvé, / cantar a tu nombre, Altísimo, / y publicar tu amor por la mañana, / tu lealtad en las vigilias de la noche, / al son de la lira de diez cuerdas y el laúd, /y un susurro de arpa” (Salmo 92, 2-4).

Deberíamos preguntarnos en este punto que tipo de música era la que interpretaban los pueblos históricos de Israel y si coincide con la música de los Ainur. Es de notar que los hebreos remontan su gran tradición musical al pueblo semita de los Habiru que hacia el año 2000 A.C. se asentaría en la zona de Palestina adorando a un dios único que les exigía que la música formara parte de sus ritos religiosos. Respecto a los tiempos bíblicos, los propios hebreos proclaman que “probablemente se menciona más veces la música a lo largo de su historia (Biblia y Talmud) que en los anales y crónicas de cualquier otra civilización”⁹. Sin embargo, también admiten que, sobre todo, eran un pueblo de cantores, como lo demuestra la tradición salmística, a pesar de utilizar diversos instrumentos (arpas, flautas, panderetas, trompas, oboes...) debido a su contacto con otros pueblos.

Así pues tenemos un pueblo de cantores en la base del cristianismo, con una tradición de cantos que ni los propios regidores de la Iglesia Católica como San Agustín pudieron frenar y que acabaron de admitir como algo inevitable y necesario. Citamos a Santo Tomás de Aquino, teólogo del siglo XIII:

“[...] la alabanza vocal es necesaria para elevar los afectos del hombre hacia Dios. Por consiguiente, todo lo que puede resultar útil para este fin, bueno será incorporarlo a la alabanza divina. [...] Por eso es saludable la práctica establecida de valerse del canto en la alabanza divina, con el fin de estimular más con él la devoción de los espíritus débiles”. (*Suma Teologica Parte II-IIae q.91*)

⁹ Tomado de la página web: www.sefarad.as/musica.htm editada por la Comunidad Israelita del principado de Asturias.

Y de este pensamiento fue heredero y seguidor Tolkien que admitió varias veces su admiración por la música, sobre todo vocal: pese a que en sus cartas Tolkien reconoce este hecho también admite que nunca llegó a entender realmente los procesos musicales. Probablemente sea por ello que la música presente en sus obras sea de una sencillez interpretativa desarmante y que el propio Tolkien, cuando eligiese la forma en que éstas debían interpretarse, se decantase también por la simplicidad más absoluta:

“La buena disposición de Tolkien para permitir cualquier cosa está bien demostrada en el libro de canciones de Donald Swann, *The Road Goes Ever On* [...]. En «*Namárië*», que Tolkien cantó para Swann, y que usó en lugar de su propia versión, la música es directamente canto gregoriano. Swann señala: «Tolkien aprobó cinco [canciones], pero se disgustó con mi música para *Namárië*. ‘La había oído distinta en su mente’, dijo, y tarareó un canto gregoriano». Aunque Tolkien aprobara las otras canciones sin disgustarse, podría haber estado más satisfecho con música que representara la Edad Media, y tocada con instrumentos más apropiados para ella. Un compromiso sin disgusto debería apuntar siempre al canto llano medieval, ser ejecutado con instrumentos que fueran descendientes apropiados de ese tiempo, y permitir que se oyera el ritmo libre”¹⁰.

Según Eugene Hargrove, autor del párrafo que acabamos de citar, parece que el canto de los Ainur (polifonía en base a temas con variaciones) es la forma más avanzada de música en los mundos de Tolkien frente a los cantos humanos de la Tierra Media creados en base a una línea melódica sin acompañamiento instrumental: la música de los Hijos del Pensamiento se remite a la polifonía bajomedieval, donde las diversas líneas melódicas confluyen sin que ninguna de ellas se subordine a las otras, mientras que los cantos humanos se asemejan al canto llano de tema único, homofónico o con una sola voz, que desde época altomedieval, principios de la Edad Media, comenzó a afianzarse en la Iglesia Católica.

La música de los pueblos humanos de LR se remonta a la creada por los pueblos germanos en los últimos años de la Antigüedad e inicios de la Edad Media (momento en que empiezan a incubarse los mitos luego estudiados por Tolkien), baladas que entonaban o cantaban acompañados por rústicas arpas de madera y que recogían hazañas heroicas, hechos guerreros, en versos rítmicos no rimados. Según Hargrove:

“El «Lamento por Théoden» y la «Canción de los túmulos de

¹⁰ HARGROVE, E.: “La música en la Tierra Media”. Publicado originalmente en *Beyond Bree* en Enero de 1995, traducción Diego Seguí (Hláfurd), tomada de la página web <http://www.uan.nu/dti/trad-musica.html>.

Mundburgo» son ejemplos de este tipo de canción, y por analogía puede suponerse que representan la forma más temprana de música humana en la Tierra Media”.

Pero, a partir del siglo VI, cuando fueron cristianizados, estos pueblos adaptaron su lengua y su música a la de la iglesia que los había convertido, llegando al canto llano base de la música cristiana y al resto de los cantos vistos en LR.

Se podría creer que, llegados a este punto, la interpretación de las baladas y canciones compuestas por Tolkien podrían ser sencillas al seguir ciertas normas pero esto no es así: el mismo Hargrove reconoce que es difícil llegar a una interpretación de la música creada por Tolkien ya que ésta no tiene una métrica definida y las cesuras en los versos (pausas métricas) son también irregulares siendo evidente que Tolkien no tenía los conocimientos necesarios para hacer sus poemas “cantables” tal y como se entiende en la música tradicional occidental.

Renunciando pues a todo intento de analizar la música de *Ainulindalë* desde el punto de vista interpretativo no deberíamos por otra parte dejar de lado el resto de su estudio musical que veremos traducido en referencias cristianas sobre la Luz y la Oscuridad, el Bien y el Mal, la Armonía y la Disonancia.

Ilúvatar utiliza la polifonía (conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico) cuando enseña a sus hijos a cantar, polifonía que está en la base del enfrentamiento entre Ilúvatar y Melkor en la canción creadora. Anteriormente a la gran música de la creación los Ainur cantaban solos o en grupos pequeños utilizando la homofonía, es decir, cantando al unísono, a la vez, un mismo tema. Así pues hay una evolución musical también en los Ainur que va de la incomprensión de los cantos ajenos, al estudio y la perfección de la unisonancia y, según Tolkien, de la armonía aunque eso no es posible ya que el unísono es contrario a la armonía: si se canta de forma unísona, varias voces cantan de forma digamos idéntica una misma tonada y si se canta de forma armónica las diferentes voces interpretan sonidos diferentes pero concordantes, agradables al oído. De nuevo nos enfrentamos al desconocimiento de Tolkien de los principios musicales lo cual, sin embargo, no es óbice para que haga de la música la base de su mito creacional ya que, como ahora explicaremos, la música se mostraba como el mejor vehículo para llegar a la concepción de la dualidad bien-mal en la creación del mundo.

La música polifónica de los Ainur y su interpretación del pensamiento del Creador se sucede siguiendo un esquema trinitario (tres temas y tres replicas) de resonancias cristianas: Ilúvatar proporciona un primer tema; los Ainur lo desarrollan armónicamente; Melkor introduce disonancias pues su pensamiento difiere del de sus hermanos “la discordancia de Melkor se extendió todavía más, y

las melodías escuchadas antes naufragaron en un mar de sonido turbulento"; entonces Ilúvatar hace nacer un nuevo tema armónico que Melkor lleva de nuevo al naufragio; tras este suceso Ilúvatar crea un tercer tema que se enfrenta al de Melkor y del que llega a apropiarse en sus momentos triunfales.

Las diferencias que existen entre los párrafos de *"El Silmarillion"* y los que encontramos en BLT son mínimas pero significativas: en BLT Ilúvatar propone el tema inicial para que los Ainur interpreten una "música grande y gloriosa y un canto de este tema", es decir, pide que se toque y se cante a la vez mientras que, recordemos, en *"El Silmarillion"* las voces de los Ainur "como de arpas y laúdes" se alzan en un cántico donde las voces asemejan instrumentos pero nunca lo son realmente lo cual significa un retorno de Tolkien a las primeras tradiciones cristianas basadas en la música vocal hebrea.

En la antigua versión del relato arpistas, laudistas, flautistas, gaiteros, órganos y coros se alzan para dar forma musical al pensamiento del Creador lo cual contradice tanto la tradición cristiana como la germana pues estos instrumentos tienen su origen en otras tierras o son de diversos tiempos: el laúd, por ejemplo, es un instrumento de raíz árabe que se introdujo en Europa a través de España tras la conquista que los musulmanes en el siglo VIII; la gaita es un instrumento que comienza a difundirse en la época medieval europea al igual que el órgano que aparece a finales de la Edad Media y jamás es citado en la Biblia mientras que la flauta, por el contrario, se conoce desde tiempos prehistóricos. Tanta procedencia musical dispersa, con orígenes que remiten a diversos pueblos y diversos momentos históricos, nos hacen pensar que Tolkien, muy acertadamente, decidió sustituirlos más adelante por una música vocal presente desde los albores de la historia humana, unida de forma inextricable con la tradición cristiana, y que podía sonar, eso sí, como todos los instrumentos citados sin que se entrara en una contradicción ni histórica, ni mitológica, ni religiosa, ni musical.

Por lo demás, *"La música de los Ainur"* sigue la misma estructura que vemos en *"El Silmarillion"* sin ninguna diferencia significativa: al tema principal le sucede la variación de Melkor sustituida por un nuevo tema del creador que de nuevo es variado por Melkor aumentando la disonancia vista en la primera variación. Por fin se introduce el tercer tema que de nuevo es variado, con terribles disonancias de las que parece apropiarse sin embargo el tema principal, llegándose al brusco final dado por Ilúvatar a la música.

A lo largo del desarrollo de la música en ambos textos se aprecia cómo surge una lucha constante entre la armonía expresada a través de los temas de Ilúvatar, desarrollados por los Ainur, con las más espantosas disonancias surgidas del pensamiento de Melkor. En el texto la armonía es el Bien y la disonancia es repetitiva, vana y violenta, simbolizando de forma clara al Mal.

Nada en este mito creacional es superfluo o accesorio: Tolkien toma de la música clásica un concepto, el “tema con variaciones” (característico de la época barroca y el clasicismo, siglos XVII y XVIII) que desarrolla según sus necesidades. En este concepto musical el tema original evoluciona y desarrolla, varía y cambia, hasta que, en ocasiones, se convierte en algo completamente irreconocible del punto de partida. De igual forma sucede con la música de los Ainur y los temas introducidos por el Creador, donde el resultado final se convierte en algo inidentificable de donde partió debido a como los temas se entrelazan y apropian de las variaciones introducidas por Melkor.

“Tolkien nos presenta en el inicio de su mitología el dualismo bien-mal concentrado en el concepto consonancia-disonancia. Es Melkor, el ángel rebelde, la encarnación del mal mitológico, repleto de egoísmo y pensamientos propios, quien presenta sus disonancias en la gran música de los Ainur [...]. Es curioso observar el paralelismo del pensamiento de Tolkien en cuanto al dualismo bien-mal con el mismo paralelismo consonancia-disonancia en el ámbito de la música. En el principio de los tiempos surgió claramente la distinción entre bien y mal bajo la forma de la disonancia que Melkor provocaba en el maravilloso canto de los Ainur”¹¹.

Para entender el porqué de esta elección de Tolkien debemos retroceder un paso y volver a sus ideas cristianas para comprender hasta qué punto estas determinan sus ideas musicales en el Ainulindalë.

Ya hemos visto hasta qué punto se asemeja el texto contenido en “*El Silmarillion*” con el comienzo del texto bíblico correspondiente a la niñez de Tolkien (John Ronald contaba con 11 años cuando Reina-Valera publicó su edición en castellano). Repasando la biblia y el texto tolkieniano veremos hasta qué punto coinciden.

En primer lugar tanto en el texto definitivo del Ainulindalë como en el Génesis, Dios habla y con su voz da origen a todas las cosas: en Tolkien Dios-Ilúvatar propone temas que los Ainur, Hijos de su Pensamiento, interpretan pero es él, en última instancia, quien es origen de todo lo creado

“¡Contemplad vuestra música! Éste es vuestro canto y cada uno de vosotros encontrará en él, entre lo que os he propuesto [la negrita es mía], todas las cosas que en apariencia habéis inventado o añadido”.

De tal forma, como Ilúvatar es el verdadero origen de todo cuanto existe, no

¹¹ TOMBO: “La Música de Tolkien”. Publicado en la página web www.elfenomeno.com, 11 de Julio de 2003.

se contradice el Génesis donde Dios es origen de todas las cosas. Mientras en el Génesis Dios habla y las cosas surgen, en el Ainulindalë Ilúvatar habla y los Ainur, siempre siguiendo su pensamiento, hacen surgir todo lo existente. El por qué era necesario para Tolkien que existieran estos intermediarios entre el Creador y lo creado sólo se justifica por lo rápidamente que el escritor hace salir de escena a Eru-Ilúvatar, un ser que se asemejaba demasiado al Dios cristiano, origen del Bien y de todo lo creado, y que debía agitar pensamientos encontrados en un católico tan ortodoxo como el Tolkien de las últimas décadas de su vida: los Ainur-Valar son una suerte de “ángeles”, nunca dioses, que sirven de intermediarios entre Dios y sus criaturas, que comparten su gloria y que velan en cierta medida por lo creado. A partir de la desaparición de Eru de los asuntos del mundo, la relación con la Biblia cristiana también se va diluyendo, llegando a LR donde la religión parece algo evanescente pese a la comparación que pueda hacerse entre personajes y situaciones con los evangelios cristianos¹².

Es claro, sin embargo, que para Tolkien fue necesario este texto sobre la creación para asentar sobre él su propia creación literaria y por ello escogió el, a su forma de ver, mejor ejemplo que podía encontrar, la Biblia. Sin embargo, al igual que pasaba con San Agustín y el placer que le daba la música, también para Tolkien, creyente ortodoxo, debió de ser difícil con el paso del tiempo enfrentarse a un texto que tanto se parecía a la propia Biblia, con un personaje central que, nada menos, era reflejo del mismísimo Dios cristiano y cuyo manejo, en cualquier momento, podía llevarle a un desvío sobre las ideas católicas que tanto respetaba. Para lograr que Eru apareciese lo menos posible en su mitología pero se llevase a cabo la aparición del Mal en la perfección de la obra creadora, evocando el nacimiento de elfos y hombres, prefigurando el miedo ante la mortalidad de estos segundos y su caída en el error, Tolkien se valió de la música consiguiendo que en menos de cuatro hojas se asentase el futuro de todo lo que habría de ser.

¿Y cómo surge en “*El Silmarillion*” todo lo ideado y cantado por los Ainur que Ilúvatar les muestra en una visión? Cómo el Dios del Génesis que dice, “Hágase la luz”, Ilúvatar dice, “¡Eä! ¡Qué sean estas cosas!”. Y las cosas, invocadas por el sonido de su voz, son.

Gracias a la música y a la estructura del “tema con variaciones” (que sin duda fue utilizado por Tolkien de forma intuitiva pues las referencias musicales del resto de su obra jamás hacen alusión siquiera a un tipo de estructura musical tan complicada) Tolkien comienza por presentarnos el tema original de Ilúvatar interpretado por los Ainur, del cual el escritor llega a decir en el texto que “Nunca desde entonces hicieron los Ainur una música como ésta”, tan sólo comparable a la que se interpretará al fin de los días donde

¹² MARQUÉS CAMPO, JOSÉ MIGUEL: “El catolicismo en Tolkien...”, op. cit.

“los temas de Ilúvatar se tocarán correctamente y tendrán Ser en el momento en que aparezcan, pues todos entenderán entonces plenamente la intención del Único para cada una de las partes, y conocerán la comprensión de los demás, e Ilúvatar pondrá en el pensamiento de ellos el fuego secreto”.

Compárese este anuncio de una polifonía universal de los Hijos de Ilúvatar en el fin de los tiempos con las palabras de San Pablo en su primera carta a los corintios cuando habla de la vida tras la muerte y la comparecencia ante el Altísimo:

“Porque nuestra ciencia es imperfecta, e imperfecta nuestra profecía; pero cuando venga lo perfecto desaparecerá lo imperfecto [...]. Ahora vemos por medio de un espejo y oscuramente, entonces veremos cara a cara. Ahora conozco imperfectamente, entonces conoceré como soy conocido”.

Creo que no es necesario enumerar las semejanzas para apreciar hasta qué punto reflejan los mismos pensamientos sobre Dios, el juicio a los hombres y la llegada al verdadero conocimiento más allá de la vida.

Siguiendo con el relato tolkieniano, es de reseñar como, después de un rato de escucha por parte de Ilúvatar del canto de los Ainur, Melkor comienza con su trabajo de zapa. Melkor es, sin lugar a dudas, el reflejo del Ángel Caído bíblico pues, a pesar de habersele dado los más grandes dones de poder y conocimiento entre los Ainur, se alza contra el canto de sus hermanos introduciendo sus propias variaciones:

“Melkor, después conocido como Morgoth, es el equivalente de Lucifer en la Tierra Media, también conocido como Satán. Tolkien dice de Melkor que es “el más grande de los Ainur” igual que Satán era el más grande de los arcángeles. Como Lucifer, Melkor es la encarnación y causa última del pecado y del orgullo...”¹³.

Sin embargo, y este es sin duda el peor error que pueda cometer un católico convencido al intentar hacer semejante su mitología a la cristiana (y contradiciendo lo dicho por Pearce en el párrafo anterior) Melkor no es el origen del pecado y el orgullo en el mundo, el origen es el Creador. Recordemos que Tolkien, a través de Eru, lo afirma a lo largo del texto: “Éste es vuestro canto y cada uno de vosotros

¹³ Carta 142, que trata de la influencia del catolicismo en El Señor de los Anillos y también de su amor por la música, que ya vemos imbricado directamente con el amor por el cristianismo. Selección y edición de Luis Unsain, página web: www.anarda.net/tolkien/selec-cartas.html.

encontrará en él, entre lo que os he propuesto, todas las cosas que en apariencia habéis inventado o añadido". Y más clara y reveladoramente: "Y tú, Melkor, verás que ningún tema puede tocarse que no tenga en mí su fuente más profunda, y que nadie puede alterar la música a mi pesar". Es decir, Mal y Bien tienen su misma fuente en el Creador.

Llegados a este punto es evidente que una concepción semejante del origen del Mal se salta limpiamente todas las concepciones ortodoxas cristianas sobre la creación pero acercan a Tolkien a las mitologías germanas, bálticas e incluso mediterráneas: si se lee la Edda Mayor se llega a la conclusión de que Odín es un tipo vengativo ("*Los dichos de Grímnir*"), que gusta de humillar incluso a sus propios hijos ("*El canto de Hárbard*"), siempre cínico e imprevisible. Aunque los dioses fineses no aparecen bien definidos, ni siquiera el Creador, en su mitología escrita, Väinämöinen, el personaje vertebrador del Kalevala, "el viejo y sabio" bardo, un ser semidivino, se enamora de una chica joven, la doncella de Pohja, y para conseguirla utiliza todas las tretas a su alcance...Y mejor no hablar en profundidad de los dioses griegos que tan pronto se acuestan con mortales como los condenan a vagar durante décadas por los mares mientras sus familias pasan por penurias sin cuento.

Esta reflexión nos lleva a plantearnos hasta qué punto era consciente Tolkien de cómo su génesis se asemejaba de forma tremenda a su homónima cristiana al igual que el resto de su mitología. Si hacemos caso a las palabras del propio Tolkien, sólo fue consciente de cuanto se parecía su mitología al cristianismo después de haberla escrito, nunca mientras la concibió: "El Señor de los Anillos es, por supuesto, una obra fundamentalmente religiosa y católica; de manera inconsciente al principio, pero luego cobré conciencia de ello en la revisión"¹⁴. El escritor estaba tan saturado de la mitología cristiana que esta impregnaba de forma natural sus textos y en *Ainulindalë*, más que en cualquier otro de sus escritos, esto es apreciable a primera vista. Por ello pudiera ser que Tolkien, aun notando de forma subconsciente como contradecía el origen del Mal de su mito a la ortodoxia cristiana que el seguía, no modificó ni un ápice el sentido de su advertencia a Melkor a lo largo de los años pues esta daba una ambivalencia a su creador propia de los mitos paganos que él tan concienzudamente había estudiado...o quizás, y esto es lo que en verdad creo que sucedió, Tolkien nunca fue consciente de hasta qué punto las frases que escribió hacían a su creador fuente de la Consonancia y la Disonancia, del Bien y del Mal, pues el *Ainulindalë*, seguramente debido a sus continuas revisiones que retrasaron su publicación y a la importancia que fue adquiriendo la trilogía de LR, nunca dispuso de unos lectores contemporáneos que hubieran podido indicarle a Tolkien semejante discordancia con sus ideas.

¹⁴ PEARCE, JOSEPH: "La creación de la Tierra Media...", op. cit., pp. 105-106.

Retomando el discurso sobre música y religión, tenemos un Melkor-Lucifer, de raíz cristiana, que se rebela contra los pensamientos de su padre a los que sus hermanos los Ainur dan forma musical surgiendo una dualidad luz-oscuridad que muy pronto se transformará en la dualidad bien-mal. La música que en principio crean los Ainur, con el primer tema, es una serie de “melodías alternadas, entretejidas en una armonía que iba más allá del oído hasta las profundidades y las alturas”. Decir en primer lugar que si la música iba más allá del oído difícilmente iba a poder ser captada por nadie aunque creo que Tolkien se refiere a que se difundía más allá del lugar en donde se encontraban los Ainur “rebosando los espacios de la morada de Ilúvatar”. Es de constatar que es la música la que hace que el vacío que rodea la morada de Ilúvatar desaparezca para siempre: la música genera el espacio, hace que surjan dimensiones y que la nada retroceda. De nuevo nos encontramos con el increíble proceso generador de la música que desarrolla en unos instantes una labor que al dios cristiano le lleva siete días realizar.

Partimos de una polifonía coral, donde las voces desarrollan diversas melodías consonantes que dan como resultado una armonía tradicional, agradable al oído. Esta armonía, que se enfrenta a la disonancia de Melkor, será siempre para Tolkien la armonía tradicional europea que se desarrolla a partir del canto llano gregoriano, primer vestigio escrito de la misma, que el escritor tanto apreciaba. La descripción de conceptos musicales clásicos como “consonancia”, “disonancia” y “armonía” se entrelazan de esta manera al discurso narrativo del Ainulindalë formando una unidad imposible de disociar del concepto del relato.

“Consonancia”, tal y como la entendía Tolkien, un hombre tradicional por muchos y muy variados conceptos, es la consonancia de sonidos consustancial a la música europea desde la aparición del canto llano hasta la llegada del siglo XX donde surgen las primeras rupturas con el concepto clásico de armonía. Partamos de que una composición musical consiste en una serie de sonidos placenteros, expresivos o inteligibles de estructura definida y significado de acuerdo a las leyes de la melodía, armonía y ritmo, de forma más simple, una composición musical es melodía (desarrollo de la idea musical) y acompañamiento (armonía).

“La base de todas las melodías es la escala musical. El acompañamiento de una melodía musical es una serie de acordes. Un acorde consiste en un conjunto de sonidos de diferente frecuencia, tocados simultáneamente. La armonía es el factor que se refiere a los acordes y su fundamento es la consonancia: cuando se tocan dos o más sonidos simultáneamente y el resultado es placentero al oído, el resultado es la consonancia y en caso contrario la disonancia”¹⁵.

¹⁵ “Sonidos musicales”. Curso de Acústica creado por GA. Cop. 2003. Tomado de la página web www.ehu.es/acustica/espanol/musica/somues/somues.html

Tengamos en cuenta siempre que con Tolkien partimos de la tradición clásica europea, es decir, que partimos de la tradición cristiana altomedieval y que ya desde esa época la obtención de combinaciones de frecuencias agradables al oído fue una constante de la composición musical, en la cual se busca que los sonidos emitidos de forma simultánea gocen de cierta fusión que de homogeneidad a la percepción armónica. A esos sonidos que combinados nos suenan de forma agradable los llamamos consonantes y, por el contrario, a todos los que nos suenan de forma desagradable los llamamos disonantes.

Desde los primeros teóricos musicales y las primeras partituras escritas se ha apreciado la disonancia como algo malo, puesto que los sonidos disonantes carecen de la unidad y coherencia vistas en los consonantes. Tanto consonancia como disonancia tienen fundamentos físicos ("La regla tradicional empleada por los músicos establece que, cuanto más simple sea la relación de frecuencias de dos sonidos, más consonante será el intervalo que forman")¹⁶ que pueden explicar las asperezas que producen en nuestro oído los sonidos disonantes pero, en última instancia, se tiene que admitir que en el caso occidental la preferencia o el gusto por determinadas combinaciones sonoras tiene un fundamento educacional e histórico que se rastrea desde la época medieval hasta la actualidad. El hecho de que Tolkien eligiese en su última versión del *Ainulindalë* la música vocal para levantar en solitario su mito no sólo refrenda su gusto por la armonía tradicional occidental sino que además la refuerza puesto que la voz humana es un instrumento muy rico en armónicos (tiene hasta 35 diferentes).

Tenemos pues a unos *Ainur* recogiendo una idea o tema musical (melodía) de la cual pasan a hacer numerosas variaciones basadas en el mismo tipo de acompañamiento armónico clásico-occidental, consonante y agradable, lo cual satisface al Creador hasta que Melkor introduce sus variaciones disonantes, que no resultan agradables al oído, y que, aun así, arrastran a algunos de sus hermanos que concuerdan su música con la suya con lo cual el sonido se vuelve "turbulento". La traducción musical del párrafo viene a decir que algunos de los *Ainur* empiezan a concordar armónicamente sus melodías con la variación de Melkor pero, como esta armonía difiere de forma fundamental con la clásica, representada en última instancia por *Ilúvatar*, se forma un sonido "turbulento", generado por la conjunción de dos sistemas armónicos distintos pero no por ello menos válidos pues, y esto es fundamental, hoy en día (y, en realidad, aproximadamente desde principios del siglo XX) no se considera que las escalas disonantes sean una música desagradable sino que, simplemente, responden a principios físicos que no pertenecen a la tradición occidental.

Sin duda Tolkien conocía este tipo de música atonal (fuera de las escalas

¹⁶ MERINO DE LA FUENTE, J. Mariano: "Concepto moderno de la consonancia musical", p. 1. En la página web www.sea-acustica.es/revista/volxxii12/04.pdf

clásicas occidentales) que coincide temporalmente con el momento en que ideó sus grandes obras y más, aún, podemos destacar que el inicio de la música dodecafónica (un tipo de escala con la que se empezó a fracturar la armonía tradicional occidental) coincide con la época de creación de las primeras versiones del *Ainulindalë*: la música atonal basada en esta escala fue creada por el compositor austriaco Arnold Schoenberg en 1921. Sin duda Tolkien oiría en algún momento este tipo de música y, seguramente, le desagradaría profundamente pues coincide demasiado con el sonido “turbulento”, desasosegante y áspero que corresponde a Melkor en el mito.

La respuesta de Ilúvatar a la intromisión de Melkor es el retorno a un tema clásico que será variado de nuevo por los Ainur siguiendo las normas tradicionales de la armonía. En “*El Silmarillion*” Eru responde a las disonancias de Melkor con una sonrisa mientras que en BLT el Creador se alza con “una sonrisa triste”, siendo este el tema que corresponde a los elfos (la explicación del contenido de los temas se nos ofrece justo antes de que el Creador haga realidad la música de los Ainur): sin duda Tolkien lo pensó mejor en las versiones posteriores puesto que la sonrisa triste da paso a una sonrisa sin más y así la llegada de los elfos parece ser un episodio simplemente gozoso contra el que de nuevo se alzan las disonancias del Ainu frente a las cuales surge el tercer tema de Ilúvatar, el tema de los hombres.

Existe aquí una clara discordancia entre la versión de BLT y “*El Silmarillion*”: mientras que en la segunda versión del relato Eru se alza llorando para introducir el tercer tema, en la versión más reciente el Creador se incorpora serio. Es ésta, sin duda, una variación debida a la religiosidad del autor pues, en BLT el Creador refleja emociones cercanas a las humanas con esa “sonrisa triste” y luego con las lágrimas que simbolizan también la compasión pero, en la última versión, la ortodoxia que acompaña al escritor y la propia fuerza del mito, que rechaza la similitud con las pasiones humanas, le lleva a plasmar un dios terrible similar al del Antiguo Testamento cristiano.

El tercer tema es en principio delicado, con suaves melodías que van adquiriendo “poder y profundidad”. Surge así un momento musical terrible desde el punto de vista compositivo ya que, a la música levantada gracias a las disonancias de Melkor se opone una segunda música levantada sobre la armonía clásica:

“Y pareció por último que las dos músicas se desenvolvían a un tiempo ante el asiento de Ilúvatar, por completo discordantes. La una era profunda, vasta y hermosa, pero lenta y mezclada con un dolor sin medida que era la principal fuente de su belleza. La música de Melkor había alcanzado ahora una unidad propia; pero era estridente, vana e infinitamente repetida, poco armónica, pues sonaba como un clamor de múltiples trompetas que bramaban unas pocas notas, todas al unísono”.

La concepción de Tolkien de la música es del todo romántica pues, para él, la música expresa sentimientos, “afectos” que se decía en el siglo XVIII.

La música es la expresión más elevada del sonido, un medio de socialización que permite la comunicación entre los hombres¹⁷, un medio de percibir el mundo como reflejo de la sociedad en la que está imbricada. Como tal refleja también las preferencias sociales y estéticas de quien la elige: así pues tenemos a un Tolkien que prefiere una música descriptiva, que puede reflejar tanto un “dolor sin medida” como convertirse en “vana”, una música, en definitiva, romántica, que refleja las emociones de sus intérpretes y de su creador. Sin embargo, esta concepción choca claramente con un presupuesto que ya se venía discutiendo desde el siglo XVIII y que con la música atonal del siglo XX alcanzó su mejor demostración: que la música, como melodía acompañada de acordes, como fenómeno físico cuantificado, no expresa nada en sí misma sino que su interpretación es algo completamente subjetivo que está en la mente de aquel que la oye. Para Tolkien la música de su creador es belleza, luz, aunque también contenga dolor y la de Melkor, su antagonista, es desagradable, repetida, mala en definitiva y así lo expresa con sus descripciones. Tolkien es, por tanto, heredero musical de una tradición que se perpetúa en el tiempo y va desde el canto llano gregoriano a la música descriptiva de los románticos. Tomemos por ejemplo una partitura sinfónica de Liszt (compositor austriaco, 1811-1886), *Los Preludios*, basada al parecer en la obra de los poetas Lamartine y Autran, y como la describió el compositor en el momento de su estreno:

“¿Qué es nuestra vida sino una serie de preludios a una canción desconocida, de la cual la primera nota solemne es la que hace sonar la Muerte? El amanecer encantado de toda existencia está anunciado por el amor, y sin embargo, ¿en el destino de quién no están interpretados los primeros latidos de la felicidad por tormentas cuyas violentas ráfagas disipan las más caras ilusiones de la persona, consumiendo su altar con un fuego fatal?[...] el hombre pocas veces se entrega a la calma beneficiosa que al principio lo encadenó al regazo de la naturaleza. Tan pronto como la trompeta hace sonar la alarma, corre él al puesto del peligro, aunque sea la guerra la que lo convoque a sus filas”.

Sin llegar a extremos semejantes (estamos tratando la obra de un inglés, profesor de lingüística de Oxford, con una obra escrita en el siglo XX) es evidente que las descripciones que Tolkien hace de la música de los Ainur tienen un aire de pasión romántica, tanto por lo que nos evoca la luz y la belleza como por lo que nos recuerda la maldad y la oscuridad. Pero es también evidente que para Tolkien la música atonal que se estaba desarrollando en el siglo XX, al mismo tiempo que

¹⁷ RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: *Prontuario de musicología: música, sonido, sociedad*. Barcelona, Clivis, 2002, pp. 9-10.

el concebía su mitología, era similar a la que un Melkor podía crear, sonando como un “clamor de múltiples trompetas que bramaran unas pocas notas, todas al unísono”. El elegir un instrumento de viento-metal como la trompeta para plasmar la música de Melkor tampoco es casual: en la versión de BLT no se encuentra y ello debe ser por alguna experiencia posterior personal del propio Tolkien en este aspecto. ¿Tal vez algo de música de Jazz o del primer rock? Fuera como fuese, parece ser que este instrumento, de timbre en general chillón y fuerte, pasó a simbolizar para él la disonancia y el error de Melkor.

Pese a todos los esfuerzos del rebelde Ainu, la música propuesta por Ilúvatar se alza sobre de su hijo de pensamiento y se apodera de las notas más triunfantes, haciéndolas suyas: éste es sin duda uno de los grandes momentos de la prefiguración del destino del Hombre pues, sobre el dolor de la muerte que Melkor introduce en su espíritu y que le lleva al error, la música de Ilúvatar, su tema lleno de belleza, se impone sobre el error de Melkor, sobre el dolor humano, llegando el fenómeno musical a su momento álgido en el relato.

La batalla sacude las estancias hasta que Ilúvatar se alza por tercera vez “y era terrible mirarlo a la cara”, levantando las manos “y en un acorde más profundo que el Abismo, más alto que el firmamento, penetrante como la luz de los ojos de Ilúvatar”, la música cesa.

En conclusión, después de éste final musical apoteósico (personalmente creo que una película del relato con una banda sonora original y omnipresente sería impresionante), podemos destacar varias cosas. Primero que la música permite a Tolkien plasmar, de una forma viva y coherente (si procuramos olvidarnos del detalle del Creador como fuente de todo lo que existe), su propia mitología a partir de su fondo espiritual cristiano-católico. La música que utiliza para ello procede de la misma tradición cristiana occidental de la que él parte: el “tema con variaciones” llega a su más alta cumbre con la música religiosa de J.S. Bach, en el Barroco; el canto llano, polifonía y homofonía, surge del cristianismo medieval pues el canto de los fieles es una de las expresiones más altas de adoración colectiva al Señor, siendo base del canto de los Ainur; los temas del Creador y las melodías de los Ainur en todo momento respetan la armonía clásica occidental, originada a partir del canto gregoriano, armonía que aún hoy en día sigue siendo la más aceptada en todo el mundo

Gracias a la base que la Biblia propone, haciendo del sonido el instrumento del Creador para originar luz y tinieblas, tierra y firmamento, animales y hombres, Tolkien desarrolla en su plenitud este principio y hace que la música genere todo cuanto existe gracias a tres temas que implican la presentación de cuanto ha de ser en su universo. Gracias a la intervención de Melkor (si, gracias a ella), la música adquiere una riqueza y complejidad, disonancias y enarmonías incluidas, que una melodía con variaciones, basada en la armonía tradicional occidental, no hubiese

poseído. Tal vez lo que a Tolkien le sonaba horrendo y malvado, a nuestros oídos, más acostumbrados a las disonancias de todo tipo, no nos lo parecería. Con ello no quiero decir que nos llegase a gustar la música de Melkor sino que es más comprensible, musicalmente hablando, para cualquier persona del siglo XXI.

Lo que en el Génesis cristiano tarda una semana, en Tolkien se alarga lo que duraría...¿una sinfonía con sus cuatro movimientos? Es decir, ¿una hora como mucho? Aunque, ¿cómo se puede cuantificar bien semejante lapso temporal si todo surge del Vacío? Es de imaginar que al colmarlo aparecerían también el tiempo y el espacio...Desde luego en ningún momento habla Tolkien de días, ni siquiera de horas por lo cual todo es posible.

Como colofón, el Creador da fin a su música en un acorde supremo para luego verterla en imágenes en "*El Silmarillion*": en BLT el Creador directamente la hace real ante los ojos de los Ainur; sólo en el *Ainulindalë* Ilúvatar recurre de nuevo a la voz, al sonido bíblico, para, con un solemne "Eä", hacer de la Música la Verdad.

¿Cómo no hallar en una música semejante el reflejo de la música coral cristiana que el propio Tolkien honraba y cuyo rastro hallamos en la carta que envió en 1969 a Camilla Unwin, hija de su editor, respondiendo a su duda sobre el sentido de la vida?

"Hacer como decimos en el *Gloria in Excelsis* [...] te alabamos, te bendecimos, te adoramos, proclamamos tu gloria, te damos gracias por la grandeza de tu esplendor.

Y en los momentos de exaltación podemos invocar a todos los seres creados para que se nos unan en el coro hablando en su nombre, como se hace en el salmo 148, y en el Canto de los Tres Niños en Daniel II: alabad al Señor... todas las montañas y las colinas [...] todas las criaturas que reptan y los pájaros que vuelan"¹⁸.

Y todo gracias a una melodía cuyo eco, Tolkien lo afirma, aún perdura en el agua, refugio y origen de toda música en este mundo. Una melodía que nos trastorna y nos hace sentir anhelos de algo que pese a todos los estudios, trabajos y ensayos, sólo podemos vislumbrar y nunca podremos en verdad conocer.

¹⁸ PEARCE, JOSEPH: "La creación de la Tierra Media...", op. cit., p. 222.