ETAPAS DE LA CREACIÓN EN EL MÚSICO [1]

Por Juan Francisco Giacobbe

El vocablo *música* ha ido perdiendo en los siglos la pluralidad de sentido que tuvo en su origen, y con él también la esencialidad del músico.

Nuestro concepto actual arranca desde los albores del renacimiento y nos presenta un artista que se dedica exclusivamente a las disciplinas propias del sonido, y que ya sirviéndose de poesías ajenas, o ya sirviéndose de ritmos de danzas (ritmos a los que los siglos han dado una plasticidad particular), o ya sirviéndose de formas representativas como el teatro poético, coordina o compone la combinación puramente musical. Por eso, entendemos hoy como a artes separadas tanto la poesía como la música y tanto la danza como la poesía, y diferenciamos la actividad artística de un poeta de la de un músico, y la de éste a la del coreógrafo porque con el andar del tiempo, las artes fueron tomando una heterogeneidad que antes no tenían.

Hasta la Edad Media, todo poeta fue músico y la palabra "*poeta*" subentendía la función del músico. Salvo el caso verdaderamente moderno de Dante y su *Commedia* toda la himnografía medieval y todos los cantares de todos los tipos, fueron compuestos por músicos-poetas que, ya en función de rapsodas o ya en función de compositores, hacían de las artes, una sola. No de otro modo fueron las figuras geniales del mundo antiguo, tanto del bíblico como del pagano, y aunque del primero no abunden datos históricos de los sistemas, no es difícil asegurar que tanto el Rey David, poeta sin par en sentido literario, debió ser un melodista o un rapsoda de excepción, como no pudo ser menos Salomón, y como debieron serlo en una forma trágica y sacerdotal los profetas, creadores de cánticos de estupenda fuerza musical, y como lo fueron todos los poetas paganos desde Homero hasta Horacio.

Por eso hablar del proceso de la creación de la música no es posible aislar los vocablos y las funciones, ya que toda palabra poética da origen a la música y toda música da al ser una promoción emocional que es auténticamente poética, bifurcando estas dos artes cuando el devenir de la humanidad, en cierta forma las desune, y que es precisamente en los albores del Renacimiento. Y dada esta somera aclaración vayamos al motivo preciso de nuestro artículo.

En la parábola de todas las actividades humanas hay siempre un principio oscuro e impenetrable que lleva el nombre hermético de: *origen*. Y como tal, como cerrazón histórica y como clausura inviolable a las leyes del conocimiento, todo origen es a la vez sinónimo de: *misterio*. Ya G. Vico buscando la articulación de la *ciencia histórica* en el devenir de la humanidad, había hallado la equivalencia de los actos primitivos y *el acto mítico*, del cual surgía todo el edificio mitológico en la psiquis del hombre y con ello la esencialidad religiosa de los orígenes. Antes de la conciencia de lo "providencial" y su relación con lo humano, es decir, antes de la relación entre el sentimiento de *lo transeúnte de la vida en la eternidad* y de la eternidad como percepción trascendente en el tiempo, nada entra en el acto de la historia y el hombre nada es y nada hace en función de "perpetuidad". Por ello, todo origen se hunde siempre en el misterio, tanto en lo universal como en lo individual y las cosas y los hechos, comienzan, para nuestro conocimiento, más allá de su… origen.

Tanto la historia de las artes, como la de las ciencias en todos sus tipos, sean éstas prácticas o metafísicas, comienzan siempre en la convención de una hipótesis sobre la cual se alza el

[1] Transcripción de texto mecanografiado, sin fecha. Según CV confeccionado por Giacobbe en 1950, para la revista "Saber vivir", 1946 . (N.d.R.)

edificio, continuamente variable del saber, y tanto las teogonías como las geologías, parten siempre de un punto de partida remoto y escurridizo que se llama: teoría.

Y así también con la música. En la parábola ascendente de su historia, allá en el umbral del principio, el punto escurridizo y fantasioso de su origen que se enraíza en la actividad mítica y en las relaciones del hombre con el misterio. Y en ese punto del misterio, el hombre, en función de puente e instrumento divino, ofrendándose a las fuerzas que están más allá de todos los fenómenos, en el secreto cruel y benéfico de la naturaleza. Por entonces el hombre no es sino una pieza más del cosmos; un órgano más, ciego y fijo, encajado en las entrañas del mundo entre el último eslabón del animal y primer escalón angélico; y mientras la antropología nos lo ofrece sumido en la sombra de cien complejos psíquicos, las teogonías nos lo sitúan en el centro de una edad de oro recién salida de la magnificencia de Dios o de los dioses, en la cual la felicidad y las delicias no volverán a repetirse sobre el orbe. La antropología no nos aclara por ello el origen del arte; la teogonía nos lo da ya creado y funcional, pero no nos dice cómo y cuando fue creado. Por eso mismo el origen de la música arranca del misterio mismo, para situarse de plano y sin tanteos ante la función mágica de la religión. Como la poesía, a quien sirve, como la danza a quien promueve, como la pintura y la arquitectura y la conducta de la vestimenta, la música nace después que la *necesidad de rito* se ha plasmado en el hombre y está al servicio del ente providencial y mitológico. De allí que sea pura y exclusivamente mágica y magia pura a la vez. Del cómo y del dónde se articula esa percepción mágica de la música, la fantasía ha urdido muchas hipótesis entre las cuales son las más bellas aquellas que aseguran que la música extrahumana, es decir, que la música diseminada en los misterios del orbe, enseñó al hombre a ser músico. La casualidad, el azar y lo accidental introdujeron al hombre en el campo naturalista de la música, y la Naturaleza, esa naturaleza en tantos aspectos justificadora de la divinidad, da al hombre un elemento de goce nuevo y maravilloso. Según esas teorías, el hombre, alumno aprovechado de la gran escuela de la naturaleza, se gradúa músico siguiendo la imitación más o menos feliz de los fenómenos sonoros del mundo circundante.

En cambio las teogonías, que hacen del hombre un vástago de Dios o de los dioses, hacen que las fuerzas internas del hombre, la acción de la pasión y la necesidad de entusiasmado delirio hacia la gracia creadora, se transformen en representación de canto y danza, haciendo nacer al lirismo del arte en la raíz misma de la conciencia, y en el misterio de una necesidad mágica de comunicación entre la pequeñez humana y la grandeza divina. Así, aquel proceso de imitación más o menos servil que sostienen los naturalistas de todos los tiempos, se trueca, en virtud del teogonismo, en volición sacramental y en promoción litúrgica, estableciéndose con ello, dos divisiones psíquicas en el proceso histórico de la creación de la música en el hombre: una, antropomórfica que lo articula en la raíz de lo psicofísico y de lo biomecánico; la segunda, teogonista, que la sitúa en heredad divina y en la voluntad de enlace entre lo humano descendido de Dios, y Dios mismo.

Sea como fuere, la verdad es que, en el hombre-histórico, la música aparece ya encauzada y ordenada en los lindes de lo mágico, de lo religioso y de lo ritual, y antes que esta fisonomía primitiva de la música cambie de carácter, pasarán muchos y muchos milenios sin llegar a perder por ello, su genuina cepa de evasión, de fantasía metafísica y de comunicación misteriosa.

Mago, sacerdote, poeta y músico, y por lo mismo, actor, danzarín y cantor, son una sola cosa, al principio, en los libros sagrados. Los primeros combinadores de planes litúrgicos son ya de por sí, en mucho, organizadores de aquella voluntad de representación místico-poético-musical que es el primer móvil de toda creación sonora.

Antes que el teatro sea tal y antes que el canto sea independiente, los dos están en el germen de todos los actos simbólicos y religiosos. Los primeros nombres son siempre míticos: Jubal, Orfeo y Anfión, por no citar a lo simbólico puro de Apolo, Mercurio y

Dioniso, en el Mediterráneo, están fluctuando entre la fantasía y la verdad como concreciones del afán alegórico, que es elemento plasmático de todo origen.

Pero aun así, por entonces, ya la música, y por ende, el compositor existían. Existían en función y en relación de misterio, y la actividad del músico, era por lo mismo, entre cosmológica y filosófica a la vez. Abluciones, ayunos, purificaciones, todo el ritual presantificante que existía aún en la época de Esquilo, debió existir para los músicos-poetas-sacerdotes de las edades olvidadas. Después los intérpretes, aprenderían con impuesta imitación el fruto de la labor expresiva de la magia musical y el acto coral quedaba establecido.

No hay duda de que por entonces la música debió nacer de la posesión de un delirio, en un estado de *trance*, en el cual el poeta-músico-sacerdote debía recibir, en un sexto sentido de lo mágico (que algunos antropólogos aseguran que el hombre ha perdido en buena cantidad) combinaciones fantásticas y adivinatorias que se resolvían en palabras patéticamente ritmadas, entonadas, gritadas y cantadas; y de la repetición de ello, de la memorización más o menos fiel de ese estado *divino* se originó la primera expresión musical religiosa. A ese estado de rapto, de posesión extrahumana, de convivencia misteriosa con las voces y espectros sensitivos de los trasmundos de la agorería y los presentimientos sagrados, las primeras religiones, y sobre todo la semítica cabalística, se le designó con el nombre hermético de: *inspiración*.

Para los cabalistas persas la inspiración era una de las emanaciones altas que, partiendo desde el trono maravilloso del todopoderoso Ormuz, llegaba por medio de los eones angélicos, a los seres elegidos y los hacía vehículos de los designios y las acciones celestes. Es decir, el hombre devenía un instrumento divino dentro del cual *soplaba* (inspiraba) la voluntad de Dios, sus voces signadas. Toda inspiración daba al ser elegido facultad profética, es decir, lo hacía *vate*, que equivale, a través de los siglos, a la posición psicológica del poeta, al cual, los desdoblamientos psíquicos en todas sus fases sitúan durante el momento de la creación, en ese tránsito de delirio, hiperestesia (y para Dilthey) locura también.

Para el mundo antiguo entonces el músico-poeta era algo así como el tutor de una obra y no el padre; un amanuense dócil y obediente que sabía recibir como un espejo, la variedad de las imágenes, pero que él de por sí era incapaz de producirlas sin los objetos y voluntades celestes. La música (y no olvidemos que jamás fue pura, es decir, sola) y la palabra, nacían, existían y se dirigían hacia un fin trascendente, loando al mismo al que la había querido y producido y que a la postre era Dios. Y aun aplicada a todos los casos de la vida: nacimiento, boda, sepelio, derrota y triunfo, la música poética no se dirigía sino hacia su fuente principal que era la divina.

Fue el paganismo el primero que la desvió hacia la criatura en la pluralidad organizada de la idolatría y que la situó a la altura del hombre. Los líricos griegos, fueron los primeros que dieron al arte musical adherencia humana y que fijaron las formas ulteriores de todos los desarrollos. Porque a pesar de la magnífica esencia amatoria, a pesar de la riqueza infinita de las imágenes, a pesar de la inmortal plasticidad de su belleza, *El cantar de los cantares*, se explaya todo dentro de los límites y dentro de la sensibilidad humanamente teísta, pero en su médula es motivo de ampliación sagrada. La relación entre Dios y el poeta músico no ha desaparecido allí, como ha desaparecido en Alfeo, en Safo, en Estesícoro, en los cuales campea un individualismo de motivo, una imposición temática y una finalidad estética pura y exclusivamente humana. Y desde allí, desde esa bifurcación del espíritu de Occidente, bifurcación que establece su fuerza de perennidad a través de la historia, la creación musical participará y se plegará a dos aspectos esenciales de la expresión y del fin de la expresión: primero, las expresiones que se enraízan en el motivo de lo ABSOLUTO y van y terminan en él; segundo, las expresiones que se enraízan en el motivo de lo RELATIVO y que van y terminan en él.

En la primera expresión se agiganta aquel tipo de arte que aun naciendo del complejo "hombre" a terminar en el complejo Dios; en la segunda se embellece aquel tipo de arte que aun naciendo de la "gracia" Dios va a terminar en esa belleza que se llama: criatura.

En el primer tipo de creación están los promotores de un arte "puente" que partiendo de la raíz bíblica florecen en los más grandes genios del cristianismo occidental, con una filiación directa e inconfundible. Los profetas, el Rey David y Salomón (excluyendo voluntariamente todo lo que tienen de sagrado y reduciéndolos a la pura esencia "musical") están en equivalencia relativa con la organización de San Gregorio el Magno y todos los creadores anónimos medioevales hasta llegar a la estupenda floración palestriniana y su época (Victoria, Orlando de Lassus) que bien podríamos identificarlos con los profetas; mientras que el Rey David tiene la altura creativa de un Juan Sebastián Bach; y Salomón, la universalidad de Beethoven en cuanto a contributo artístico se refiere. Todos ellos son por lo mismo, artistas de lo ABSOLUTO, es decir que tienen como punto de referencia la eternidad del ser y de la sensibilidad íntima del ser sentida, querida y pensada como valor absoluto, cosmológico y filosófico a la vez.

En el segundo tipo de creación están los fecundadores de un arte antropocéntrico, que partiendo desde Homero, los clásicos griegos y romanos, llegaron vía directa hasta Verdi, Wagner y Debussy. Es el arte que parte, ya de la rebelión moral del hombre (Esquilo, Monteverdi, Wagner, Debussy) ya del goce particular del mundo de las criaturas (Safo, Horacio, Lully, Gluck, Scarlatti, Haydn, Mozart y Rossini) y que se explaya solo en la órbita de un conflicto del ser que se llama *dramma*, es decir, acto, mutación, en todos sus modos y en todas sus categorías.

En los dos está latente la antigua teoría de la *inspiración*, es decir, que en los dos late un principio promotor de misterio, azar, casualidad, y por qué no, de magia. Por eso, porque el valor genético de la creación es uno en ambos, se igualan en méritos de inmortalidad a través de las edades, llegándose solamente a establecer una diversidad de fisonomía exterior, a la cual la estética y la academia, llaman estilo.

Pero en su resorte esencial, tanto el estilo como la valorización del estilo, dependen siempre del género psíquico y filosófico del germen creativo, según su punto de partida en lo absoluto o en lo relativo.

Claro están que esta proposición no se cumple con una rigidez matemática en cada uno de los genios, ya que dentro de la unidad de un estilo, se pueden notar a veces declinaciones fronterizas hacia el otro.

El "Don Giovanni" y la "Fantasia en do menor" de Mozart colindan, por la fuerza interna, con lo que de abismal y de infinito hay en Beethoven, mientras algunos trozos de Bach, "La cantata del café", por ejemplo, está más cerca del arte de Scarlatti que del de Palestrina, sucediendo lo mismo con muchos madrigales de este último que se están dando la mano con la atracción "humanista" de los más bellos madrigales de Monteverdi. Es decir, dentro de una unidad estilística en el germen creativo, hay siempre fluctuaciones que van equilibrando la obra hacia una participación total de lo universal entendido como absoluto y como relativo. Mas aun así, el tipo de la fórmula inspirativa será siempre uno e inequívoco.

Se podría hablar a propósito de esta norma, de esta conducta genitiva de los estilos y los autores, manifestada siempre por una unidad en función de continuidad, de la *especie* inequívoca y definida de los mismos, y aún más, de la individuación en el concreto de la unidad expresiva de toda la obra de un autor, podríamos hablar, repito, de un *plasma genético*, situado, como sucede en el proceso biológico, y en su origen, en el núcleo indivisible de las potencias creativas, por lo cual un solo ser (el autor) encierra la fórmula de lo activo y lo pasivo y se da en fecundidad, asistido por leyes impenetrables de herencia y de percepción, la criatura artística.

Es decir, hay un *plasma genético* inconfundible en el fondo del ser de un hombre llamado Luis van Beethoven, que plasma sobre las variantes proporcionadas de una sola línea del espíritu una obra que lleva la imagen de la concepción de su absoluto, así como hay un plasma genético de un ser llamado W. Amadeo Mozart que coordina la unidad de la proporción de su espíritu en las modalidades específicas de la relatividad imponderable de la belleza transitiva. Este plasma genético es el que fija el modo y la categoría de la inspiración, y hace, aún más, que toda la promoción creadora, se adapte a los elementos esenciales de ese plasma, haciendo que dentro de las mismas épocas, los gustos ambientes y predominantes (de los cuales el genio es síntesis) aparezcan diversos en genios contemporáneos, por ejemplo, el caso de Boccherini, Haydn, Mozart, Clementi y Cimarosa, que tienen *similitudes* creativas pero diversificación plasmática.

Recapitulando, tendríamos, tres procesos del espíritu en la creación musical de todas las edades: primero, el de las condiciones específicas, genéricas y modales del artista, y más claramente de la vida psicofísica del artista, condiciones por las cuales la obra se situará en un plano de trascendencia o en un plano excelsamente humano; segundo, el proceso medio de la inspiración, entendido como accidente o fenómeno transitivo del espíritu del artista, en el cual el misterio juega un papel más allá de todo análisis y de toda experiencia; y tercero, la acción de las cualidades realizativas del artista, con la subordinación de la inspiración a su concepto y posibilidad de ser de la música, a través del plasma genético. No hay que aclarar que estos tres procesos son coexistentes y recíprocos y que el fallar de uno solo de ellos, reduce la supuesta obra a una monstruosidad. Se infiere entonces, que de estos tres procesos, surge ya el origen de la obra que deberá germinar, crecer y afianzarse en el artista, antes de salir al mundo. Y es durante ese gestar la obra, que el artista se encuentra en aquel estado que desde Platón a Jung, pasando por Lombroso, Bovio, Freud, Dilthey, ha interesado tanto al saber humano, para averiguar en qué plano de la cordura o en qué linde de la demencia se halla el artista.

Por eso, los antiguos, tal vez menos crédulos en la ciencia del hombre, decidieron poner el origen de todo proceso musical en una convivencia con Dios y acercaron el misterio genitivo de toda obra poético-musical al reino celeste; llegando a la conclusión que toda salud es música y que toda música es salud, y que más allá y más acá de lo armónico de lo espiritualmente musical, están el caos del ser y la extravagancia del ser, siendo tanto la vida del hombre como del cosmos, el fruto de una ordenación tan rítmica, consonante y perfecta, que daba origen al efluvio venturoso de la música. Por eso casi todas las teogonías y todas las teologías, dan a Dios la potencia de un músico, que ordena las esferas y los seres en el concierto de una eternidad sinfónica.

No en otra forma procede el arte dentro del artista: al principio, antes de la obra, un caos; después del “fiat” de la inspiración, la aspiración de un mundo, y después de ello, la ordenación concreta y proporcional de ese mundo que se llama *obra*. En la cual no interesan ya nada, ni la proveniencia, ni los medios, ni los fines, pero en la cual tomará parte activa una sola virtud: la de la vida esencial de la música, que es en sí, vida del cosmos.