

CREACIÓN **LA INSPIRACIÓN Y EL OFICIO** **COMO FUENTE DE CREACIÓN.**

Alberto Balzanelli

¿Qué sucede en la mente y el alma del creador para inspirar su obra? ¿Qué ocurre en su interior para que al fin nazcan la *Novena*, *La Pasión según San Mateo*, *Parsifal* o *Aída*?

A los elementos primordiales de la creación, inspiración y oficio, le sumamos la síntesis o forma, constituyendo un todo para que se produzca el nacimiento de la obra terminada.

He aquí la capacidad y condiciones que se esperan de un compositor:

“El primer requisito que se pide a un compositor es que traiga belleza musical al mundo. El segundo requisito es una suficiente inteligencia general que le permita recibir una educación completa en composición musical. La tercera calificación es ejercitarse para la tarea”.¹

La creación musical está rodeada siempre de una aureola de misterio porque tiene tantas facetas como compositores, ya que la historia de la música, al fin, es la historia de los hombres que la han creado. Y el hombre es como el curso de un río: siempre el mismo y siempre distinto. Tal vez por ello la música casi no figura en los libros de Historia del Arte.

Y así lo confirma Honegger:

“Afortunadamente, hay en la música una gran parte de magia, inexplicable. No es comparable a ningún otro arte. Nuestros antecesores eran prudentes cuando excluían de las *Bellas Artes* a la música. De un lado la música. Del otro, la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura. A pesar de las leyes tomadas a la tradición, la música contiene una parte de milagro”.²

Hay múltiples nutrientes para la inspiración del creador: su personalidad, la infancia, los sonidos de la naturaleza (viento, lluvia, tormentas, cantos de pájaros, susurros y rugidos del río y el mar), los viajes y los sueños, entre otros; el encuentro accidental con un texto (como le ocurrió a Verdi con el *Va, pensiero* del Nabucco) o con una melodía. El conocimiento profundo de otros autores puede ser un estímulo para la propia creación. El buen compositor no copia en sentido literal, pero aún valiéndose de fuentes ajenas para su impulso creador siempre dirá algo nuevo con su obra. La inspiración y el oficio están siempre ligados: así como el arte no se concreta sólo de la inspiración, el oficio, por más elevado que sea, no se concibe sin inspiración. La palabra *compositio* en latín no sólo significa ligazón, combinación y composición sino también ordenamiento y construcción. En alemán, *Künstler* es artista pero la misma raíz tiene la palabra artesano. De esta manera un compositor es también un artesano apto para ordenar y construir.

Hacia el final de su poema, Lu Chi (China, S. IV) aborda el problema de la inspiración:

“En cuanto a la acción recíproca del estímulo y la respuesta, al entrelazamiento entre la corriente y el bloqueo de la corriente, su llegada no se puede impedir, su alejamiento no se puede detener; las cosas subterráneas discurren como sombras desvaneciéndose, de regreso a la vida viene como ecos que despiertan. Fluye, aliviador, el manantial de la naturaleza. ¿Dónde, pues, están el desorden y la sinrazón? El hálito del pensamiento sale del pecho, brota un ma-

nantial de palabras en los dientes y en los labios; un tumulto de tiernos brotes lanzándose en entremezclada abundancia, que sólo el pincel y la seda pueden discernir; un modelo esmaltado que deleita el ojo, una remota música todavía inundando el oído”.³

Al respecto dice Beethoven: “¿De dónde tomo yo mis ideas? No puedo decirlo con certeza. Vienen sin que las llame, directa o indirectamente. Puedo asirlas con mis manos en medio de la libertad de la naturaleza, a lo largo de mis caminatas realizadas en el silencio de la noche o, por la mañana temprano, a través de estados de ánimo que se convierten en sonidos que resuenan, silban y se agitan hasta que las notas se encuentran frente a mí”.⁴

Escribe Verdi: “Yo creo en la inspiración; ustedes creen en la construcción”.⁵

Insiste Verdi: “Ya nadie piensa en seguir su propia inspiración”.⁶

Concluye Verdi: “Un arte sin naturalidad y simplicidad no es arte. La inspiración produce la simplicidad, por la propia naturaleza de las cosas”.⁷

De cualquier forma, como en todo gran maestro, la obra de Verdi es ordenada y coherente de la primera a la última nota.

“Para algunos -entre ellos nada menos que Stravinsky- Beethoven no poseía *genio melódico*. Es decir, no podía concebir una melodía espontáneamente, sino que debía buscarla con enorme esfuerzo. Para otros, esos mismos esbozos significaban simplemente que Beethoven estaba demasiado dominado por consideraciones *extramusicales* y que por ello no podía declararse satisfecho de lo que su inspiración *puramente musical* le *dictaba* de primera intención”.⁸

Muchos compositores han sublimado sus tristezas y el sufrir les dio una energía que les sirvió como fuente de su creación.

La originalidad

La originalidad absoluta pareciera que no existe ni en los compositores más sublimes de la historia de la música. Por ejemplo, con referencia a nuestro problema inmediato, he aquí lo que expresa Stravinsky en su libro *Poetics of Music*:

“La invención presupone imaginación, pero no debe confundirse con ella, pues *el acto de la invención engloba la necesidad de un hallazgo feliz* y la de lograr la plena realización de ésta. Lo que imaginamos no toma necesariamente forma concreta y puede permanecer en estado de virtualidad, mientras que la invención no se concibe aparte de su real ejecución”.⁹

Asumido el coraje de crear que infunde en el compositor un impulso irrefrenable, comprendemos que la creación musical trasciende la vida y hasta la propia muerte.

El significado de la Forma

La forma es una necesidad psicológica y uno de los medios principales que posee el compositor para evitar el tedio del público.

Dijo Stravinsky: “Los elementos sonoros se convierten en música, sólo cuando se los organiza”.

Y Schönberg: “En la música no existe forma sin lógica y no existe lógica sin unidad”.

“La informalidad, por la cual entendemos generalmente *irregularidad* de forma, no es necesariamente caótica. En la naturaleza abundan formas orgánicas superficialmente irregulares... Dichas estructuras atraen nuestra sensibilidad estética por razones que no podemos explicar; nos fascinan... En fin, en la naturaleza hay millares de formas irregulares que por una razón misteriosa ejercen esta misma especie de fascinación”...

... “La incoherencia carece de sentido; es la ruptura de todas las relaciones significativas, y guarda similitud con las ruinas que causa un terremoto”.¹⁰

El arte, que es comunicación, acepta distintos métodos y materiales, pero debe siempre fundar una interrelación entre el creador y el público.

La Forma en la Música Contemporánea

“La tendencia más importante ha consistido en un alejamiento de las simetrías bien definidas de la época clásico-romántica. La frase sigue siendo el principio fundamental de la arquitectura musical, pero su comienzo y su fin ya no hieren familiarmente el oído. La repetición sigue siendo el principio fundamental de la estructura musical pero se trata de la repetición encubierta, variada, que se manifiesta a intervalos irregulares y en lugares inesperados”¹¹

Quizás por eso les decía Schönberg a sus discípulos ante una sección repetida: ¡“*Nunca hagan lo que puede hacer un copista*”!

Dos casos extremos

- A) Una composición que durante 15 minutos expresara continuamente ideas nuevas (produciría fatiga mental y cansancio físico). Es como leer el diccionario del principio al fin sin detenerse (fatiga porque cambia de tema con demasiada frecuencia).
- B) Una composición de cierta duración formada por la simple repetición del fragmento de una melodía que es aceptable en sí misma. Este caso también fracasaría por *falta de variedad y contraste*, principios básicos de la forma musical.

La obra musical adquiere sentido cuando dentro de la variedad y el contraste, son coherentes las ideas musicales.

Compositores y arregladores. Ars inveniendi

A unos y a otros se les exige una sólida formación musical y el estudio profundo de los ilustres maestros. Los grandes compositores fueron siempre de buena cultura general y educación literaria. El *Ars inveniendi* de los creadores es el arte de la invención, pero también el arte de encontrar y descubrir.

Quarendo invenietis: “Buscad y hallaréis”, escribió Bach sobre el último canon enigma de la *Ofrenda Musical*.

Dado el uso que ha adquirido la palabra *arreglo* en nuestro lenguaje coloquial, y que *se arregla* aquello que está *desarreglado* (que suponemos no es el objetivo del músico) propongo, formal y amistosamente, volver a nuestra antigua denominación de *versión coral (v.c)*. De eso se trata: de destinar para coro una melodía vocal o fragmento instrumental compuesto originalmente para otro orgánico musical.

Händel y Shakespeare: los grandes “arregladores”

“La medida de la deuda de Shakespeare para con otras obras ha sido investigada ampliamente. Así, las detalladas cifras de Malone con respecto a *Enrique VI* demuestran que “de 6043 líneas, 1771 fueron escritas por algún predecesor de Shakespeare; 2373 fueron escritas por él sobre cimientos colocados por sus antecesores y 1899 eran totalmente suyas”. La investigación demuestra que ni una sola de sus obras puede considerarse como de inven-

ción absoluta del más grande de los dramaturgos. En términos de teoría musical, también él había desarrollado su propio *ars inveniendi* y basó sus dramas en poesía prestada.

En cuanto a Händel, también a través de cifras podemos juzgar la extensión de sus préstamos y adaptaciones. Dieciocho piezas para clave de Muffat hallaron eco en la *Oda para el día de Santa Cecilia*: fueron distribuidas a través de treinta movimientos de la obra de Händel. Y más de la mitad de las páginas impresas de la partitura, contienen material tomado de la música de Muffat. De los treinta números que componen la partitura de *Israel en Egipto*, diecisiete, por los menos, son préstamos tomados de Kerll, Stradella, Erbe y Urlo. Estas cifras hablan por sí mismas: ¡más de la mitad de la obra de Händel creció en predio ajeno! La relación de la música de Händel con su modelo guarda analogía con la de Shakespeare con su fuente original”.¹²

Hasta Bach, por citar sólo un ejemplo, tomó el tema inicial de su famoso *Concierto italiano* de una sinfonía de Muffat (*Florilegium primun*, 1695).

Diferentes modos de creación

Creación permanente o entrecortada. Pausas que valorizan la composición. Escribir todos los días o en forma esporádica. Una obra por vez o varias simultáneamente. Obras por encargo o “por inspiración”. Composición “ciega” o al piano, con o sin esbozos. Las revisiones y los cambios. Tiempo y producción.

Una vez terminada la obra, pudo haber sido compuesta en un estado de trance en dos semanas (como *El Mesías* o *El barbero de Sevilla*), haber demandado meses, años o lustros (Wagner tardó 20 años en terminar *El anillo de los Nibelungos*, y estuvo 12 años sin componer hasta que la retomó para finalizarla), ser producto de un encargo (como el *Ave Verum* o el *Réquiem* de Mozart), de distintas motivaciones de inspiración o por el interés que despierta la presentación a un concurso; escritas de una sola vez (como la mayoría de las obras de Mozart) o después de largas, fatigosas y angustiantes correcciones (como la mayoría de las obras de Beethoven). Ninguna de estas diferentes variables afecta al final la calidad de la composición. También es difícil discernir cuánto de inspiración y cuánto de oficio hay en cada una. Todo esto ejemplifica lo del misterio de la creación del que hablamos al comienzo.

Es decir que la música es arte y oficio aunque se tratan muchas veces como opuestos.

Enseñanza de la composición

Ante la pregunta ¿se puede enseñar a componer?, ejemplificamos con dos respuestas antagónicas: en contra de lo que opinaba Bruckner, que era imprescindible la guía de un buen maestro, Bach fue prácticamente autodidacta (salvo su hermano Juan Cristóbal que le dio las primeras nociones de clave y órgano, no tuvo maestros de armonía, contrapunto, fuga, instrumentación ni composición) y basó su sabiduría en el estudio profundo de la música de sus antecesores y de sus contemporáneos, y en una práctica ineludible de toda la vida. Como decía uno de mis maestros: “No hay buenos maestros, hay buenos discípulos”.

El coro escénico. Nuevas propuestas. La coralografía del s. XX.

No tan nuevas, los movimientos en el coro se remontan a las odas y tragedias de la antigua Grecia y eran (y son) habituales en las tribus de los indígenas de América. También hay testimonios de su uso en

las culturas orientales. En la actualidad los coros han retomado y sistematizado el uso de los movimientos durante el canto complementándolo visualmente.

Como homenaje a Frank Pooler (1926-2013), gran artista y amigo recientemente fallecido, director de coros de la Universidad de Long Beach, California, uno de los pioneros de la Coralografía del S. XX, transcribo el Prefacio de su libro sobre el tema:

Choralography. An experience in sound and movement

“¿Choralography? ¿Por qué ese nombre y para qué se usa? Se pretende indicar un simple movimiento que puede ser utilizado por el coro para aumentar visualmente el impacto de su trabajo auditivo. En contraste con la coreografía, que no requiere que el cantante baile y el movimiento no debe impedir el proceso vocal.

Las odas corales de la antigua Grecia fueron realizadas por cantantes que también se movían en interesantes formas. Nos pareció que el retorno a la utilización de movimientos de los grupos durante el canto de algunas composiciones puede aportar un valor añadido a las actuaciones de interés en la actualidad. La respuesta del público a la labor experimental en este sentido fue suficiente entusiasmo como para justificar la presentación de nuestro “Choralography” en las siguientes obras.

Debido a la variada naturaleza de las diferentes formas de movimiento basadas a su vez en las variadas texturas musicales de las composiciones, hemos hecho un método de notación del movimiento para adaptarse a las demandas específicas de cada obra.

Cabe señalar que en todos los casos el texto fue la inspiración principal para las formas de movimiento, que siempre debe apoyar el texto y la música y nunca suplantar la atención del público.

1. Aprenda la pieza musical primero y agregue los movimientos sólo después que el coro cante la parte con buen desempeño. El impulso para los movimientos, así como su temporización, se determina por la música, por lo tanto, los intérpretes sabrán captar las formas de movimiento mucho más fácil y rápidamente si saben la música y el texto a fondo.
2. Elaborar las formas de movimiento y aprender paso a paso, probablemente por frases musicales o fragmentando el texto en unidades lógicas.
3. Las formas de movimientos, una vez aprendidas, deben ser cuidadosa y regularmente ensayadas como el canto, ya que el efecto dramático de la coralografía depende de la precisión absoluta por parte de cada cantante, individual y colectivamente. Un artista intérprete que se mueva descuidadamente o en un ritmo demasiado rápido o una palabra demasiado tarde, es tan malo como el canto desafinado y probablemente sea más perceptible para el público.

Confiamos en que tendrá tanto entusiasmo creativo y divertido en el desempeño de la coralografía para estas piezas como lo hemos hecho en el trabajo que hemos llevado a cabo”.¹³

Frank Pooler y Gail Shoup, Long Beach, California, junio de 1975

La Ópera

Los coros de ópera, según las necesidades escénicas, cantan de pie, sentados, de rodillas, caminando, marchando, de frente al público, en posición oblicua, de espaldas, golpeando manos y pies, chasqueando dedos, moviendo la cabeza, el torso, brazos y piernas, etc.

Algunas óperas con movimientos del coro mientras cantan

La Traviata (Verdi) *Coro de Gitanas*: palmas, castañuelas, panderetas. *Coro de Toreros*: golpes de pie y de pique (escritos por el autor).

El Holandés errante (Wagner) *Coro de las hilanderas*: pies y manos sobre el telar

Fausto (Gounod) *Coro de Soldados*: marcando el paso con golpes de pie durante la marcha militar.

Il Trovatore (Verdi) *Coro de Gitanos*: golpes de martillo al yunque, a tempo y contratempo.

La flauta mágica (Mozart) *Coro de Esclavos*: pequeña danza a saltitos según indicaciones del regisseur.

El Matrero (Boero) *Coro de La media caña*: movimientos de danza según indicación del coreógrafo, aunque generalmente lo hace el ballet.

Carmen (Bizet) *Coro de las cigarreras*: simulacro de pelea entre las mujeres con golpes, empujones, tirarse de los pelos y revolcarse por el piso.

Madama Butterfly (Puccini) *Coro de Geishas*: bajando y subiendo una rampa, abriendo y cerrando las sombrillas.

Tosca (Puccini) *Coro de la Cantoría y Capitolio*: procesión durante el Te Deum, fin del II Acto.

Programa y Repertorio. Relación entre el Director, el Coro, el Ámbito y el Público.

Habiendo ponencias de otros directores que hablarán en detalle de este tema, nos limitaremos a recordar algunas condiciones para la elección del repertorio: que la obra esté al alcance del coro, que el director esté capacitado para afrontarla, que tengan un fin didáctico, que el público esté preparado para apreciarla y que se interprete en el ámbito acústico adecuado. La falta de una sola de estas condiciones puede deslucir el concierto. Hay múltiples formas de armar un programa, sólo recordamos que un programa incoherente obtiene resultado negativo.

Es de suma importancia que el director sepa las obras de memoria, aunque dirija con partitura delante: los ojos son su segunda batuta o aún más, su batuta espiritual, que le permite un contacto y control que transforma la interpretación. Es entonces que se produce la verdadera y emotiva comunicación con el coro que trasciende al público. Como decía Hans von Bülow: “tener la partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura”.

Referencias al Texto

¹ John Redfield, *Música: Ciencia y Arte*, p. 167

² Arthur Honegger, *Yo soy compositor*, p.72

³ Herbert Read, *Orígenes de la forma en el arte*, p. 13

⁴ Carta al editor Schott del 17 de septiembre de 1824

⁵ Carta del 7 de diciembre de 1869 a Camille du Locle

⁶ A la condesa Maffei, 30 de enero de 1876

⁷ A la misma condesa el 17 de diciembre de 1884

⁸ René Leibowitz, *La evolución de la música*, p. 51

⁹ Herbert Read, obra citada, p.31

¹⁰ Herbert Read, obra citada, p. 198-199

¹¹ Joseph Machlis, *Introducción a la Música Contemporánea*, p. 63

¹² Frederick Dorian, *El Taller Musical*, p. 215

¹³ Frank Pooler, *Walton Music Corporation, New York, 1975*

Nota:

El tema CREACIÓN fue ilustrado con el análisis y audición de mi *Crux fidelis* (1988), motete a 4 voces femeninas o de niños, basado en el Himno de Pasión a la Santa Cruz del Viernes Santo, de *Venancio Fortunato (S.VI)*

Bibliografía.

- DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA **Percy Scholes** (Ed. *Sudamericana*), 1964
- EL DIRECTOR DE CORO **José Antonio Gallo y otros** (*Ricordi Americana*), 1979
- EL CANTO CORAL **Félix Raugel** (*Eudeba*), 1968
- EL TALLER MUSICAL **Frederick Dorian** (*Eudeba*), 1961
- INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA **Joseph Machlis** (Ed. *Marymar*), 1975
- JUAN SEBASTIÁN BACH **Marcel Brion y otros** (*Compañía Fabril Editora, Bs. As.*), 1964
- J.S.BACH **Albert Schweitzer** (Ed. *Dover, New York*), 1966
- LA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA de Bach a Schönberg **René Leibowitz** (Ed. *Nueva Visión*), 1957
- LA VALENTÍA DE CREAR **Rollo May** (*Emecé*), 1977
- MÚSICA A LA VISTA **C. Lambert** (*Eudeba*), 1963
- MÚSICA: CIENCIA Y ARTE **John Redfield** (*Eudeba*), 1961
- ORÍGENES DE LA FORMA EN EL ARTE **Herbert Read** (*Editorial Proyección*), 1965
- YO SOY COMPOSITOR **Arthur Honegger** (*Ricordi Americana*), 1951