

Música e inspiración

FRAGMENTOS, 74

Arthur M. Abell

MÚSICA E INSPIRACIÓN

CONVERSACIONES CON BRAHMS, STRAUSS,
PUCCINI, HUMPERDINCK, BRUCH
Y GRIEG

Traducción del inglés

JOSEP PELFORT GREGORI

Introducciones

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

ORIOI PÉREZ I TREVIÑO

FRAGMENTA EDITORIAL

Título original	<i>Talks with great composers</i>
Publicado por	FRAGMENTA EDITORIAL Plaça del Nord, 4 08024 Barcelona www.fragmenta.es fragmenta@fragmenta.es
Colección	FRAGMENTOS, 74
Primera edición	FEBRERO DEL 2021
Dirección editorial	IGNASI MORETA
Producción gráfica	NICOLE HEIGL
Diseño de la cubierta	ELISENDA SEVILLA I ALTÉS
Impresión y encuadernación	ROMANYÀ VALLS, S. A.
© 1955	PHILOSOPHICAL LIBRARY por el texto de Arthur M. Abell
© 2020	COMISSIÓ TÀPIES, VEGAP por la imagen de la cubierta La imagen de la cubierta es un detalle de la pintura «Brahmsiana» de Antoni Tàpies, inspirada en la lectura del libro
© 2021	JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ Y ORIOL PÉREZ I TREVIÑO por los textos introductorios respectivos
© 2021	JOSEP PELFORT GREGORI por la traducción del inglés al castellano
© 2021	FRAGMENTA EDITORIAL, S. L. U. por esta edición
Depósito legal	B.3453-2021
ISBN	978-84-17796-41-9
	Con la colaboración del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
	RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
	PRINTED IN SPAIN

ÍNDICE

¿A quién aplaudimos al final de un concierto? Reflexiones sobre el fenómeno de la inspiración. JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ 9

Las conversaciones de Abell: un testigo del acceso al misterio de Dios y de la inspiración musical. ORIOL PÉREZ I TREVIÑO 27

MÚSICA E INSPIRACIÓN

Prólogo 45
Agradecimientos 49

I		51
1	Brahms y Joachim hablan de la inspiración	51
2	Beethoven, el ideal de Brahms	54
3	De cómo Brahms se ponía en contacto con Dios	56
4	Brahms toma Mozart com modelo	58
5	Brahms y la invocación de la Musa	60
6	Brahms y su inspiración cuando se encuentra en semitrance	61
7	Brahms, religioso pero no ortodoxo	62
8	Brahms cita Mateo 7,7	65
9	De cómo Lao-Tse adquirió divinidad	66
II		69
1	Brahms y los milagros de Jesús	69

6	MÚSICA E INSPIRACIÓN	ÍNDICE	7		
2	Daniel Home demuestra sus poderes en París	75	2	Los detractores de Brahms	144
3	Blind Tom y Zerah Colburn	76	3	Algunas biografías de Brahms	145
4	Una biografía de Daniel Home	78			
III		81	VIII		149
1	Las opiniones de Brahms sobre el ateísmo	81	1	Weimar y Richard Strauss: año 1890	149
2	Brahms se siente fascinado por la idea de creación de Tennyson	83	2	En casa de Strauss	151
3	Tennyson habla de la creación con Darwin	88	3	Strauss habla de la Fuente de su inspiración	153
4	Brahms y las ideas de Tennyson sobre la inmortalidad del alma	92	4	Strauss dirige el <i>Tannhäuser</i>	155
			5	Weimar, centro cultural de los años noventa	157
IV		101	6	Recuerdos de Franz Liszt y Richard Wagner	159
1	Brahms y su interés por mi ciudad natal	101	7	Una mujer de carácter	160
2	La reina Victoria y Sitting Bull	104	8	El agradecimiento del compositor	161
3	Brahms, Tartini y el diablo	106	9	Un acontecimiento histórico	163
4	Brahms habla de su veneración por Shakespeare y Milton	108			
V		113	IX		165
1	¿Por qué creía Brahms en la inmortalidad?	113	1	Strauss y la inmortalidad	165
2	Brahms y la invocación de la musa de Milton	117	2	La ofensa de Emerson	167
3	Brahms destaca la importancia de la reclusión	121	3	La reacción de Lassen ante el <i>Don Juan</i>	168
			4	<i>Guntram</i> , la primera ópera de Strauss	171
VI		123	5	Cuando Strauss componía <i>Salomé</i>	172
1	Los esfuerzos infructuosos de muchos compositores	123			
2	Brahms y sus opiniones sobre el compositor y violinista Spohr	126	X		175
3	Concepto de Brahms sobre el «genio»	127	1	El estreno de <i>El caballero de la rosa</i> en Dresde	175
4	Inspiración y concentración como factores importantes	131	2	El estreno de <i>Ariadne</i> en Stuttgart	179
5	Brahms, Wilamowitz y el buen ladrón	134	3	Los últimos años de Richard Strauss	181
6	Brahms no quiere que se den a conocer sus revelaciones hasta que hayan pasado cincuenta años de su muerte	137			
VII		141	XI		185
1	La reacción de Joachim ante las revelaciones de Brahms	141	1	El autor de <i>La Bohème</i> y <i>Tosca</i>	185
			2	El gran fiasco del estreno italiano de <i>Madama Butterfly</i>	186
			3	Puccini habla de la apropiación de la divinidad	188
			XII		195
			1	Torre del Lago y el <i>Maestro</i>	195
			2	La ferviente veneración de Puccini por el director Toscanini	198

3	Música y letra en conflicto	201
4	La expresión de la tristeza en tono mayor	202
XIII		205
1	Una característica italiana fundamental	205
2	De cómo Puccini compuso la ópera <i>Tosca</i>	207
3	El descubrimiento de <i>Butterfly</i>	209
XIV		213
1	Humperdinck cuenta sus conversaciones con Richard Wagner	213
2	La influencia de Shakespeare sobre Richard Wagner	217
3	El compositor de la ópera <i>Hänsel und Gretel</i> no quiere hablar de sus experiencias psíquicas	218
XV		221
1	El origen del conocido <i>Concierto para violín en sol menor</i>	221
2	Max Bruch habla de la inspiración	223
3	Palabras de Bruch sobre Johannes Brahms	226
4	Max Bruch, a los setenta y cuatro años	229
XVI		233
1	La fuente de su inspiración	233
2	Los alumnos de Jadassohn le hacen una broma	237
XVII		239
1	Jadassohn critica los métodos de Grieg	239
2	La respuesta de Grieg a las críticas de Jadassohn	241
3	Grieg habla sobre las visiones de Brahms	242
4	Ole Bull, el profesor noruego de Grieg	244
5	Grieg rechaza una paga de 25 000 dólares por un solo concierto	248
	<i>Clausura</i>	251

¿A QUIÉN APLAUDIMOS AL FINAL DE UN CONCIERTO? REFLEXIONES SOBRE EL FENÓMENO DE LA INSPIRACIÓN

Josep Maria Gregori i Cifré

EL BAGAJE HUMANÍSTICO de nuestro tiempo nos permite acercarnos al legado compositivo de los antepasados con un sólido sentido crítico, tanto en relación con los conocimientos históricos de tipo contextual sobre el artista y su obra como en lo referente a las interpretaciones musicológicas, fundamentadas en análisis rigurosos de los elementos lingüísticos, tímbricos, formales y semánticos que configuran el lenguaje compositivo de un autor. Sin embargo, una creación musical no solo es reducible al análisis que uno haga de ella, por muy riguroso que sea. Las herramientas analíticas permiten identificar con una extrema minuciosidad los elementos sintácticos que configuran el discurso sonoro de la obra, establecer comparaciones, cuantificaciones, lecturas...; pero difícilmente tienen en cuenta el fenómeno de la inspiración, objetivo primordial del libro de Arthur M. Abell.

También es cierto que la participación en la génesis de la creación musical de un elemento desconocido, que pertenece a una naturaleza suprasensible, se nos escurre entre los dedos ante cualquier intento de análisis o de disección sonora; por ello, el alcance epistemológico con que uno se suele acercar al

conocimiento de la historia y de la estética de la música, suele ignorar, y también cuestionar, la inmanencia de la inspiración en la génesis del discurso musical.¹ Sin embargo, a pesar de las notorias dificultades para hablar de ella, y aún más para definirla, que muestran tanto los intérpretes como los mismos compositores, la presencia de la inspiración suele darse por sobreentendida en los procesos que acompañan a la creación e interpretación musicales.

La inspiración, quantum genésico de la creación artística

Una primera cuestión que tratar al acercarse a la presencia de este fenómeno en el proceso creativo, sería tomar en consideración los factores que ayudan a explicar por qué hay creaciones musicales que llegan a alcanzar unos niveles de perdurabilidad que van más allá de los parámetros estéticos de la época en que fueron escritas, atravesando modos, siglos y convenciones socioculturales. En cuanto a este aspecto, el célebre director de orquesta Wilhelm Furtwängler (1886-1984) consideraba que lo que acaba otorgando visado de supervivencia a la música «no es el grado de la audacia, de la novedad de lo que se dice desde el punto de vista de la evolución histórica, sino el grado de la necesidad interior, de la personalidad humana, de la fuerza expresiva».² Las palabras de Furtwängler conducen a suscitar la cuestión sobre

¹ Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Música i inspiració», en *Musica caelestis. Reflexions sobre música i símbol*, Arola / Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2012, p. 29-44.

² Wilhelm FURTWÄNGLER, *Sonido y palabra. Ensayos y discursos (1918-1954)*, Acantilado, Barcelona, 2012, p. 86.

el origen de esta «fuerza expresiva» y qué clase de relación intrínseca se podría establecer entre su presencia y la naturaleza de la inspiración.

El compositor Jonathan Harvey (1939-2012) señalaba que, aunque la inspiración se podría definir «como lo que causa, induce y obliga al artista a crear», una descripción como esta excluye, por sí misma, «un elemento que muchos considerarían esencial en cualquier definición de la inspiración digna de este nombre: el elemento *misterioso*»;³ él mismo consideraba que la inspiración es «la causa oculta [...], la influencia más misteriosa de la obra, y la fundamental, porque sin ella la identidad esencial de la obra se perdería».⁴

Las premisas de Furtwängler y Harvey que hemos apuntado parecen iluminar esta relación entre fuerza expresiva y razón causal; mientras la primera proyecta en el discurso musical una energía que reviste la obra de un valor de perennidad, la naturaleza oculta y misteriosa de la segunda impele al artista a la génesis creadora.

La energía de este «elemento misterioso», o «causa oculta», actuaría de una forma análoga a la de un principio homeopático que, diluido hasta su máxima invisibilidad, impregnaría de una fuerza desconocida la globalidad del discurso musical. Tal nivel de aproximación permitiría considerar que la fuerza intrínseca que genera, nutre e informa⁵ el discurso musical hasta el final de su gestación, emanaría de la presencia en su seno de una energía genésica que se proyectaría a través

³ Jonathan HARVEY, *Música e inspiración*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2008, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ El vocablo *informar* contiene también la acepción de ‘dar forma sustancial a una cosa’ (*Diccionario de la lengua española*, RAE).

de la naturaleza expresiva de cada uno de los componentes lingüísticos y formales de la obra.

Una percepción sutil de la presencia de una influencia extraordinaria en el discurso sonoro de una obra musical facilitaría el sucesivo reconocimiento de su carácter «intemporal» en el ánimo del inconsciente colectivo, más allá de la historicidad de los gustos estéticos de cada época, precisamente, como decía Furtwängler, por su grado de expresión «de la necesidad interior» o, como dirá el pintor Antoni Tàpies (1923-2012), por su capacidad de aproximarnos a la «realidad profunda» y subyacente de nuestra propia naturaleza.⁶

La identificación de la inspiración con el fundamento secreto e invisible de la obra, con su principio generador o razón oculta, facilita la comprensión de la participación de su influencia misteriosa y extraordinaria en la morfogénesis de la globalidad de los factores que proporcionan al discurso musical una estructura sonora, convirtiéndola en inextricable desde el punto de vista tímbrico, formal y expresivo, precisamente porque la radicalidad de su «presencia real» irradia la totalidad de los parámetros discursivos, como un *quantum* energético o como una savia creadora y vivificante.

El artista, el poeta, el músico, el científico, el creador en todos los ámbitos del saber puede vivir, en mayor o menor medida, el entusiasmo⁷ de contar con el chorro generoso de

⁶ Así lo sugiere Antoni Tàpies en «Art i contemplació interior», en AA. VV., *El sagrat en l'art*, Fundació Joan Maragall / Editorial Cruïlla, Barcelona, 1995, p. 107.

⁷ La palabra *entusiasmo* nos remite a los términos griegos *enthous*, 'inspirado por los dioses', y *enthousia*, 'inspiración divina' (cf. *Diccionario de la lengua española*). Antonin Dvorák afirmaba que solo podía empezar a componer cuando se encontraba «entusiasmado»; cf. HARVEY. *Música e inspiración*, p. 38.

esta fuerza inspiradora en su proceso de creación, lo que lleva a pensar que la intensidad de la presencia de esta «influencia extraordinaria» en el proceso de gestación de la obra creadora debe guardar una relación directa de proporcionalidad con el deseo y la conciencia de recibirla por parte del mismo artista o creador.

Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de inspiración?

El peso etimológico del concepto de inspiración y sus acepciones

Pese al halo de misterio que acompaña a la naturaleza de la inspiración —su dimensión fenomenológica suele ser incomprendible para la racionalidad de nuestro hemisferio izquierdo— cuando uno se acerca al peso etimológico que el mismo término contiene, no deja de ser curioso constatar que la misma definición léxica incluye la brecha que abre la puerta a la presencia de este elemento misterioso que la acompaña.

El término *inspiración*, del latín *inspiratio* —derivado del prefijo *in* y del verbo *spiro*—, encierra en su etimología verbal los sentidos de 'soplar en', 'respirar', 'insuflar', 'infundir', es decir, introducir aire en el interior de algo. En las definiciones del verbo *inspirar*, los diccionarios suelen contener una serie de acepciones, algunas de las cuales son muy próximas entre sí. Mientras que la primera suele hacer referencia al proceso biológico de «hacer entrar (el aire) en los pulmones», en un segundo nivel se sitúan las que aluden a un grado más sutil de infusión, como «hacer nacer en el ánimo, infundir en

él como por una influencia sobrenatural»⁸ o el «soplo creador que anima a los escritores, artistas, científicos...»;⁹ y, finalmente, en tercer término, la acepción que relaciona de forma directa la recepción de la inspiración con una emanación de la energía divina: «Dios, iluminar el entendimiento, mover la voluntad»,¹⁰ «ilustración o movimiento sobrenatural que Dios comunica a la criatura»,¹¹ «aliento que emana de un ser sobrenatural que da a los hombres consejos, revelaciones»,¹² así como «influencia divina, en especial aquella que supuestamente mueve a los poetas [...] y bajo la que se considera que han sido escritas las Escrituras».¹³

Si nos detenemos brevemente en estas acepciones, observaremos que la primera de ellas alude al proceso fisiológico que nos mantiene vivos, biológicamente hablando, es decir, sujetos al aire del mundo, dado que sin el binomio inspiración-expiración la vida no sería posible en términos orgánicos.

El acto de inspirar permite la entrada del aire en los pulmones, cuya calidad pasa a través de ellos a la sangre, una sustancia que, para las culturas antiguas de la humanidad, también era considerada vehículo del espíritu y transportadora en el cuerpo de su energía. Los términos *ruah*, *ruh* o *pneuma* —en hebreo, árabe y griego, respectivamente— son portadores de esta doble acepción de aire y de espíritu; es

⁸ INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *Diccionari de la Llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995.

⁹ *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dicorobert, Montreal, 1993.

¹⁰ INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *Diccionari de la Llengua catalana*.

¹¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

¹² *Le nouveau Petit Robert*.

¹³ *Concise Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

por ello que Annick de Souzaelle afirma que «el Hombre, 'imagen de Dios', a pesar del exilio, ¡no podría respirar sin la presencia pneumófora del Espíritu Santo en su sangre!».¹⁴

Hoy en día, gracias a las prácticas meditativas de las tradiciones orientales que han llegado a Occidente, sabemos que el aire también transporta en él un aliento sutil, «otro aire en el aire»,¹⁵ con una energía cuya calidad es portadora de un principio vital y activo. Este mismo principio recibe en el hinduismo el nombre de *prana*, mientras que la tradición taoísta lo llama *chi*.¹⁶ Por ello, de acuerdo con las antiguas tradiciones de la humanidad, esta energía sutil que el Espíritu Universal —llamado también Alma del Mundo— derrama desde el éter, actúa como una lluvia sutil que otorga al mundo el principio vital que le permite crecer y transformarse,¹⁷ o como un aire iniciático que lo fecunda y lo nutre.¹⁸

Inspirar... expirar..., este acto que el sistema nervioso autónomo hace de forma ininterrumpida durante el día y la noche de una manera inconsciente, como una conexión biológica con el latido del universo, puede convertirse en un acto consciente, en una interacción entre el hombre y la creación. No deja de ser sintomático que la primera acepción

¹⁴ ANNICK DE SOUZELLE, *L'arc i la fletxa*, Claret, Barcelona, 2016, p. 41.

¹⁵ XAVIER MELLONI, *El desig essencial*, Fragmenta, Barcelona, 2009, p. 32-35.

¹⁶ De ahí que este nombre esté presente en las disciplinas chinas que vehiculan esta energía con conciencia, como el *taichi* o el *chi kung*.

¹⁷ En un sentido alquímico, «los griegos, en el lenguaje de sus antiguos misterios, habían dado a este mercurio [...] el nombre sagrado de *Hué*, es decir, "¡Lluve!"»; cf. EMMAUEL DE HOOGHORST, *El hilo de Penélope*, Arola, Tarragona, 2000, p. 50.

¹⁸ «Este Céfitro es descrito como el viento iniciático por excelencia, expresa el principio vital de toda vegetación, es el soplo del alma del mundo»; cf. *ibid.*, p. 65.

de la palabra *inspiración*, en su descripción de este diálogo biológico entre el hombre y el cosmos precisamente a través del aire, incluya en su seno la presencia de una energía sutil, de un aliento en el aire.

La riqueza léxica inherente a la etimología del término *inspiración* no hace más que facilitar la comprensión de la relación fundamental que se da entre el fenómeno de la inspiración fisiológica y el de una inspiración de una naturaleza más sutil —relacionada con lo espiritual y lo artístico—, de modo que se podría considerar el primero como una objetivación inmanente de la trascendencia con que actúa el segundo. Huelga decir que la sutileza de la calidad inmensurable de este aliento en el aire hace que su presencia —a pesar de su proximidad con el fenómeno cuántico— sea puesta en duda por la científicidad establecida de la cultura occidental. De forma similar, la participación de una «influencia extraordinaria» en la inspiración artística también suele ser cuestionada por el cientifismo de la musicología convencional, incluso ante la evidencia de las declaraciones del mismo Johannes Brahms que recogió el autor de este libro.¹⁹

La segunda acepción de la palabra *inspiración* designa, con todos los términos, la presencia de una influencia o de una

¹⁹ En cuanto a este punto, Jan SWAFFORD, en «Did the young Brahms play piano in waterfront bars?», *19th-Century Music*, 24/3 (2001), p. 268-275, a pesar de contrastar la veracidad de los contenidos de la entrevista entre A. Abell y J. Brahms con la correspondencia de este último, especulaba sobre las intenciones «espiritualistas» de Abell a la hora de preparar la edición. Valgan como contrapunto a este posicionamiento las extraordinarias revelaciones de los «dictados musicales» que vivió el poeta y escultor Totila Albert, de los que dio testimonio Claudio Naranjo en *La música interior. Hacia una hermenéutica de la expresión sonora*, La Llave, Barcelona, 2015, cap. 8 y 10.

infusión sobrenatural, mientras que la tercera —puntualiza el diccionario inglés— es la misma «bajo la que se considera que han sido escritas las Escrituras». La acepción paritaria de esta tercera significación, es decir, la consideración de que una inspiración de una misma naturaleza puede inspirar tanto los textos sagrados como las obras de arte, abre las puertas a elevar la inspiración artística a la categoría de revelación y considerarla, por tanto, una manifestación ontológica emanada del Ser primordial. La música generada por tal inspiración encontraría en la manifestación sonora de sus formas el don de la resonancia del divino diapason, capaz de poner en vibración el núcleo del ser.

La partitura, testimonio de una revelación

La transmisión del mensaje invisible de la música a través de la partitura adquiere aún un sentido más profundo: si el mensaje de una «partitura revelada» equivale al de una escritura sagrada —que requiere el aliento del mismo Espíritu que la ha inspirado para poder ser interpretada exegéticamente en consonancia con sus capas de significación ontológica—,²⁰ imaginemos, pues, ¡a qué altura se sentirá invitado el intérprete cuando vive desde su conciencia la misión de alcanzar las cotas más elevadas de resonancia en su exégesis interpretativa!

Cuando el arte es vivido como una revelación, el artista lo sabe y lo siente con la plena conciencia de participar en una «misión» transmisora de sacralidad. De igual modo que

²⁰ Recordemos, en este sentido, la célebre advertencia de san Pablo en 2Co 3,6: «La letra mata, pero el Espíritu vivifica.»