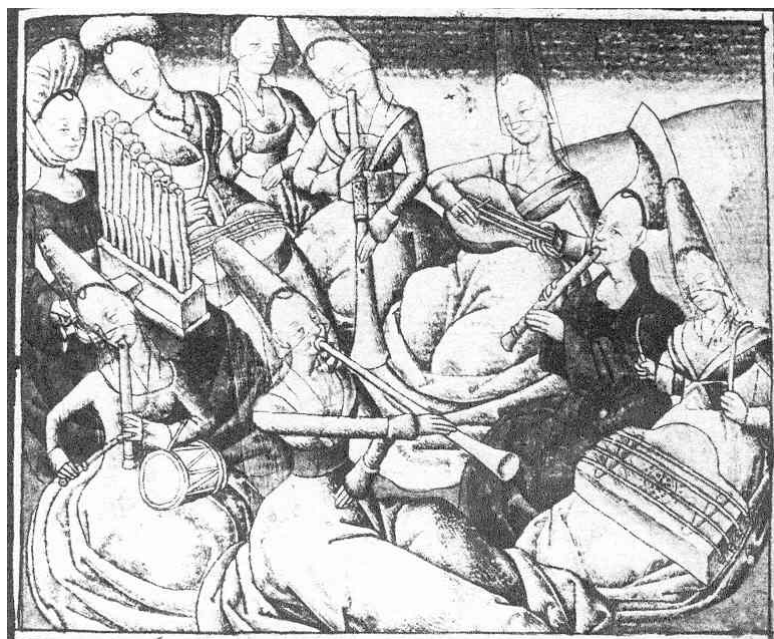


Λα Ινσπιραχιο

Μυσιχαλ

ι ελ χομποσιτορ



FRANCESCO RIVUS

FEBRER 2003

La inspiració musical i el compositor

<i>Contingut</i>	<i>pàgina</i>
I. Introducció	2
II. El llibre d'Arthur M. Abell	3
III. El llibre de Jonathan Harvey	5
IV. El llibre de Peter Kivy	6
V. Què diuen els compositors barrocs	7
VI. Què diuen els compositors clàssics	9
VII. Què diuen els compositors romàntics	12
VIII. Què diuen els compositors del segle XX	14
IX. Què diuen els psicòlegs	22
X. La psiquiatria, i el misticisme	23
XI. Per acabar, l'inspiració de l'intèrpret	24
XII. Bibliografia	26

x x x x

Introducció

La inspiració musical és un tema que fa somniar molt, i al qual es fan moltes referències de passada, cada vegada que es parla de les Muses i del “geni”, però que de fet s’ha investigat molt poc d’una forma rigorosa.

I és que explicar la inspiració és difícil, i ho és perquè no s’explica per raonament natural, ni per la nostra experiència habitual, i quan parlem d’un funcionament no-normal de la ment, hi apareixeran totes les explicacions que a priori vulguem admetre. El subconscient per als psicoanalistes, Déu per als creients, la motivació per

als pragmàtics, la patologia pels psiquiatres, etc. Però l'argument de la fe només es pot utilitzar amb els que creuen; és igual que el dels fenòmens paranormals, que només convenceràn als qui ja estàn convençuts, és a dir, que cada explicació es basa en l'acceptació prèvia d'un mètode de funcionament. I això és un peix que es mossega la cua. Al final, la nostra explicació del fet és, potser, irrellevant i el que de veritat és important és tenir una nova via d'acostament al grans compositors, descobrint quins pensaments tenien quan composaven, i què és el que els feia elevar-se i escriure d'aquella manera. Per tot això, a l'hora de fer aquest treball, he pres dues decisions que condicionen la seva estructura:

- he buscat tota la informació disponible a partir dels estudiosos que s'han dedicat al tema, i en faig una exposició sense pretendre elaborar cap teoria i per tant, ofereixo més una panoràmica que un estudi en profunditat. Com he dit abans ha sortit més informació de la que pensava, i entre els llibres que he remenat, n'hi ha tres força importants que són, el de Abell, el de Harvey, i el de Kivy. Hi donem un cop d'ull a tots tres i, certament, en recomanem la seva lectura. (el llibre d'Abell sortosament està traduït al català, els altres dos són en anglès; d'altra banda, és possible que hi hagi més literatura en alemany, o en altres llengües, però no l'he trobat)
- A part d'aquests llibres d'uns quants estudiosos, el que és veritablement important per entendre els processos mentals de la composició, és escoltar el que diuen els propis compositors; així doncs és important llegir les cartes, escrits, entrevistes, i tot el que hagin dit el propis compositors sobre el tema. D'acord amb això, el segon bloc de capítols d'aquest treball està fet fonamentalment de cites i textos dels propis compositors, que hem ordenat cronològicament, en la mateixa divisió en la qual s'estudia la història de la música.

El llibre d'Arthur M. Abell

Abell va ser un violinista nordamericà que va viure uns quants anys a Alemanya, abans i al tombant del segle XIX al XX. Això li va permetre conèixer Brahms, R Strauss, Puccini, Grieg, Huperdinck i Bruch, i parlar d'aquest tema de l'inspiració amb tots ells. La conclusió és (sospitosament) unànim, tots reconeixen que quan componen, estàn en comunicació directa amb Déu, amb l'Esperit, amb la Força. El capítol dedicat a Brahms és el més extens i el més teocèntric, encara que la religiositat de Brahms no és ortodoxa.

Abell va entrar en contacte amb Brahms el 1896, a través del violinista Joachim, que després va participar en les converses. Brahms va posar una condició per parlar dels “secrets” que envoltaven el seu procés de composició, i va ser, no publicar-ho fins després de 50 anys de la seva mort. Això va fer que el llibre es publicués a mitjans del segle XX, per un Abell ja gran, que parlava d’uns fets ocorreguts a molta distància temporal, cosa que podia haver facilitat “l’arrodoniment” de les històries, per a fer-les coincidir més plenament amb el punt de vista del Sr. Abell. En qualsevol cas, aquesta convergència és posada de manifest també pel prologista de la versió catalana, en Taverna-Bech, que senyala que “al llibre s’hi exposa una sorprenent coincidència en el pensament dels sis personatges entrevistats en considerar la inspiració com una manifestació d’ordre diví”; i anant més enllà que el propi llibre, i a mode de conclusió, Taverna-Bech afegeix, “en el contingut d’aquestes converses s’hi planteja una interessant qüestió de tipus estètic com és la del propi origen de la música. Veritablement, qui crea o bé qui marca el curs de l’obra musical? És el compositor qui, seguint les lleis de la seva imaginació, inventa la música? O bé la música, com a tota cosa humana i terrenal, és una manifestació més de la divinitat i, en conseqüència, el paper o la funció del compositor no pot ésser cap altre que copsar el fluir musical del cosmos i transmetre’l a la societat?”

Adjunto com a **Anex 1** un fragment de 10 pàgines del capítol dedicat a Brahms, i aquí en reproduïx els paràgrafs més importants:

(Brahms, parlant en primera persona) “...potser serà interessant per a la posteritat d’assabentar-vos una mica de com parla l’Esperit quan m’entra la força creadora. Per aquest motiu ara us donaré a conèixer els meus processos mentals, psíquics i espirituals quan estic component. Beethoven deia que les seves idees venien de Déu; jo penso i afirmo el mateix.”

«Dr. Brahms», vaig preguntar, «com us poseu en contacte amb el Totpoderós? La majoria dels homes el senten molt lluny.» «Aquesta és la gran qüestió», respongué Brahms. «No ocorre solament per la força de la voluntat sobre el pensament conscient, que és un producte del desenvolupament d’abast físic, i que mor amb el cos. Només pot ocórrer per mitjà de les forces internes de l’ànima -a través del vertader Jo, que sobreviu a la mort corporal. Aquestes forces són inoperants pel pensament conscient si no estan il·luminades per l’Esperit. Jesús ens ensenya que Déu és Esperit, i deia: “Jo i el Pare som ú” (Joan 10:30).

Sobre tot això hi penso sempre abans de posar-me a compondre.... Immediatament sento unes vibracions que m'envaeixen. És l'Esperit que il·lumina les forces internes de l'ànima, i en aquest estat d'èxtasi veig clar el que en els meus estats d'ànim habituals és fosc... a l'instant flueixen les idees directament de Déu; veig, no solament uns temes determinats en el meu Ull Espiritual, sinó també la forma exacta de com estan abillats, l'harmonització i l'orquestració. Compàs a compàs, se'm va revelant tota l'obra quan em trobo en aquest estat extraordinari i inspirat.... M'haig de trobar en un estat de semitrànsit per aconseguir aquests resultats, un estat durant el qual el pensament conscient està temporalment sense govern i és el subconscient el que mana, perquè, per mediació d'aquest, com a part integrant del Totpoderós, s'esdevé la inspiració. De tota manera haig d'anar en compte de no perdre el coneixement, perquè si nó desapareixen les idees..... Evidentment, un compositor ha de dominar la tècnica de la composició, la forma, la teoria, l'harmonia, el contrapunt, la instrumentació -pero això ho sap qualsevol dotat musicalment, sempre que hi aporti el zel necessari».

El llibre de Jonathan Harvey

El llibre treu conclusions basades en els escrits dels propis compositors. Després d'unes paraules de precaució, pel fet que els compositors poden estar menys inclinats a donar una descripció objectiva del procés de composició que una explicació subjectiva i a vegades polèmica de la seva experiència, i que és impossible saber si el compositor ens diu la veritat perquè la privacitat en la qual s'exerceix la composició, fa que no hi hagin testimonis, Harvey diu que intenta contrarrestar això donant exemples de molts compositors, a través de les diferents èpoques.

El llibre està dividit en quatre capítols, que consideren la inspiració des de diversos punts de vista. El primer és el del misteri, de l'explicació interna de la inspiració, i Harvey el titula "El compositor i el subconscient". Els altres tres són punts de vista més objectius, i ténen també molta influència en el resultat d'una composició. Harvey els descriu com "El compositor i l'experiència" (experiència artística, la tècnica i el procés de composició); "El compositor i el públic" (agradar a la gent, definir la audiència, compondre per a una persona, per a una nació, per al món); i "El compositor i l'ideal" (ordre, unitat, aspirar a un ideal, el paradís en la música). Referent a aquest últim apartat, el compositor sap com voldria que fos la seva obra ideal i tendeix a ella. En funció d'aquest acostament, el compositor experimenta "una mena de immensa,

superhumana felicitat; i a un li fa llàstima la ciutat d'on és, la civilització a la qual pertany, un no voldria estar més enmig dels homes” en paraules de Saint-Saëns.

Dues paraules a propòsit del primer capítol, el del subconscient: la majoria senten que un impuls musical els vé a través d'una part que no controlen (subconscient, esperit, força, ànima, són diversos noms donats a la mateixa cosa); així l'artista viu una doble vida, la ordinària de cada dia, i la artística, en la qual es produeixen aquestes experiències que il·luminen parts de la nostra psique d'una manera tan extraordinària que ens sembla que som espectadors passius, i per això donem una explicació a fora de nosaltres mateixos. Stravinsky va dir: *“Jo soc el recipient a través del qual ha passat la consagració de la primavera”*, però Wagner la va situar dintre seu *“Haig de tenir temps i lleure per esperar la inspiració, que puc esperar que em vingui només d'alguna regió remota de la meva naturalesa”*, encara que va considerar-la de difícil accés, *“a mí, pobre diable, em falta rutina, i si les idees no vénen a mí per elles mateixes, jo no les puc fabricar”*. Finalment, quina part de l'obra és inspiració i quina, treball i reelaboració? Alguns compositors han considerat que la inspiració els hi ha dictat un tema, a partir del qual han escrit l'obra, però Schoenberg opina que *“la inspiració és l'obra completa, el creador té una visió que no ha existit abans”*

El llibre de Peter Kivy

Kivy vé del camp de l'Estètica, i en el seu llibre “Posseïts i Posseïdors” intenta donar unes claus per a entendre el geni musical. Cada civilització ha intentat explicar el misteri de la creativitat d'alguns homes excelsos, i les civilitzacions antigues ho feien a través del mite. L'Odissea, La Il·liada, La Eneida, totes comencen invocant a la Musa, a la deesa, a algú superior que ens inspi. El mite no ens diu com és, sinó com podria ser: *és com si...* i la explicació que dóna no és important en funció de que sigui veritat, sinó en funció de que sigui útil per a explicar-nos les coses obscures.

És amb aquesta aproximació que Kivy tracta el tema de la inspiració i del geni en els compositors. Sense voler sentar càtedra, i partint de la constatació que hi ha diverses menes de compositors, diu que hi ha un grup que *és com si...* estessin posseïts per l'esperit (o l'Esperit), un altre que *és com si...* posseïssin, dominéssin el mecanisme de la inspiració.

aquest compositor hauria tret una, o algunes obres mestres, que es destacarien de la resta de la seva producció “no inspirada”. Cada “obra mestra” és un miracle d’inspiració i per això són escasses.

El “posseïdor” seria capaç de produir obres mestres amb regularitat, com Bach, una cantata a la setmana. Això a part de la inspiració “que vé de fora” requereix un treball i dedicació extrems, obsessius. Vivien intensament cada minut, podien fins i tot separar la ment en les coses ordinàries i diàries i en la vivència espiritual de la creació d’una obra. Si pensem en totes les tasques que havia de fet Bach cada dia a part d’escriure música, aquesta separació mental seria una explicació plausible. També ens podria explicar perquè Beethoven anava normalment tan mal arreglat. Sabem també, per una carta de Mozart a la seva germana, que ell era capaç també d’aquesta separació mental, fins i tot combinant dues activitats que requereixen quelcom més que la rutina. El cas és que li explica a Nannerl *que “copiava al paper, una fuga que acabava de compondre en el seu cap, al mateix temps que estava compondre el preludi ”*. Això certament és anàleg al fenomen al que ens referim més endavant com a dissociació. Hi haurien posseïdors, però, que tenint tot el talent dels altres, no tindrien aquesta força mental i es quedarien com a Salieris i no com a Mozarts. Aquesta explicació permet considerar que el geni no és una espècie diferent, ni un Déu ni un superhome, sinó que té les mateixes condicions que els altres, encara que en un grau més elevat.

Què diuen els compositors barrocs

A aquesta època hi havia unes convencions o pautes de composició que tothom respectava, i per tant la inspiració no era una aixeta que s’obria i rajava el que volia, sinó que els compositors tenien molt clares les regles i els seus límits. Veiem què diu Thomas Morley, a *A Plaine and Easie Introducton to Practicall Musicke*, 1597: “A més, has de tenir en compte que quan el text significa ascensió, com per exemple “a dalt del cel”, la teva música ha de pujar; i al contrari, quan parla de descendre, de baix, de les profunditats, i de l’infern, has de fer que la teva música baixi, perquè, de la mateixa manera que seria una gran absurditat que parléssim del cel i senyaléssim cap a la terra, igualment seria una gran incongruència que un músic, sobre les paraules “va pujar al cel”, fés baixar la seva música”

També ténen importància les motivacions externes per a la composició d’una obra. Segons Harvey, això també influeix en el sorgiment de l’inspiració. És el cas del prefaci

de Haendel a la publicació de les seves “Suites de pieces pour le Clavecin”: ... *si (les peces) troben una recepció favorable, encara en publicaré més, pensant que és el meu deure, amb el meu Petit Talent, de servir a la Nació de la qual he rebut tan generosa protecció. (Londres, 1720).*

A vegades, era el patró qui dictava directament les característiques de l'obra com veiem en aquesta carta de Monteverdi al Duc Vincenzo Gonzaga (Cremona, 1604):

Fa deu dies que he rebut una carta de la Vostra Altesa Sereníssima, que m'ordenava que escrivís dues Entrades: una per les estrelles que han de seguir la Lluna, i l'altra pels pastors que han de seguir Endimione; i igualment dos ballets, un només per a les estrelles i l'altre per les estrelles i els pastors junts.

Així, amb un desig ardentíssim d'obeïr i de servir de seguida les ordres de Vostra Altesa Sereníssima, si com sempre he tingut (el desig) i he fet (obeïr i servir), i el tindré fins que em mori, i ho faré sempre, em vaig posar a fer primer allò de les estrelles; però no trobant en les instruccions quin nombre de persones l'han de ballar, i volent-lo fer intercalat, com em sembla que hauria estat nou, bell i agradable, es a dir, que primer tots els instruments toquessin una aria alegre i curta i que totes les estrelles dansessin de la mateixa manera, després sobtadament les cinc violes de braç agafant una aria diferent d'aquesta, aturant-se els altres instruments, ballant-la solament dues estrelles, descansant les altres, i al final d'aquesta peça per a dos, de nou reprendre la primera aria amb tots els instruments i estrelles, seguint aquest ordre fins que haguessin ballat de dues en dues totes les estrelles del ball, però no coneixent aquest nombre, i tenint necessitat de conèixer-lo per a la composició (si és que Vostra Altesa Sereníssima hi està d'acord amb aquesta disposició intercalada), per tant fins que ho sàpiga he postposat la seva escriptura, i per a saber-ho he escrit al senyor Ballarino (coreògraf) per medi del meu germà, demanant-li el nombre precís (d'estrelles). I mentrestant he fet l'altra composició dels pastors i les estrelles, el qual li envio ara a la Vostra Altesa Sereníssima.

En una altra ocasió, Monteverdi suggereix directament com hauria de ser la música, i en aquest cas es veu que ho té molt clar, com veiem a la carta dirigida a AA. Iberti, conseller del Duc, Venècia, 1615:

El senyor resident (cònsol a Venècia) de la Seva Altesa Sereníssima de Mantua, em va encarregar per carta de la Vostra senyoria Il·lustríssima, de part de la Seva Altesa Sereníssima, que fés un ball en música, sense que l'ordre especifiqués rès en particular,

a diferència dels encàrrecs del duc Vincenzo (l'anterior, mort el 1612) que em demanava obres amb 6, o 8 o 9 moviments, i a més em donava algunes explicacions respecte a com volia la meua invenció, i jo mirava d'apropar-me als seus desigs, tant en l'harmonia com en els tempi. Per tant, crec que aquesta composició en 6 moviments estarà d'acord amb el gust de la Seva Altesa Sereníssima.....

... si la Seva Altesa Sereníssima volgués un canvi en alguns moviments o afegir-n'hi alguns altres, de caràcter greu, o més plens, o sense fugues, o canviar els textos presents, o si volgués que ho canviï tot, li demano que es digni tornar a fer la comanda, que com a devotíssim servidor desitjós d'obtenir la gràcia de la Seva Altesa Sereníssima, no deixaré de fer el que la Seva Altesa Sereníssima em demani.

Però si per bona fortuna el present fos del seu gust, crec que s'hauria de concertar en forma de mitja lluna, sobre els dos angles de la qual es disposés un chitarrone i un clavicèmbal per banda, un fent el baix a Clori i l'altre a Tirsi, i que aquests també tinguéssin un chitarrone a les mans, cada un d'ells tocant-lo i cantant la seva part (si Clori, en comptes d'un chitarrone toqués una arpa, seria encara millor), i quan arribéssin al moment del ball, després dels fragments dialogats que ténen junts, afegir al ball 6 veus més per a fer un total de 8 veus, 8 violes de braç, un contrabaix, una espineta "arpada" (registre de llaüt?), i estaria bé que hi haguéssin també 2 llaüts petits.....

Jean-Philippe Rameau, però, a *Le nouveau système de musique théorique*, 1726, concebeix una manera molt més lliure de compondre: *Quan un escriu música no és el moment de invocar les regles que podrien mantenir el nostre geni en esclavatge. Hem de recórrer a les regles només quan el nostre geni i la nostra oïda sembla que ens neguin el que estem buscant.*

Què diuen els compositors clàssics

Haydn era molt religiós, i totes les seves anècdotes estan tenyides d'aquesta creença. Hi ha una anècdota de una interpretació del seu oratori *La Creació*, a Viena, que es va fer en honor del seu 76è. Aniversari. Quan va arribar el passatge "i es va fer la Llum", Haydn va alçar els seus braços tremolosos al cel, com si pregués al Pare.

Haydn, abans de compondre, pregava i demanava la Força del Senyor. Compondre era per ell un ritus. Es mudava amb el seu millor vestit i deia: *“si em poso en comunicació amb Déu, bé caldrà que vagi vestit en conseqüència”*

De **Mozart**, tenim molts relats contradictoris, sobretot els que ens han vingut de l'època romàntica. Al llibre d'Abell, Brahms es refereix a Mozart i diu: una vegada li preguntaren quins eren els passos que seguia durant la composició, i va respondre: *“A mi m'ocorre igual que si em trobés en un bell i profund somni.”*.....i seguidament explicava com li anaven venint les idees en la versió musical exacta, igual com a mi (a Brahms).

En canvi, en una carta al seu pare, de 1781, Mozart parla de la composició del *“Rapte en el Serrall”* i ens demostra que per escriure com si estés en un somni, estava molt despert: *Quan estava treballant amb aquesta ària, he procurat que aquelles belles notes greus que canta Fischer, llússin al màxim. El passatge “Drum beim Barte des Propheten” continua sent en el mateix tempo, però amb figuracions ràpides; i quan la ira d'Osmin va augmentant de tò (just quan l'ària sembla que estigui a punt d'acabar), aleshores canvia al allegro assai, que és un tempo totalment diferent i en una tonalitat diferent, que d'aquesta manera serà molt efectiu. Perquè de la mateixa manera que un home en un estat exacerbant de ira, passa per sobre dels límits de l'ordre, la moderació, i la propietat, i se n'oblida completament d'ell mateix, així la música s'ha d'oblidar d'ella mateixa. Però ja que les passions, tant si són violentes com si no, no s'han d'expressar mai fins al punt que causin disgust, i la música, fins i tot en les més terribles situacions, no ha d'ofendre mai l'oïda, sinó que ha d'agradar a l'oient, o en altres paraules no ha de deixar mai de ser música, així he escollit per aquest nou passatge, no una tonalitat remota de Fa major en la qual està escrita l'ària, sinó una de relacionada, no la més pròxima que seria Re menor, sinó la una mica més allunyada, La menor.*

Ara et parlaré de l'ària de Belmonte en La major, *“O wie ängstlich, o wie feurig”*. Vols saber com ho he expressat, i fins i tot com he indicat el batec del seu cor? Amb els dos violins tocant en octaves. Aquesta és l'ària favorita de tots els que l'han escoltat, i també la meua favorita. L'he escrit expressament per a la veu de Adamberger. En ella pots sentir el seu tremolor, la seva veu trencada, i pots veure com el seu pit bategant es comença a inflar; això ho he expressat amb un crescendo. Es pot sentir el xiuxiueig i el sanglot – que he indicat amb els primers violins en sordina i la flauta, tocant a l'uníssò.

El cor dels Geníssers (soldats d'infanteria turcs) és tan perfecte com puguis desitjar, és a dir, curt, viu, i escrit per a plaure els Vienesos. He sacrificat una mica l'ària de Constanze per a adequar-la a les agilitats que pot fer la senyoreta Cavalieri, "Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug' in Tränen". He intentat d'expressar els seus sentiments, tant com una ària italiana de bravura ho permeti.

I pel que es refereix al trio al final de l'Acte primer. Pedrillo, ha fet passar el seu amo per arquitecte, per donar-li la oportunitat de trobar-se amb Constanze en el jardí. Bassa Selim l'ha prè al seu servei. Osmin, el majordom, que no sap res d'això i que és una persona rude i enemic declarat de tots els estrangers, es posa impertinent i no els deixa entrar al jardí. El trio comença molt de sobte, i donat que les paraules s'hi presten, n'he fet una peça força respectable d'escriptura a tres parts reals. De cop comença la tonalitat major en pianissimo – que ha d'anar molt depressa – i que va aixecant una gran quantitat de soroll, cosa que sempre és apropiada com a final d'Acte. Com més soroll millor, i com més curt també millor, de manera que l'audiència no tingui temps de refredar-se amb els seus aplaudiments.

Rossini, malgrat escriure ja començat el segle XIX, no és encara de plè un compositor romàntic. Ell considera que, al revés del que deia Morley, les paraules no s'han de pintar, sinó expressar, i diu: *El compositor no s'ha de detenir en cada paraula a menys que li porti el cant, sense desviar-se de la naturalesa general de la música que ha escollit, de manera que les paraules serveixin a la música en comptes de la música a les paraules. Aquestes, en una escena de patetisme o de terror, poden ser primer alegres, després tristes, després poden ser paraules d'esperança, o de por, i després de súplica, i amenaçadores, d'acord amb el sentiment que el poeta desitja donar a l'episodi. Si el compositor intentés de seguir el sentit de les paraules a cada moment, escriuria una música que no seria expressiva en sí mateixa, sinó pobra, trivial, un simple mosaic. I jo la calificaria de incongruent i ridícula.* Amb aquestes paraules, ens demostra que és un compositor que està en control de la seva inspiració.

Però Rossini tenia també un gran sentit de l'humor, que el portava a riure's d'allò que havia fet posar transcendents a tants compositors col·legues seus. Així, en una carta dirigida a un col·lega més jove, Rossini diu: *"Espera fins al vespre abans de l'estrena. No hi ha res que desperti tant l'inspiració com la necessitat, tant si pren la forma d'un copista que espera el teu treball, com si és un empresari exasperat que s'arrenca els cabells a manats. Quan jo era jove, tots els empresaris s'havien tornat calbs als trenta*

anys. L'obertura de *Otello* la vaig escriure en una petita habitació al palau de Barbaja, en la qual ell, el més calb i furiós d'aquests empresaris m'havia tancat per força, només amb un plat de macarrons i l'amenaça que no sortiria de l'habitació fins que hagués escrit l'última nota. L'obertura de *La gazza ladra* la vaig escriure el dia de la primera representació en el mateix teatre, on m'havia empresonat el director de l'espectacle amb instruccions als guardians que anéssin llençant per la finestra les fulles de la partitura pàgina per pàgina tal com jo les anava escrivint, perquè les anéssin transcrivint els copistes que esperaven a sota, i que si no hi havia pàgines, em llencéssin a mí per la finestra. Amb el *Barbiere* encara va ser millor, perquè no vaig escriure cap obertura, sinó que vaig agafar la que havia escrit per a *Elisabetta*. I el públic va quedar encantat. L'obertura de *Le comte Ory* la vaig escriure mentre pescava, amb els meus peus a l'aigua, en companyia del senyor Aguado que parlava de finances espanyoles. La de *Guillaume Tell* va ser feta en circumstàncies similars. I per a *Mosé*, no en vaig escriure cap”.

Què diuen els compositors romàntics

Els textos d'Abell que hem citat abans, són una part molt important dels escrits del segle XIX sobre la inspiració. L'entrevista amb **Brahms** ja l'hem vist abans. Podem recollir ara algunes cites de **Puccini**: “*El gran secret de tots els genis creadors rau en el fet que poseeixen la força de fer-se seva la bellesa, la riquesa, la grandesa, i l'excelsitud de llur ànima com una part del Totpoderós i, alhora, de comunicar aquesta riquesa als altres. L'adequada i conscient assimilació de les pròpies forces anímiques és el més gran secret*” . I a propòsit de la música de *Madame Butterfly*, Puccini li va dir a Mascagni: “*La música d'aquesta òpera m'ha estat dictada per Déu; he actuat exclusivament com a eina, l'he escrita i l'he donada a conèixer al públic*”. Puccini entenia que la inspiració “*és un despertar, un avivament de totes les facultats de l'home, i es manifesta en tots els grans assoliments artístics*”

Mahler certament no escrivia per al patró, com Monteverdi, sinó per a tota la humanitat, donat que podia dir això: “*Jo no escullo el que composo. M'escull ell a mí.*”

Dvorak també escrivia sense limitacions en el tipus d'obra. Recollim aquí un comentari sobre el seu geni que va fer Stanford el 1914: “*Dvorak és un dels fenòmens del segle XIX.....no s'aturava a pensar, i portava al paper tot el que li venia al cap. Una vegada*

li vaig preguntar si escrivia tan ràpid com suggeria la seva música. Em va dir que generalment, cada matí escrivia 6 pàgines completes de música amb totes les parts acabades, i que si multiplicàvem 6 per 365 el resultat era 2190 pàgines, que és molta més música que la que qualsevol persona té ganes de sentir.”

Al llibre de D Cellamare, *Umberto Giordano*, 1949, tenim una cita de **Verdi** que li diu al seu col·lega més jove, referint-se a la composició: “No corregeixis mai el que vas escriure el dia abans – no t’agradarà, i t’equivocaràs destruint el que vas fer. Escriu el primer Acte, sense parar-te, sense correccions; quan ja ho has fet, guarda aquests papers, i comença a escriure el segon Acte, fent el mateix que amb el primer, i després continua amb el tercer i el quart. Aleshores descansa. Quan hauràs recuperat les forces, revisa-ho i corregeix-ho tot; pots estar segur que aquesta és la manera d’evitar els errors. Treballa cada dia, amb qualsevol obra que tinguis a mà. Sense aquest exercici diari, la mà es torna rígida.”

I George Sand diu de **Chopin**, de la forma més romàntica possible, que “La seva forma de crear era espontània i miraculosa. Ho trobava sense buscar-ho, sense preveure-ho. Li apareixia de repent, en el seu piano, complet, sublim, o ressonava dintre del seu cap durant una passejada, i aleshores s’impacientava per arribar i tocar-ho. Però aleshores començava el treball més esgotador que he vist mai. Consistia en una sèrie d’esforços, de indecisions i de neguiteig per a capturar altra vegada certs detalls del tema que havia sentit; el que havia concebut de forma global ho analitzava fins al mínim detall a l’hora de escriure-ho, i la seva aflicció al pensar que se li escapava alguna cosa, el portava a un estat de desesperació. Es tancava a la seva habitació durant dies sencers, plorant, caminant, trencant les plumes d’escriure, repetint un compàs cent vegades, escrivint-lo i esborrant-lo les mateixes vegades, i tornant a començar el dia següent amb una minuciosa i desesperada perseverança. Estava sis setmanes amb una sola pàgina, i al final ho deixava tal i com ho havia escrit la primera vegada.”

Acabem amb unes cites sobre **R Strauss** tal com figuren al llibre d’Abell: de la primera entrevista, el 1890, “Quan em trobo en un estat inspirat, tinc unes visions determinades a causa de la influència d’una Força superior. En aquests moments sento que se m’obre la Font de la força eterna i infinita, en la qual tant vós com jo i totes les coses ténen el seu origen. La religió li dóna el nom de Deu”. I en un altre passatge del llibre, “Els lectors del vostre llibre sobre la inspiració i el geni, s’interessaran, sense cap mena de dubte, per dos aspectes completament diferents que vaig experimentar mentre treballava en *Elektra* i en el *Cavaller de la Rosa*. Dos llibrets tan diferents l’un de l’altre

despertaren en mí una admiració immensa sobre la universalitat de la inspiració en nosaltres i sobre el seu efecte. Aquest entusiasme, en virtut del qual sembla que ni hi ha cap classe de límits per a inspirar tothom, sempre i quan se sentin les vertaderes ganes de crear. Mentre m'anaven entrant les idees – els motius, temes, melodies fonamentals, l'abillament harmònic. La instrumentació, en poques paraules tota la música, compàs per compàs, tenia la impressió que dues essències omnipotents i completament diferents m'anaven fent un dictat... La predisposició per a la recepció d'una inspiració tan distinta m'omplia d'admiració.” I més endavant, “No estic prou avançat en el meu desenvolupament per atrevir-me a aclarir el què és una Força divina... de tota manera us puc dir per pròpia experiència que un desig ardent i un objectiu concret, junt amb una forta decisió, donen els seus resultats. Pensar concentradament genera una enorme força, sobre la qual el Poder diví reacciona. Estic convençut que això és una llei i que és vàlid en tots els camps de l'esforç humà.”

Què diuen els compositors del segle XX

A l'apartat anterior, hem inclòs Strauss com un dels sis compositors romàntics del llibre d'Abell. Però **R Strauss** va viure fins a mig segle XX i l'any 1940 va publicar un llibre, *Vom melodischen Einfall*, en el qual el tema de l'inspiració és tractat d'una forma molt més racional. Per tant l'incloem aquí, a l'apartat del segle XX:

Què és la inspiració? En general, es considera que la inspiració musical és un motiu, una melodia, amb la qual “m'inspiro” de repent, deslligada de la intel·ligència, sobretot al matí tot just acabat de despertar, o mentre somnio. És que la nit passada, la meva imaginació va treballar de forma autònoma, sense la meva consciència?

La meva experiència m'ha ensenyat que quan estic encallat en un cert punt de la meva composició, i a pesar de totes les meves provatures, sembla que no pugui treure rès més de profit, el que faig és tancar el piano o el meu quadern de música, me'n vaig a dormir i quan em desperto l'endemà, ja tinc la continuació. Per mitjà de quin procés físic o mental?

O, fent ús del llenguatge col·loquial, ens hem de referir a la inspiració com allò que és tan nou, tan apassionant, tan irresistible, i que penetra tant en les profunditats del nostre cor, que no pot comparar-se amb rès anterior? D'on surten les indescriptibles melodies dels nostres clàssics (Hadyen, Mozart, Beethoven, Schubert) per a les quals no

existeix cap model? Fins i tot en els Adagios de JS Bach i en les obres del seu fill, Philipp Emanuel, és molt difícil trobar-hi temes que es puguin comparar amb les elevades, inacabables melodies de Mozart, no només en les àries de les seves obres dramàtiques, sinó també en les seves obres instrumentals (en particular estic pensant en el seu quintet per a corda en sol menor). I què és doncs la inspiració directe, la invenció primària, i quina és la participació de la intel·ligència en aquestes formes divines? On està la frontera entre la activitat intel·lectual i la imaginació? La qüestió és especialment difícil de decidir en el que es refereix als nostres clàssics; la riquesa de les seves melodies és tan enorme, la melodia en sí mateixa és tan nova, tan original i al mateix temps tan individualment variada, que és difícil determinar la línia entre la primera inspiració immediata, i la seva continuació, la seva extensió fins a la frase cantable acabada, expansionada. I això de forma particular amb Mozart i Schubert que van morir tant joves i al mateix temps van crear un corpus d'obres d'una envergadura tant col·loso! (El meu pare sempre deia: el que Mozart va fer, va compondre fins als trenta-sis anys, el millor copista d'avui dia no ho podria escriure en el mateix temps). Havia d'estar dictat – com en l'escena final del primer acte de l'òpera de Pfitzner, Palestrina – per la pluma d'uns àngels voladors. Perquè la classe de treball que veiem en els quaderns de borradors de Beethoven, no es veu aquí per enlloc. Aquí tot sembla inspiració immediata.

La meua experiència pel que es refereix a l'activitat creadora, és que, tant un motiu com una frase melòdica de dos a quatre compassos se'm ocorre de cop. La passo al paper, i immediatament l'extenc fins a una frase de vuit, setze, o trenta-dos compassos, que naturalment no es queda inalterada, sinó que després d'un període més o menys llarg de "maduració", es converteix gradualment a la seva forma definitiva, i es manté així quan és capaç d'aguantar els importunis de la meua auto-crítica. Aquest treball continua en una proporció que depèn de que jo trobi el moment en que la meua imaginació és capaç i està a punt per a continuar donant-me servei.

Però aquest estar a punt, és sobretot evocat i promogut per una considerable dedicació i temps lliure, després d'una llarga reflexió i també a través de un excitament interior (també de ràbia i indignació). Aquests processos mentals corresponen no sols a un talent innat sinó a l'auto-crítica i al desenvolupament personal. La frase "Geni és laboriositat" s'atribueix a Goethe, però la diligència i el desig de treballar, són innats, no merament adquirits.

De mitjans de segle XX és un altre llibre, anomenat *L'art de jutjar la música*, del compositor i crític americà Virgil **Thomson**, que al parlar de la composició de música, diu el següent:

“La música, una creació de la ment humana, utilitza totes les facultats de la ment. El seu missatge, la seva comunicació directa, és naturalment amb els sentiments, però els mètodes pels quals es manté la continuïtat i l'interès són el resultat d'un pensament elaborat. I encara que és desitjable que aquest pensament no sigui massa evident, que no interfereixi amb la transmissió del sentiment que és el propòsit immediat i final de la música, manté l'interès de l'oient per sobre de la seva eficiència funcional, perquè qualsevol construcció de la ment humana és fascinant per a la ment humana. Això és l'aspecte artesanal de la música, la qualitat que afegeix bellesa al sentiment...

El contingut intel·lectual de qualsevol art – sigui música, pintura, poesia, oratòria, o teatre – consisteix en referències a la tradició, a la història de la seva pròpia tècnica com a art, a una gran quantitat d'al·lusions i condicionants. El contingut expressiu és personal, individual, específic, únic. No pot ser manllevat. Si no és espontani, no serà sincer i per tant, a la llarga, no serà convincent. Però el contingut intel·lectual és tot manllevat; és només l'elecció i l'ús apropiat de les al·lusions i els mitjans, que dona validesa a qualsevol obra...

La riquesa de la substància intel·lectual de la música varia de compositor a compositor. És més gran a Bach que a Haendel, encara que aquest últim, que era de forma predominant un home de teatre, té una atracció emocional més planera i més directa. De la mateixa manera, el marc de referència de Mozart és més ample que el de Haydn. És característic tant de Bach com de Mozart, que utilitzin ritmes de dansa sense que la idea de dansar sigui l'únic pensament transmès: Bach escriu una Siciliana entre una Tocatta d'orgue i la seva Fuga, que es converteix així en una meditació religiosa; I Mozart escriu en una sonata per a piano, un moviment lent que és a la vegada un minuet i un duet d'amor, com també un passatge solístic per a piano. Beethoven, amb la seva gran habilitat per a treballar enfrontant les idees oposades, dona a la seva música de concert el seu enorme poder per a suggerir el drama, que és la lluita. Per aquesta raó, el contingut intel·lectual de Beethoven és elevat. Excepte a les seves últimes obres, on utilitza constantment el deliberat arcaïsmes de l'estil fugat, Beethoven no fa masses referències a la història de les tècniques compositives, però mitjançant la manipulació cuidadosa de les tècniques contemporànies, aconsegueix que una cosa en vulgui dir moltes (quan utilitza la forma de Variació) o que moltes coses en vulguin dir una (com

tots els temes que formen una Simfonia). En conseqüència, manté la atenció perquè manté l'oient ocupat.

Les òperes de Wagner ténen un contingut intel·lectual que és el més alt possible. I no em refereixo a les ximpleries filosòfiques dels seus librettos, encara que això era necessari per a ell com un pretext per al seu treball d'elaboració de la textura musical i per tot el refinament psicològic, que va ser el seu principal llegat a l'escena. Les òperes de Puccini ténen probablement el contingut intel·lectual més baix de tots, però els seus arguments no són estúpids. El seu contingut expressiu, fet principalment d'autocompassió, és poderós per la seva simplicitat. Però la composició emocional de tota la trama té poca profunditat i perspectiva, i les textures musicals utilitzades són de poc interès en quant al treball d'elaboració.

Tchaikovsky, Sibelius, i Shostakovitch són simfonistes demagògics, perquè la potència expressiva de les seves obres és més gran que el seu interès musical, i no interessen a una ment adulta, del tot o per massa temps. Debussy i Stravinsky són fascinants per a una ment adulta, perquè estimulen els sentiments i provoquen la reflexió. Schoenberg i Hindemith vessen d'interès intel·lectual en relació al seu contingut expressiu, i per tant, són una mica secs. Bartok, Milhaud, i Copland mostren un bon equilibri entre el contingut mental i emocional, encara que la intensitat de tots dos continguts és més baixa del que dessitjariem. Roy Harris oscil·la entre una intel·lectualitat extrema, per a la qual està poc dotat, i un "emocionalisme" banal i manllevat, que cultiva en la seva aspiració a un èxit fàcil i ràpid. En les seves millors obres, però, és interessant i commovedor. Olivier Messiaen és un cas similar, encara que les seves dots musicals són més grans i la seva ment més ingeniosa...

El que fa possible d'escriure bona música, més enllà del talent necessari per a manipular el sò i que fa falta en primer lloc per a ser un músic, és sinceritat emocional i honestetat intel·lectual. Totes dues poden ser cultivades, naturalment, però sinó es ténen aptituds, això és insuficient [però cap home es pot aixecar ell mateix, tibant dels cordons de la seva bota]. A menys que tingui un bon cor (els psiquiatres en diuen ara "afectivitat") i una ment forta i vigorosa, el compositor no escriurà cap música que sigui capaç al mateix temps de tocar el cor i interessar la ment. L'art que no fa les dues coses es mor aviat. I la longevitat és la glòria, potser fins i tot la definició de les realitzacions més grans de la civilització."

Un altre text interessant, perquè demostra que els compositors s'adapten a l'entorn, encara que sàpiguen molt bé el que volen, és la història sobre **Prokofiev** que ens explica Mstislav Rostropovitch: *“El final de la setena i última simfonia de Prokofiev, escrita durant el període més negre de la repressió estalinista, té un final molt calmat. Però per a una obra que optava al premi Stalin, un final tranquil no era políticament correcte. Per això, el director d'orquestra Samosud va trucar a Prokofiev com a amic, i li va dir: Si vols quedar-te amb el tercer premi de 25000 rubles, deixa el final com està, però si vols guanyar els 100000 del primer premi, n'has d'escriure un altre. I Prokofiev em va dir: naturalment, per 100000 rubles n'escriuré un de nou, però Slava, tú viuràs més que jo, m'has d'assegurar que aquest nou final no existirà més, després de mí.”*

Ara, dos comentaris curts sobre la composició, el primer de **Gustav Holst** (1874-1934), *“No provis de compondre res, a menys que realment et molesti no escriure el que tens al cap.”* I un altre de **Claude Debussy**, *“Quantes troballes s'han de fer primer, i després prescindir d'elles, per aconseguir el moll de l'òs de l'emoció!”*

Finalment, per acabar aquest apartat del segle XX, ens fixarem en el llibre *La Musa que canta*, de McCutchan, que entrevista a vint-i-cinc compositors americans contemporanis, i d'on he agafat un compositor per a deixar-lo parlar “in extensum”. Naturalment cada un dels compositors que surten al llibre són diferents i ténen idees diferents sobre la inspiració, però es nota una homogeneïtat d'espai i sobretot de temps: ja no hi ha la connexió directa amb Déu. Ara, la composició és el resultat d'un treball intel·lectual intens i laboriós, i de unes quantes idees felices que sorgeixen de tant en tant, i que els compositors manipulen fins que els satisfan. El compositor escollit és **John Corigliano** (1938):

“Al principi vaig acceptar un llenguatge, un vocabulari, un conjunt de tècniques, perquè no les coneixia bé i volia dominar-les. Un dels meus problemes més grossos era que volia escriure més depressa. El fet d'haver de passar al paper la meua música, juntament amb el fet de que era super-hiper-crític amb ella, feia que quasi no acceptés res de les meves idees. Això representava que tardava un any a escriure una peça.

Encara soc lent escrivint però el que ha canviat és el meu vocabulari. Als anys 60s coneixia el món en el qual volia escriure música. Com Mozart, que tenia un vocabulari, un conjunt de figures d'acompanyament, unes formes, i amb allò feia la seva música; mentre que Beethoven buscava nous camins. Va escriure menys música però va pensar molt més cap a on havia d'anar aquesta música. Jo soc més del tipus Beethoven. Si em

demanes d'escriure una melodia et diré: quin tipus de melodia? Hi ha moltes melodies que podria escriure que reflexarien la meva personalitat, però que correspondrien a mons diferents.

Les decisions que es prenen primer són les més importants. Jo no accepto un encàrrec fins que no sé cap on vull anar amb la peça. Les decisions en música són tan sorprenents, tan arbitràries – la música és tan arbitrària per ella mateixa, que per fer la decisió menys arbitrària, has de prendre algunes decisions arbitràries. Si ets com Beethoven, no acceptaràs ni l'entorn ni la forma, i diràs, vull escriure un sol moviment que duri 40 minuts, que faci això i allò i allò altre, etc.

Decidir sobre un concert d'oboè és decidir una estructura. Però aleshores em plantejo el problema de que tots els concerts d'oboè que he sentit fins ara, si els toqués amb qualsevol altre instrument, també sonarien bé. I me'n vaig a veure un oboïsta i li pregunto “què és oboístic?” i parlem de tot el que fa un oboè oboístic: la gran línia que pot cantar degut a la poca quantitat d'aire que es gasta; el fet de que té un arc dinàmic invers, o sigui que com més greus son les notes, més fortes i rugoses, i com més amunt, més prim. L'oboè dona el tò a l'orquestra, té un ascendent aràbic, pot fer sons multifònics – amb tot això, puc fer un concert d'oboè molt específic.

La inspiració és diferent per a cada peça. Per al concert de clarinet amb la Filarmònica de Nova York, les inspiracions van ser el clarinetista, que era un virtuós suprem, el director Leonard Bernstein, un home de teatre, i el meu pare, que feia dos anys que s'havia mort i que havia estat concertino de l'orquestra.....

Quan escric un tema, vull que sigui el millor, el treball fins que és el millor. El tema de la 5^a simfonia de Beethoven és un exemple, quan Beethoven el va dissenyar, va desestimar de cop, una pila immensa d'altres possibilitats, per a limitar-se a les possibilitats d'aquell tema. Són decisions com aquesta, molt aviat en el joc, les que em fascinen, perquè existeix la possibilitat d'anar en direccions tan diferents. Cada un dels meus concerts és una excursió a un món musical completament diferent....

El nostre propi estil personal no ens és aparent, perquè l'estil està fet de les decisions i eleccions inconscients que fem, no de les conscients. Quan dic estil no em refereixo a la tècnica sinó a la veu individual. Cada compositor té un estil propi encara que escrigui en tècnica dodecafònica i després en tècnica tonal clàssica. Quan jo composo, fare diverses eleccions de sonoritats, progressions, estructures rítmiques, que són característiques comunes meves, igual que ho és la meva escriptura manuscrita, o la

meva firma, que té un traç inconscient i que em costa de fer quan n'esdevinc conscient. El mateix passa amb la música. Això m'ho va posar de manifest Leonard Balada, un compositor i colega meu, quan jo li vaig dir: Jo no tinc un estil propi, i em va dir: oh, i és clar que el tens, i em va agafar dues peces meves per a piano. Un es deia Etude Fantasy (1976) i era en realitat cinc estudis en forma de fantasia, que començava amb un estudi per a la mà esquerra, i de fet va ser la mecànica de la mà esquerra la que va construir l'estudi, que va ser la força generadora dels materials per als altres quatre estudis. És una peça vistuosística que dura vint minuts. L'altra obra es deia Fantasia sobre un Obstinat (1985) i estava basat en el segon moviment de la setena simfonia de Beethoven, i en la alternança major-menor que hi ha en l'harmonia. Bé concs, Leonard va agafar una pàgina de l'estudi per a la mà esquerra i una pàgina de la Fantasia i em va ensenyar exactament la mateixa música. Allò va ser molt interessant per a mí, perquè havia utilitzat uns intervals, unes mateixes combinacions en partitures que no tenien rès a veure, i Leonard em va dir, veus, això és el teu estil. No tenia idea de que jo escrivia d'aquesta manera; així doncs l'estil és inconscient, està fet de decisions que prenem però que no sabíem que les preniem, i aquestes són les que ho lliguen tot d'una manera determinada i unifiquen l'obra del compositor. L'estil no és el que ell controla.

Mirant els borradors de la marxa fúnebre de la Simfonia Heroica de Beethoven, veiem que hi ha millions de tentatives, de possibilitats explorades, i que comença amb una cosa tan tonta que és difícil de creure que qualsevol persona ho hagi pogut escriure, i menys Beethoven. Però ell ho revisa, i encara és estúpid, torna a provar, i provar, i molt cap al final, fa una cosa que és realment fabulosa. Però pots veure realment com aquell home està lluitant.

Jo no tinc un camió plè de tonades que puc aplicar a qualsevol peça, per mí el tema ha de sortir de la peça que estic escrivint. La majoria de gent pensa que la música es genera a partir de la melodia, però jo penso que la melodia és en realitat, molt difícil de recordar. El que és més important en una obra és el contorn i la direcció. El que la gent recorda més és una sonoritat, perquè és vertical, no horitzontal. A vegades, si vull que una cosa sigui memorable en el sentit que la gent entengui que estic fent una reexposició d'una cosa concreta, el que faig és donar-li una sonoritat única que es pugui reconèixer quan torni a sortir. Les decisions que ténen a veure amb les alçades de les notes són les de menys entitat, perquè la gran decisió es perquè estàs escrivint aquella peça, i aquesta és la pregunta que has de respondre al començament, Si tú no et

fas aquesta pregunta i comences a escriure, composes d'una forma molt limitada perquè has abandonat la part més important del procés. Jo només agafó els encàrrecs de les coses que tinc ganes de fer. Ara no vull escriure per orquestra perquè no és això el que vull fer, vull anar en altres direccions, i per tant vaig refusar un encàrrec per a escriure un concert per a trompa i orquestra. (concerts ja n'he escrit, ara vull escriure altres coses).

Quan escric, haig de tenir tot el que em rodeja molt endreçat. Si el llit no està fet i la casa no està en ordre, no puc compondre. Això és perquè m'enfronto a aquest caos dintre del meu cervell, i vull mirar al voltant i veure ordre. Vull tenir les meves coses a la vista (com ara els posters de les meves estrenes, les meves partitures publicades, etc.). M'agrada mirar les meves coses i dir-me "En el passat vas fer això, per tant potser ara podràs fer el que et proposes de fer". Conec gent que pot escriure a qualsevol lloc que es trobi, però jo no puc. No puc marxar de viatge el cap de setmana i emportar-me la música i escriure. També em demana temps posar-me a escriure. A l'estiu tinc aquest temps. El millor mètode per a mí és compondre al matí, dinar, dormir fins a les 3.30 o 4h, després tornar a escriure fins a les 9.30, sopar i dormir. Abans treballava tot el dia seguit i em trobava cansat. Quan escric així, continuo escrivint fins que ja no em surt res més. Aleshores penso i em preocupo de com serà la part següent. Acostumo a escriure fragments sencers, dos o tres pàgines a la vegada; quan tinc un fragment fet, poso a treballar el meu subconscient en els detalls del que ve a continuació. Me'n vaig a dormir i espero que el dormir m'ajudi, i l'endemà solidifico els meus pensaments escrivint unes quantes pàgines més. És com fer una cursa de tanques, quan en saltes una, ve la següent.

La meua vida és com unes muntanyes russes. Ara estic a la fase culpable, és perquè no escric res en aquest moment. Quan m'embarco en un nou projecte, la culpabilitat és substituïda per la por, i aquesta continua durant bona part del procés creatiu, fins que quan estic arribant al final, em sento alegre, i quan l'he acabat, em sento exultant. Aleshores la peça s'estrena, i durant un temps em sento maravellosament bé. Fins que tornar a venir la culpabilitat. I torno a escriure.

Què diuen els psicòlegs

El llibre de Weisberg trobo que recull molt bé el corrent de pensament basat en la psicologia, que fa de la creativitat una ocurrència normal, i equipara la creativitat en qualsevol branca humana, i per tant, la creació científica amb la artística. Això és quasi cert, però no té en compte aquella xispa primera, que hem anomenat fins ara, inspiració.

Que l'humanitat és capaç de creativitat és un fet clar, si nó haguéssim inventat les eines, encara estariem damunt dels arbres. I no tant sols les eines, sinó que hem inventat també el pensament abstracte, i la casa per aixoplugar-nos. Però tots els avenços han estat graduals, hi ha hagut infinites provatures, errors i millores, i l'home de Cromanyó no podia inventar de cop el pensament de Kant ni la casa en la que visc jo ara. Els científics són la humanitat especialitzada i per tant, les creacions seràn també graduals, en petits increments del mateix tipus descrit. Weisberg descriu en molt detall dos descobriments científics, la doble hèlix del ADN, i la teoria de la selecció natural de Darwin, i ens demostra que en els dos casos, la formulació de la teoria es va fer per succesives millores de la idea inicial. Però aquesta sí que era "genial"? Era un salt realment important, un esforç d'imaginació poc comú entre les persones, però partint de les idees i els coneixements de l'època. No es pot fer un salt completament en el buit.

I per tant la diferència entre el sabi "científic" i inventor, i els seus col·legues que treballen en laboratoris anàlegs i que no han inventat res, serà una diferència no derivada de un procés de pensament diferent o de il·luminació sobtada, sinó el mateix procés de treball dels altres però en un grau més elevat: el que inventa sol tenir grans coneixements, gran intel·ligència, i un interès molt aprop de l'obsessió per resoldre el trencaclosques.

És a dir, els psicòlegs creuen que el tipus de persona creativa no és bàsicament diferent del no creatiu, i per tant la creativitat de les persones es pot millorar augmentant l'interès i la motivació, a més d'utilitzar tècniques específiques, com ara el "brainstorming" o discussió col·lectiva sense límits de prudència.

Weisberg aplica aquest mateix pensament a la creació artística, i en concret a la creació musical, i a través dels esborranys i altres evidències ens demostra que la concepció orgànica de la Simfonia nº 9 de Beethoven no és certa, sinó que l'obra està feta amb materials heterogenis reelaborats: quan escriu l'obra feia 31 anys que estava considerant posar en música "l'oda a la alegria"; però la primera versió de la simfonia no tenia un

final coral, sinó que Beethoven havia pensat en posar un final coral a la 10^a simfonia que també estava contemplant d'escriure, i finalment va decidir fusionar les dues en una. Així doncs la cohesió d'aquesta obra no depèn d'una primera visió o inspiració, sinó de l'extensiu treball posterior.

Weisberg però, no explica perquè encara que hi hagi aquest procés d'elaboració l'obra de Beethoven és més "inspirada" que la del contemporani Wagenseil que devia elaborar tant com ell. És que Beethoven tenia millors idees. Així, el tenir millors idees se'n pot dir geni o inspiració? També hi ha un tema que no queda resolt i és, quan rep l'inspiració, l'obra: ja a la primera tentativa, o a mesura que es va elaborant? (recordem el que deia Corigliano a propòsit dels esborranys de l'Heroica de Beethoven). Però per altra banda, la teoria de l'inspiració aplicada a les obres de música es mou en un terreny conflictiu perquè hi ha l'estètica com a valoració de l'importància de l'obra, i aquesta pot variar segons el lloc i el temps: aleshores l'obra serà considerada més o menys inspirada segons qui l'escolti, segons l'època? És el que ha passat amb JS Bach.

La psiquiatria, i el misticisme

El llibre de Henry, *Five Thousand Quotations for all occasions*, atribueix a Puccini la frase següent: "l'Art és una mena de malaltia." Molta gent, compositors o no, hi estarien d'acord. Una malaltia, o una insanitat, o un bé un funcionament intel·lectual i afectiu diferent de l'home del carrer. Intuïtivament sabem que aquella persona no és com les demés.

I per molts dels que ténen com a professió investigar i tractar d'influir sobre el funcionament mental de les persones, ha estat un tema apassionant. Un article molt interessant és el de GROSSO, M: *Inspiration, Mediumship, Surrealism: the Concept of Creative Dissociation*, extret del llibre "Imatges trencades, personalitats trencades: les narratives dissociatives en la pràctica clínica". De fet, per les descripcions de l'article, aquell moment d'or, del qual parla Brahms i altres compositors, que és proper al somni, el en qual el conscient ha afluixat el control, és un estat de dissociació anàleg al que es pot considerar patològic. Adjuntem l'article com a **Anex 2**.

Encara més: en una crítica al llibre *Tocats pel foc: Enfermetats maniaco-depressives i temperament artístic*, Simon & Schuster, New York, 1996, escrit per Kay Redfield Jamison, professora de Psiquiatria i investigadora de malalties mentals, trobem el

següent comentari: l'autor aporta una gran quantitat d'evidències per a la proposta de que els genis artístics van ser (i són) uns maníacs depressius. Aquest llibre és interessant tant per als científics, com per als psicòlegs com per als artistes, i intenta respondre a la vella qüestió de si el sofriment psicològic és o no un component essencial de la creativitat artística. Segons Jamison, ho és. Aquest és un llibre inquietant, que comença així: «*“Tots nosaltres els de l'ofici estem torrats”, va remarcar una vegada Lord Byron, referint-se a ell mateix i als seus companys poetes. Alguns estàn afectats per l'eufòria, altres per la malenconia, però tots estàn més o menys tocats.*» El llibre revisa la vida de molts artistes, entre ells, molts compositors, i cap al final es refereix a les possibilitats de tractament de la malaltia i ens enfronta amb la terrible qüestió ètica de si erradicant del tot la malaltia, no ens quedariem sense artistes.

D'altra banda, altres professionals investigadors igualen l'experiència de la inspiració amb l'experiència mística, com sembla que ho avalen els experiments realitzats per la ASPR (Societat Americana d'Investigació Psíquica). Tots dos necessiten els tres mateixos principis: motivació positiva, relaxació, i dissociació mental. Altres estats mentals que poden propiciar la inspiració són: la Meditació, la pregària profunda, les drogues psicodèliques, i alguns estats patològics mentals.

Per acabar, l'inspiració de l'intèrpret

Els grans intèrprets saben que contribueixen a una feina que no té acabament, en la qual no es tracta de millorar la partitura sinó d'acostar-se a la música que va imaginar la inspiració del compositor. Artur Schnabel deia simplement que la música era sempre millor del que es podia arribar a tocar mai, i Busoni, anava un pas més enllà i deia que la música era millor del que es podia arribar a escriure.

Però això és música només imaginada, i aquesta no corre pels canals de la comunicació; per tant l'intèrpret n'ha de fer una recreació que circuli a través dels sentits, al mateix temps que s'acosta el màxim possible a aquest “temps fora del temps” que està per sobre de la experiència ordinària, igual que hi estava el compositor.

Per això l'intèrpret s'ha de preparar en dos sentits, intel·lectual i físic, es a dir:

No hauriem de tocar una sonata per a piano de Beethoven sense haver llegit, almenys a vista, les altres trenta-una sonates, haver sentit molta obra seva, de cambra i orquestral, i

haver consultat moltes vegades al New Grove la llista de les altres obres seves, sense una bona familiaritat amb l'obra de Mozart i Haydn, les cartes (i els quaderns) de Beethoven, havent llegit unes quantes biografies d'ell, i tenint una idea força completa de la història europea del segle XVIII i XIX, i de la història del pensament de la mateixa època. Ho fem? A vegades, però els instrumentistes saben que tot això no els hi serveix si a més, no toquen d'una forma tècnicament correcta, perquè sense tècnica no hi ha interpretació, o com deia el pianista rus Heinrich Neuhaus, “El sò és tècnica, i la tècnica és sò”.

En qualsevol cas, això hi ha un intèrpret que ho sol fer més que els altres, i és el director d'orquestra. Aquesta dicotomia tècnica-inspiració a la qual s'enfronta l'intèrpret, ja era un motiu de reflexió a la primera meitat del segle XIX, l'època dels directors d'orquestra mítics. Per considerar-lo representatiu de l'època, adjuntem com a **Anex 3** un escrit del director Wilhelm Furtwängler. Els directors més recents han buscat en canvi i sobretot, la perfecció del sò.

Bibliografia

- ABELL, AM: *Converses amb compositors famosos*, editor Artur Martí, Reus, 1992
- AMIS, J & ROSE M: *Words about music*, Faber and Faber, London, 1989
- BEETHOVEN, LV: *Cuadernos de Conversaciones 2*, traducció castellana JJ Priego, Editorial Ellago, 2002
- HARVEY, J: *Music and Inspiration*, Faber and Faber, London, 1999
- HENRY, L.C: *Five Thousand Quotations for all occasions*, 1945
- KIVY, P: *The Possessor and the Possessed. Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius*, Yale University Press, 2001
- McCUTCHAN, A: *The Muse that Sings*, Oxford University press, 1999
- MONTEVERDI, C: *Lettere, a cura di Eva Lax*, Olschki Editore, Firenze, 1994
- MOZART, WA: *Cartas de Wolfgang Amadeus Mozart*, Muchnik Editores, Barcelona, 1986
- MULLER, E (editor): *The letters and writings of Georg Frideric Handel*, Arno Press, Inc., New York, 1935, reprinted 1970
- PLEASANTS, H (editor): *Schumann on Music*, Dover, New York, 1965
- SADIE, S (editor): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan Publishers, London, 1980
- WEISBERG, RW: *Creativity. Genius and Other Myths. What you Mozart, Einstein, and Picasso have in common*, Freeman & Co., New York, 1986

Annexos 1- 3 Inspiració

ABELL, Arthur M.: *Converses amb compositors famosos*, editor Artur Martí, Reus, 1992

Capítol “Brahms”, des de la pàgina 66 a la 76

Sense la col·laboració activa de Joachim, no hauria estat mai possible de convèncer Brahms perquè expliqués els seus secrets de com, quan componia, es posava a la feina mogut per les forces anímiques en ell i il·luminat per l'Esperit del Totpoderós.

Després de molts esforços infructuosos i continuats interrogant-lo sobre el particular, vaig poder esbrinar que per a ell això era un tema sagrat, del qual només parlava a contracor. De fet, ja des del començament de la conversa d'aquell vespre, Brahms digué tot dirigint-se a Joachim: «Joseph, me'n recordo molt bé que tant tu com Klara Schumann em preguntàveu sovint el mateix, sobre el qual el senyor Abell des de fa molts anys m'esta amoinant, i que sempre m'havia negat a descobrir-vos, les meves vivències interiors mentre componc. Tenia sempre una gran aversió a parlar sobre aquest tema, però després de la mort de Klara, ocorreguda el maig passat, començo a veure les coses amb una llum diferent. A més a més sento que s'està acostant molt de pressa el final de la meva vida terrenal. Al cap i a la fi, potser serà interessant per a la posteritat d'assabentar-vos una mica de com parla l'Esperit quan m'entra la força creadora. Per aquest motiu ara us donaré a conèixer els meus processos mentals, psíquics i espirituals quan estic component. Beethoven deia que les seves idees venien de Déu; jo penso i afirmo el mateix. Què penses, Joseph, del llibre que vol escriure el senyor Abell?»

«Evidentment, Johannes, el valor d'un llibre així és inqüestionable. Escrit sobre la base de les teves pròpies experiències, fóra d'una enorme importància cultural, no solament per al món musical sinó també per a tothom qui s'interessi pels valors estètics superiors. La inspiració concerneix tots els esperits creadors -poetes, pintors, escultors, dramaturgs i compositors. No llegiries amb molta satisfacció informes detallats sobre els processos psíquics de Mozart, Bach i Beethoven, si aquests ens haguéssin deixat quelcom sobre el particular?» «És clar que sí, Joseph; quina llàstima que les raríssimes experiències que ens han deixat siguin tan minses. Així, doncs, creus veritablement que les meves experiències anímiques tindran el suficient valor per ser exposades en un llibre?»

«Aixo és una pregunta insòlita, Johannes. Fa quaranta-tres anys, quan només en tenies vint i et trobaves tot just al començament de la teva carrera, que Robert Schumann t'anomenà el nou Messies musical, i trenta-cinc anys més tard, l'any 1888, un no gens insignificant von Bülow et comparava amb Bach i Beethoven. A través del teu jo espiritual vibren harmonies celestials; tu deixes a la humanitat una herència d'un valor incalculable, Johannes, i el món de la música s'enriqueix enormement si hi aportes les teves experiències de com l'Esperit et dirigeix mentre vas creant les teves obres mestres.»

«Sigui, doncs. Ara us explicaré, a tu i al nostre jove amic, com em poso en contacte amb l'Infinit; certament, totes les idees inspirades vénen de Déu. Beethoven, el meu ideal, d'això n'era plenament conscient.»

Beethoven - L'ideal de Brahms

Beethoven fou sempre el meu ideal. Les poques notícies que ens han arribat sobre la seva inspiració, a través de Déu mateix, foren per a mi d'un ajut incalculable. També

Bach i Mozart són grans fonts d'inspiració, pero Beethoven és molt més extens en la seva crida a la humanitat.»

I en aquest moment digué Brahms, dirigint-se a Joachim: «Joseph, explica al senyor Abell l'incident entre Beethoven i Schuppanzigh.»

Joachim ens contà la historia següent:

«Quan encara era petit, vaig estudiar violí durant tres anys aquí a Viena amb Joseph Böhm; era també el professor d'Ernst. Jo vivia a casa de Böhm i la seva muller em vigilava sempre mentre assajava. En aquesta hospitalària casa venia molt sovint un vell violinista, un tal Grünberg, que havia tocat durant força anys a l'orquestra de Beethoven. Grünberg contava que Schuppanzigh, el primer violinista, es queixava a Beethoven, durant el primer assaig d'una nova composició, que un determinat fragment per a la mà esquerra estava escrit tan malament que quasi era intocable. Beethoven l'increpà de la següent manera: “Quan escrivia aquest fragment era plenament conscient d'haver estat inspirat per Déu Totpoderós. Creieu, doncs, que puc tenir en compte el vostre insignificant violí quan Ell m'esta parlant?”

L'ancià violinista citava les paraules textuais de Beethoven; amb molta complaença jo estava profundament impressionat.»

«Jo també, exclamà Brahms, cada cop que expliques aquesta historia, Joseph. Beethoven sentí el mateix que jo, quan vaig compondre el meu concert per a violí. Te'n recordes que avalotat que estava tot el gremi de violinistes? Hellmesberger el definí així: “El concert de Brahms s'ha escrit, no per a violí, sinó contra el violí.”

«I tant que me'n recordo, i bé, Johannes. I rememoro encara com Hellmesberger profetitzava que molt aviat cauria en l'oblit perque era intocable.»

«Beethoven féu d'altres exterioritzacions semblants,» continuà Brahms, «en especial davant de Bettina van Arnim, l'any 1810; confessà a aquesta notable dama que era conscient de sentir-se més a prop del seu Creador que dels altres compositors, i deia: “Sé que estic més a prop de Déu que dels meus companys; em relaciono amb Ell sense cap classe de temor.”

Això sí que és una afirmació remarcable pronunciada pel més gran de tots els compositors, i ratifica el que deia el Natzarè, ebbri de divinitat, a Joan 14:10,...és el Pare que, estant en mi, duu a terme la seva obra! Jesús proclama una gran veritat en dir això, i quan em sento, durant el meu treball, en la meva gran capacitat creativa, noto també que un Poder superior actua a través meu.»

És interessantíssim d'observar que aquestes paraules, pronunciades per Beethoven fa cent quaranta-cinc anys, s'estan citant encara ara. Per exemple, Ernest Newman, el capdavanter dels experts en música d'Anglaterra, les citava en un article sobre Beethoven, en l'«Atlantic Monthly» que sortí el març del 1953.

Com Brahms es posava en contacte amb Déu

«Dr. Brahms», vaig preguntar, «com us poseu en contacte amb el Totpoderós? La majoria dels homes El senten molt lluny.»

«Aquesta és la gran qüestió», respongué Brahms. «No ocorre solament per la força de la voluntat sobre el pensament conscient, que és un producte del desenvolupament d'abast físic, i que mor amb el cos. Només pot ocórrer per mitjà de les forces internes de l'ànima -a través del vertader Jo, que sobreviu a la mort corporal. Aquestes forces són inoperants pel pensament conscient si no estan il·luminades per l'Esperit. Jesús ens ensenya que Déu és Esperit, i deia: 'Jo i el Pare som u' (Joan 10:30).

Poder reconèixer, com Beethoven, que nosaltres som u amb el Creador, és una vivència meravellosa i venerable. Hi ha molts pocs homes que arribin a reconèixer-ho; és per això que es troben tan pocs compositors i esperits creadors en tots els camps de l'esforç humà. Sobre tot això hi penso sempre abans de posar-me a compondre. Això és el primer pas. Quan sento dintre meu aquesta pruïja, em giro en primer lloc directament cap al meu Creador i li faig aquestes tres preguntes que són tant importants per a la nostra vida en aquest món -d'on, perquè, on?

Immediatament sento unes vibracions que m'envaeixen. És l'Esperit que il·lumina les forces internes de l'ànima, i en aquest estat d'èxtasi veig clar el que en els meus estats d'ànim habituals és fosc; aleshores em sento capaç, com Beethoven, de deixar-me inspirar des de dalt. Durant aquests moments em faig càrrec de l'enorme importància d'aquella revelació suprema de Jesús: 'Jo i el Pare som u'. Aquestes vibracions prenen la forma d'unes imatges psíquiques determinades, després d'haver expressat el meu desig i decisió referent al que vull, o sia, ésser inspirat per a compondre alguna cosa que estimuli i animi la humanitat -quelcom de valor perdurable.

A l'instant flueixen les idees directament de Déu; veig, no solament uns temes determinats en el meu Ull Espiritual, sinó també la forma exacta de com estan abillats, l'harmonització i l'orquestració. Compàs a compàs, se'm va revelant tota l'obra quan em trobo en aquest estat extraordinari i inspirat, exactament com passà a Tartini quan va compondre la seva obra més important -*La Sonata Il Trillo del Diavolo*. M'haig de trobar en un estat de semitrànsit per a aconseguir aquests resultats, un estat durant el qual el pensament conscient està temporalment sense govern i és el subconscient el que mana, perquè, per mediació d'aquest, com a part integrant del Totpoderós, s'esdevé la inspiració. De tota manera haig d'anar en compte de no perdre el coneixement, perquè si no desapareixen les idees.

D'aquesta manera componia Mozart. Una vegada li preguntaren quins eren els passos que seguia durant la composició, i va respondre: 'A mi m'ocorre igual que si em trobés en un bell i profund somni.'

Seguidament ens explica com li van venint les idees en la versió musical exacta, igual com a mi. Evidentment, un compositor ha de dominar la tècnica de la composició, la forma, la teoria, l'harmonia, el contrapunt, la instrumentació -pero això ho sap qualsevol dotat musicalment, sempre que hi porti el zel necessari. Si bé he de confessar que es necessita una aptitud excepcional per a dominar l'orquestra tal com fa el meu jove amic Richard Strauss. Recordat de les meves paraules, Joseph: Arribarà lluny.»

«Segueix parlant, Johannes», digué Joachim. «Les teves revelacions m'entusiasmen. Tot això és per a mi tan nou com per al senyor Abell. Per favor, continua amb el teu informe sobre l'efecte de l'Esperit a través teu.»

«L'Esperit és la llum de l'ànima», continua Brahms. «L'Esperit ho abasta tot. L'Esperit és l'energia creadora del cosmos. L'ànima humana és només conscient de les seves forces quan és il·luminada per l'Esperit. Perque creixin i es desenvolupin, l'home ha d'aprendre, en primer lloc, com ha d'educar les seves pròpies forces psíquiques i com n'ha de fer ús. Tots els grans esperits creadors ho fan així, si bé sembla que alguns no en són tan conscients, de tots aquests processos, com alguns altres.»

«Per exemple, aquells genis sobresortints -com Shakespeare, Milton, Beethoven», objecta Joachim, «eren conscients de la realitat de llur inspiració i ens han deixat respecte a això una sèrie de notes.» Joachim parlava l'anglès tan bé com l'alemany; tenia un clar accent d'Oxford i disposava d'una gran modulació de la veu. Parlava l'excels anglès de Gibbon, tal com sir Winston Churchill l'usa avui encara, i amb la seva veu de baix, forta i profunda, el seu anglès era impressionant. Els seus coneixements sobre el

gran poeta anglès eren sorprenents, i en el transcurs d'aquell vespre memorable, va citar molts versos de Milton, Wordsworth i Tennyson, que donaren molta llum al tema que estàvem tractant, -primerament per a mi en anglès i després en alemany, traduïts per a Brahms. A més a més m'explicà que Emerson, en la seva obra «Over-Soul» havia fet una excel·lent anàlisi de l'ànima humana, aquella força interior omniscient, amb la qual Brahms estava en un contacte tan íntim. La saviesa i clarividència de Joachim van impressionar-me tant que li vaig preguntar:

«Professor Joachim, quan heu aconseguit un domini tan perfecte de l'anglès i uns coneixements tan grans de la seva literatura?»

Em contestà: «Durant la meua joventut vaig estudiar a la Universitat de Göttingen on assistia a un curs especial d'idiomes; el meu professor era anglès i havia estudiat a Oxford; d'ell, doncs, en tinc l'accent. A més arnés, vaig estar molt de temps a Anglaterra. Fa més de quaranta anys que toco allí cada temporada de concerts. Quan Mendelssohn, l'any 1844, va introduir-me a Londres, vaig tocar el Concert de Beethoven amb l'Orquestra Filharmonica sota la seva entusiàstica direcció; d'aquesta manera vaig anar agafant amor a la ciutat i a la seva parla. Sempre he mantingut aquesta fidelitat.»

Brahms i la invocació de la musa

Brahms tania una manera molt desconcertant de canviar el tema de la conversa, perquè ho feia d'una forma abrupta i sobtada, de manera que la seva següent pregunta m'agafà del tot desprevingut: «Heu llegit mai l'Odissea o l'Eneida?»

«Sí, vaig estudiar tres anys de grec i quatre de llatí, vaig llegir ambdós clàssics en llur idioma.»

«Molt bé, reciteu-me la primera línia de l'Odissea.»

«Conta'm, Musa, aquell home de gran ardit, que tantíssim errà...»

«Que us diu això? Com ho interpreteu? Que pensaveu, tant vós com els vostres companys de classe, quan llegíeu Homer?»

«En tant que la musa grega és imaginària, un ésser que en realitat no existeix, la teníem només per una forma d'expressió poètica; no li donàrem cap altra importància addicional.»

«I sou encara d'aquesta opinió?»

«Sí. Realment no he prestat mai més atenció a aquest passatge des del meu examen d'ingrés a la Universitat de Yale, l'any 1889.»

«Llavors, amb aquest aclariment, mostreu el vostre gran desconeixement de la llei de suggestió. Aquella invocació de la musa és l'expressió d'una veritat psicològica superior, de la qual tant Homer com Virgili n'eren completament conscients; sentien que necessitaven l'ajut d'una Font superior que es trobava més enllà d'ells mateixos per a poder escriure aquelles grans epopeies clàssiques. En altres paraules, cercaven inspiració de dalt, exactament com jo quan estic component, i tal com també ho feia Beethoven. Eren naturalment pagans, tenien molts déus i no comptaven amb una intel·ligència espiritual com la que tenien els grans profetes hebreus de l'Antic Testament, que arribaren a la conclusió que només hi havia un Déu. Que aquells genis espirituals sostinguessin la idea monoteïsta pertany als esdeveniments més grandiosos de la història de la humanitat i, creu-me, Joseph, sempre penso en totes aquestes coses abans de començar a compondre. És un procés d'allò més excitant i alhora entusiasmador portar els pensaments en aquesta direcció abans de caure en aquell estat de semitrànsit, que és el que dona la inspiració.»

Brahms i la seva inspiració quan es troba en semitransit

Com ja he dit, em trobo en una situació semblant al trànsit quan caic en aquest estat semblant al somni -surant entre adormit i despert; si bé estic encara conscient, em trobo a punt de perdre el coneixement. És en aquests moments quan van entrant les idees inspirades. Tota vertadera inspiració és causada per Déu, i és mitjançant aquesta espurna divina l'única manera com se'ns pot revelar -a través del que avui dia els psicòlegs en diuen el subconscient.»

En aquest moment intervingué Joachim: «Segons el meu parer, Johannes, el concepte 'subconscient' és una denominació inadequada per a una força tan immensa. Que en penses tu?»

«Estic d'acord amb tu. És el mot més inapropiat per a designar una part de la Divinitat; Supraconscient fóra una denominació molt més escaient. La millar resposta a la teva pregunta es troba en tot cas a l'Evangeli de sant Joan, capítol 14, verset 11, on el mateix Jesús, i no un inferior a ell, diu: 'Creieu-me, que jo sóc en el Pare i el Pare és en mi.'»

«Creus que Jesús volia dir que aquesta Força totpoderosa, que ell anomena Pare, descansa dintre de tots nosaltres i que tot compositor que pugui submergir-se en aquest estat de semitransit, tal com ens expliques tu, pot crear obres immortals com les teves?»

«Jesús mateix ens dóna la resposta a aquesta pregunta en el mateix capítol. A Joan 14:10 diu: 'El Pare que, estant en mi, duu a terme la seva obra'. En el verset 12 del suar esmentat capítol afegeix: 'qui creu en mi, també farà les obres que jo faig i de més grans i tot en farà'. Aquesta és una de les més importants, entre les moltes declaracions significatives, pronunciades per Jesús i certament una que és ignorada per l'església ortodoxa.»

Dirigint-se a mi, em preguntà: «Heu sentit mai algun sermó des de la trona sobre aquest text?»

«Fins ara no m'he ocupat d'aquest tema», vaig respondre, «encara que m'hagi fet gran dintre de l'església ortodoxa; pero pensant-hi, en aquest moment, he de reconèixer que mai no he escoltat cap sermó sobre el text de Joan 14:12.»

«Tampoc no en sentireu cap», replicà Brahms, «perquè aquest passatge està categòricament en contradicció amb el de Joan 3:16, la pedra angular sobre la qual es basa tota l'església ortodoxa. La gran importància d'aquest verset estriba en el fet que es tracta de les pròpies paraules de Jesús i no de les de l'evangelista o de Pau. Reflexioneu sobre això, amic meu.»

Aquí el va interrompre Joachim amb les següents paraules: «Em plau molt, Johannes, que tornis a discutir aquestes qüestions tan importants, tal com fem tan sovint quan érem a Hannover. Les teves observacions rigoroses m'apartaren dels principis fonamentals de la fe ortodoxa, després d'haver abraçat la religió cristiana.»

Tot seguit, Joachim es girà cap a mi i continuà: «Com veieu, senyor Abell, vaig ésser educat en la fe jueva ortodoxa; com a jueu m'era prohibit, fins i tot, de llegir el Nou Testament; de tota manera, més tard vaig arribar al convenciment que les ensenyances de Jesús eren més extenses i superiors, pel que fa a les necessitats de la humanitat, que les antigues doctrines jueves. Així, doncs, vaig ésser batejat i vaig entrar a l'església ortodoxa cristiana. Això no obstant, no vaig gosar comunicar-ho al meu pare, perquè era un jueu ortodox molt estricte i s'hauria escandilitzat si s'hagués assabentat de la veritat. Més tard, però, vaig trobar en els articles de fe i dogmes cristians ortodoxos, moltes coses amb les quals no podia estar d'acord, per exemple a Joan 3:16, i fou per a mi un

gran consol que el meu amic Brahms compartís amb mi aquest dubte. No podia avenir-me amb la creença que Jesús fos el 'Fill Unigènit de Déu', com està indicat a Joan 3:16. És per això que tu, Johannes, (aquí es dirigí Joachim a Brahms) cites el capítol 14, verset 12 de l'Evangeli de Joan que es contradiu amb Joan 3:16; però no hem d'oblidar que a Joan 14:12 són les propies paraules de Jesús, mentre que a Joan 3:16 són les de l'evangelista. Això és diferència grandiosa.

Però segueix, per favor, i explica al senyor Abell els teus motius perquè acceptes que el gran Natzarè anuncià una profunda veritat quan deia: 'Les obres que jo faig també les fareu vosaltres i de més grans en fareu'.»

En aquest punt vaig dirigir-me a Brahms i li vaig preguntar: «Però, Dr. Brahms, que té a veure la divinitat de Jesús amb això, o sia, amb la manera amb que vós rebeu la vostra inspiració quan compeu?»

«Tot hi té a veure amb això, amic meu, com anireu veient si teniu una mica de paciència.»

Déu com a font d'energia de tota acció

Tot el que aquí parlem concerneix exactament això que vós desitgeu saber, sobre els meus processos mentals i espirituals mentre componc, és a dir, la Força, a partir de la qual tots els vertaders grans compositors, com per exemple Mozart, Schubert, Bach i Beethoven, cercaven llur inspiració, és la mateixa possibilitava a Jesús de fer els seus miracles. Nosaltres la denominem Déu, Omnipotència, Divinitat, Creador, etc. Schubert en deia 'L'Omnipotència'; però, que importa un nom? com diu tan encertadament Shakespeare. És la mateixa Força que ha creat la nostra Terra i tot el Cosmos, inclosos vós i jo; aquell gran Natzarè, tan ebrí de divinitat, ens ensenyà que nosaltres, ja des d'ara i aquí, ens en podem apropiari per al nostre desenvolupament i guanyar també la vida eterna.»

INSPIRATION, MEDIUMSHIP, SURREALISM: THE CONCEPT OF CREATIVE DISSOCIATION

Michael Grosso

reprinted from *Broken Images, Broken Selves: Dissociative Narratives in Clinical Practice*
Edited by Stanley Krippner, Ph.D. and Susan Marie Powers, Ph.D.
Brunner/Mazel, Publishers. 1998.

*And so things went along, since man did not work on himself, not being yet
awake, or not yet in the fullness of his dream. Arthur Rimbaud (1957, p. 28)*

DISSOCIATION IS A NORMAL part of mental life. For example, sometimes after a telephone conversation I find I have been doodling and have unconsciously produced an intricate drawing. Sometimes, my mainstream awareness gets disconnected from routine behaviors, such as driving a car; I may arrive at my destination unable to recall how I got there. On the other hand, extreme dissociative states such as a fugue, depersonalization, or dissociative identity disorder (DID) are maladaptive and hence get labeled “pathological.”

Dissociative process is a matter of degree. Thus, doodling may be thought of as a semiautomatic activity in which the amnesic rift from the normal self is relatively slight in comparison to dreaming, in which it is deep. But doodling, a superficial type of dissociation, may by degrees evolve into full-fledged automatic writing or drawing.

As Krippner (1994a) has pointed out, interpretations of dissociative phenomena are culture-bound. What we in our rationalistic culture may characterize as pathologically “dissociative” may appear under a different guise in another culture. Speaking of spirit incorporation in Puerto Rico, Krippner writes, “These mediums would reject the suggestion that they are disconnected in any way; on the contrary, they have made a vital connection with a vital part of the universe” (p. 344).

I want to reinforce Krippner’s point in discussing the concept of creative dissociation; what looks like fragmentation or disconnectedness may in fact be a prelude to greater wholeness or higher integration. It may be, and we will see this in the examples below, that before we can “reassociate” on a higher level we first have to “dissociate” from some aspects of lower selfhood or ordinary reality. Creative dissociation is paradoxical because it is destructive and reconstructive at the same time. In what follows I look at three interrelated types of creative dissociation: inspiration, mediumship, and surrealism. For the moment I will rely on the reader’s intuitive understanding of the idea of creativity (but see Krippner, 1994a, pp. 341-342).

Inspiration

The link between inspiration and dissociation may be seen in the mythic idea of the Muses. According to Greek mythology, there are nine muses, all daughters of Zeus and Memory. In the *Theogony*, Hesiod (Evelyn-White, 1959) describes how he was taught “glorious songs while he was shepherding his lambs....” Writes the poet, “they gave me a rod, a shoot of sturdy laurel ... and breathed into me a divine voice to celebrate things that shall be and things of old” (p. 78). Homer (Il. 1:70) uses almost the exact words to describe the mantic gift of Calchas the seer who “tells of things present, past, and future.” Again, in the *Iliad* (Lattimore, 1967) the poet invokes the Muses: “for ye are goddesses, and are present and know all things.” Through the Muses, the poet becomes present to all things and thus can transcend the limitations of his ordinary self.

Hesiod’s expression “breathed into me a divine voice” clearly suggests that he is dissociated from his normal voice and mind. Now a divine voice speaks through him, proof of which is that now he can sing of past and future. Hesiod, let us note, is literally *inspired* — a spirit is breathed into him. This description suggests that inspiration helps to bring about dissociation through hyperventilation or hypercarbia, conditions known to produce profound altered states of consciousness, states disconnected from patterns of mainstream awareness.

Another reference to the Muses as a source of dissociated consciousness comes from a great philosopher who knew the limitations of rationalism. In Plato’s *Phaedrus* (Fowler, 1966), Socrates says that the “greatest blessings of

humankind arise through madness.” Among several types of creative madness, Socrates speaks of “possession by the Muses,” without whose aid, says he, no poet can reach the heights of greatness (p. 465). In the *Odyssey* (Fitzgerald, 1990, p. 127), a Muse loves Demodocus, takes away his eyesight, and gives him in exchange the poet’s inspired voice. Commenting on the meaning of the Muse, Dodds (1968) speaks of “the feeling that creative work is not the work of the ego” (p. 81). In other words, creativity is linked to dissociation.

Many creative artists have described their experience of inspiration. Here are a few examples from the Western canon. William Blake, in a letter from April 25, 1803, wrote of his “friends in Eternity” being the source of poems that he took “from immediate dictation” (Wilson, 1971, p. 330). Blake stressed the involuntary nature of his experience in which works were produced “without premeditation and even against my will.” Blake’s allusion to his “friends in Eternity” need not be taken literally, although many poets, prophets, and mediums interpret the source of their “dictations” to lie not only outside the mainstream of their conscious minds, but in an altogether different mind, world, or dimension of reality.

Wolfgang Amadeus Mozart was a child prodigy, displaying memory and inventive musical skills at a very early age. Some of his abilities, in fact, resembled those we identify nowadays with the “savant syndrome” (Treffert, 1989). For example, like some musical “savants,” Mozart could, upon hearing a piece of music once, immediately reproduce it, note for note. Mozart, however, unlike most savants, grew up to be an original musician, not merely a mnemonic prodigy. One of his letters provides interesting details about how he wrote music. “When I am, as it were, completely myself, entirely alone, and of good cheer — say, travelling in a carriage, or walking after a good meal, or during the night when I cannot sleep; it is on such occasions that my ideas flow best and most abundantly. *Whence and how they come, I know not; nor can I force them*” (Ghiselin, 1952, p. 45).

Mozart describes how he applies the rules of counterpoint, adapting his inspired ideas to different instruments, until his composition stands “almost complete and finished in my mind, so that I can survey it, like a fine picture or beautiful statue, at a glance (p. 45). Nor do I hear in my imagination the parts successively, but I hear them, as it were, all at once.” This process, he says, “takes place in a pleasing lively dream” (p. 45).

What Mozart transcribed to paper rarely differed from what he heard in his “lively dream.” The writing was automatic — “for whatever may be going on around me, I write, and even talk, but only of fowls or geese or of Gretel or Baerbel, or some such matters.” In other words, he employs what Janet called the “method of distraction” for invoking the “second self” (Crabtree, 1985, p. 24). He occupies his conscious mind with trivia, even so far as to chat about geese or girls, while his hand transcribes what he has already mentally seen as complete. All this, wrote Mozart, was “the best gift I have my divine Maker to thank for” (p. 45).

Friedrich Nietzsche described in his autobiography, *Ecce Homo*, how he composed *Thus Spoke Zarathustra*. It was during the winter of 1886 in Rapallo, Italy, that Nietzsche was, as he put it, “invaded” by the idea of Zarathustra. “Can any one at the end of this nineteenth century possibly have any distinct notion of what poets of a more vigorous period meant by inspiration? If not, I should like to describe it. Provided one has the slightest remnant of superstition left, one can hardly reject completely that one is the mere incarnation, or mouth piece, or medium of some almighty power. The notion of revelation describes the condition quite simply, by which I mean that something profoundly convulsive and disturbing suddenly becomes visible and audible with indescribable definiteness and exactness. One hears — one does not seek; one takes — one does not ask who gives: A thought flashes out like lightning, inevitably without hesitation — I have never had any choice about it... Everything occurs without volition, as if in an eruption of freedom, independence, power, and divinity” (Ghiselin, 1952, p. 202).

The author who proclaimed that “God is dead” does not hesitate to use religious language to describe his inspiration: “incarnation,” “mouthpiece,” “medium,” “almighty power,” “revelation,” “without volition,” “divinity.” Everything in his narrative points to a process in which ordinary egoic awareness is pushed “convulsively” aside so that something else is allowed to stream through. The key phrase is “without volition.” The author “never had any choice.” One does not seek,” wrote Nietzsche. The conscious mind does not seek during states of inspiration; the latter “erupt” with the force of “divinity.” One is reminded of Picasso’s words: “I do not seek, I find.”

Inspiration, according to Nietzsche, is an experience of enhanced vitality. “When my creative energy flowed most freely, my muscular activity was always greatest. The body was inspired; let us leave the ‘soul’ out of

consideration. I might often have been seen dancing; I used to walk through the hills for seven or eight hours on end without a hint of fatigue. I slept well, laughed a good deal — I was perfectly vigorous and patient.” On the other hand, it is notable that prior to and immediately after this prolonged burst of inspiration, Nietzsche, like many mediums, was in poor health.

The next example of inspired creative dissociation describes a great poet’s attempt to free his poetic energies. It was on May 15, 1871, that Arthur Rimbaud wrote a letter to Paul Demeny, detailing his counter-Cartesian method of achieving the dissociated state of the poetic seer (1957, pp. 28–35). Rimbaud was at this time 16 years old; by the age of 19 his writing career was over.

The letter, which declares itself a “discourse on the future of poetry,” was written on the heels of the adolescent immersing himself in books on magic and the occult. Twice he mentions the idea of “universal soul” or mind. For Rimbaud, the measure of the poetry of the future would be its visionary originality. Each poet would “define the amount of unknown arising in his time in the universal soul.” Rimbaud thought of the poet as an explorer of the unknown. “So I am working to make myself a visionary,” he wrote (1957, p. 34).

Central to the project of making himself into a *voyant* or visionary was a technique of creative dissociation. “For, I is someone else (*autre*),” reads the most quoted sentence of this famous letter. The ordinary I is not the I of the true poet but of a mere “functionary.” The “other” self is what the poet seeks to awaken. To do this he had to dissociate from his conventional ego and its conventional way of perceiving the world. “The first study for a man who wants to be a poet is the knowledge of himself, entire (1957), pp. 28–35.” In our normal, fragmented state, we are unconscious of the “entire” self that we are, the universal soul.

To make oneself into a visionary and reveal the entire self is an act of violence, and “the soul has to be made monstrous.” Like Prometheus, the poet is a “thief of fire” who “makes himself a *visionary* through a long, a prodigious and rational disordering of all the senses. Every form of love, of suffering, of madness; he searches himself, he consumes all the poisons in him, keeping only their quintessences (1957, p. 32).” This systematic disordering of conventional sense-life is the way to the other self and to the unknown that is the goal of the future of poetry. Rimbaud speaks of the poetry of the future being a return to the Greeks, a point he does not elaborate, but that probably refers to Plato’s idea of sacred madness being essential to the true poet. Rimbaud’s theory of conscious dissociation from the conventional ego and ordinary sense-life was taken up again by the surrealists in the early twentieth century, a topic we return to after the next section.

Mediumship

Inspiration is cognate to mediumship (Salter, 1961, pp. 78–94). Let us say that a medium is anybody with a facility for communicating with unconscious sources during dissociation. This definition is neutral with regard to claims about communicating with the dead or with spirits. Weighing the evidence for such claims is not our concern here, which merely is to illustrate the concept of creative dissociation. I use the word *creative* because some mediums reportedly produce artistic works of quality, extraordinary physical effects, purportedly paranormal cognitions, guidance from supposed supernatural entities, as well as supposed communications with the dead.

One way to approach the dissociative side of mediumship is through the idea of the *Control*. Mediums usually work through Controls, constructs whose job it is to mediate between worlds or between strata of consciousness. Exactly what these Controls are — spirits, guardian angels, secondary selves, or subpersonalities — is a question we need not ask here. It is what they do that interests us: namely, expedite traffic between psychological realms of being, help dissociate the ego from its central position in the consciousness. The Control is experienced as autonomous, as “automatic,” literally “self-moving.” In the following examples, another ego, agency, or center of consciousness inserts itself in the normal stream of a person’s mental life.

Pearl Curran

On July 8, 1913, Pearl Curran, a 31-year-old housewife, was manipulating a ouija board when it spelled out the words: “Many moons ago I lived. Again I come — Patience Worth my name.” This day marked the beginning of a

series of astonishing literary productions. “Patience Worth,” a unique personality and self-proclaimed spirit from the seventeenth century, produced through Curran’s mediumship thousands of poems, six novels, and reams of philosophical musings that apparently transcended the abilities of the medium in her ordinary state.

Patience Worth served as a Control, a vehicle that facilitated Curran’s creative dissociation. An early investigator concluded, “Mrs. Curran is an intelligent woman, but her mind is much inferior to that of Patience Worth. In short, here is a subconscious self far outstripping in power and range the primary consciousness... In some ways the dissociation has resulted in the formation of a self with greatly increased caliber” (Prince, 1964, p. 431).

Examples of this “greatly increased caliber” included the ability to write historical novels that elicited the highest praise from critics of the *Hartford Courant*, *Los Angeles Times*, and the *New York Times*. The writings were full of obsolete, archaic, and dialectical words, as well as recondite and obscure historical facts quite outside Curran’s normal knowledge. The manner of her literary production was remarkable for its “phenomenal memory, phenomenal speed, and phenomenal complexity of mental operations” (Prince, 1964, p. 487). Often she would stop writing, attend to some chore, and later resume as if there were no interruption. Like Mozart, her literary productions seem to have been completed in some deeper mental stratum; she seemed merely to have to read them, as if from some readily available prompter. Patience Worth could change styles instantly, for example, to writing *Telka*, in which, as Caspar Yost wrote, “no book since the days of Layamon, with the exception of Wycliffe’s Bible, is as exclusively Anglo-Saxon as this work of Patience Worth’s” (Prince, 1964, p. 361).

Summarizing his careful analysis of this case, Prince argues, concerning the appearance of Patience Worth, that no ordinary person “suddenly blazes out in maturity in the exercise of extraordinary mental powers, who has given no sign of them before.” Prince concluded that this case of Patience Worth showed either that we have to revise our concept of the unconscious or admit that some agency outside Pearl Curran’s mind was the source of Patience Worth’s deliverances. This is a remarkable claim, and the interested reader should study the original source. My point is that it was by means of the Control that Mrs. Curran became dissociated from her normal self and was thus able to *associate with her supernormal, creative self*.

Similarly, for the other cases I want to discuss, creative dissociation may be thought of as a phase of higher association. The ordinary self seems to lose its autonomy through the Control, but only in order to gain access to a hidden extraordinary self. What I want to stress is that dissociation, often patently maladaptive, can also become a tool for creativity. The case of “Patience Worth” demonstrates that ordinary people may secretly harbor within themselves extraordinary poetic, imaginative, and spiritual abilities.

Joan of Arc

Creative dissociation has played a role in extraordinary leadership. A dramatic illustration is the case of a young girl who heard voices and saw visions that instructed her to lead an army against the English occupiers of her country. Joan of Arc was 16 years of age when her Controls took over, assuming the identity of St. Michael, St. Catherine, and St. Margaret. Interpretations of Joan of Arc’s experiences run the gamut from hallucination induced by temporal lobe seizure to supernatural visitation. What is certain is that they profoundly changed her life and, in fact, changed the course of Western history.

Something quite *other* displaced the perspective of Joan’s normal self, which happened to be pious and wholesome from the start. Her voices and visions — her dissociated personae — took over with obsessive force, inspiring her to perform deeds unheard of for a teenage girl. She demonstrated a brilliant capacity to argue with her social superiors and coped with the overwhelming skepticism she encountered at every stage of her mission; she endured physical hardship, and with uncanny speed healed from wounds she bore in battle; and finally she remained resolute in face of being burned at the stake (Gies, 1981).

In one instance, there is evidence of precognition concerning a wound she would suffer. Two weeks before the event she wrote a letter saying she would be wounded in battle before Orleans. Also, her confessor, Paquerel, reported that the day before battle she said she would be wounded the following day and would bleed from above her breast (Sackville-West, 1936/1991, pp. 361–362).

Another curious incident is worth mentioning because of what it implies about her “voices.” According to trial records, Joan leaped from a 65-foot turret in an attempt to escape imprisonment in Luxembourg. She did so contrary to the explicit commands of her voices, a fact at odds with the view that her voices were merely expressions of her own inward desires. The fact that she survived this leap without seriously injuring herself is also notable (Sackville-West, 1936/1991, pp. 254–258). The incident testifies to the alien, dissociated nature of her voices.

Hallucinatory voices and visions are clearly dissociative phenomena, but without them the marvelous career of Joan of Arc would have been unthinkable. Once again we note the paradox of creative dissociation: What appears at one level to involve being disconnected from the routine ego later emerges as part of an overall creative process.

Eusapia Palladino

If Pearl Curran and Joan of Arc embodied literary and social creativity through their “Controls,” the next two examples are preeminent in reports of their paranormal physical and mental capacities. I am begging off from assessing evidence for paranormality in these cases, which would require more space than I have at my disposal; I will, however, state my view that in both instances the evidence is at least suggestive (Carrington, 1909; Salter, 1950). What I wish to emphasize is the Control construct and how it relates to creative dissociation.

Thus, in the case of Palladino, the Control was a deceased spirit, “John King.” The *soi-disant* King presented himself as a romantic spirit, in life a buccaneer, knight, and governor, and in death, a portentous guru. The John King Control was interesting because it was an intermediary or “daemonic” construct coveted and enjoyed by many mediums, beginning with the Davenport brothers in 1850. Subsequently, the dashing John King appeared as the Control in the mediumship of two New Yorkers, Joanna Kellog and Mary Jay; in England, of Fanny Marshall, Agnes Guppy, and Georgina Haughton; and of the redoubtable Madam Blavatsky. John King is said to have materialized so clearly that an artist was able to sketch him. He was said to have been responsible for the physical phenomena of the American medium, Etta Wriedt. And John King became the reputed Control for the Neapolitan medium, Eusapia Palladino (Fodor, 1966, pp. 190–191).

Palladino baffled most of the investigators who studied her, compelling them to conclude, as Crookes (1972) did with D. D. Home, that unknown physical powers manifested through her. An uneducated peasant from southern Italy, Palladino’s childhood was marked by abuse and personal trauma. More competent professionals studied her than any other medium; Italian, French, English, Polish, Russian, and American investigators were convinced she possessed paranormal abilities. A few held out, like Richard Hodgson and Eleanor Sidgwick, who felt that because Eusapia was known to play some inept tricks, some of them perhaps a product of her dissociated state, no positive conclusions could be drawn.

Palladino’s clumsy attempts at legerdemain were known to all her serious investigators; however, despite the most stringent precautions, puzzling phenomena were still observed (Feilding, 1963). For Palladino, creative dissociation was a group process. Some experimenters failed to understand this; it was not easy for them to be critically circumspect and at the same time warmly supportive. The French physician Joseph Maxwell wrote of Hodgson and the Cambridge group whose findings were negative that they “were responsible for her frauds, and almost wholly responsible for the failure of her experiments. They appear to have neglected the psychological side of a medium’s role, and forgot that a medium is not a mechanical instrument” (Carrington, 1909, p. 55).

Dr. Joseph Venzano (1907), present at a series of *seances* with Palladino, emphasized the importance of the right group dynamic for producing positive effects, stating that rich phenomena “were due to the exceptionally harmonious condition of the circle and to a special mediumistic condition on the part of the medium” while “discordant conditions” render phenomena more difficult to achieve as well as lend themselves to fraudulent behavior (p. 167). Eric Dingwall (1962, pp. 178–217), in his account of Palladino’s mediumship, calls attention to the veiled distaste and hostility of some leading English investigators toward the vulgar and sometimes overtly sexual Eusapia. This attitude may have aggravated “discordance conditions” and resulted in the medium’s apparently poor performance during the 1895 Cambridge sittings. The right group dynamic is sometimes essential for freeing the potential of creative dissociation.

The fact is that in Palladino's presence unusual events were said to have occurred, including: movements of objects, levitations of objects and people, undulation of curtains, the appearance of apports (arrival of objects through an apparent penetration of matter), changes in the medium's weight, inexplicable blows and raps, impressions in plastic substances, touching and grasping by invisible hands, appearance of luminous points, clouds and mists, appearance of strange hands and faces, and other oddities. For the present purpose, I want to stress that these phenomena were observed when the medium seemed to be in a dissociated state and her Control was most active. Carrington (1909), whose book is the most comprehensive treatment of the subject in English, wrote: "It seems that when 'John King' (whatever that may mean) is merged with her personality, amnesia takes place, and the more important phenomena are produced" (p. 312).

Leonore Piper

Next, consider the best investigated *mental* medium, first brought to the attention of the scientific world by William James. Hodgson, trained in law and philosophy, had a gruff skeptical temper, exposed the chicanery of Madam Blavatsky, doubted Palladino, and hired detectives to make sure that Leonore Piper was not resorting to trickery. In the end, Piper convinced Hodgson of postmortem survival and brought William James to the brink of assent (Murphy & Ballou, 1960, pp. 197–210).

What sort of a woman was she? She was described as quite normal, honest, and straightforward. Her gift was that as a young woman she had learned to enter dissociated states. Throughout Piper's long career as a medium, there were always one or more spirit Controls, in charge during her dissociated episodes. In the early years of her career, it was Phinuit, a purported French physician who could barely utter a word of French; next, in perhaps her most creative phase of mediumship, Phinuit was joined by George Pelham, a recently deceased young man from New York, who in life had been a skeptical friend of Hodgson. The Pelham persona possessing the medium's psyche repeatedly identified the surviving friends of the deceased man at seances; it picked out the people Pelham had known in life and spoke to them intimately, stating specific details, and generally carrying on exactly as if the living George Pelham were in the room. Later the Pelham persona faded, another group of spirits took over, and Piper's mediumship gradually shifted to automatic writing.

A careful study of the Piper phenomena suggests that either some human beings survive the death of their bodies or that the paranormal mental powers of some mediums may be vastly greater than mainstream science is prepared to admit. Piper's mediumship is a remarkable illustration of the creative potential of dissociation, for it provides data about possible alternate realities and about the extensive paranormal powers of some human beings.

As to the Controls that seem to be omnipresent in mediumship, their reality status may be obscure but not their essential function. Carrington (in Smith, 1964, p. 37) puts it like this: "...although the evidence for the existence of these trance personalities was of the slightest, they did nevertheless succeed in bringing through a vast mass of supernormal information which could not be obtained in their absence." A literal-minded and rigid insistence on the personal identity of the Controls (or trance personalities) would obviously be fatal to the whole process.

I believe that mediumistic Controls reveal something about the creative function of mythology. Indeed, the belief in spiritual agencies, such as saints and guardian angels, seems to involve imaginative constructs that are useful in liberating exotic aspects of human potential (Grosso, 1992). From a psychological point of view, an attitude of rationalistic literalism impedes that potential.

Surrealism

When looking at examples of inspiration and mediumship, we find that under certain conditions one can both disconnect from and transcend the limitations of mainstream consciousness, behaviors, and self-concept. Surrealism is my last example of creative dissociation.

Surrealism, closely allied to Dada and Futurism, became an international movement dedicated to a way of life based on hatred of war and of middle-class rationalism, a revolutionary fusion of art and psychology. Leading theorist André Breton (in Rubin, 1968) defined surrealism as "pure psychic automatism, by which one intends to

express verbally, in writing or by any other method, the real functioning of the mind. Dictation of thought [occurs] in the absence of any control exercised by reason, and beyond any esthetic or moral preoccupation.” Again, “Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of association heretofore neglected, in the omnipotence of dreams, in the undirected play of thought.” “I believe,” Breton said, “in the future resolution of the states of dream and reality, in appearance so contradictory, in a sort of absolute reality, or *surréalité*” (Rubin, 1968, p. 64).

It is clear that surrealism is based on dissociation, the keynote being the pursuit of “pure psychic automatism,” escape from the control of reason, and even from esthetic and moral considerations. Logic, esthetics, and morals would be impediments to “pure automatism.” Breton describes the conjunction of dream and reality as a form of neglected “association,” which again illustrates the idea that creative dissociation is not just a matter of disconnection but of reconnection to some larger whole.

Surrealism brings creative dissociation to a new level of meaning. “Surreality,” according to Breton, is a project of the future in which the states of dream and reality are resolved or synthesized, and the unconscious is made conscious in a concrete way. Freud is an influence here; Breton started out as a psychiatrist. The therapeutic project of surrealism was present from the start, except that for Breton, unlike for Freud, authentic therapy is impossible without social revolution.

Some surrealists were in fact, attracted to Marxism; they wanted to destroy the traditions that worked hand in hand with the oppressive established “reality.” Actually, the surrealist idea of a “future resolution” of the tension between dream and reality is full of apocalyptic overtones (Grosso, 1995, pp. 340–351).

The surrealist revolution, by definition, had to take place on the plane of consciousness. So, I would like now to finish this section by reciting several surrealist techniques designed to evoke the dissociative process meant to lead to this new consciousness. Bear in mind that these were techniques that worked as artistic devices *and* as meta-esthetic strategies for bringing about the revolution of surreality. What follows could be described as notes on the mechanics of inspiration.

De Chirico, one of the heroes of the surrealist movement, emphasized learning how to view things in such a way that they “escape all human limits.” The barriers of “logic and common sense” must be overcome, so one can return to “regions of childhood vision and dream.” De Chirico tells of a wintry day in Versailles when he discovered that every column, every marble statue, every window he looked at seemed to be looking back at him with questioning eyes. It was as if everything “possessed a spirit, an impenetrable soul.” De Chirico reflected: “Original man must have wandered through a world full of uncanny signs. He must have trembled at each step” (Chipp, 1969, pp. 397–409). The painter was talking about the realms we now refer to as the sacred or the mythical. Dissociation from the limits imposed by logic reveal an “original” mythical and animistic consciousness of things. For many people, learning to live in that consciousness would lead to a cultural revolution.

The basic technique of surrealism is automatism, employed to loosen the constraints of the ego. This sometimes took a peculiar form of experiment in automatic writing called the “exquisite corpse.” The brainchild of Breton, each participant wrote a word, phrase, or image on a piece of paper, unaware of what the others wrote; then all papers were collected and randomly shuffled. The results of this process can form wholly unexpected — dissociated — patterns that may become the basis of an original poem or artwork. This could be a model for other experimental group procedures; one could try it in art, but also in therapy, or in problem solving. By randomizing our thought processes, “exquisite corpses” could help us break out of self-limiting mindsets.

Salvador Dali developed something he called “paranoiac critical activity,” the main idea being to try systematically to concretize one’s obsessions. Dali’s were with putrefaction, masturbation, time, death, hell, and so on. Paranoiac critical activity is similar to Victor Frankl’s paradoxical intention. Instead of denying or repressing the negative, we affirm and express it; we force ourselves to look at it in a concrete way. We exaggerate, *make it monstrous*, as Rimbaud said. We get the paranoia out of our system, so to speak, and at the same time, transform it into something artistically engaging or therapeutically helpful. This “activity” seems to me part of the healing power of art. It must have worked for Dali, who said, “The only difference between me and a madman is that I am not mad” (Bosquet, 1969, p. 83).

The technique of accidental or incongruous juxtaposition was a favorite surrealist ploy. The idea was to undermine our routine sense of reality by letting things randomly combine. Collage is a way of dissociating oneself from repressive logic. As defined by Max Ernst, it is the “systematic exploitation of an accidental or deliberate meeting of two unrelated realities on a plane that is related to neither” (Schneede, 1973, p. 19). The meeting of the two unrelated realities is a type of dissociation; logical expectation and habitual perception are confused, and imagination is forced to make a new connection, forge a new meaning. The technique of collage is a way of baffling our mental habits in order to stimulate a creative response. The therapeutic implication of this seems considerable once we realize that ordinary life is a constant “collage” of meetings between “unrelated realities.”

Conclusion

In my view, creative dissociation represents the mind’s evolved ability to escape, transform, and possibly transcend the limitations of ordinary reality, which are, generally speaking, dangerous, depressing, and frequently traumatic.

Judging by the span of time our examples encompassed, creative dissociation may be a basic feature of human experience. From the cases we surveyed, I think it is possible to discern a line of development. The phenomenon seems to have evolved from the spontaneous and the individual to the voluntary and the collective.

Under the heading of inspiration, we noted the sacred madness that Plato praised and the idea of Muses who inspire artists. We confront the notion of genius as daemonic displacer of the ordinary mind or self; the poet, in Plato’s *Ion*, is described as literally *ekphron*, “out of [his] prudent mind.” With the nine Muses, there is hope that this spontaneous inspiration may be, if not controlled, then at least teased out via the magical language of invocation.

The examples I chose from mediumship were ones that have been carefully investigated and about which much data have been gathered. In my estimation, Joan of Arc, Leonore Piper, Eusapia Palladino, and Pearl Curran constitute a challenge to mainline psychology, for the records illustrate that their behaviors deviate from what our ruling paradigms permit. In this chapter, however, my sole concern has been to show that the remarkable behaviors of these women were the fruits of dissociation.

The more voluntary dissociation becomes, the easier it is to exploit its creative potential. Thus, the inspired prophet, medium, or artist is receptive when the floodgates open but also tries to capture the inspiration in a culturally useful form. One seeks to widen the scope of the voluntary. Plato went so far as to define philosophy as the practice of death, which, as Plato defined it, means dissociating oneself from one's body. Voluntary dissociation was also part of the invocation of the Muses while the cult of Dionysos dissociated through dance, psychedelics, and hyperventilation.

The great dissociated mediums and prophets revealed the vast sprawling geography of the imaginal realm that has ruled the spiritual life of humanity while psychical researchers have tried to sift the kernels of fact that may be embedded in their narratives. A substantial body of data clearly shows that when the mind is dissociated from mainline “reality,” new dimensions of human potential are sometimes revealed (Krippner, 1994b).

The question that interests me is whether it is possible to facilitate the process. Is it possible to experimentally incorporate creative dissociation into everyday life? And can it be done in a group, social or collective setting? To these questions the surrealists answered “yes,” representing a critical turn in the history of creative dissociation. With surrealism, dissociation became a revolutionary weapon for overthrowing the entire postwar reality principle, the fundamental thought structures that sustained established reality.

Surreality — my candidate for the advanced development of creative dissociation — was an attempt to revive the cult of the Muses. A new invocation becomes possible in light of psychoanalysis and psychical research, providing new insights into the mechanics of inspiration. Surrealism left a legacy of hypercartesian techniques with one main goal: the controlled liberation of automatisms that would serve as the gateway to new behaviors, new modes of consciousness, and new self-concepts.

But the novelty here was pursued for social not just individual ends. For Breton, de Chirico, Dali, and company, dissociation was the basis of a cultural revolution, a kind of post-religious eschatology that preached the necessity for disengagement from and destruction of the prevailing reality principle. Repressive rationality becomes the Satan to be vanquished by the Saviour of the Unconscious. Surrealism, in homage to the “magical child” in us all, wants to make our dreams come true. Surrealism constitutes a frontal assault on ordinary reality. For the surrealist, creative dissociation becomes a principle for the art of enhanced living, allowing the meanderings of dreams to surface into the concrete texture of lived life; it involved learning how to navigate semiautomatic states at will.

We are living in exciting and dangerous times and need new ways of learning to play what might be called the reality game. The greatest therapeutic potential for a person suffering from “reality” is to be able to say: We are not alone; each one of us is multiple. Whether we think of this as referring to multiple mental strata or multiple worlds, the challenge is to learn the art of creative dissociation from the limitations of everyday life.

This would consist of each person being free to seek the right balance between the spontaneity of our dreams and the repressive nature of ordinary reality. Surreality is what happens when we surrender to the unfettered play of thought, and when we believe with our whole being in the creative power of dreams. How can we make use of such an idea? What, if any, is its therapeutic, its emancipatory value?

In my opinion, there is no one answer to this question, no formula we can instantly apply, because there is always something unpredictable about dissociated, automatic states. After all, in dissociation the ego becomes another. We change, sometimes dramatically. Creativity implies novelty, and novelty is by definition an open-ended concept. And this, to my mind, is the appeal of the perspective I am presenting. The phenomena of creative dissociation imply the possibility of new learning experiences, new cognitive adventures, and new stories.

References

- Bosquet, A (1969). *Conversations with Dali*. New York: Dutton.
- Carrington, H. (1909). *Eusapia Palladino and Her Phenomena*. New York: Dodge & Company
- Chipp, H.B. (1969). *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Crabtree, A. (1985). *Multiple Man*. New York: Praeger Special Studies.
- Crookes, W. (1972). *Crookes and the Spirit World*. New York: Taplinger.
- Dingwall, E. (1962). *Very Peculiar People*. New Hyde Park, NY: University Books.
- Dodds, E. R. (1968). *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press.
- Evelyn-White, H. (Translator) (1959). *Hesiod: The Homeric Hymns and Homeric*. London: Harvard University Press.
- Feilding, E. (1963). *Sittings with Eusapia Palladino and Other Studies*. New Hyde Park, NY: University Books.
- Fitzgerald, R. (1990). *The Odyssey: Homer*. New York: Vintage.
- Fodor, N. (1966). *Encyclopedia of Psychic Science*. New Hyde Park, NY: University Books.
- Fowler, H. N. (1966). *Plato*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ghiselin, B. (Ed.) (1952). *The Creative Process*. New York: Mentor.
- Gies, F. (1981). *Joan of Arc: The Legend and the Reality*. San Francisco: Harper & Row.
- Grosso, M. (1992). *Frontiers of the Soul*. Wheaton, IL: Quest Books.
- Grosso, M. (1995). *The Millennium Myth*. Wheaton, IL: Quest Books.
- Hamilton, E., & Cairns, H., (Eds.) (1961). *Plato: Collected Dialogues*. New York: Pantheon.
- Krippner, S. (1994a). Cross-cultural treatment perspectives of dissociative disorders. In S. J. Ward & J. W. Rhue (Eds.), *Dissociation: Clinical and Theoretical Perspectives* (pp. 338-361). New York: Guilford Publications.
- Krippner, S. (1994b.) Creativity. In R. J. Corsini (Ed.), *Encyclopedia of Psychology* (pp. 341-342). New York: John Wiley.
- Lattimore, R. (1967). *The Iliad of Homer*. Chicago: University of Chicago Press.
- Murphy, G., & Ballou, R. (1960). *William James on Psychological Research*. New York: Viking Press.
- Prince, W. F. (1964). *The Case of Patience Worth*. New York: University Books.

Rimbaud, A. (1957). *Illuminations*. New Directions.

Rubin, W. (1968). *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: Museum of Modern Art.

Sackville-West, V. (1991). *Saint Joan of Arc*. New York: Doubleday. (Original work published 1936).

Salter, W. H. (1950). *Trance mediumship: an Introductory Study of Mrs. Piper and Mrs. Leonard*. London: Society for Psychical Research.

Salter, W. H. (1961). *Zoar*. London: Sidgwick and Jackson.

Schneede, U. M. (1973). *Surrealism*. New York: Harry Abrams.

Smith, S. (1964). *The mediumship of Mrs. Leonard*. New York: University Books.

Treffert, D. (1989). *Extraordinary People*. New York: Harper & Row.

Venzano, J. (1907). A contribution to the study of materializations. *Annals of Psychical Research*. London: Society for Psychical Research.

Wilson, M. (1971). *The Life of William Blake*. New York: Oxford University Press.

Wilhelm Furtwängler

PROBLEMAS DE LA DIRECCIÓN
(1929)

Cuanto menor es la aportación espontánea de cada músico a la unidad, tanto más se ve obligado el director a prescindir completamente de los matices agógicos, dinámicos etc., que desea, o a obtenerlos por un camino puramente mecánico, es decir mediante numerosos ensayos y un adiestramiento interminable. Pero precisamente lo más importante y lo mejor: aquella imperceptible variabilidad del tempo y de los colores, no se logra en absoluto por vía mecánica y con ensayos. En la misma medida en que la posibilidad de ensayar hasta el infinito, disminuye necesariamente la sensibilidad y la calidad de la técnica del director, la sensibilidad psíquica de la orquesta se acostumbra a un trabajo artesanal carente de genio. Por falta de ejercicio, incluso se van perdiendo de este modo ciertas cualidades que podrían considerarse “técnicas”, como, por ejemplo, la lectura a vista. La gran corrección técnica y el control que se obtienen, no compensan la carencia de **inspiración**, y tienen, en cambio, las más fatales consecuencias sobre la interpretación de la obra. El control técnico exagerado, o sea la perfección de todos los detalles, les da un aspecto enteramente distinto del que intentaban sus creadores (que siempre pensaban globalmente) e impide su cohesión espiritual en un todo. El orden productivo natural, en el cual los detalles son percibidos y entendidos a través del todo, queda trastocado. Se pierde el elemento de improvisación, no solo en su esencia sino hasta en su sentido; este elemento de improvisación que no es un mero accidente, una característica que se puede tener o no, sino la fuente primigenia de toda ejecución grande, creativa, insoslayable.

Desde la aparición de una música occidental como arte, y, en particular, desde que en el siglo XVII se separó del culto, cada época fue formada, plasmada, conducida, por los genios que producía. Al principio se expresaba de tal forma que lo productivo y lo reproductivo eran prácticamente inseparables. Pero ya no es así, y por mucho que se valoren las tentativas del compositor actual, no se puede negar el hecho de que con su estilo de hacer música ya no forman ni plasman el estilo de hoy. El pasado cobra una importancia creciente en sus manifestaciones más significativas. La aparición de un estilo “histórico” puede considerarse tanto una debilidad de lo orgánico-productivo como una fuerza y ampliación del horizonte y del punto de vista. Pero la consecuencia es que la masa de los reproductivos ya no se ve, como antaño, dirigida y orientada por los productivos. Y esto ocurre, precisamente, en un momento en el que la tarea de los reproductores se ve dificultada por el mayor significado del pasado. Ello explica enteramente la importancia creciente que se le atribuye a la reproductividad y, particularmente, al director. Pesa sobre sus espaldas un fardo de responsabilidad que no tiene parangón en tiempos pretéritos, pues al no venir ya determinado el estilo de la época por el gran creador, tiene que formar el estilo de las distintas obras por sí mismo, es decir deduciéndolo de las obras mismas. El reproductor ya no es llevado por la época, sino que él es, en gran parte, quien contribuye a configurarla. De allí surge toda una sarta de problemas nuevos. Esta situación explica: primero, la importancia del director, segundo, porque hay tan pocos actualmente.