

DON BOSCO Y LA MÚSICA

Giulio SFORZA

La musique creuse le ciel.

La musique souvent me prend comme une mer.

Que no parezca irreverente este estremecimiento de Baudelaire. A lo largo de mi breve intervención se justificará. No he venido aquí a contaros lo que todos vosotros sabéis mejor que yo acerca de la disposición natural de don Bosco hacia la música, su formación en ese sentido, la obra de promoción que hizo de ella y su andadura. Estoy aquí para comunicaros las reflexiones y comparaciones que esa pasión musical me ha sugerido. Reflexiones y comparaciones que podrán parecer parciales, orientadas a llevar el agua de la concepción de don Bosco al molino de mi filosofía de la música; pero que, lo juro, han surgido de buena fe con el deseo de identificar los principios y conceptos que puedan servir de fundamento a la pasión de la que he hablado y el papel insustituible reservado por don Bosco a la música en la formación del hombre.

He leído en algún lugar que la música es uno de los siete (*sic*) secretos educativos de don Bosco. En realidad, a mí me parece que él la consideraba algo más y que tenía de ella aquella concepción totalizante que tuvo la filosofía romántica.

Si fuese así, no habría que asombrarse. Don Bosco vive en el corazón del siglo romántico, y no hay que excluir que los aún prohibidos Alpes llevasen hasta él un poco del clima y de la atmósfera que la grandiosa música alemana y no alemana y la reflexión que de ella hicieron los Hegel, Wackenroder, Hoffmann, Heine, Schelling, Schopenhauer, Schumann, Beethoven en los *Cuadernos de conversación* y por último, Wagner, crearon en Europa y en el mundo. Para aquella reflexión, la música es algo más que un puro *ébranlement nerveux* (Marcel): principio supremo de conocimiento, más aún, fuente de salvación, razón participativa que de algún modo consiente la experiencia del Absoluto y de la Totalidad, que por definición se prohíbe a la razón objetivante. Antes que a Marcel hay que darle a ella «una universalidad que no pertenece al orden conceptual y esta universalidad es el secreto de la idea musical».

Así pues: Don Bosco es del siglo XIX, el siglo de la gran música y de la gran reflexión sobre ella (produce placer por una vez subrayar el deslumbramiento

miento en el Hegel de la *Estética*: parece exactamente que el pájaro de Minerva no esperó el crepúsculo para elevar su vuelo). Él respira la música con el... tiempo. Cuando nace don Bosco, Ludwig está en la plenitud de la madurez creadora; y aquel Richard ve la luz que las premisas beethovenianas arrastrarán hasta allá, más de lo que no será posible osar; y aquel Verdi nace para discutir al Lipsiense durante mucho tiempo el primado. No se puede imaginar que no le llegue a Bosco ningún temblor de aquel fervor creativo: de atmósfera, dije, a la que es imposible sustraerse. Prejuicios filosóficos y teológicos no podrán permitirle, parece obvio, hacer de la experiencia musical la experiencia, aquella a la que se revela la esencia; hacer de la música el templo de la Isis oculta, a cuya denudación de la verdad y descubrimiento del misterio sólo a sus sacerdotes les es dado asistir. Pero no le impedirán tenerla como primera entre las siervas, si bien sirva de la fe, razón participativa también ella: y ¡pocos secretos de la señora quedan ocultos para la sierva!

«*Ne impediatis musicam*». Don Bosco parece convencido de que, como educación y vida coinciden, son igualmente inseparables educación, música y vida. De la música teme, sin duda, el poder demoníaco, y el episodio del violín hecho añicos lo demuestra. Pero más que a la música, parece temer su uso impropio: ella es fin y no medio, elevación del alma y no caricia de pasiones inferiores. Al contrario, si es música, es exaltación y purificación de pasión. Y si es grande, ¿para qué noche del alma podrá creer Tolstoj que es pecaminosa *La Sonata a Kreutzer*, una de las más puras criaturas de Beethoven?

«*Ne impediatis musicam*», pues. Porque «un oratorio sin música es como un cuerpo sin alma».

Pietro Braido entiende de tal modo la fundamentalidad y el poder de la afirmación, casi como temiéndola y sintiéndose en la obligación de situarla en un contexto que la explica.

Yo he ido a ese contexto y me parece que, gracias a Dios, no explica nada. Toda la obra de Juan Bosco, en el testimonio general de sus biógrafos, informa de una fe suya en la música, no como simple instrumento entre los instrumentos, sino como atmósfera, estilo, ambiente en los que sólo es posible una acción positiva y una positiva reacción educativa. Lo que afirma el don Ceria de los *Annali*: que se debe buscar la razón principal de aquella afirmación «en la saludable eficacia que le [a la música] atribuía sobre el corazón y la imaginación de los jóvenes con el fin de ennoblecerlos, elevarlos y hacerlos mejores», no es en realidad suficiente para justificarla. Don Bosco dice más. Dice que la música es el alma del Oratorio, y el Oratorio es la totalidad de la educación, y, por tanto, la música es, si me lo permitís, la *entelecheia e prote* del *soma* educativo, la forma primera, el primer principio vital. Sin música, a la educación le falta la respiración, el proceso de crecimiento es asfíctico, los fines que se propone una educación auténtica «desvelar», ante todo, «el reino de lo prodigioso y de lo inconmensurable y el deseo nostálgico de lo infinito» (los caracteres, según Hofmann de la música beethoveniana) no se pueden alcanzar.

La altísima consideración en que don Bosco tiene a la música explica tam-

bién la seriedad con que él pretende que se enseñe. La aproximación, tan común en ciertas esferas religiosas, no le agrada. Música recreativa no significa para él música de mal gusto. Sabe muy bien que ninguna música es recreativa si no es creativa y que, por tanto, sólo la gran música recrea. Y el Oratorio, el lugar del aprender gozoso y lúdico, del aprender, lo diré, músico y musical, es también el lugar que sabe producir complejos vocales en condiciones de proponerles los Cherubini, los Haydn, los Gounod, los Palestrina, el lugar en que se enseña el gregoriano según la gran escuela solesmiana de los Poitiers y de los Mocquereau, que visitan el Oratorio y no desdennan enseñar en él, el lugar en el que surge un conjunto de música instrumental de alto nivel dispuesto a colaborar, hasta la prohibición del arzobispo, en las funciones religiosas, como para consagrar aquel encuentro de instrumentalidad y vocalidad, aquel místico connubio entre palabra y sonido que, en la *Fantasia per Coro pianoforte e orchestra op. 80*, se llama hacerse la luz:

*Wenn der Töne Zauber walten
und des Wortes Weibe spricht
muß sich Ehrliches gestalten
Nacht und Sturme werden Licht.*

Es el lugar que genera maestros como Cagliero, Costamagna, Dogliani, que no sólo ofrecen una producción propia óptima, sino que abren la puerta a los Donizetti, los Verdi, los Rossini. Es el lugar cuyas veladas son una ocasión de grandiosa elevación de aquel arte «che a Dio par figlia e non quasi nepote» (el endecasílabo es involuntario; no querría se creyese que es la primitiva versión de Dante). Y si no es hija, seguro que sí es embajadora: cada vez que envía misioneros, los embajadores de Dios, don Bosco se preocupa de que entre ellos haya también un buen músico.

Escribe don Ceria: «Quien no haya oído al menos a alguno de los que vivieron en aquel tiempo en el Oratorio, *no puede hacerse una idea de la pasión que allí reinaba para todo lo que era música*». El subrayado es mío, y vale la pena. Aquí don Ceria abandona toda prudencia. Pasión *dominante*, dice. Y esto es grandioso. Grandioso y terrible. Y me asombra que el promotor de la fe no lo señalase y que la pasión dominante oratoriana y de don Bosco no figurase entre las *animadversiones* del proceso de beatificación...

Fuera de toda broma, la realidad es que don Bosco se hizo santo también gracias a la música (como también mediante la música se encaminó hacia la santidad el jovencito destinado a ser el patrono de los Pueri Cantores). Había afirmado: «La música es un medio eficacísimo para sostener la moralidad y la santidad». Como el Goethe del testimonio de Mazzini, confía a la música el mismo papel que tiene la santidad: «el descubrimiento, y la vida va en ello, de un mundo que los sentidos no lograrán nunca expresar». La misma piedad, la misma humildad, la misma disponibilidad, que constituyen la base del proceso de ascesis se exigen a quien pretenda orientar sus pasos hacia la música. Fija

en el *Regolamento*: se excluye de la formación musical a aquellos «que fuesen negligentes en las funciones religiosas del Oratorio o que tuviesen notoria mala conducta». Aquí, si parece que hay, y tal vez haya, una contradicción de fondo (¿no sirve, entonces, la música para dulcificar las conductas?), es evidentísima una vez más la alta estima de don Bosco por la música, realidad tan pura y tan grande que la insensibilidad religiosa y la grosería moral prohíben que se practique y se comprenda.

Es que en la visión de don Bosco música es oración: no un leibniciano *raptus animae se nescientis*, ¡ay!, *numerare*, y mucho más que un schopenhaueriano *exercitium methaphysices occultum nescientis se philosophari animi*: sino que es *raptus animae se scientis orare*.

También para don Bosco cantar es propio del que ama. El enamorado de Dios es el cantor de Dios: él lo alaba, lo admira, exalta y participa en su misterio. Y como lo sagrado es el lugar del misterio participado, el canto sagrado es la más alta expresión de la música que es también siempre y toda, en sus cumbres, sagrada. Entre los géneros musicales, el género sagrado es el propio de los «que se maravillan sonriendo y gozan de corazón del hecho de que Dios sea mucho más grande que ellos» (Wackenroder). *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*. No es casualidad que las pocas composiciones de don Bosco de que se tiene noticia se inspiren en el principio de la alabanza, de la maravilla, de la admiración: *Ab si canti in suon di giubilo, Lodato sempre sia, Gloria, Magnificat*. Y que su cuidado mayor se dirija al gregoriano y a la polifonía de Palestrina, los monumentos insuperables de un sentimiento de la sacralidad que se exalta en forma de canto. Se lee: *Animaba* (soy yo el que subraya) las clases con lecciones sobre el canto gregoriano y después hacía aprender a los internos el canto firme [...] y no permitía que entrasen a formar parte de la escuela de música si no conocían antes el canto gregoriano» (¿no pidió tal vez a Pío IX una indulgencia especial para los maestros y cantores del mismo?). Y las ejecuciones polifónicas de Palestrina cuidadas por él o sus colaboradores eran tales que se pudo escribir: «Ejecuciones musicales y cantos religiosos tales no se oyen más que en Roma en el más grande de los templos del mundo. Después de Roma, sólo don Bosco es capaz de ejecutar en sus iglesias obras musicales de esa altura, hacerlas gustar al pueblo cristiano y embellecer el culto católico» («L'Unità Cattolica»).

«Pensad que con el canto divino alabáis a Dios y que los ángeles del cielo hacen eco a vuestra voz. [...] Un cantor no debería tener otro fin más que alabar a Dios y unir su voz a la de los ángeles».

Cantar es orar, y orar es asombrarse. Don Bosco lo entendió con aquel «al que Dios había cerrado el oído para que no hubiese más sonidos que los suyos» y que «coronó el mundo con una cúpula de música» (Rilke); aquel para el cual «Zum erstaunen sind wir da». *Estamos aquí para admirar*.

NOTA BIBLIOGRÁFICA: P. BRAIDO, *L'esperienza pedagogica di Don Bosco*, Roma, LAS 1988; G.F. HEGEL, *Esthétique*, Paris 1984; R. COLOMBO, *La musica, mezzo educativo in Don Bosco* (Tesi di Magistero in Canto gregoriano), Roma 1982; E.T.A. HOFFMANN, *Kreiseriana*, Roma, Bibl. Univ. Rom. 1984; L. MAGNANI, *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Torino, Einaudi 1977; M. RIGOLDI, *Don Bosco e la musica*, Carugate 1988; A. SCHOPENHAUER, *Scritti sulla musica e sulle arti*, Milano, Discanto 1981; G. SFORZA, *Studi Variazioni Divagazioni*, Pavia, ~~La Coliardica~~ 1978; W.H. WACKENRODER, *Fantasie sulla musica*, Milano, Discanto 1981; R.M. RILKE, *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti 1974.

X