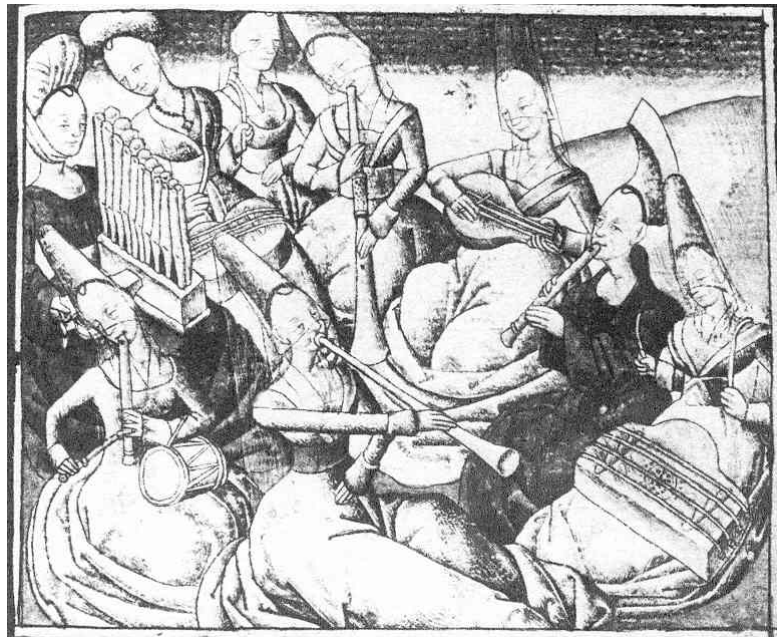


Λα Ινσπιραχιο

Μυσιχαλ

ι ελ χομποσιτορ



FRANCESCO RUIB

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 inspiri. 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 tindrè 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 exacerbat 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 près 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 (Hadyn, 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 importuns 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 maravillosament 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