

# Creativitat i Acadèmia

Josep M. Mestres Quadreny

Acadèmic de número. jomequ@gmail.com

## Resum

És una reflexió sobre el paper motor de la creativitat en la evolució de la música fins a l'establiment del sistema clàssic i l'aparició de l'acadèmia, seguit de la subsegüent desintegració del sistema per la pròpia creativitat amb el seguiment fet per l'acadèmia. A partir de l'esfondrament de la tonalitat, la creativitat se situa en primer terme de la composició musical i força l'acadèmia a revisar els seus procediments d'anàlisi i sistemes pedagògics.

## Abstract

### Creativity and Academy

This is a summary on the driving role of creativity in the evolution of music until the establishment of the classic system and the appearance of the Academy, followed by the subsequent disintegration of the system by creativity itself with the follow-up by the Academy. Starting with the fall of tonality, creativity came to the forefront of music composition and forced the Academy to rethink its procedures for analysing and teaching music.

La paraula creativitat –capacitat de crear– és d'implantació molt recent –de fa poques dècades–, vinculada inicialment a les manifestacions de l'art d'avantguarda, però estesa també a altres dominis –enginyeria, disseny, publicitat, entre altres– i lligada a la innovació com a signe de progrés per expressar la capacitat de fer coses i establir relacions que no s'han fet mai, és a dir: fer sense copiar. El motiu que m'ha impulsat a escriure aquesta reflexió ve de l'afany d'esbrinar la seva idoneïtat, tenint en compte la importància que aquest concepte ha pres en l'art actual, particularment en la música, o bé si per contra es tracta d'una moda passatgera aliena a la música com ho fou el sentimentalisme en el segle XIX. No hi ha gaire bibliografia sobre la matèria, tot i que des del 1950 diversos psicòlegs hi treballen en diferents universitats americanes, sobretot de cara a la seva aplicació a la educació. Segons J. P. Guilford (*Creatividad y educación*, Paidós, Barcelona 1983), tothom té un potencial creatiu en major o menor grau i aquest potencial no té correlació amb el coeficient d'intel·ligència, cosa que condueix a considerar la possible modificació dels procediments de l'educació per proporcionar a l'alumne els coneixements sobre la manera d'utilitzar la informació creativa per tal de permetre-li afrontar problemes personals i professionals amb èxit.

En parlar d'acadèmia no vull referir-me a un ens concret com la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, de la qual tinc l'honor de ser-ne membre, sinó en abstracte a tot l'estament que inclou teòrics, historiadors, musicòlegs, pedagogs i tots aquells que recullen, analitzen, estudien, classifiquen, codifiquen, expliquen i ensenyen allò que fan els altres. L'acadèmia acumula coneixement, el desenvolupa, el transmet de generació en generació i el difon a través de l'ensenyament. El seu paper ha estat cabdal en la trajectòria de la història de la música europea dels darrers segles. Sense les troballes dels músics més creatius incorporades i impulsades a posteriori per l'acadèmia

no hauria estat possible el progrés que ens ha conduït fins on som ara, perquè res sorgeix perquè sí, ni res és estable o definitiu. La tradició es construeix i es reconstrueix a si mateixa a partir d'una herència del passat transformada per les successives noves maneres d'entendre el món que l'artista capta i sap expressar amb el seu art. Trencar amb la tradició és la manera de donar-li continuïtat i l'acadèmia fa de corretja de transmissió.

El verb crear ve de l'antigor, relacionat amb la divinitat en el sentit de fer del no-res, però a partir d'un determinat moment, que no he esbrinat quan fou, es féu extensiu a l'activitat dels artistes en el sentit de fer una obra que abans no existia i sota aquest aspecte sovint es parla de grans creadors per referir-se als més distingits compositors musicals i, no obstant això, no he trobat en els diccionaris i enciclopèdies de música cap entrada sobre crear, creació, creador ni creativitat. La música sempre va envoltada d'una ambigüïtat terminològica assimiladora de conceptes aliens a ella mateixa per descriure coses sovint inexplicables, però aquest és un cas aparentment molt clar perquè tothom sap què vol dir crear. O no? Per tal de no perpetuar-nos en l'ambigüïtat cerquem què en diuen els diccionaris. Al *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC l'entrada del mot *crear* ens diu: “v. tr. 1 Fer de no res. 2 Fer, compondre (una obra, una cosa que abans no existia).” Dins la definició sorgeix el verb compondre, estretament vinculat a la música que el mateix diccionari defineix, entre altres acepcions, com: “Produir (una obra musical).” D'un laconisme extrem, que aclareix amb exemples: “Compondre una òpera. Un músic que executa però no compon”. Sobre el mot “composició” els diccionaris musicals són més explícits. Així, el *The new Grove dictionary of music and musicians* diu: “A term usually referring to a piece of music embodied in written form or the process by which composers create such pieces.” A la *Gran Enciclopèdia de la música* hi trobem si fa no fa el mateix: “Procés de creació d'una obra musical. El terme també s'aplica a la obra musical creada amb la finalitat de la seva execució sonora.”

Fins aquí, doncs, per definició fer una composició de música i crear música són sinònims. Qualsevol peça de música és una creació. De què ve, doncs, que hi hagi grans creadors? És una simple metàfora qualitativa o és que també n'hi ha de petits? En què es distingeixen els uns dels altres? El *Diccionario de la música Labor* és més precís: “componer: *Producir una obra musical, según las reglas establecidas*” i “composición: *En términos generales, es el arte de crear una obra de música, lo que supone una organización especial del espíritu dotado de facultades musicales creadoras, de talento para componer.*” Higiní Anglès i Joaquim Pena, autors d'aquest diccionari, introdueixen tres condicionaments rellevants pel que fa al compositor: seguir les regles, tenir talent, i facultats creadores, que és equivalent a creativitat, només que llavors –el 1954– aquesta paraula encara no estava en ús. Així, doncs, qualsevol home o dona pot estudiar música, aprendre a la perfecció les regles establertes i compondre obres musicals, però tan sols aquells que tenen talent creatiu poden superar la rigidesa de les regles i arribar a ser grans creadors, sense que els altres siguin necessàriament petits sinó simplement reglats. L'únic que els diferencia és la creativitat, o més ben dit, el grau de creativitat. Ara bé, la mateixa definició introdueix un nou concepte que és el de les regles establertes.

La qüestió ens remet doncs a esbrinar què són les tals regles, d'on sorgeixen o qui les fa, cosa que és una llarga història, tan llarga com la mateixa història de la música, i té el seu origen en l'estatus social del músic que des de temps immemorial era un servent que sonava un o més instruments i componia la seva pròpia música destinada al seu senyor. En aquesta situació el músic tenia molt clar

que únicament un bon ofici li podia assegurar el lloc de treball, fos aquest a la capella de música reial, o bé per part d'un aristòcrata, o bé d'una catedral o una simple parròquia, i en conseqüència cercava un mestre de reconegut prestigi per a la seva pròpia formació i se'n guardava prou de fer modificacions sobre tot allò que havia après. Tots els coneixements sobre el maneig de l'instrument i el procediment de composició passaven de forma oral de mestre a deixeble i constituïen un llegat que es transmetia de generació en generació que podem denominar regles establertes, almenys les pròpies de cada moment, en el sentit de la definició del diccionari Labor. Aquestes regles no són de revelació divina sinó fruit de la pràctica, i van anar evolucionant amb el pas del temps, si bé lentament, per acomodar-se a la manera d'entendre el món propi de cada moment històric. És evident que durant els set o vuit segles que separa el classicisme del segle XVIII de l'origen monòdic medieval de la música europea, es va produir un procés de progrés a través d'innovacions que modificaven substancialment l'expressivitat de la música. Però a cada graó no només canviaven els gustos, sinó també el mode de pensar i de fer, de manera que tot el procés és un encadenat creatiu, en el sentit de fer allò que abans no havia estat mai fet.

Dur a terme un recorregut sobre la intervenció de la creativitat en l'evolució del corpus de les regles de composició al llarg dels segles podria ser un treball ben atractiu, però jo no tinc la preparació musicològica per fer-ho i per tant em manca un coneixement detallat de tot el que passava a cada moment de la història. Contemplant des d'aquesta mancança de coneixement em fa la sensació que els músics de l'antigor no es plantejaven cap altra cosa més que tenir el bon domini de l'ofici per fer una música semblant a la que feien els seus col·legues, i que les successives innovacions semblen introduir-se, d'una manera col·lectiva tot i que de ben segur tenen un origen personalitzat, mentre els teòrics es limitaven a donar respostes més aviat especulatives a les inquietuds de cada moment. No obstant això, algunes innovacions de marcat accent creatiu foren impulsores de progressos importants, començant per la invenció de la partitura, o sigui la fixació de la música sobre paper mitjançant una escriptura simbòlica, i seguint per la descoberta durant el renaixement de l'harmonia com a suport bàsic vertical del desenvolupament polifònic i la creació del baix continu com a suport d'acompanyament; tot plegat dins un context en què la música era eminentment vocal i per tant lligada formalment al text que li dona suport. A partir d'aquí nous impulsos com ara l'aparició de la música instrumental pura desvinculada del cant amb capacitat de crear formes pròpies i independents del llenguatge parlat, seguit de l'establiment de l'afinació temprada amb les corresponents dotze tonalitats majors i dotze menors que constitueixen la base del corpus tonal de l'harmonia clàssica, i finalment la creació de l'orquestra simfònica, tracen el camí que mena cap al classicisme. Durant aquest llarg període en que la pràctica musical era de caire artesanal, hi ha un grapat de músics que sobresurten pel seu talent, els quals no dubtem a posar a la llista de grans creadors; la seva música és semblant en estil a la dels seus contemporanis, però s'eleva a unes cotes d'emoció tal que ens meravella en escoltar-la; el procediment –o regles– de composició és aparentment el mateix, malgrat això sembla com si el que per a la resta és una meta, per a ells és un punt de partida, i que la seva imaginació els permet superar les limitacions del sistema mateix sense contradir-lo. Penso per exemple en Claudio Monteverdi o Johan Sebastian Bach, que ni de lluny són els únics.

El classicisme musical, a diferència del classicisme de les humanitats, de l'arquitectura i de les arts plàstiques, no es fonamenta en la antiga cultura hel·lènica; és més, no hi té res a veure, però coincideix temporalment amb la implantació a les belles arts del neoclassicisme, al final del barroc, i, com elles, estableix un cànon basat en l'objectivitat, en la claredat, en la simetria i en la proporció

entre tots els components que intervenen en la composició musical, i implanta l'homofonia, en la qual la melodia articulada per elements motívics és acompanyada per les altres veus reduïdes al mínim en detriment del contrapunt polifònic propi del barroc. En altres paraules, dóna preeminència a l'harmonia per damunt del contrapunt. Coincidia també temporalment amb l'expansió de la il·lustració, corrent transformador que es proposava treure la humanitat de la foscor amb la llum de la raó, que acabaria produint ben aviat transcendents canvis en les arts, la política i la societat.

La forma emblemàtica del classicisme fou la sonata. La sonata és per al músic com el sonet per al poeta. No deixa de cridar la atenció que el sonet fos formalitzat durant el Renaixement, quan per primera vegada el pensament i l'art europeu recorria a la recuperació de l'antiga cultura hel·lènica com a recurs per a la seva pròpia regeneració. Com la sonata, el sonet no té res a veure amb la poètica grega, però té un ritme, una claredat i una simetria que li confereixen un caràcter indiscutiblement classicitzant. El terme sonata es venia usant des de feia temps per designar peces per a teclat o petits grups de cambra, principalment en el període galant, però no responia a una forma determinada ni única. Alguns precedents, com Carl Philipp Emmanuel Bach i Johann Stamitz, havien fet un treball de síntesi que apuntava directament vers aquesta direcció, si bé fou Joseph Haydn qui va crear la forma definitiva de la sonata clàssica aplicable a tota mena de formacions instrumentals. Així, doncs, quan parlem de la forma sonata ens referim indistintament tant a la sonata per a piano o altres instruments, com al quartet de corda i la simfonia, de tots els quals Haydn en fou un prolífic productor. Inqüestionablement, el talent esmerçat per Haydn per a la creació d'aquesta forma, que conté totes les regles primigènies del classicisme, va acompanyat d'una bona dosi de creativitat. Aquest model, prodigi de simplicitat harmònica, claredat, equilibri i simetria, s'estengué amb fortuna per tot Europa i es van compondre milers de simfonies i sonates com les de Haydn. Wolfgang Amadeus Mozart, l'altre gran representant del classicisme, adoptà la forma sonata i abocà el seu talent imaginatiu en fer discórrer el discurs musical per camins inèdits amb inesperats i sorprenents canvis de tonalitat conduïts amb una aclaparadora naturalitat i musicalitat. Aquí podriem dir que el geni de Mozart seguia l'impuls creatiu que havia cristallitzat en la creació de la forma sonata portant-lo més enllà i millorant-lo amb la incorporació de les modulacions en el desenvolupament.

Una de les conseqüències de l'empenta de la il·lustració fou la introducció de la lògica i el raonament en el coneixement i la transmissió de les arts i les ciències, i el ferment de l'esperit acadèmic començà a introduir-se en diversos col·lectius. En aquell moment proliferà per tot Europa la creació d'acadèmies, públiques o privades, dedicades a diverses activitats professionals com ciències, jurisprudència, art, medicina, farmàcia, etc. La música també es veié afavorida per aquesta nova forma d'entendre l'art, de manera que l'especulació dels teòrics donà pas a la racionalitat i tot just iniciar-se el segle XIX aparegueren ja els primers tractats d'harmonia. Entre ells, per exemple, el d'Antoine Reicha (1816), ben conegut a casa nostra perquè el 1845 fou publicat a Barcelona traduït al castellà pel compositor Eduard Domínguez de Gironella amb el títol *Curso de composición musical o sea Tratado completo y razonado de armonía práctica*. El mateix traductor explica en el pròleg com, trobant-se ell posseït d'una vehement vocació musical, es posà en mans d'un mestre per tal d'aprendre l'art: “*En mala hora fué, pues todo aquel fervor y nuestra porfia y perseverancia se estrellan por poco contra las insuperables dificultades del bárbaro sistema que se sigue generalmente en España para enseñar la composición*” i una mica més enllà: “*desde entonces no hemos*

*tenido en nuestros estudios otro guia, ni otro maestro que esta obra de Reicha*". En efecte, es tracta d'un llibre modèlic, molt complet, explicat amb senzillesa i ordenat racionalment. La claredat del llibre i el comentari del traductor marquen clarament un punt de transició entre un abans i un després: l'acadèmia començava a donar els seus fruits.

Hi ha qui situa Ludwig van Beethoven com el tercer dels grans clàssics, opinió que no comparteixo, perquè té tots els ingredients per considerar-lo com el primer romàntic. En efecte, l'impuls de la il·lustració provocava la davallada de l'aristocràcia i la creixent puixança de la burgesia, amb la qual cosa la pràctica concertística passà a mans de la societat civil i d'això n'havia de derivar la modificació de l'estatus social del músic, que deixà de ser servent per esdevenir autònom. Aquesta independència rellevava el músic de la submissió a un amo i el feia més lliure i responsable en la producció de la seva pròpia obra, tot i mantenir encara una servitud respecte a un públic del qual depenien els seus ingressos i que havia de satisfer. Públic molt més nombrós i molt menys instruït que l'aristocràtic, que propiciava la innovació estètica i alhora el desglossament del rol del músic en especialitats orientades vers la composició o vers el concertisme. Des d'aquest punt de vista Haydn era encara un servent, Mozart fou servidor i ocasionalment autònom, i Beethoven ja actuà enterament com a autònom. El mateix impuls de la il·lustració desembocà en l'origen del romanticisme, la principal raó de ser del qual era el rebuig del classicisme. L'objectivitat del període clàssic fou substituïda pel seu pol oposat, la subjectivitat: calia personalitzar amb un estil propi la música produïda, alhora que la incorporació del sentimentalisme donava ales al distanciament de l'objectivitat.

Segons l'estètica sentimentalista, la música no només pot suggerir o descriure, sinó que cal que ho faci perquè aquesta és una finalitat molt més elevada que el simple exercici de combinació de les formes sonores. Però els sentiments són aliens a la música: cal no confondre les emocions sentimentals amb les emocions estètiques. Podem admetre que els estats afectius influeixin en l'ànim del compositor com a ressort d'acció, però aquesta emoció no pot ser considerada com una part integrant i específica de la música, perquè el ressort d'una acció no és l'acció mateixa. Beethoven dotà la seva música d'un estil personal inconfusible, tret netament romàntic: creà simfonies, quartets i sonates però, tot i que amb un gran respecte, inicià un procés d'ampliació i de flexibilització formal que tingué continuïtat al llarg de tot el segle XIX de la mà dels més imaginatius compositors, com Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Franz Liszt, etc., els quals a més de les innovacions harmòniques incorporaren al seu treball la invenció de noves formes de desenvolupament més breu i més lliure que la sonata, com l'impromptu, el preludi, l'estudi, etc., i també més llarg, com el poema simfònic. Aquest procés cada cop més accelerat arribà al límit amb Richard Wagner, que amb l'ús intensiu del cromatisme, les incessants modulacions i la melodia contínua, no deixà res en peu del sistema clàssic. Fins i tot la tonalitat mateixa, quedà qüestionada en el preludi del segon acte de *Tristany i Isolda*, on la funció tonal queda en suspens. L'acadèmia, que havia estat fidel seguidora i servidora de tota aquesta evolució i havia incorporat al seu fons de coneixement totes les troballes d'aquests grans creadors, es trencà la closca cercant vies analítiques que permetessin legitimar aquest fragment musical, però fou un treball inútil perquè l'harmonia, a força d'ampliacions, acceptacions, excepcions, addicions, etc., havia esdevingut una eina enfarfegada i feixuga que havia perdut de vista la seva funcionalitat original i, així, es trobava exhausta. Els darrers grans representats del romanticisme, Gustav Mahler i Richard Strauss, no feren res més que el cant del cigne i posar el punt i a part d'un sistema tant periclitat i obsolet com el mateix romanticisme.

Abans de seguir endavant cal fer una reflexió sobre aquesta evolució a propòsit de la qual només he citat aspectes tècnics. Si Mozart llegís aquest text es faria un fart de riure, perquè ell no sabia que era un clàssic i es limitava a compondre d'acord amb un ofici que tenia assumit, amb tota la llibertat que la seva imaginació li permetia i expressant-se d'acord amb els gustos i coneixements de la seva època, i si feia ús de modulacions agosarades era simplement perquè sonaven bé. Beethoven no sabia tampoc que Mozart era un clàssic, ni si ell era un clàssic o un romàntic, sinó simplement un músic amb l'anhel d'expressar-se lliurement, i si fa o no fa podríem dir gairebé el mateix dels altres. La música evoluciona amb continuïtat i independència tot seguint el camí que marquen els seus protagonistes que són els músics, i aquests es refien sobretot de l'orella. Però la música només existeix quan sona a l'aire, mentrestant queda conservada en silenci en forma de partitura i aquesta és la font de què es nodreix l'acadèmia. L'acadèmia és la que a posteriori analitza, classifica i dóna nom als diferents períodes històrics i estudia les partitures per treure'n conclusions que pràcticament només poden ser d'índole tècnica, perquè la realitat de la música sobrepassa els límits del raonament cognitiu. Com molt bé diu Robert Gerhard: "Si la música es pogués explicar ja no seria música."

El segle XX es desvetllava, doncs, en un atzucac. Òbviament, un munt de compositors reglats mantenien encara un període postromàntic tot aguantant el ciri al costat del carro de difunts del romanticisme, però mentrestant nous aires circulaven pel pensament europeu a redós del progrés científic i la industrialització, amb les corresponents transformacions socials i els primers avenços tecnològics, la idea de modernitat amb l'ideal de progrés començava a obrir-se camí. Pablo Picasso el 1907 va pintar *Les demoiselles d'Avignon*, on per primer cop la creativitat es troba per damunt de la representativitat i obria la porta d'un nou món.

Tota la primera part del segle fou un bulliment d'idees i propostes. Ferruccio Busoni afirmava que el paper de l'artista és el de fer lleis, no el de seguir aquelles que ja estan fetes, cosa que el seu deixeble Edgard Varèse posà en pràctica amb escreix. Luigi Russolo creava l'orquestra futurista amb màquines de fer sorolls, Alois Haba s'immergia en el món microtonal, Charles E. Ives feia experiències insòlites amb dues orquestres no sincronitzades, etc. Però, a més de la multiplicitat d'iniciatives, el debat fonamental es polaritzà sobretot a l'entorn d'Igor Stravinsky i Arnold Schoenberg, en qualitat de representants de dues postures antagòniques que afectaven no únicament els músics, sinó també els altres dominis artístics. El primer propugnava el retorn a l'origen clàssic i la recuperació de l'objectivitat; el segon, al contrari, es proposava portar el romanticisme a les darreres conseqüències i aprofundir en la subjectivitat, alliberada del sentimentalisme i orientada vers la introspecció. La proposta de Stravinsky implicava retornar a l'harmonia clàssica i fer-ne un ús inèdit. És una via possible, però per practicar-la cal tenir un talent tant poderós com el de Stravinsky i tampoc no hem de perdre de vista que ell mateix va acabar adoptant el mètode serial a les seves darreres obres. Schoenberg afrontà amb valentia la situació i simplement, tot prescindint de les regles establertes, prengué la idea com a punt de partida de la composició. La idea és la totalitat de la peça, no s'emmotlla a cap model preestablert, perquè la forma és part inherent de la mateixa idea, la qual, com una llavor, conté tots els codis que permeten organitzar el flux sonor. La idea ens marca el camí de què i com hem d'actuar per fer l'elaboració material d'una obra musical. "Les idees envaeixen la ment d'una manera tant imprevista i a vegades fins i tot no desitjada, com un so musical ens arriba a l'orella o l'olor al nas. La dignitat de les idees rau en la dignitat personal; tan

sols gaudeix d'aquest honor qui al seu torn ho mereix" (Schoenberg, *Style and idea*) i una mica més enllà fa una autèntica declaració de llibertat: "Ningú no ha de lliurar-se a altres limitacions que les imposades pel propi talent." Com a eina de treball ideà el mètode dodecatònic –circulació sens fi dels dotze tons de l'escala cromàtica en un ordre predeterminat propi de cada peça–, sèrie bàsica que actua a manera de motiu constructiu i evita les polaritzacions tonals descontrolades. L'ús de la sèrie li permetia prescindir de la melodia en el sentit tradicional com a conseqüència de la desaparició de la dicotomia vertical–horitzontal, perquè tot esdevenia una sola cosa. Allò que dóna, però, un caràcter fonamental a la iniciativa de Schoenberg és el fet de demostrar que la música es pot fer d'una manera diferent de com havia estat feta durant molts segles, i crear així un nou model de compositor: no n'hi havia prou d'elaborar un estil propi, sinó que calia anar més enllà i personalitzar el llenguatge amb tot el que això implica. Era al mateix temps un gran pedagog i dotava als seus deixebles d'una sòlida formació clàssica, alhora que els ensenyava a pensar per si mateixos i a ser lliures. No té res d'estrany, doncs, que entre la munió d'alumnes que passaren per la seva aula sorgissin personalitats tan diverses com Anton Webern, Robert Gerhard o John Cage per exemple. Això no obstant, sorgiren com bolets els compositors dodecatònics imitadors seus, sense haver-ne estat deixebles, que s'aplicaren a la sèrie com si fos el mana caigut del cel, tot ignorant el pensament alliberador del mestre. Un dia, parlant amb el fill de Schoenberg, em va dir que el seu pare era ben conscient de la transcendència del pas que havia fet i la seva convicció que allà es trobava la clau de la música del futur. Schoenberg, format en ple període romàntic i estretament vinculat, com un dels seus màxims representants, amb l'expressionisme cercava encara una mena de sintaxi, una articulació del flux sonor que marqués un ritme intern dins la seva continuïtat. Schoenberg havia obert la porta del futur de la música.

El seu deixeble Anton Webern féu un pas més enllà i travessà el llinar en suprimir tota mena d'articulació interna que recordés qualsevol mena de sintaxi, i així creà formes a manera de constel·lacions en les quals els tons isolats prenen un important relleu individual aglutinats entre si per la sèrie. Robert Gerhard reblà el clau afirmant: "tot el que ajudi la música a emancipar-se de la tutela no solament literària sinó específicament lingüística a què ha estat sotmesa durant segles és un pas endavant del qual ens hem de felicitar". Deia que la paraula "forma" havia deixat de ser un subjectiu per esdevenir un verb: el compositor forma –en el sentit de donar forma– la matèria sonora que té entre mans en el procés de composició.

La segona meitat del segle XX, després d'una devastadora guerra que deixà enrunada tot Europa, veié l'aparició d'una nova generació de compositors. La meua. La descoberta de l'obra de Webern, que aflorà a la postguerra, n'il·luminà uns i enlluernà altres. Ben aviat el dodecatonisme esdevingué serialisme integral –la sèrie no tan sols s'aplicava als tons, sinó a tots els components de la música: durades, ritmes, dinàmiques, articulacions– i amb això inaugurava un període envoltat de grisor i d'intolerància. Ben lluny de la proclamació de llibertat de Schoenberg, la sèrie havia esdevingut una cadena immobilitzadora. La vinguda de John Cage a Europa, amb el seu missatge de llibertat, actuà de revulsiu i inicià una eclosió de la creativitat com no s'havia vist mai.

Cage havia transgredit sistemàticament en cadascuna de les seves obres tots els pilars sobre els quals es fonamentava la tradició musical; seguidament introduí l'ús de l'atzar, inicialment en la composició de les seves obres, i a continuació en la interpretació mitjançant l'escriptura de les partitures amb grafismes més o menys emparentats i, fins i tot gens, amb la notació tradicional, i final-

ment renuncià al control del resultat sonor final de la seva obra: n'hi havia prou amb exposar la idea sense necessitat de realitzar-la, cosa que donà peu a l'aparició de l'art conceptual. Una allau de partitures gràfiques envaï Europa, amb el nom de música aleatòria, nom incorrecte perquè no eren aleatòries sinó indeterminades. N'hi havia de totes menes: unes molt creatives i atractives, d'altres amb escassa substància i unes altres clarament detestables, però totes elles expressaven un indiscutible anhel de llibertat, d'innovació i, per què no, també de seguir la moda. Tanmateix, el resultat real és que els compositors europeus s'havien alliberat de la fèrula serialista i s'havia implantat la llibertat creativa. La postura radical de Cage havia deixat en peu únicament la idea i això comportava un dilema: o bé s'acceptava que s'havia acabat la música, o bé calia començar de nou a partir de la idea impulsada per la creativitat en cerca de nous horitzons, perquè les possibilitats d'expressar-se musicalment amb sons són infinites.

Jo mateix havia començat la meua producció musical amb una obra dodecatònica, la *Sonata per a piano*, i un cop acabada, tot i no haver fet un ús convencional de la sèrie, vaig adonar-me'n que per aquell camí no aniria a parar enlloc. La intuïció m'orientava vers espais sonors imaginaris fets de textures, en les quals els sons individuals no són res més que components d'una unitat superior dotada d'una qualitat acústica ben caracteritzada, la morfologia global de la qual podia modelar al meu gust. Per tal d'elaborar aquestes textures vaig idear un procediment de desenvolupament a partir d'una cel·la rítmica generadora, per procediment gràfic, d'espais temporals fraccionats relacionats entre si per proporcions irracionals associats cadascun d'ells a grups de tres o quatre tons. Aquest procediment em proporcionava una manera inèdita de construir la música: fer-ho com si fos un objecte. Aviat em vaig adonar que a mida que creixia la complexitat d'una obra, l'ordre que introduïa la utilització de les cel·les rítmiques s'anava diluint i augmentava la sensació de desordre, cosa que em va fer qüestionar si valia la pena de fer tantes operacions de càlcul i si no resultaria més pràctic i fins i tot més racional procedir a la inversa, és a dir, prendre com a punt de partença el desordre perfecte i, com aquell que el pentina, introduir-hi un cert grau d'ordre, tan gran com es vulgui, per arribar a una textura auditivament similar a la que cercava. Aquesta idea m'abocava directament al concepte d'entropia —eina de mesura del grau de desordre— directament vinculat a la probabilitat, és a dir, a la matemàtica que estudia l'atzar. Però, com ja he explicat en altres ocasions, no fou fins que vaig descobrir en una litografia de Joan Miró l'art d'imitar els productes de l'atzar a partir del mateix atzar transformat per la mà de l'artista, que no vaig decidir d'aprofundir en aquest el terreny.

Fou una autèntica revelació per la simple raó de que l'atzar té un gran poder creatiu, cosa que podem comprovar simplement contemplant el nostre entorn natural. Els paisatges són ben variats i fins i tot molt diferents, tan diversos com per exemple el cap de Creus i el llac de Sant Maurici, i tots ells han estat creats a l'atzar. La muntanya de Montserrat, amb el conjunt d'esvelts monòlits de formes espectaculars ofereix a la nostra vista una morfologia molt original que no s'ha produït perquè sí, sinó que es el resultat de milions d'anys d'activitat geològica i atmosfèrica, començant per un llarg període de sedimentació al fons del mar per crear un conglomerat molt homogeni i resistent a l'erosió, seguit d'un altre període en què les forces tectòniques el van elevar amunt fins a convertir-lo en una massa muntanyosa amb una estructura caracteritzada per una xarxa de fractures verticals que la fraccionen en pilars, seguida de l'erosió per l'acció de l'aigua, el gel i l'aire, que acaben d'arrodonir i modelar tot aquest conjunt. L'atzar ha estat present en tot el procés de la crea-



ció d'aquest gran monument de la natura, però ha estat constrenyit per les característiques de cadascun dels elements que hi han intervingut, començant per la composició del conglomerat, seguint per la intensitat i la direcció de les forces tellúriques i finalment per les condicions meteorològiques, que tampoc no han estat sempre constants. Una composició diferent del substrat, una direcció i dimensió diferent de les forces tellúriques i una altra meteorologia podrien produir un altre monument, per exemple Els orgues d'Illa, al Rosselló, que amb un substrat granític, una fracturació diferent i una forta erosió per aixaragallament, ofereixen una visió tan espectacular com la de Montserrat, però amb una morfologia i unes dimensions del tot diferents.

A la natura, hi podem trobar una infinitat d'exemples de fenòmens regits per l'atzar, alguns d'ells relacionats amb el so, com el del vent al pas entre les fulles dels arbres o bé l'esclat de les ones a la platja, que són sons blancs en els quals els harmònics no segueixen la sèrie de Fourier com els sons artificials dels instruments de música, sinó que hi són presents totes les freqüències, amb una variació constant i aleatòria. Però no penso estendre'm sobre aquesta qüestió perquè el model de morfogènesi de Montserrat i d'Illa és suficient per entendre el mecanisme creatiu de l'atzar: l'atzar per si sol no crea res. Les accions regides per l'atzar dins el context de determinats constrenyiments poden produir creacions sorprenents. Una acurada selecció dels límits dels constrenyiments pot canalitzar les accions regides per l'atzar cap a un objectiu ben definit. L'estadística inductiva proporciona eines per simular aquesta mena de processos, a partir del mètode de Montecarlo, i aquest és el camí que vaig seguir. Inicialment tot dissenyant una morfologia general de l'obra i una minuciosa definició de les lleis i els camps de probabilitat que hi intervenien i deixant després que un procés automàtic guiat per l'atzar construís tota l'obra d'una manera semblat a com actua la natura. Mes endavant vaig ampliar el camp d'acció incorporant-hi la vessant lúdica de l'atzar, cosa que em permetia eixamplar el terreny expressiu de la meua obra i una major llibertat creativa, perquè no hem d'oblidar que rere tot aquest treball no hi ha cap altre objectiu que el de fer música. La música que vull fer.

Aquest ha estat el meu camí, en el qual la creativitat hi ha jugat un paper fonamental, potenciada per la mateixa creativitat proporcionada per l'atzar. No és l'únic camí possible, ni de bon tros; altres col·legues de la meua generació han sabut crear un pensament personal sobre la música i han seguit amb èxit altres vies, fins i tot aparentment oposades, com per exemple Iannis Xenakis i Luigi Nono, però sempre a partir de la seva pròpia creativitat; o compositors tan singulars com Giacinto Scelsi i Conlon Nankarrow. Podria fer una llista d'un bon nombre d'aquests compositors i els seus diversos procediments, però me n'estic perquè això és feina dels musicòlegs, i sobretot perquè no forma part del propòsit d'aquest article, però no puc deixar de citar Joan Guinjoan per la proximitat geogràfica, perquè som bons amics i especialment perquè es un bon exemple de diversitat creativa: malgrat ser coetanis, haver tingut el mateix mestre, haver conviscut a la mateixa ciutat, en el mateix temps hostil i les mateixes dificultats, tenim un pensament diferent i fem una música que no s'assembla en res la de l'un amb la de l'altre.

Sóc ben conscient que la trajectòria que he traçat des del classicisme fins als nostres dies és extremament esquemàtica i que he deixat de banda figures cabdals com per exemple la de Claude Debussy que també, a la seva manera, participà en la dissolució de la tonalitat, o de l'inestimable paper dels músics nacionalistes i fins i tot que la música és molt més complexa i hi intervenen altres factors de importància primordial, els quals participen en la seva realitat viva, com el coneixement,

la sensibilitat i sobretot el talent o l'instint del músic. El meu propòsit ha estat tan sols posar en relleu el paper que la creativitat ha jugat en la música europea del passat per les fortes implicacions que té en la d'avui dia, i aquestes exclusions eren convenientes per desbrossar el camí.

A manera de conclusió podríem dir que la creativitat es troba present a la música des de les beceroles, encara que fos camuflada rere altres noms, com per exemple la inspiració o la imaginació, que durant molts segles la conduí vers l'establiment d'un edifici clàssic que podem qualificar de modèlic el qual, a partir de llavors, la mateixa creativitat s'ocupà de demolir fins a deixar-lo reduït al no-res, tot assolint, que no es poca cosa, la llibertat d'expressió. A partir d'aquí únicament la idea ha permès donar continuïtat al procés històric de la música. La generació d'idees precisament és la funció de la creativitat i aquesta, que d'una manera no explícita ha estat sempre en el rerefons de l'evolució de la música, se situa a un primer pla just en el mateix moment que els científics estudiosos de la psicologia comencen a dedicar-li la atenció. La creativitat pot ser estimulada per circumstàncies externes i en aquest sentit jo interpreto que el sentimentalisme de l'època romàntica actuava de ressort precisament de la creativitat, tot generant idees que s'adeien no amb aquells sentiments, sinó amb els coneixements formals del músic, perquè, segons Guilford, la creativitat es basa principalment en dues aptituds: una es fonamenta en la capacitat de recuperar la informació del cabal de la memòria, i l'altra en la manera de seleccionar aquesta informació i transformar-la en connexions noves. Podem prendre, com a exemple, els poemes simfònics de Franz Listz. Listz té a la seva memòria tots els coneixements que li ha proporcionat l'acadèmia, més eventualment els que ha acumulat per la seva pròpia experiència, i vol expressar una música que no encaixa en les formes que té assumides a la memòria. Prescindeix llavors de les formes preelaborades i les substitueix per una història amb argument literari; aquesta història el condueix per camins musicalment inèdits cap a la creació d'una autèntica joia musical. Aquell que escolta el poema simfònic, sense conèixer la història, li donarà un sentit personal que dependrà del nivell d'informació musical que tingui emmagatzemat a la seva memòria, però ningú no podrà endevinar quina és la història que l'ha generat, perquè aquesta ha desaparegut després d'haver actuat de motor de la creativitat. L'acadèmia farà l'anàlisi de la partitura i hi trobarà novetats d'índole tècnica que incorporarà al repertori acumulat de coneixement, però tampoc no trobarà res que permeti identificar la història que li ha donat suport. Ni falta que fa, perquè la música està incapacitada per explicar res.

Quan en alguna ocasió m'han demanat com seria la música del futur sempre he contestat que si ho sabés ja n'estaria fent ara. Això és una "boutade" perquè només sóc capaç de fer el que és propi del temps que m'ha tocat viure; és tan absurd com mirar enrere per anar endavant, i això ho dic pels ressuscitadors de fòssils que actualment proliferen, mancats d'una acadèmia que els digui què han de fer, ja que la situació actual ha deixat desarmada l'acadèmia, la qual pot seguir analitzant moltes partitures i ampliar coneixement històric però no en pot treure conseqüències vàlides per a la resta, no pot crear regles per regular la llibertat d'expressió sense malmetre-la. Això ha conduït a un greu problema pedagògic per la manca de professors que ensenyin a pensar i actuar amb llibertat. Algunes escoles es limiten a ensenyar l'harmonia del segle XIX com si fos una mena de catecisme que únicament pot produir allò que produeix: un neoromanticisme que del bracet de la postmodernitat –que no és altra cosa que una conservadora antimodernitat– els porta per un camí sense rumb ni horitzó a fer composicions reglades xapades a l'antiga, a redós de confondre llibertat d'expressió amb llibertat d'elecció. Llibertat d'expressió vol dir expressar-se amb independèn-

cia i això n'exclou qualsevol mena d'imitació. Altres escoles, ensenyen tècniques de composició molt actualitzades, amb el risc de caure en un manierisme, perquè el problema fonamental no és ensenyar a fer, sinó ensenyar a pensar i a treure profit creatiu de tot el coneixement acumulat a la ment. Crec que, ara com ara, encara és vàlid el procediment que va seguir el meu mestre, Cristòfor Taltavull, que em va donar una sòlida formació clàssica i em va mostrar en detall tots els passos que havien conduït fins a l'actualitat d'aquell moment, és a dir Stravinsky i Schoenberg, i quan em va acomiadar em va dir: "ara oblida tot el que has après aquí i fes el teu propi camí". En definitiva és amb tots els matisos que es vulgui el mateix que feia Schoenberg amb els seus deixebles i crec que és el model perfecte que cal seguir en el present. L'acadèmia té molta feina a fer per estudiar, aclarir i fer un treball de síntesi que reculli tot el que ha estat la segona meitat del segle XX per tal de facilitar als ensenyants les eines adients per dotar els joves aspirants a compositor d'un coneixement profund del que ha estat la música fins al present i que els estimuli la creativitat obrint un horitzó que els permeti volar pel seu compte, amb el benentès que la creativitat és una condició necessària però no suficient.

Albert Einstein va provocar un tomb copernicà dins l'univers científic en eixamplar el camp d'observació des de l'infinitament petit a l'infinitament gran. El canvi de dimensió de les seves teories va obrir nous horitzons a la física en terrenys inèdits com la física matemàtica, la mecànica quàntica i l'astrofísica desenvolupades al llarg del segle XX. Totes aquestes matèries són impartides avui dia a les universitats per a la formació dels futurs físics, sense deixar de banda la mecànica clàssica newtoniana, perquè la nova dimensió de la física moderna no la invalida i, si a nivell teòric queda desfasada, en canvi encara és útil a nivell pragmàtic per resoldre una infinitat de qüestions tecnològiques. D'una manera semblant, l'estudiant de composició de nivell superior hauria de conèixer a fons les conseqüències del gir que Schoenberg conferí a la música, gairebé al mateix temps que Einstein ho feia a la física. L'acadèmia, com he dit, ha de dur a terme un treball de síntesi de tot el desenvolupament de la música a partir de Schoenberg fins ara, amb rigor científic i fent ús de tots els recursos de què es disposa a l'actualitat. Em pregunto si té sentit seguir analitzant partitures quan actualment es disposa de l'enregistrament sonor que ens permet accedir a qualsevol peça de música en qualsevol moment i escoltar-la completa. Fer l'anàlisi d'una partitura és com disseccionar un cadàver que no ens diu res sobre la vida d'aquell ésser. Com abordar altrament l'anàlisi d'una peça electroacústica? Uns nous criteris d'anàlisi a partir de la música en forma sonora, tal com és en realitat, i comptant amb el poderós recurs de la tecnologia actual i de la informàtica, permetrien construir una teoria general de la música en què cabrien totes les músiques del passat i del present, perquè, com succeeix amb la física newtoniana, l'harmonia clàssica, tot i quedar molt restringida en capacitat creativa, dona un sòlid bagatge cultural a l'estudiant i és útil encara per fer música comercial, música per a espectacles d'esbarjo, o per a publicitat, etc. Una teoria a partir de la realitat sonora permetria incloure el poderós factor de la interpretació amb la seva pròpia aportació creativa de vital importància, perquè és la que fa que una mateixa obra commogui el públic o el deixi indiferent. En efecte, el desglossament entre la composició i la interpretació no deixa la creativitat únicament en mans del compositor sinó que a l'hora de la veritat, quan la música sona, la creativitat és compartida i pot sumar-se o restar-se. Un bon dia vaig rebre un disc amb l'enregistrament de les *Partites per a violí sol* de J. S. Bach i en escoltar-lo se'm va posar la pell de gallina perquè amb una simplicitat i claredat sorprenents Josef Suk elevava aquestes peces a una alçada inaudita, lluminosa i plena d'inefable emoció; llavors vaig comparar-la amb la versió que tenia des

de feia uns anys de Yehudi Menuhin, sens dubte un gran violinista però que no casava amb Bach, i vaig comprovar que els seus “rubatos” i accentuacions convertien aquestes partitures en una música irrellevant. Es diu de Listz que, quan arribava el final d’un concert, sentia una gran frustració si no s’havia produït cap desmai entre el públic assistent i ho atribuïa a no haver tocat prou bé, cosa que podem interpretar com que en aquella ocasió la seva creativitat interpretativa no havia estat a l’alçada de seu potencial creatiu, cosa que tampoc no és sorprenent perquè entre el públic, que sempre és heterogeni, i l’interpret s’estableix una empatia, a la qual aquest darrer és molt sensible, la qual pot actuar d’inhibidor o d’estimulant de la creativitat.

Crec, doncs, que queda prou patent que l’ús de la paraula creativitat en el món de la música i de les arts no és una moda passatgera, sinó que està perfectament justificada tant en la música moderna com en l’antiga i que, malgrat que ara hagi adquirit una rellevància especial, no és patrimoni exclusiu de la nostra època. Certament, la música tirarà endavant, sense nostàlgia, amb el motor de la creativitat, com ha fet sempre, vers una realitat molt diferent de la del passat i de la d’ara, però de les quals sens dubte en serà deutora. T. S. Elliot diu: “El poeta ha de tenir plena consciència del fet obvi que l’art mai no millora, però que la matèria de l’art no és exactament la mateixa en tots els casos.” Perquè, en tota nova obra mestra hi reviu l’emoció de totes les obres mestres del passat.