

Igor Stravinski

Poètica musical
En forma de sis lliçons

Traducció d'Oriol Ponsatí-Murlà

Pròleg de Benet Casablanca



Títol original: *Poétique musicale. Sous forme de six leçons*

© de l'original: The President and Fellows of Harvard College, 1942

Primera edició: octubre de 2008

Correcció: Marta Juanhuix Piqueras

Transcripcions del rus: Margarida Ponsatí

Disseny de la coberta: Dis-Art

Aplicació de la coberta: Josep Alcaraz

© de la il·lustració de la coberta: Herbert List

© de la traducció: Oriol Ponsatí-Murlà

© del pròleg: Benet Casablanca

© de l'edició: Accent Editorial®

www.accenteditorial.cat

info@accenteditorial.cat

Accent Editorial® d'Edicions a Petició, S.L.

Dipòsit legal: B.45027-2008

ISBN: 978-84-936095-7-5

Impressió de cobertes: Gràfiques Trema (Arbúcies, la Selva)

Impressió interior i enquadernació: Impremta Divermat (Vic, Osona)

Reservats tots els drets. El contingut d'aquesta obra està protegit per la Llei, que estableix penes de presó i/o multes, a més de les corresponents indemnitzacions per danys i perjudicis per a aquells que reproduïssin, plagieïssin, distribuïssin o comunicuessin públicament, en la seva totalitat o en part, una obra literària, artística o científica, o la seva transformació, interpretació o execució artística fixada en qualsevol mena de suport o comunicada a través de qualsevol mitjà, sense la preceptiva autorització.

Pròleg

Però atès que l'andante sembla lliscar per sobre de la superfície de les «emocions personals» del compositor amb la mateixa lleugeresa que ho fa un hidroavió (comparat amb la capbussada en profunditat de la cavatina), la seva emoció musical, «prescindint del que li hagués costat» i del que posteriorment sentís en pensar-hi, és el menys superficial de tots dos moviments.

(Igor Stravinski i Robert Craft.
Retrospectives and Conclusions, 1969)

El pas dels anys reafirma la figura de Stravinski com un dels referents cabdals de la modernitat musical del segle xx, il·luminant amb la seva llarga i contrastada trajectòria bona part de la història musical del seu temps. La seva naturalesa proteica, fruit d'una pulsio creativa omnívora que ha dut més d'un crític a associar el seu nom amb el de Picasso, artista amb qui col·laborà en diverses ocasions, es traduí en una vertiginosa successió d'*ismes* que posen de manifest la inequívoca inquietud creativa i l'actitud de recerca constant que el guia, amb la versatilitat del camaleó i una solvència tècnica i perfecció d'acabat en el tractament de l'orquestra i l'escriptura instrumental sense a penes parangó. Stravinski aniria obrint així les successives nines russes d'un llegat portentós, presidit per l'eclosió fulgurant dels grans ballets russos. Després d'aquest primer període, on cal incloure igualment joies injustament negligides com *El cant del rossinyol*, i la contenció dels anys d'entreguerres, el món musical assistia a la pirueta benhumorada dels retorns neoclàssics, que irrità alguns i sorprengué quasi tots, amatenent a aquell «rappel à l'ordre» preconitzat per Cocteau, i on posaria sovint el sortilegi del

seu art al servei d'aquell «més difícil encara» que té en el món màgic i transgressor del circ el seu espai més primigeni. Però el fons del seu barret amagava el darrer i més entremaliat dels seus cops d'efecte, en un triple salt mortal que el dugué a l'adopció tardana i molt idiosincràtica del serialisme, que no pas «dodecafonisme», com a vegades s'ha dit, en el darrer i més paradoxal dels seus retorns, a redós del traspàs de Schönberg, fent abstracció de tota connotació expressi-onista i de la mà de la puresa geometritzant dels diamants webernians. Ascesi serial que clouria la seva producció amb un seguit d'obres essencials, el despullament sever i secallós de les quals sembla correspondre's amb la seva mateixa aparença física (com va saber copsar Lord Snowdon en una col·lecció de fotografies memorable), i segellades per una creixent i progressiva espiritualitat, reflectida en nombroses obres sacres, de diàfana polidesa i perfil hieràtic i estilitzat, com ara els *Requiem Canticles* o *The Flood* (El diluvi).

Naturalesa proteica no sempre ben compresa, en ésser interpretada per alguns com una retractació, per altres com la necessitat vital imperiosa de renovació constant i de fugir cap a coses noves, d'un compositor que havia lliurat al món una creació tan formidable com *La Sacre* a l'edat de trenta-un anys, i que avui hem après a admirar globalment com el desplegament de la miríada de facetes que conformen una personalitat creativa multiforme, unides totes elles per l'excel·lència de l'ofici i, potser encara més determinant, pel seu caràcter profundament rus, present en tot moment, ja sigui explícit o de manera més tangencial en el rerefons. Ni la sofisticada combinatòria dels procediments serials aconseguix diluir la seva íntima, primigènia, insubornable *russicitat*, veritable eix troncal de tota la seva producció. Comprèn la seva voracitat, però encara més la seva capacitat d'absorció. Tot allò que toca Stravinski, cadascuna de les seves notes,

porta la signatura inconfusible del seu autor. Fins i tot en les seves peces més modestes i circumstancials el so roman sempre genuí i original.

I si Stravinski representa —conjuntament amb el seu contemporani Schönberg— la força musical més poderosa i influent de la primera meitat del segle xx, la significació i l'abast de la seva obra no han estat exempts de malentesos, bé sigui en els seus aspectes més estrictament tècnics com en el pla estètic i en la seva apreciació crítica, que sols la perspectiva temporal ens ha permès superar. Cal recordar que només en temps molt recents, i gràcies als estudis fonamentals de musicòlegs com Van den Toorn o Taruskin (i mirades lúcides i provocatives com les d'Andriessen i Schönberger), hem après a apreciar alguns aspectes centrals del seu llenguatge, molt particularment la riquesa i originalitat de la seva harmonia, que una atenció massa reduccionista al ritme i a l'orquestració, certament prodigiosa, havia deixat en un discret segon pla. Les dificultats que la recepció de la música de Stravinski ha hagut de superar no es limiten al punt anterior, sinó que són indestriables de l'essència mateixa i evolució de les seves posicions estètiques. I així com el maniqueisme adornà ha perdut bona part de la seva virtualitat, lligada a una conjuntura històrica perfectament delimitada (si bé certes observacions seves no poden ser tan fàcilment obviades com alguns voldrien), avui ens adonem que la mateixa contraposició Schönberg-Stravinski, certament paradigmàtica, que la sustenta ha de ser igualment repensada, atès que ambdós mestres, amb independència de la radical diversitat de llurs arrels, coordenades socials i culturals, heterogeneïtat de motivacions i posicions estètiques, van assumir la reacció neoclàssica —en un determinat estadi de la seva evolució— com una necessitat compartida, com dues respostes a les dificultats del moment, com dues cares —diverses i fèrtils—

Igor Stravinski

Poètica musical
En forma de sis lliçons

I - Presa de contacte

Considero un gran honor ocupar avui la Càtedra de Poètica Charles Eliot Norton i em plau, en primer lloc, donar les gràcies al comitè que tan amablement m'ha convidat a parlar davant dels estudiants de la Universitat de Harvard.

No us puc ocultar la meva alegria, ara que em dirigeixo per primera vegada a un auditori que vol prendre's la molèstia d'escoltar i d'aprendre abans de jutjar.

Fins ara he actuat davant d'aquests col·lectius humans que componen allò que, en escenaris de concert i sales de teatre, en diem «públic»; però fins al dia d'avui no m'havia adreçat mai, encara, a un públic d'estudiosos. Aquesta condició els fa desitjar certament d'adquirir nocions sòlides sobre les matèries que els són plantejades, i per això no els sorprendrà si els previnc que la matèria sobre la qual els parlaré és seriosa —més seriosa del que hom acostuma a pensar. No s'han d'espantar per la seva densitat, pel seu pes específic. No els vull aclaparar..., però és difícil parlar de música si ens restringim només a les seves realitats materials:¹ i em semblaria que la traeixo si la converteixo en tema d'una dissertació lleugera, farcida d'anècdotes i de digressions entretingudes.

No oblidaré que ocupo una càtedra de poètica, i no és cap secret per cap de vostès que «poètica», en sentit propi, vol dir «estudi de l'obra que s'ha de fer». El verb ποιεῖν del qual

¹ La versió original, en francès, diu *réalités substantielles*, però no sembla que aquest sigui el sentit que li vol donar l'autor. La versió anglesa detecta el problema i el corregeix per *material realities*; seguim, doncs, la traducció anglesa.

prové, no significa altra cosa que «fer». La poètica dels filòsofs de l'antiguitat no implicava dissertacions líriques sobre el talent natural i sobre l'essència de la bellesa. Per ells, el mot *τεχνή* englobava les belles arts i les arts útils, i s'aplicava a la ciència i a l'estudi de les regles segures i precises de l'ofici. És per això que la *Poètica* d'Aristòtil suggereix constantment les idees de treball personal, d'arranjament, i d'estructura.

Jo els parlaré precisament de la poètica musical, és a dir, de *fer* en l'ordre de la música. Ja he dit que no prendrem la música com a pretext de somieigs amables. Sóc massa conscient de la responsabilitat que recau sobre meu com per no prendre'm la meva feina seriosament.

Com que valoro l'honor de poder parlar davant de tots vostès, que són aquí per estudiar i per obtenir de mi el que jo sigui capaç de donar-los, vostès tindran, en contrapartida, espero, l'honor de ser testimonis d'una sèrie de confessions musicals.

No seran, en poden estar segurs, confessions a la manera de Jean-Jacques Rousseau, encara menys a la manera dels psicoanalistes moderns, que sota una aparença pseudocientífica no porten a terme sinó una miserable profanació dels valors autèntics de l'home i de les seves facultats psicològiques i creadores.

Voldria situar el meu sistema de confessions entre el que és una lliçó «acadèmica» (tinguin present aquest terme, car hi tornaré al llarg de les meves lliçons) i el que en podríem dir una «apologia» de les meves pròpies idees generals. Utilitzo el mot *apologia* no pas en el sentit habitual, d'«elogi», sinó en el sentit d'una justificació i d'una defensa de les meves idees i dels meus punts de vista personals. En el fons es tracta, doncs, de confidències dogmàtiques.

Sé perfectament que els mots *dogma*, *dogmàtic*, per poc que s'apliquin a l'ordre estètic, fins i tot a l'ordre espiritual,

no deixen mai de contrariar —de sobtar— certs esperits més rics de sinceritat que no pas forts de certeses. Hi insisteixo justament per fer-los acceptar aquests termes en tota l'extensió del seu sentit legítim, aconsellant-los de confiar-hi i de familiaritzar-s'hi, i espero que acabaran prenent-hi gust. Si parlo del «sentit legítim» d'aquests termes és amb la intenció de posar l'accent en l'ús natural i normal de l'element dogmàtic en l'àmbit de qualsevol activitat en què esdevé categòric i realment essencial.

Efectivament, no podem accedir al coneixement del fenomen creador prescindint de la forma que manifesta la seva existència. Però cada procés formal prové d'un principi, i l'estudi d'aquest principi requereix precisament això que anomenem «el dogma». Dit d'una altra manera, la necessitat que tenim de fer prevaler l'ordre sobre el caos, de fer que en la nostra operació prevalgui una línia recta per sobre el garbuix de les múltiples possibilitats i de la indecisió de les idees, suposa la necessitat d'un dogmatisme. Utilitzo aquests mots, doncs, només en tant que designen un element essencial justament per preservar la rectitud de l'art i de l'esperit, i no crec que els usurpin la seva funció en cap cas.

El fet mateix de recórrer a allò que anomenem l'«ordre», aquest ordre que ens permet dogmatitzar en el cas que ens ocupa, no només ens convida a prendre-hi gust, sinó que ens incita a situar la nostra pròpia activitat creadora sota l'ègida d'aquest dogmatisme. Per això tinc ganes de veure que l'accepten.

Al llarg de tot el meu curs apel·laré contínuament al seu sentit de i al seu gust per l'ordre i la disciplina, els quals alimentats, instruïts i sostinguts per nocions positives formen la base del que anomenem «el dogma».

Per ara, amb l'objectiu de guiar-los en l'organització dels seus estudis, els he d'advertir que el meu curs s'ha de limitar

a l'exposició de tesis per a una explicació de la música en forma de lliçons. Per què faig servir el mot «explicació»? I per què parlo d'una explicació? Perquè tot el que tinc la intenció de dir-los no constituirà l'exposició impersonal de dades generals, sinó una explicació de la música tal com jo la concebo i que no serà pas menys objectiva pel fet de ser el fruit de la meva pròpia experiència i de les meves observacions personals.

El fet que jo hagi comprovat per mi mateix el valor i l'eficàcia d'una explicació com aquesta em convenç i els garanteix que no és un conjunt d'opinions el que els proposo, sinó una suma de constatacions que els ofereixo i que, havent-les fet jo mateix, no són pas menys vàlides per als altres que per a mi.

No es tracta, doncs, ni dels meus sentiments ni dels meus gustos particulars: no es tracta d'una teoria de la música projectada a través d'un prisma subjectivista. Les meves experiències i les meves investigacions són del tot objectives, i les meves introspeccions no m'han portat a interrogar-me jo mateix si no és per treure'n conclusions concretes.

Aquestes idees que desenvolupo, aquestes causes que defenso i que he estat cridat a defensar sistemàticament davant seu, han servit i continuaran servint sempre de base a la creació musical, precisament perquè són establertes en el pla de la realitat concreta. I si vostès són prou benvolents per atribuir una importància, per petita que sigui, a la meva creació, que és el fruit de la meva consciència i de la meva fe, aleshores hauran de donar crèdit als conceptes especulatius que han engendrat la meva obra i que s'hi han desenvolupat simultàniament.

«Explicar» —del llatí *explicare*, «desplegar», «desenvolupar»— és descriure una cosa; és descobrir la seva gènesi; és constatar la relació que les coses tenen entre elles, és procurar aclarir-les. Explicar-los a vostès és també per mi explicar-me

a mi mateix i esforçar-me per posar al seu lloc coses que són mogudes o subvertides per la ignorància i la malvolença, que apareixen sempre unides per un vincle misteriós en la majoria dels judicis que veiem que es formulen sobre les arts. La ignorància i la malvolença van lligades per la mateixa arrel, i la segona es beneficia sordament dels avantatges que extreu de la primera. No sé quina de les dues és més odiosa. Per si mateixa, la ignorància no és sens dubte cap crim. Comença a fer-se sospitosa quan al·lega la sinceritat; perquè, com deia Rémy de Gourmont, la sinceritat només és una explicació, mai una excusa. I la malvolença no deixa mai de valer-se de la ignorància com una circumstància atenuant.

S'admetrà fàcilment que aquesta obscura col·lisió «de la ignorància, de la imperfecció, i de la malícia», per fer servir el llenguatge de la teologia, justifica la legitimitat d'una resposta, d'una defensa lleial i vigorosa. És en aquest sentit que entenem la polèmica.

Estic obligat, doncs, a crear polèmica. En primer lloc, per la subversió dels valors musicals que evocava fa un moment; en segon lloc, per la defensa d'una causa que a primera vista pot semblar personal però que en realitat no ho és. Ara explico què vull dir, amb aquest segon punt. Una casualitat, que em plau considerar afortunada, ha fet que tant la meva persona com la meva obra hagin estat marcades, sense jo voler-ho, per un signe distintiu des dels inicis de la meva carrera, i han jugat un paper de *reactiu*. El contacte d'aquest reactiu amb la realitat musical que m'envolta, amb l'entorn humà i el món de les idees, ha provocat moviments diversos igual d'arbitraris que de violents. Sembla com si hagués anat a parar al lloc equivocat. Però, més enllà de les meves obres, aquestes reaccions inconsiderades han tocat tota la música, i han revelat la gravetat d'un error de judici que afectava tota la consciència musical d'una època i que falsejava totes les

Índex

Pròleg _____	7
Nota sobre l'edició _____	17

Poètica musical

I - Presa de contacte _____	23
II - El fenomen musical _____	37
III - La composició musical _____	55
IV - Tipologia musical _____	71
V - Els avatars de la música russa _____	89
VI - L'execució _____	111
Epíleg _____	123
Índex de noms i d'obres _____	127