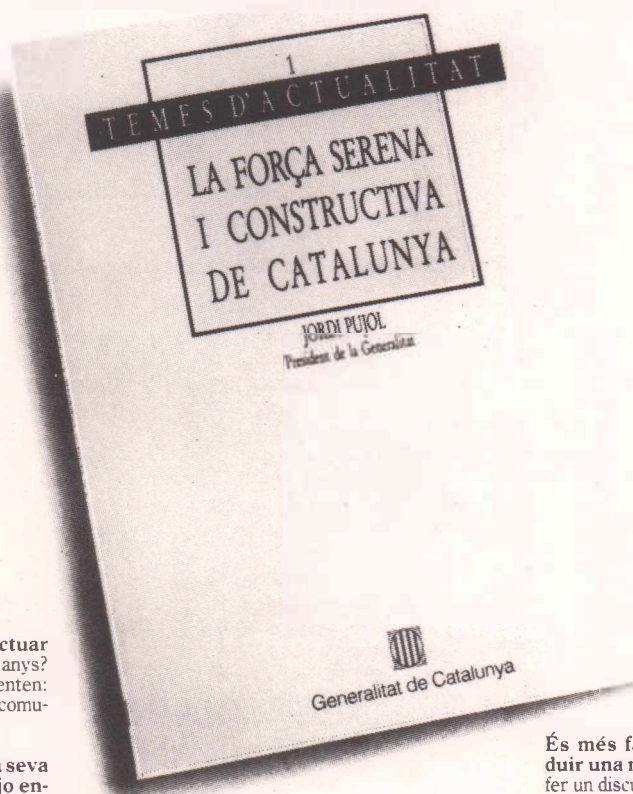


artilletres

NÚM. 12
CASTELLAR DEL VALLÈS
DESEMBRE, 1991



LA FORÇA SERENA I CONSTRUCTIVA DE CATALUNYA



Quines són les idees-força que han d'actuar d'una manera preferent durant els propers anys? Són dues parelles d'idees que es complementen: identitat i projecció, i competitivitat i sentit comunitari.

Catalunya ha de fer un esforç per **enfortir la seva identitat com a poble, i és això el que jo entenc per nacionalisme**. Però aquest nacionalisme no es pot definir ni en termes negatius —és a dir, contra els altres— ni en termes defensius —és a dir, buscant la salvació en la reclusió—, sinó, d'una banda, en el terreny de la competitivitat i, de l'altra, en el conreu dels propis valors positius.

Nosaltres podem **elaborar un nou concepte de nació europea**, i demostrar-ne la viabilitat. Un concepte de nació europea basat en la cultura i la qualitat de vida, amb un fort sentit d'identitat i al mateix temps capaç de viure en el marc d'unitats més grans.

Per enfortir el català, cal voluntat política de les institucions i dels polítics, però **cal també la voluntat dels ciutadans en l'ús social del català**. La batalla de la llengua no és només dels filòlegs i dels polítics; és també, i molt especialment, de la gent. Mentre hi hagi gent que abandoni el català no davant d'una dificultat de comprensió o per salvar un moment difícil de convivència, sinó ja d'entrada, serà

difícil consolidar la situació de la nostra llengua. I de catalanoparlants que actuen així n'hi ha molts.

Un país és com una flota, que normalment navega a la velocitat del vaixell més lent. O que, si tan lent és aquest vaixell, trasllada a un altre de més ràpid tota la seva gent. El que no fa una flota es abandonar la gent d'un vaixell avari i indefens a la fúria de la tempesta o a l'agressió de l'enemic. De la mateixa manera, **Catalunya no pot abandonar la gent que no pot seguir**.

El plantejament de la Generalitat en la nova negociació sobre el finançament es basa en dos principis: **més autonomia financera i més eficiència econòmica**, gràcies a la corresponsabilització fiscal. Un principi bàsic serà que hi ha d'haver igualtat de recursos per habitat dins d'un mateix nivell de competències, especialment en tot el que fa referència al servei dels ciutadans.

És més fàcil fer una carretera que introduir una mentalitat competitiva. És més fàcil fer un discurs patriòtic que fer del patriotisme una font positiva d'energia interior i un agulló per a la superació. És més fàcil construir una residència per a gent gran que fer que els fills se sentin responsables dels seus pares vells i que introduir a la societat una autèntica sensibilitat social. És més fàcil criticar el propi país en nom del cosmopolitisme que tenir una autèntica mentalitat internacional.

Només aniran endavant les persones i els països que hagin fet un esforç de qualitat. Aquest és l'esforç que ara ha de fer Catalunya: **el d'introduir qualitat en tot**.

Som un país que de vegades **sembla que hagi optat més per la monumentalitat** que no pas pel bon funcionament de les coses, per l'espectacle que no pas pel treball aprofundit.

Com ens farem respectar? Fent bon ús de la nostra força. De la força tranquil·la i serena, de la força constructiva i creadora de Catalunya.

Distribució Les Punxes
En venda a totes les llibreries



Generalitat de Catalunya
Entitat Autònoma del Diari Oficial
i de Publicacions

Llibreries de la Generalitat
Rbla. dels Estudis, 118 - Barcelona
Gran Via de Jaume I, 38 - Girona

ELOGI DE LES COMMEMORACIONS

Ja fa anys que a l'Europa culta i civilitzada es dediquen notables esforços econòmics en campanyes de sensibilització cultural. Cada any s'agafa un artista, un escriptor o un músic, i a través del màrqueting i de la publicitat en els mitjans de comunicació, en especial la TV, es divulguen entre la ciutadania.

D'un temps ençà aquesta pràctica comuna a l'Europa Occidental està arrelant a Catalunya. No ho hem de veure malament. Les campanyes i les commemoracions, si bé a voltes esdevenen insuportables, també comporten encerts inqüestionables. Així el centenari de Joan Amades, el cinc-cents aniversari de l'edició del *Tirant lo Blanc* o el bicentenari mozartià, per citar algunes de les commemoracions més importants esdevingudes els darrers temps, han tingut efectes positius. En el primer cas s'ha revaloritzat a casa nostra tot el món tan ric de les tradicions populars i artesanes; l'any *Tirant* ha permès la col·laboració de les diverses conselleries de Cultura dels Països Catalans, tan mancades, dissortadament, d'activitats comunes, així com la celebració de simposis i l'edició d'obres erudites i divulgatives de gran valor. No hi ha dubte que difondre i popularitzar els nostres clàssics entre el poble, i en especial entre els joves, és una tasca important.

Pel que fa a l'«any Mozart» s'ha pogut editar la seva obra completa per primera vegada, alhora que la música clàssica ha entrat un xic més entre la població, cosa que és sempre d'agrair. A Castellar, per exemple, s'ha pogut commemorar el bicentenari de la mort de Mozart amb un concert a l'Auditori que va ser un gran èxit, cosa impensable uns anys enrera, quan els assistents als històrics concerts a la capella de Montserrat es podien comptar ben de pressa...

Agafar algun artista, escriptor, pintor o músic, és igual, de gran qualitat i dedicar-li gran esforços de màrqueting per divulgar la seva obra és una cosa que val la pena, perquè sovint ajuda a crear infraestructures, llibres, quadres, discos o equipaments dedicats a romandre, mentre els dies i les commemoracions s'acaben... però se succeeixen, afortunadament.

ALIENACIÓ I CREATIVITAT

L'alienació de l'home contemporani és un fenomen que arriba a segments cada cop més estesos de la població. I fa estrany que, abandonades les ideologies marxistes per aquells qui en defensaven el dogma, ningú no piuli sobre aquesta epidèmia de l'alienació, que no té aturador.

Com assenyala Erich Fromm, al seu llibre *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*,¹ «la persona alienada no se sent a si mateixa com a centre del seu món, com a creadora dels seus propis actes, no té contacte amb si mateixa, ni el té de debò amb cap altra persona. Aquesta persona, com totes les altres, se sent com se senten les coses, amb els sentits i amb el sentit comú, però, a la vegada viu sense relacionar-se productivament amb ella mateixa ni amb el món exterior».

No es tracta avui de l'alienació que la màquina-eina de treball exerceix sobre el treballador assalariat i que el manté allunyat del producte de les seves mans. Ni de l'alienació atribuïda a les religions que giraven l'home d'esquena a les opressions del seu món o a la condició de l'ésser humà sobre la terra.

L'alienació de l'home de la postmodernitat és una col·locació de l'ésser humà fora del seu centre, lluny del control del seu destí, a les fosques pel que fa al saber sobre el seu ésser i sobre la seva existència. Els homes i les dones d'avui s'acostumen a trobar perduts entre altres tantes maquetes i objectes d'ús no laboral, que els dispersen mentalment i que els aparten de l'autoconsciència. El consum és obsessiu i trepidant, gairebé una droga. El reclam dels mitjans de comunicació té característiques constants, ràpides, imperioses. La informació és abassegadora i monstruosa: es pot ben dir que, en comptes d'informar, manipula descaradament. El ritme de vida és frenètic, disparat, amb presses i sense pauses de resituació. Un cop d'ull a la filmografia existent ens donaria un catàleg tristíssim de personatges neuròtics, immadurs, un reflex social molt clar.

Ens hem acostumat a multiplicar les presències, però, de fet, quan som en un lloc, no hi som, tan sols hi estem o hi passem. La capacitat de canviar la ubicació sense enllaços harmònics no és fàcilment assimilada per les persones. L'allunyament de la natura que es vol contrarestar amb l'embranzida ecologista es refereix només a la natura que ens envolta. Perquè no es mira pas prim a l'hora de forçar la pròpia naturalesa, trencant ja tot lligam tel·lúric o creacional. Les relacions amb tot i amb tothom acostumen a ser epidèrmiques. L'àrea sagrada on tot prenia sentit —vida, cos, amor, món, mort— s'ha reduït a quatre gestos i per a molts ja no és significativa. La mateixa vida, així com l'amor, el cos, el món i la mort s'entenen com a realitats fugaces. Són, per endavant, una decepció assumida. Quins són els valors d'avui? Allò que té relleu: el preu de les coses, l'èxit, l'espectacle, el nombre.

En aquesta situació, i essent com és la creativitat una experiència transcendent de la persona, és possible ser creatiu? Fa tot l'efecte que no. Si la persona es troba dins d'aquest quadre malaltís que hem dibuixat, només es pot sentir angoixada, inferior, insuficient. Més que creativitat, la tendència pròpia d'aquest estadi és la destructivitat, la tendència pròpia d'aquest estadi és la destructivitat depressiva, que encara fa més mal a qui l'exerceix. No ens han d'estranyar, doncs, els epifenòmens de lletjor, brutícia, violència, soroll, destrucció i trencaments personals que, gairebé quotidianament, hem de patir o hem de saber que se succeeixen en un lloc o altre, mai no gaire lluny de

1. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

nosaltres. Són un avís de l'alienació creixent i del gran nombre de persones descentrades que genera el nostre sistema de vida d'uns anys ençà.

Aquesta mena de gent que som, ¿podem crear res de nou, res de bell, podem millorar el nostre món? El gran Cervantes, que, per la seva qualitat de geni, va poder engendrar, com sant Joan de la Creu, la seva obra dins de la presó, donava, en el pròleg del seu *Quixot*, unes pistes alliçonadores sobre les condicions que exigeix la creativitat en les gentes normals:

«El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que lo llenen de maravilla y de contento.»

Perquè és un fet que no es pot *contravenir el orden de naturaleza: que en ella cada cosa engendra su semejante*. Aquesta breu cita ens perfila quina ha de ser la situació ideal perquè l'home no sigui alienat, i partint d'una amabilitat general envers ell mateix i el seu entorn, pugui ser creatiu.

L'extrapolació del clàssic dóna resultat: A l'home d'avui li falta l'assossec de tant de desig exasperat. Desig d'informació, de ser a mil llocs, de tenir-ho tot i ara mateix, de consumir sense repòs, de passar el dia entre els objectes-joguina de què s'ha proveït. Li convé el lloc apacible i no l'agitació de la constant mobilitat. Li és més necessària la immersió a fons que fer milles per la superfície. Li cal trobar-se amb una natura més respectada, on pugui retrobar serenitat per copsar els murmuris de les fonts més amagades, les pròpies fonts. L'home d'avui necessita més que mai la quietud de l'esperit, el silenci, la pau interior, l'allunyament de la inútil xerrameca, per a poder ser instrument de diàleg i de pau en el món, per a adonar-se que és, també, un ésser que es transcendeix, i que no només viu de pa, sinó de paraula, de projecte, d'esperit, de creativitat i d'esperança.

Si les coses fossin així, les persones més difícils podrien engendrar fruits que sadollarien d'admiració i de joia el seu voltant. Si les coses les fem anar així, la nostra societat podrà escapar de l'amenaça de la creixent alienació. I esdevindrà una comunitat de persones, ben relacionades amb els altres, que extreuen del seu bagul interior coses belles i valuoses.

Aprofundint en la teoria de la creativitat, encara podríem preguntar-nos quins senyals veu la psicologia moderna que defineix l'home creatiu. Per si pot ser útil, em plau reportar Paul Matussek, psicoanalista alemany, que en el seu llibre *La creativitat*,² destaca, entre les qualitats d'una personalitat creadora, les següents:

La de reconèixer i *pressentir allò que és realment important*. La *fluïdesa d'idees*, que és el contrari de la rigidesa mental que tenen les persones no creadores. El fet d'*arribar més a prop i més a fons* del problema que s'analitza. La *flexibilitat de les idees*, és a dir, la capacitat de fer passar les idees d'un camp a l'altre amb més rapidesa i freqüència. L'*originalitat del pensament*, perquè es tenen idees més sorprenents o inesperades que no pas els altres. El fet de *mantenir-se al marge de les modes* i de renunciar als aplaudiments de la majoria permet de fer veritables salts endavant, lliures de proscripcions i corrents. La capacitat de *fer servir les coses d'una forma nova* i de donar noms nous a experiències antigues. La facilitat per *posar en qüestió allò que es dóna per segur*, i fins i tot per problematitzar els nexes causals. I, en darrer lloc, l'*autoconfiança*, l'*autocrítica* i la força per a, mentre es viu en una situació problemàtica i fosca, *treballar amb coratge per a dominar-la*.

Ben mirat, la nostra situació no sembla tenir una majoria de persones creatives. Des de totes les instàncies socials, caldrà fer el que calgui per retornar a l'home aquesta característica diferencial: ser creador. Això l'alliberarà de l'alienació. No és cap mite impossible. Aviat serà una imperiosa necessitat

JACINT TORRENTS

2. Editorial Herder, Barcelona, 1984.

APRENDRE EL CATALÀ ÉS INTEGRAR-SE

Per a un estranger aprendre la llengua catalana és important perquè li permetrà integrar-se d'una manera més ràpida i profunda. En certa manera podrà identificar-se amb la gent que l'envolta, ja que no solament els podrà comprendre sinó que també serà receptiu a les seves idees i emocions. Per altra banda, podrà participar activament en la forma de viure del país que l'acull. A més, en aprendre una altra llengua, tindrà accés a una nova cultura que li serà enriquidora pel sol fet de ser diferent de la seva.

A través de la llengua s'aprenen els costums d'un poble i es troben explicacions al seu comportament. També s'arriba a conèixer les seves expressions verbals, que són d'una vital importància per copsar els matisos del seu pensament. Afegim-hi que a través de la llengua, l'estranger comprèn les pautes de comportament laboral que en certa forma haurà de seguir i assimilar —en el seu propi interès— per trobar feina, per poder millorar, i en definitiva per tenir un relatiu èxit en el món del treball.

És indubtable que l'idioma matern forma part de la nostra personalitat, de les nostres arrels; per aquest motiu no se'n pot mai renunciar completament. Es pot superar, però la pròpia cultura no s'oblida mai. Canviar de país i d'idioma suposa, si l'estranger s'hi adapta bé, una flexibilitat de la personalitat, una ductilitat a l'hora d'emmotllar-se a noves situacions, però de cap manera un canvi de personalitat; si un és orgullós de la seva pròpia llengua, de la seva cultura, de les seves arrels... també ho serà de les altres que pugui aprendre, conèixer o compartir.

No obstant això, no és possible conservar íntegrament la pròpia cultura en un lloc on no es pot parlar el propi idioma matern, i inclús serà molt difícil transmetre'l als fills. Potser es podran transferir les paraules, però no el seu sentit, perquè una llengua es viu en un lloc concret, en un context determinat, i es viu dia a dia.

És una obligació i un dret de cada poble, per petit que sigui, poder transmetre la pròpia cultura per mitjà de la seva llengua. És un deure sovint oblidat i no respectat. D'exemples al llarg de la història no ens en falten.

La relació entre immigrant i nadiu comporta un esforç per ambdues parts; el primer ha de ser conscient que el seu benestar psicològic dependrà de la seva adaptació al nou ambient. Ell haurà de fer el primer pas, que consisteix a aprendre a parlar la llengua de la nació o país escollit. Representa un esforç molt gran i lent però li permetrà participar en la vida quotidiana dels habitants del seu entorn. Això, com ja he dit, no significa renunciar a la seva pròpia identitat, sinó que implica obrir-se i adaptar-se.

És tristament cert que no es pot viure dels records, de les amistats llunyanes... ni d'intentar trasplantar la forma de viure de la pròpia terra natal en el país d'adopció si no es vol caure en el perill de tancar-se en un gueto.

Per altra banda, el nadiu, en tant que persona orgullosa de la seva pròpia terra, ha de prestar-se a ajudar l'immigrant, a ser comprensiu de la seva situació i a donar-li un cop de mà per ensenyar-li la llengua, ja que aquesta possiblement sigui el principal vincle entre ambdós.

RITA HUYBENS

(Va néixer a Anvers, Bèlgica.
Resideix a Catalunya des de l'any 1978
i a Castellar des de l'any passat.)

MIQUEL DESCLOT

LA VIENA DEL CLASSICISME MUSICAL

Els temps de Haydn, Mozart, Beethoven i Schubert



Retrat de Mozart (inacabat), de Joseph Lange (1782)

Per commemorar el 200è aniversari de la mort de Wolfgang Amadeus Mozart, que s'ha escaigut aquest 5 de desembre, publiquem un fragment de la conferència *L'escenari del Classicisme*, llegida per Miquel DescLOT a la primera sessió del seu cicle de conferències musicals *Introducció a la història del Classicisme*, que ha tingut lloc al Centre Cultural de la Fundació la Caixa, de Barcelona, del 22 d'octubre al 17 de desembre d'enguany.

A diferència de les grans florides creatives del segle de Pèricles, de l'edat daurada d'Isabel I d'Anglaterra o del *Siglo de Oro* espanyol, el miracle del Classicisme musical vienès no es produeix pas en el moment de més eufòria expansiva de l'Imperi austríac ni tan sols en un context d'estabilitat política i social que pogués afavorir cap mena d'Arcàdia creativa. Ben al contrari, durant els setanta anys entre 1758, any en què Haydn obté la primera col·locació fixa, i 1828, any de la mort de Schubert, Àustria viu un dels períodes més dramàtics de la seva història. El teló de fons de tot el que

s'hi esdevé és la traumàtica transformació d'una societat feudal *ancien régime* en una societat burgesa moderna. Però els «detalls» de la història no són gens accidentals o anecdòtics: una guerra amb Prússia, seguida de derrota i pèrdua de Silèsia; una altra amb els turcs, coronada amb una caríssima victòria; una inacabable guerra amb la França revolucionària i napoleònica, confitada amb dues ocupacions de Viena, amb bombardeig inclòs;¹ després de tanta guerra, és clar, també dues crisis econòmiques importants, amb una greu devaluació sobtada de la moneda el 15 març de 1811; i, finalment, la instauració d'un duríssim estat policial durant la dictadura del comte Metternich. Tot plegat no forma un quadro tan diguem-ne «vistós» com la presa de la Bastilla, la guillotinació de la reialesa, els anys del Terror i la follia napoleònica, però en canvi comporten una collita de sofriment i de destrucció no pas menors i sens dubte signifiquen un mateix tombant històric decisiu: l'adveniment d'un nou model de societat.

La Viena del segle XVIII era la capital d'un imperi constituït per una important noblesa terratinent i per la pobra pagesia associada a les terres dels esmentats senyors. Però, amb aquest arrelat panorama, el país difícilment podia tenir una classe mitjana de comerciants i menestrals tan puixant com en canvi ja tenien Londres o París. El poder i la riquesa enormes de l'aristocràcia i de l'Església van fer de Viena certament una de les grans capitals del món, però al mateix temps van retardar l'eclosió de la classe dinàmica que estava empenyent per tot Europa i que havia de canviar la faç del continent en molt pocs anys. La brillantor de l'Imperi, doncs, era un miratge que amagava en realitat la decadència d'un món revellit: un maquillatge que no podia enganyar gaire temps més. Viena era un gegant amb peus de fang. I, malgrat tot, aquella ciutat decadent va acollir en pocs anys quatre dels músics més grans que hagin existit mai sobre la terra, a més dels seus no pocs col·legues d'estatura naturalment inferior, però així mateix estimable.

El fet que Viena estatgés en tan poc temps compositors de la transcendència incalculable de Haydn, Mozart, Beethoven i Schubert ens ha de fer preguntar per força quin secret devia tenir llavors aquella ciutat privilegiada i envejable. Però abans de malgastar els adjectius i de

1. La primera el 1805. A la segona, el 1809, es produïa el bombardeig que va enderrocar la muralla de la ciutadella. Durant el bombardeig, Haydn, a pocs dies de la seva mort, tocava al piano, desafiadorament, el seu *Himne de l'emperador*. Beethoven es refugiava en un celler i es tapava el cap amb coixins per evitar el dolor que l'estrèpit produïa a les seves orelles malaltes. Schubert, un vailet de 12 anys, es mirava l'espectacle nocturn, com uns focs artificials, des del seminari on estava internat.

quedar ingènuament bocabadats, serà bo que recordem que, tot i que efectivament era una ciutat amb una educació musical força generalitzada, Mozart va triomfar més a Praga que a Viena, i va ser enterrat pels vienesos en una tomba anònima com els pobres de solemnitat; que Haydn, després del seu llarg servei amb la família Esterházy, va fer la sort a Londres, no pas a Viena; i que Beethoven, sempre amoïnat per les seves finances (tot i que no va tenir mai els problemes de Mozart), va considerar més d'un cop la possibilitat d'anar a fer fortuna a l'estranger, encara que en saber-se, l'any 1809, que feia passos per marxar, els prohoms de la ciutat van fer els possibles per assegurar-li una pensió perquè no els fugís aquella celebritat europea que, fet i fet, els honorava; i que Schubert va malviure uns anys treballant com a mestre d'escola, i que una part important de les seves obres més transcendents no es van estrenar públicament en vida seva per falta de sintonia plena de la ciutat amb el seu geni. Val més, doncs, no embadalir-se més de la raó amb aquella ciutat que, fet i comptat, no va estar quasi mai a l'altura del que aquells músics extraordinaris tenien tot el dret a esperar-ne. Encara que, en descàrrec dels vienesos —i per no haver de recórrer a l'aforisme del profeta a la seva terra—, potser també caldria tenir en compte que els grans de l'escola clàssica s'havien enfilat fins a altures tan vertiginoses que no era gens fàcil que una societat, per musical que fos, en pogués valorar ben bé tot l'abast i la importància. Viena, doncs, no tenia altre secret que el de ser la capital de l'Imperi austro-hongarès, i doncs la ciutat on es concentraven les fortunes de la poderosa i culta aristocràcia, de la monarquia i de la incipient burgesia, i on els músics havien d'anar a buscar un patró culte o un mecenes generós per poder fer la viu-viu. En realitat, era per això que hi havien anat a raure tant Haydn, com Mozart, com Beethoven, que no n'eren fills; i Schubert, al seu torn, que era vienès de naixement, ho era més aviat pels pèls, perquè també el seu pare hi havia vingut des de Moràvia buscant fortuna com a mestre d'escola. Però Viena no era només un centre d'atracció de compositors, sinó també de músics executants: seria ben interessant de poder fer un cens dels nombrosos músics bohemis i italians —dels dos grans planters de la música europea de l'època— que treballaven a les orquestres i a les esglésies de Viena i dels centres musicals dels voltants. Malgrat els greuges que dèiem més amunt, però, la formació musical del públic culte de la Viena de 1770 a 1830 era en efecte excepcional. Tot i que, en realitat, els millors temps per a la música, a Viena, havien ja passat: durant el segle XVII i la primera meitat del XVIII, la capital dels Habsburg era una ciutat de somni per a la música. La cort l'encoratjava i la pagava molt bé, enviava els seus músics a estudiar a Itàlia, introduïa l'òpera italiana, llogava els grans intèrprets d'Europa, impulsava l'ensenyament musical. L'emperador Carles VI, el pare de Maria Teresa, tenia 140 músics en nòmina (!) i considerava un goig honorable que les seves filles aprenguessin cant. Malauradament, la llavor sembrada havia de germinar en temps molt menys falaguers. Amb l'accés al tron de Maria Teresa, que, potser empatxada,

considerava la música un luxe frívol i superflu, els tractes comencen a anar de baixa i la cort es va desentenent de tanta música. És característica l'eixuta resposta que va enviar al seu fill Ferran, arxiduc a Milà, que pretenia contractar el jove Mozart, en la qual li prohibia de llogar «compositors ni altres inútils per l'estil» o deixar-se enredar per gent com els Mozart, «que roden món com uns captaires». Amb el refredament de la cort, doncs, és la noblesa, que s'havia anat formant a redós de la dèria reial, qui emprèn el patronatge i l'encoratjament musicals. A finals del segle XVIII eren diversos els casals vienesos que podien presumir de tenir una orquestra privada (els Esterházy, els Lobkowitz, els Schwarzenberg, els Auerperg, etc.) o almenys una banda de fustes i trompes o, si no donaven per més, un quartet de corda (com el casal del príncep Lichnowsky, amic i protector de Beethoven). Els trios amb piano, sobretot a final de segle, es formaven fàcilment a qualsevol reunió burgesa, amb músics professionals o amb aficionats. Entre la noblesa, la formació musical era sentida com una necessitat, i la naixent burgesia, contagiada, veia en la música una marca de distinció: qui més qui menys, doncs, tothom tocava un instrument, o cantava, o era capaç d'apreciar la música nova. Són molts els casos de grans senyors que tocaven ben decorosament un instrument o que fins i tot componien amb dignitat (el príncep Nicolau Esterházy tocava el *baryton*, etc.); en el cas excepcional del baró Gottfried van Swieten, bibliotecari imperial, el senyor era prou entès i sensible per oferir idees i ajuda professional a músics com Haydn, Mozart o Beethoven. En les cases burgeses, els fills i les filles estudiaven música i tocaven instruments —sovint amb la perspectiva d'un ascens social—, i practicaven la música en grups familiars o d'amics. Viena, però, era una ciutat musical des de les capes socials més altes fins a les més baixes: el teatre de Schikaneder, oferint *La flauta màgica* o obres d'altres músics, atreïa amb èxit el públic més popular; en una família tan modesta com la de Schubert, es tocava regularment quartets de corda en família. Ja a finals de la vida de Mozart, comença a aparèixer algun saló burgès amb tanta entitat com alguns dels aristocràtics; i més tard, en el temps repressius de Schubert ja és sobretot en la intimitat domèstica dels salons burgesos on apareixen i es difonen les novetats: la Viena Biedermeier havia triomfat.

En els temps de Haydn i Mozart, que eren els de la puritana i estricta emperadriu Maria Teresa i del seu culte i reformador fill Josep, l'esplendor de l'Imperi semblava que no havia de tenir fi: l'aristocràcia era immensament rica i res no semblava amenaçar-la, si no eren les guerres que començaven a fer trontollar el *statu quo*; la família hongaresa Esterházy es podia permetre, entre moltíssims altres, el luxe de tenir al seu servei particular i exclusiu, durant una trentena d'anys, sovint tancat en un castell perdut enmig d'aiguamolls hongaresos, ni més ni menys que Franz Joseph Haydn. Les famílies vieneses no vacil·laven a deixar ensorrar Mozart per la seva insolent gosadia de voler-se-la campar pel seu compte. Però, en canvi, quan Beethoven arriba a Viena, l'any 1792, els aires ja han començat a canviar: la Revolució

Francesa ha escampat per Europa els vents de la llibertat i la igualtat, i fins i tot a Viena s'han pogut ensumar de lluny. Beethoven, embegut dels ideals del naixent Romanticisme, ja té des de ben jove un alt concepte de la seva missió com a artista, i mai no s'hauria avingut a ser servent de cap senyor. Amb Beethoven, que mai no s'havia amagat de les seves simpaties revolucionàries, les grans famílies vieneses ja no es comporten com a amos, sinó com a mecenes i fins i tot com a amics. I és per això que Beethoven, que admirava Napoleó mentre va aparèixer com un campió de la llibertat i la igualtat, dedicava en canvi les seves obres als grans senyors de l'Imperi. Tanmateix, aquesta situació privilegiada de què va poder gaudir el Beethoven dels primers anys de grans èxits socials es va anar deteriorant ràpidament fins al punt que Schubert ja no en va poder tastar ni les engrunes. El primer daltabaix per a aquell estat de coses el va constituir la invasió napoleònica de 1805 (el *Fidelio* beethovenià s'estrenava en plena ocupació). El segon, la gran depressió econòmica de 1811, provocada pels desproporcionats impostos de Napoleó i pels costos de la guerra, que també va afectar les grans fortunes dels senyors. El tercer, la celebració del Congrés de Viena, entre 1814 i 1815, arran de la derrota definitiva de Bonaparte, com a aliança dels grans poders europeus (Àustria, Rússia, Prússia, Gran Bretanya i França) contra qualsevol intent d'expansió revolucionària o tan sols liberal o nacionalista (cosa, per cert, que van aconseguir perfectament durant una colla d'anys). En el cas d'Àustria, aquella aliança antiliberal, antirevolucionària i antinacionalista va significar un enduriment feroç de la política ja prou reaccionària dels governants de l'emperador Francesc, que es va traduir en la sinistra dictadura del canceller Metternich, el qual va instaurar un estat policial poderosíssim, ple d'espies i de confidents, de sospites i de temors, de censures i de prohibicions, de càstigs i de represàlies, de presons i d'exilis. L'aristocràcia mostrava la seva feblesa creixent, i les classes mitjanes començaven a aixecar el cap.

Doncs bé, en aquest estat de coses, la perspectiva per als compositors no era gaire engrescadora. Beethoven, festejat i reconegut durant els nou mesos de luxe que havia durat el Congrés, havia perdut la majoria dels seus antics protectors, i alguns dels nous (com el príncep rus Galitzin o el rei de Prússia) eren lluny de Viena. Els grans senyors vienesos ja tenien prou feina amb les seves finances per dedicar-se a patrocinar —o fins i tot fruir— l'art. La vida de Beethoven —ja prou girada endins per la sordesa i les neurosis permanents— va haver d'esdevenir més retirada que mai, tot i que la seva música continuava desvetllant admiració, respecte i reconeixement de totes bandes. Al seu torn, l'any 1815, Schubert tenia divuit anys i ja era autor d'una colla d'obres, algunes d'elles ben importants. Però la seva vida artística de maduresa es va desenvolupar sencera sota l'opressiva llosa del poder omnímode de Metternich. I ni tan sols un home càndid com ell es va poder escapar de les suspicàcies de les autoritats i de les seves desagradables conseqüències: l'any 1820, el seu amic, el poeta Johann Senn, va ser condemnat per subversiu, i amb el mateix

fer les autoritats van trobar que els arxius policials es podien enriquir de passada amb la fitxa del compositor. També la censura li va ocasionar més d'un maldecap, al llarg dels anys. Que lluny som dels afalacs que Beethoven havia rebut sempre dels governants! Malgrat tot, com molts de nosaltres sabem prou bé, inclús en les més tenebroses de les dictadures la gent sotmesa intenten fer la viu-viu com bonament poden. A Viena, en aquells moments, l'economia es revifava, la burgesia ja feia gruix i lluia, els grans cafès de la ciutat s'omplien de parroquians tertuliers, les cases particulars oferien festes i recitals musicals, la poesia romàntica feia furor entre el jovent, la ciutat creixia.

És ben sabut que, a diferència de Beethoven —que era bastant ós—, Schubert tenia, entre els seus incomparables dots, el de suscitar amistats, i inclús el d'aglutinar colles d'amics molt diversos. Les famoses *schubertiaden*, que no en va portaven el seu nom, no eren sinó reunions d'amics entorn d'aquell jove músic que en realitat se sentia un més entre ells. Eren les successores de les *assemblees* que ja al tombant de segle reunien un públic culte interclassista per escoltar poesia, música o teatre. Les *schubertiaden* no eren, però, festes orgiàstiques, com de vegades s'ha dit amb ganes d'embolicar la troca, sinó trobades del jovent culte i inquiet d'aquella burgesia florent, que no tenien, en la situació política que els havia tocat de viure, gaires més possibilitats d'expansió. En una d'aquelles festes tan aviat es fumava tabac prohibit, com es cantava, com es parlava subversivament de política, com es bevia, com es recitava Goethe o Schiller. Schubert hi podia cantar els seus últims *lieder*, acompanyant-se ell mateix, o improvisar-hi un vals al piano. Els amics que hi assistien, tots ells admiradors i propagandistes del talent del compositor, eren poetes, filòsofs, pintors... però, curiosament, no músics (tret del cantant Johann Michael Vogl). L'ambient sembla a anys llum de l'ambient dels salons de trenta anys enrere: l'emperador es manté sòlidament assegut al tron, però el gran canvi s'ha consumat.

LES FUNCIONS DE LA MÚSICA

Amb les grans transformacions que hem vist produir-se al llarg dels setanta anys que dura el període que ens ocupa, és fàcil imaginar-se que les funcions de la música també es van anar transformant paral·lelament. En el temps de les perruques en què el compositor era un servent més de la cort, que havia de compondre per plaure al senyor, les funcions de la música no podien ser les mateixes que en el temps romànticitzant posterior, en què els músics escrivien per una necessitat interior personal més que no pas per complaure una demanda exterior.

Mentre els músics servien un gran casal, com ara Haydn a Eszterháza i Mozart a Salzburg, havien de proveir la casa de música d'entreteniment, és a dir, música de consum per ser sentida més que no pas per ser escoltada. Per la relativa llibertat del gènere, els grans

músics, com Haydn i Mozart, van utilitzar la música d'entreteniment per experimentar. Cassacions, divertiments i serenates, estructures amb diversos moviments, servien per alegrar un banquet, una festa, una recepció, una celebració de final de curs acadèmic —tan aviat en els grans salons com a l'aire lliure. Els conjunts podien anar des de tota una orquestra fins a un conjunt de cambra de corbes i de vent, passant per la banda de fustes. Entre tota aquesta música, potser la més interessant és l'escripta per a *Harmonie*, és a dir, banda de fustes i trompes (sextet de dos obòes, dos fagots i dues trompes, més tard augmentat amb dos clarinets i, sovint, amb una verra). Aquesta mena de banda havia sorgit a Bohèmia, pàtria dels millors constructors d'aquests instruments, i s'havia imposat com a conjunt amenitzador, especialitzat a recordar melodies de les òperes d'èxit en banquets i similars (recordeu l'escena del sopar, al final del *Don Giovanni*, o l'escena de la serenata, a l'acte segon de *Così fan tutte*). Mozart, llaminer de la banda de fustes i trompes, hi va dedicar moltes peces. En arribar a Viena, quan ja no tenia obligació de compondre'n per al sextet de l'arquebisbe, va escriure, en sentir els octets que es van posar de moda, tres serenates memorables on l'aspecte de l'entreteniment ha quedat ben enrere, tot i que una d'elles és escrita com a serenata de carrer per felicitar un sant (una altra, però, es va convertir fàcilment en un quintet de corda excel·lent). És un exemple típic de la capacitat de Mozart de dur les formes que s'ha trobat ja fetes a un grau extrem de plenitud i de perfecció. El divertiment (com el compositor) s'havia emancipat de la seva trista servitud. Més endavant, Mozart encara utilitzaria la forma lliure del divertiment per escriure una obra de cambra de gran envergadura i ambició (*Divertiment* per a trio de corda K. 563). Beethoven triomfaria sonadament a Viena escrivint un *Septet* que no era sinó una estilització d'aquella mena de divertiments que Mozart havia dut a la perfecció ja a Salzburg (per exemple, en el K. 334). Beethoven, però, ja l'escrivia pensant exclusivament en la sala de concerts. Uns anys més tard, Schubert encara hi tornaria amb el seu *Quintet «la truita»* i sobretot amb l'*Octet*, modelat sobre el *Septet* de Beethoven, però ja sense cap vestigi de música lleugera. La història del gènere, típicament austríac, s'acaba pràcticament aquí, tot i les resurreccions momentànies de Brahms, Dvorák o Txaikovski.

Una altra de les aportacions requerides d'un músic de cort eren les danses per al ball: minuets —la dansa de moda en els darrers anys del segle—, contradances i alemanyes. Mozart —un gran ballador— en va escriure dotzenes, des de la infantesa fins a la mort (el darrer any de la seva vida, l'«il·lustrat» emperador només va saber demanar, al gran geni que tenia llogat com a compositor de cort, unes quantes danses per als balls de la temporada de Carnaval, a les sales de la Redoutensaal. Haydn i Beethoven també van escriure'n per a la mateixa Redoutensaal. Danses dels millors músics de la història per al públic galant d'una Viena frívola que, mentre la deixessin ballar des de les nou del vespre fins a les cinc del matí, no s'adonava ni del que ballava.

Els Strauss, amb el vals, no van fer sinó recollir aquesta tradició clàssica durant la Viena Biedermeier. Al seu torn, Schubert, que no ballava mai, va escriure innumbrables danses per a piano (se'n coneixen més de tres-centes), sobretot alemanyes i valsos, per a ús dels amics o dels salons burgesos on apareixia.

Una de les necessitats més importants que podia cobrir un compositor de cort era la demanda d'òperes. L'òpera —especialment l'òpera *seria* italiana— era el gènere solemne per excel·lència, el gènere idoni per a celebracions de més compromís. La primera òpera de Haydn, *Acide*, de 1763, va ser escrita per celebrar el casament del fill del príncep Esterházy; la darrera de Mozart, *La clemenza di Tito*, de 1791, per celebrar la coronació de Leopold II com a rei de Bohèmia.

Curiosament, però, les obligacions d'un músic de cort no s'acabaven amb la música. Un gran compositor com Haydn tenia moltes obligacions de tipus administratiu, que li prenién una gran quantitat de temps. Carl Ditters von Dittersdorf, per exemple, durant el seu servei amb l'arquebisbe de Wraclaw (Breslau), va ser també supervisor dels boscos i administrador del districte de Freiwalldau (per les quals feines —no pas per la música, és clar—va ser ennoblit el 1773 per l'emperadriu).

LA FORMACIÓ D'UN COMPOSITOR

Durant els primers temps del Classicisme, la formació habitual d'un músic professional podia tenir lloc, com en el cas dels dos germans Haydn, Joseph i Michael, en una escolania d'església on per regla general passaven força gana i rebien una educació molt sumària (Haydn afirmava que només havia rebut dues lliçons teòriques del *Kapellmeister* Reutter durant els nou anys —entre 1740 i 1749— que va passar a l'escolania de la catedral vienesa de Sant Esteve). Fins al punt que un músic de la transcendència de Joseph Haydn es considerava, amb raó, un autodidacte. Beethoven, que va viure una infantesa de nen prodigi provincial, va tenir una mica més de sort i va gaudir, encara a Bonn, d'algun mestre interessant com Gottlieb Neefe, que el va introduir en la música del ja oblidat J. S. Bach i li va estimular el gust per la literatura i, encara, més tard, a Viena va poder aprendre de Haydn i de Salieri, entre d'altres. El cas especial de Mozart, amb el mestre a casa des de molt petit i la possibilitat de formar-se en plena infantesa en contacte directe amb els millors músics d'Europa (J. C. Bach i Giovanni Manzuoli, a Londres, Johann Schobert i Johann Gottfried Eckard, a París, el pare Giovanni Battista Martini, a Bologna, la reputada orquestra de Mannheim, etc.), és absolutament excepcional i irreplicable. Schubert, a part les primeres nocions rebudes a casa, es va formar primer en un cor d'església, com els Haydn seixanta anys abans, i, més tard, al Seminari Imperial, que oferia formació de qualitat —on la música, però, era considerada un ensenyament subsidiari— a canvi de cantar al



Mozart. Dibuix a llapis de plata de Dora Stock (1789)

cor imperial. Afortunadament, Salieri es va adonar de seguida del seu talent natural i li va donar lliçons.

Amb formacions tan diverses entre ells, però, el resultat final és que els grans compositors de l'època podien presumir d'una professionalitat realment enlluernadora, adquirida segurament més per la variada experiència que els permetia la gran demanda de música de l'època que no pas per la seva formació, que com hem vist no solia ser gaire sòlida. Mozart, per exemple, opinava que una ària s'havia d'ajustar a les condicions vocals d'un cantant com un bon vestit s'ajusta a l'anatomia del client, i actuava en conseqüència: si no coneixia els cantants que l'havien d'interpretar no podia escriure una òpera. Haydn podia compondre sense empatx un centenar i mig de trios per a un instrument sense futur com el *baryton*, pel qual el seu príncep va sentir durant un temps una especial predilecció; o més tard, per a la *lira organizzata*, un instrument encara més rebuscat i sense perspectives, que feia les delícies del rei de Nàpols; però també Mozart va escriure per a l'harmònica de vidre i per a l'orgue mecànic) instrument que detestava); i Beethoven, per al *panharmonicon* o la trompeta mecànica de Mälzel; i Schubert, encara, per a l'*arpeggione*. Mozart va contribuir seriosament al desenvolupament de la banda de fusta i Beethoven al del pianoforte. La passió experimentadora dels quatre grans no tenia límits. I, no cal dir, tots els compositors dominaven més d'un instrument. Quina meravella no devia ser escoltar un quartet de corda interpretat per Haydn, Dittersdorf, Mozart i Vanhal (o Wranitzky, segons les versions)! I, no cal dir, quin privilegi no devia ser poder escoltar Mozart o Beethoven improvisant al piano, del qual eren uns virtuoses consumats!

Quan un músic es considerava format, el primer que intentava era, naturalment, si no volia passar molta gana, trobar una col·locació fixa en alguna casa o en alguna església. A Joseph Haydn, per exemple, no li va costar gaire trobar una plaça a la cort del comte Morzin, l'any 1758. Ni tampoc, al cap de tres anys, quan el comte, per problemes financers, va haver de dissoldre l'orquestra, li va costar de col·locar-se com a *Kapellmeister* a la poderosa casa Esterházy, amb un sou de 400 florins i un feix d'obligacions que ara ens sembla exagerat i abusiu. Però Haydn, que era un bon jan, no s'hi devia trobar del tot malament, perquè hi va aguantar una trentena d'anys —i, de fet, encara va continuar adscrit nominalment a la casa fins a 1804! Mozart, en canvi, quan es va alliberar de l'altu i humiliant arquebisbe Colloredo, de Salzburg, i es va presentar a Viena disposat a empassar-se el món, no va trobar feina fàcilment i es va dedicar amb èxit a explotar la seva fama de virtuós en nombrosos concerts de subscripció; però quan, al cap de pocs anys, els concerts ja no van donar més de si i Mozart es va començar a endeutar, no hi havia manera de trobar feina; quan, a l'últim, aconsegueix el lloc de compositor de la cort, el 1787, el salari tot just li dóna per pagar el lloguer (i això que l'havien contractat «per una senzilla raó... que un geni tan excepcional en l'àmbit de la música no s'hagués de buscar la vida a l'estranger»): l'economia senyorial —fins la imperial— anava de baixa.

Els compositors austríacs que volien trobar feina en el ram de l'òpera, que com hem dit era el més prometedor, tenien un problema suplementari per acabar-ho d'adobar: se les havien d'heure amb la rivalitat dels italians, que tenien establert una mena de monopoli europeu de l'òpera molt difícil d'esquerdar. Les famoses maquinacions de l'intrigant Salieri (sobre les quals s'ha fet més literatura del compte) no eren sinó moviments de sentit corporativista: davant el geni dramàtic tan evident de Mozart, els italians veien perillar el seu vell *modus vivendi*, i el defensaven amb les dents. D'altra banda, els compositors que es volien dedicar a l'òpera sabien també d'entrada que la seva feina era unes deu vegades menys valorada que la dels cantants, capriciosos i aviciats per tradició, que eren els veritables divos del gènere (si fa no fa, doncs, com avui mateix).

Com també hem vist, encara que de passada, els sous dels compositors eren molt variables. El de Haydn amb els Esterházy —que era el doble del que cobrava a cal comte Morzin—, sense ser gaire res de l'altre món era suficient perquè Haydn, el compositor més important del país durant els primers anys del període clàssic, s'hi avingués durant quasi tota la vida. En canvi, a Mozart l'emperador li pagava una misèria perquè fos el seu compositor. Beethoven, pel seu cantó, ja va aconseguir el que Mozart havia intentat sense prou èxit: ser un compositor lliure, un *freelance* a la manera moderna.² Però Viena, ja ho hem dit, no estava encara preparada

2. De fet, ja Johann Baptist Vanhal, de la generació anterior, ho havia aconseguit, amb penes i treballs.

per al canvi i, en moments de poca liquidesa, Beethoven va arribar a considerar la possibilitat de llogar-se a la vella usança. Però l'any 1809 —Haydn encara era viu— es va operar el canvi precursor de la nova manera de fer: un consorci de grans senyors vienesos van firmar un contracte amb el compositor pel qual havia de rebre una pensió anual de 4.000 florins a canvi de... no res. Els senyors pagaven simplement perquè un artista pogués dedicar-se lliurement a la seva art sense haver d'atendre altres maldecaps ni haver de patir per la bossa. Si Haydn ho hagués sabut s'hauria quedat veient visions (a més, ara era el músic qui posava les condicions del contracte, i no el senyor, com en els seus temps de joventut a cals Esterházy!).

En efecte, quedaven molt lluny aquells dies en què un gran senyor recompensava l'exhibició d'un músic amb una capsa de rapè o un rellotge d'or (Haydn encara va cobrar *Les set paraules de Crist a la Creu*, encarregades pel capítol de la catedral de Cádiz, en forma de pastís de xocolata farcit de monedes d'or). Vegeu les divertides paraules de Mozart, escrivint al seu pare des de Mannheim: «Com m'imaginava, ni cinc de calaix, sinó un rellotge d'or. En aquell moment deu carolins m'haurien anat molt millor que el rellotge, que, amb la cadena i tota la resta, està valorat en vint. El que es necessita en una gira és diners, i sapigheu que ara ja en tinc cinc, de rellotges! Estic pensant seriosament a fer-me fer un butxacó addicional a cada camal dels pantalons, de manera que quan visiti algun altre gran senyor hi pugui portar dos rellotges... perquè no se li acudeixi de regalar-me'n un altre».

Però, de fet, Beethoven era encara una excepció. Schubert, per exemple, al final de la seva vida s'estava preparant per poder aconseguir una plaça de músic d'església —una especialitat, per cert, que no l'atreia gens.

Amb l'excepció de Haydn, que va tenir un càrrec fix satisfactori i que va viure prou per tastar també els avantatges del sistema burgès, a Londres, la vida dels grans compositors del Classicisme fa més aviat l'efecte d'una inestabilitat poc engrescadora. Un símptoma anecdòtic d'aquesta inestabilitat és en el nombre de llocs en què van viure, només a Viena, Mozart (11 domicilis diferents en deu anys), Beethoven (canviava cada sis mesos de promig) i Schubert (vivía a casa d'un amic o altre, quasi sempre sense casa pròpia). Els estats maníaco-depressius tant de Mozart com de Beethoven en poden ser símptomes molt més profunds i torbadors.

VIDA CONCERTÍSTICA

Com hem vist anteriorment, el gran poder de la noblesa terratinent va retardar bastant el desenvolupament d'una burgesia moderna a Àustria. Una de les moltes conseqüències que això va tenir per a la vida musical vienesa va ser l'aparició també tardana de certes infraestructures musicals que a les grans metròpolis europees ja funcionaven de feia temps. Per exemple, les

edicions musicals. Mentre les edicions musicals ja eren corrents, a mitjan segle, a Holanda, França, Alemanya i Anglaterra, a Àustria no van començar a tenir una mica de vida fins a 1780. De manera que, amb un cens de músics tan important, durant els 60 i 70, la música austríaca circulava sobretot en còpies manuscrites o bé s'editava a l'estranger. Un cop compresa, per fi, la necessitat urgent d'editar de Viena estant, la casa Artaria —fundada per una família italiana que es va adonar de les possibilitats i les necessitats de Viena— va ser la més important, i va editar profusament Haydn i Mozart. A la fi, encara que tard, Viena irradiava la seva gloriosa música cap a tot Europa.

En un altre aspecte equivalent, el dels empresaris promotors de concerts —no d'òpera, que aquests ja existien d'abans—, també Viena va anar molt endarrerida. Mentre a Londres, a mitjan mil set-cents seixantes, J. C. Bach i Karl Abel ja organitzaven temporades concertístiques a la manera moderna, a Viena no van tenir res de semblant fins a 1813 (!), en què es va fundar la *Gesellschaft der Musikfreunde*. Londres no produïa músics com els que tenia Viena, però si els aconseguia, els podia i els sabia fer lluir molt millor que Viena. És prou sabut que Haydn hi va triomfar clamorosament durant els norantes fins al punt de ser temptat a quedar-se a la ciutat del Tàmesi; però els londinencs no es pensaven aturar aquí: el mateix empresari Salomon que es va endur Haydn es feia pagues de contractar també Mozart l'any següent —sinó que va fer tard: l'any següent Mozart ja era mort. Al seu torn, també Beethoven va jugar prou amb la idea de viatjar a Londres.

Durant la joventut de Haydn, previsiblement, la vida concertística es reduïa si fa no fa a la que es produïa a les diferents corts de prínceps, comtes, barons o emperador, cadascuna amb els seus propis músics —a la qual només es podia accedir amb invitació. A part l'òpera, és clar, que era l'estrella de la vida musical vienesa. Naturalment, també hi havia bona música a l'església i al ball, dos reductes on tots els vienesos podien sentir música no gens vulgar. Més endavant, amb l'avenç de la burgesia, comença a haver-hi concerts públics, aprofitant que durant la quaresma el teatre de l'òpera no funciona i que doncs es pot llogar el local i els músics. Però els concerts públics (que s'anomenaven «acadèmies») no els organitzava, com hem vist, cap empresari, sinó els mateixos músics. Un concert dels anomenats de subscripció començava per anunciar-se públicament; si el programa era atractiu, el públic s'hi subscribia, i si ho feia en nombre suficient el concert es duia a terme; si no, no. La majoria de concerts (pràcticament fins a finals del Classicisme) eren concerts anomenats de benefici, en què la recaptació «beneficiava» alguna institució o algun col·lectiu malparat (ferits en una batalla, etc) o, tot sovint, el compositor que protagonitzava (amb la seva música i la seva interpretació) la sessió. La Societat de Músics ofería també concerts de tant en tant, en els quals els músics actuaven de franc. Les acadèmies tenien lloc als teatres, als parcs, als salons de ball, a l'Augartensaal, etcètera.

L'Òpera Imperial, amb dos teatres, el Kärnerthortheater i el Burgtheater, centrava l'activitat operística, però cal no oblidar que les grans cases també tenien òpera pròpia (per exemple, els Esterházy, de nou). Fet i fet, especialment durant la primera meitat del Classicisme, l'òpera és la reina de la música a la ciutat. El músic que no triomfava al teatre de l'òpera tenia mala peça al teler i, viceversa, el que hi triomfava ho podia tenir tot força de cara. Encara en temps de Schubert) com ho proven els seus repetits i tossuts intents teatrals), la manera d'esdevenir una figura musical i sortir de la precarietat econòmica era triomfar a l'òpera.

En el temps de Beethoven, amb la complicació creixent de l'economia del país, la vida concertística ja començava a desaparèixer de les grans cases nobles, que no podien mantenir orquestres o conjunts, com abans (tot i que quedaven cases prou fortes per continuar tenint un *kapellmeister* de la categoria de Hummel, que va substituir Haydn, quan aquest darrer va renunciar al seu lloc a la poderosa casa Esterházy, l'any 1804). S'imposaven, doncs, els concerts de benefici, mentre no començaven a aparèixer les modalitats típiques d'una societat burgesa, com les que ja hem vist que hi havia a les grans metròpolis musicals d'Europa.

Els concerts (acadèmies) eren maratonians i duraven un promig de quatre hores, amb programes complexos i de vegades bigarrats (algun dels concerts de Beethoven, amb diverses obres de gran calibre en una sola sessió, provocava indigestió fins en els més fidels de l'auditori —a l'acadèmia de 1808, per exemple, es va oferir el següent programa: les simfonies 5 i 6, completes, el concert per a piano núm. 4, la fantasia coral, la fantasia en sol menor per a piano i alguns fragments de la missa en do, entre altres coses menors!

Els recitals monogràfics d'un solista no es coneixien encara. Mozart i Beethoven improvisaven o tocaven les seves obres per a piano sol com a intermedis d'una sessió amb orquestra i cantants. Fins i tot un dels grans concerts de Mozart (el K. 482) es va estrenar, curiosament, durant l'intermedi de l'oratori *Esther*, de Dittersdorf. Al final del període, amb els èxits vienesos de Liszt i Paganini, s'inicia el canvi romàntic cap al culte de l'«heroi concertístic» solitari, que cristal·litzarà durant els quarantes.

Les orquestres de què disposaven els compositors per estrenar les seves obres eren bastant variables. El més normal eren les orquestres petites: l'orquestra de Haydn a Eisendadt o Esterháza no va arribar a passar de vint-i-quatre músics. L'orquestra de la cort de l'arquebisbe Schrattenbach, de Salzburg, oscil·lava entre els vint i els trenta. L'orquestra de tot un Teatre imperial tenia, el 1780, uns trenta-cinc músics. L'orquestra de ball de la Redoutensaal tenia quaranta músics a la sala gran i una trentena a la petita. En ocasions extraordinàries, però, es reunien conjunts molt més nodrits. L'any 1781, Mozart feia la simfonia 31 per a la Societat de Músics amb una orquestra de més de 80 músics (tots tocaven de franc, com es feia sempre per a aquesta societat). Haydn estrenava *La Creació*, el 1798, dirigint cent vuitanta músics. El 1814, Beethoven dirigia l'orquestra més

nombrosa que havia tingut mai a la seva disposició, que no pasava de setanta músics! En canvi, a Londres, Haydn podia disposar habitualment d'una orquestra de quaranta músics, amb Salomon, durant la primera estada, i durant la segona, amb Viotti, d'una de més de seixanta.

Com que no existia el concepte burgès de les sales de concert, els pianistes tampoc tenien un piano a la seva disposició i doncs el més corrent era que el mateix pianista se'l portés de casa. Fixeu-vos què escrivia Leopold Mozart a la seva filla, mentre ella era a casa de Wolfgang, a Viena, l'any 1785, durant els seus dies triomfals: «No anem a dormir mai abans de la una, no ens llevem mai abans de les nou, dinem a les dues quarts de tres. El temps és horrible. Hi ha concerts cada dia, lliçons a tota hora, composició d'obres noves, etcètera. ¿On puc anar per no fer nosa? Si almenys s'acabessin els concerts. És impossible descriure el desori i el soroll. Durant el temps que he estat aquí, el piano del teu germà ha sortit de casa almenys dotze vegades per anar al teatre o a alguna altra casa.»

CANVIS DE GUST I DE MODA

Com que, durant tot el segle XVIII i primers decennis del XIX, encara era vigent el principi que la música que es consumia havia de ser de rigorosa actualitat —i si podia ser una estrena, millor—, els músics que tenien la desgràcia d'evolucionar en un sentit diferent al de la moda es podien trobar fàcilment sense feina i sense ingressos. El cas del fill gran de Bach, Wilhelm Friedemann, és ben característic. En canvi, el cas del fill segon, Carl Philipp Emanuel, és més curiós: detestava la música de moda del seu temps, però era prou astut per servir al públic una música originalíssima amanida amb dosis prudentes d'actualitat, mentre que per a ell escrivia una música intransigentment avançada i escassament comercial. I, amb un prestigi enorme, va saber morir ric. Mozart, en canvi, no va tenir tanta sort: després dels seus grans èxits a Viena, entre 1782 i 1788, la seva música va començar a semblar massa difícil i indigerible al mateix públic voluble que l'havia aplaudit rabiosament pocs anys abans. De manera que per a la sèrie de concerts planejada per al 1789 només va aconseguir un subscriptor: l'immancable baró van Swieten. Els vienesos volien una nova diversió: aquella joguina ja els cansava. Ja és sabut en quines condicions materials va morir. Cal tenir molt present que fins en els moments de més glòria, els grans autors del Classicisme coneixien fracassos sonats: el concert per a violí de Beethoven, per exemple, que avui tenim per un dels fonamentals del repertori, no va començar a tenir èxit fins bastants anys després de la seva mort.

En els anys de la maduresa final de Beethoven i de Schubert, els gustos musicals del gran públic vienès ja havien canviat molt, i no precisament en cap sentit d'aprofundiment. Tot i que l'any 1824 els vienesos encara havien aplaudit la novena simfonia de Beethoven, el que

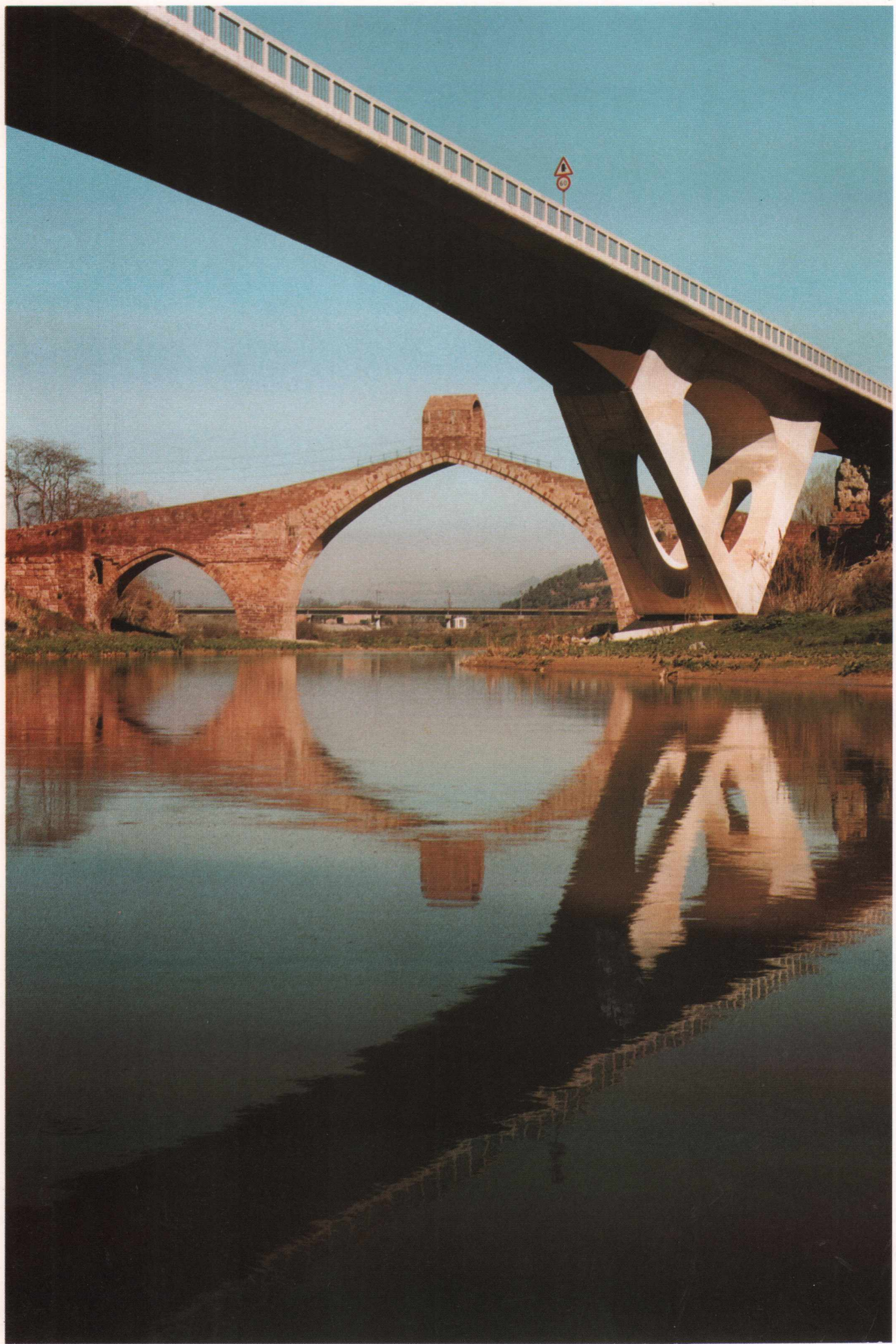
ara de veritat desvetllava entusiasmes multitudinaris eren les òperes de Rossini, o veure un nen de deu anys que es deia Ferenc Liszt exhibint les seves enlluernadores habilitats pianístiques, o un home de fama demoníaca com Nicolò Paganini fent mil i una acrobàcies amb el violí. És a dir, els seduïa l'antípoda exacta de Schubert, que no es va sentir mai temptat per cap forma d'efectisme. I, dit això, ja no cal pas aclarir que els darrers quartets de Beethoven també els van sobrepassar, tot i que no es pot dir que fossin negligits: Beethoven encara era el respectat Beethoven.

RELACIONS AMB EL PASSAT

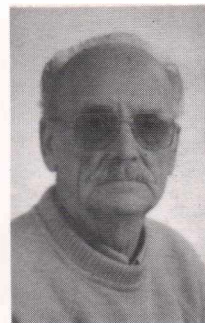
Malgrat tot el que hem dit més amunt, el Classicisme coneix els primers intents tímids de revalorar la música del passat (fins al Classicisme, la música del passat queia de seguida en l'oblit absolut; el públic volia música de moda; la nostra concepció de la vida concertística com a museu històric de la música és una herència romàntica relativament recent). Però a les èlites es començaven a insinuar signes de canvi:

Mozart, per exemple, descobreix, cap a 1782, la música de Händel i dels Bach —el pare i els dos fills grans— a casa del baró van Swieten, bibliotecari imperial que havia conegut la música d'aquests grans mestres en els seus anys de servei diplomàtic a Anglaterra i Alemanya. El mèrit del pioner baró no es redueix a fer conèixer les partitures als músics vienesos, sinó que en promou l'audició i n'encarrega arranjaments a Mozart i a d'altres músics per facilitar-ne la digestió al públic desavesat a escoltar música que no soni com la del dia (Mozart va arranjat *El Messies* en alemany i amb una orquestra moderna, i també alguns fragments bachians per a quartet i per a trio de corda, entre altres coses). Beethoven és educat de ben jove (de la mà de Gottlieb Neefe) en el *Clave ben temperat* i a Viena en tocava peces per al solaç del vell van Swieten. Però l'exemple de l'il·lustre baró, de fet, no va fer escola. Va caldre esperar a la generació romàntica de Mendelssohn perquè la música del passat comencés a tenir una mica de presència en la vida concertística.

MIQUEL DESCLOT



FOTOGRAFIES



JOSEP POU







LA NOSTRA GENT



ANTONI PARCERISA, JUTGE DE PAU

Antoni Parcerisa i Massaveu, jutge de pau de Castellar del Vallès des de l'any 1978. Nascut a Castellar el 18 de juny del 1931. Casat amb Engràcia Batet i Cesta, i pare de quatre fills: Ramon, Josep, Maria Engràcia i Elisabet.

El jutge de pau d'un poble, com Castellar del Vallès, és una persona nomenada per la Sala de Govern del Tribunal Superior de Justícia. És un càrrec honorífic, no remunerat fins ara, i la persona que l'exerceix no cal que tingui la carrera de Dret, però sí que ha de complir els mateixos requisits que la Llei estableix per a la carrera judicial i no incorrer en cap de les causes d'incapacitat o d'incompatibilitat previstos per la pràctica de les funcions judicials.

—Senyor Parcerisa, què és ser jutge de pau?

—El Jutge de Pau és una persona que ha estat proposada per l'Ajuntament, avui, i nomenada pel Tribunal Superior de Justícia i que té la missió de complir tots els ordres que li donen els organismes superiors. Ha de cuidar-se del Registre Civil, ha d'actuar com a «home de bé» —més que bon home— per resoldre problemes de tipus civil i, quant a matèria penal, té la capacitat per fer els judicis de faltes que es puguin plantejar en el poble i actes de conciliació.

—Com va ser el nomenament «a dedo» o és que vostè s'hi va oferir?

—La veritat és que la primera vegada que em va arribar el nomenament —ara fa 13 anys— sí que va ser a «dedo». Em va arribar una notificació dient: «vostè ha estat nomenat Jutge de Pau de Castellar». No em va fer cap gràcia i, després de passar tres setmanes pensant que no en volia ser, vaig anar a

dir que no i no solament van contestar-me que no en seria sinó que em van dir: «vostè és...» Ja ho veus no em van deixar triar. Vaig jurar el càrrec i t'he de dir que m'hi trobo molt a gust. En sóc des del 1978. Llavors vaig anar una temporada a Sabadell per anar-me informant. Val a dir que vaig conèixer gent que em va ajudar molt i que en el Jutjat de Sabadell hi vaig fer bons amics. Tant jutges com secretaris.

—Com ha de ser la persona que ostenti aquest càrrec?

—Primer de tot que visqui al poble. Que conegui la gent —més o menys— perquè si hi ha un cas de conciliació pugui parlar amb més confiança per trobar la solució..., i que sigui una bona persona. Bé, no sé si ho sóc, però vaja, que sigui normal. Ja m'entens.

—Tant com pel seu aspecte físic com pel seu tarannà el veig una persona idònia per aquest càrrec. Què hi diu vostè en això?

—Ai! què vols dir? Mira, quan hem començat a xerrar t'he recalcat que havia estat nomenat a dit. Ara fa dos anys vaig tenir l'ocasió de plegar del tot o seguir, però com que em va picar la cosa em vaig presentar jo voluntàriament. Sovint et creus que ho fas bé per al poble i potser t'equivoques. A més, ben segur que hi ha algú més competent que jo. Vaig ser acceptat, van fer la proposta i vaig ser nomenat. Ara sí que ho sóc perquè jo vull i no em puc queixar. Eh! Hi he agafat gust.

—Tal com diu la paraula, és el Jutge l'encarregat de posar pau entre les parts adverses?

—Sí. Intentes posar pau. Els problemes que tenim a Castellar generalment són picabaralles entre veïns, familiars... la delinqüència, ja no és ben bé de la nostra competència. Quant a altres feines del Jutge de Pau el més bonic són les conciliacions. Dóna molta satisfacció veure que has posat pau entre dues parts enemistades.

—Parlem dels casaments, en fa molts?

—Sí, en fem molts. Ve molta gent de fora. Jo crec que, és perquè els fem el divendres i va bé a tothom. La gent ja ha plegat de la feina, els restaurants són oberts, i després se'n van a voltar. Avui es mira tot, sobretot el restaurant. La sala és maca, tenim un orgue per qui vulgui tocar el dia del casament, a més intentem donar-hi la solemnitat i el respecte que mereix l'acte. A totes les parelles els demanem una fotografia, «les estic col·leccionant», és l'única despesa que tenen ja que tot és de franc.

—Potser per això és tan famós el jutge de Castellar.

—No és el jutge, és el Jutjat.

—Castellar ha anat creixent, ben segur que anys enrere un Jutge de Pau no tenia massa feina. Actualment, però, ser Jutge li ocupa moltes hores del dia?

—Quan vaig començar a ser Jutge, anava al Jutjat dia sí dia no, i m'hi passava un quart d'hora; ara hi vaig una hora diària i moltes vegades no aconsegueixo enllestir la feina. A més el divendres són 3 o 4 les hores que hi dedico, depèn. També hi vaig el dissabte. Hi ha força feina.

—És veritat que la gent ve a explicar-li els seus problemes com si anés al confessor o al psiquiatre i un cop s'han descarregat ja veuen les coses més clares i marxen?

—Sí, sí, això és segur. Moltes vegades ve algun que es passa mitja hora o més parlant i parlant. Jo escolto, que ja és dir!, perquè a mi em costa callar. La persona, quan ha explicat tot el seu problema em diu que ja veu les coses més clares i jo encara no he dit res. Hi ha moments a la vida que tots necessitem trobar algú que ens escolti.

—Dorm totes les hores que voldria?

—No, no. Això ningú, suposo jo. No dormo totes les hores que voldria per moltes raons. Sempre hi ha problemes. Encara que no ho sembli, tots jutgem cada dia, però quan ho has de fer perquè és la teva obligació... quan fas una sentència és molta responsabilitat. Una vegada, però, vaig haver de fer pagar una multa a una persona i, tot i amb això, ens va quedar una bona relació. Amb aquestes coses he estat molt de sort. El que sí que et treu la son són els accidents. Segons com, et queda un record a dintre que difícilment pots esborrar.

—Recordo, de menuda, que el meu pare era alcalde de barri, no ho puc preguntar a ell, era un càrrec semblant a Jutge de Pau?

—Antigament eren els alcaldes els qui feien la mateixa funció que un Jutge de Pau. Ara bé, un Alcalde de Barri, en una ciutat com Sabadell, suposo que feia una funció semblant a la que faig jo, sobretot a l'hora de les picabaralles entre veïns o famílies, etc., i després havia d'anar a les processons amb el bastó de «mando». Era l'única cosa que sabíem de Jutges de Pau. Una vegada vam anar, uns quants jutges de pau, al programa de Catalunya Ràdio que fa el Cuní. Entre les diferents preguntes que van fer al públic, durant l'entrevista, ningú no va saber què era un Jutge de Pau. I si aquí a Castellar sabem què és un Jutge de Pau és gràcies a què tenim Jutjat independent de l'Ajuntament. Un edifici on la gent ha d'anar a inscriure la criatura quan neix, a buscar algun paper, a casar-se, etc. En la majoria de pobles, el Jutjat és dins l'edifici de l'Ajuntament. Nosaltres cal dir que ho tenim molt bé. De debò, nosaltres ho tenim molt bé. Pensa que hi ha pobles on el Jutge treballa amb mitjans molt modestos. A vegades no tenen ni taula per escriure còmodament.

—Qui té més autoritat, un Jutge de Pau o l'Alcalde?

—L'Alcalde en l'administració municipal, i el jutge en l'administració de justícia.

—Entre els jutges de pau hi ha bona convivència? Us ajudeu?

—Sí, molt bona. Ens ajudem molt. I no tan sols ens ajudem entre els d'aquí a Catalunya sinó també amb els de la resta de la península. L'Associació Catalana en Pro de la Justícia

«formada només per jutges de pau» editem un butlletí on es comenten casos, problemes, articles, lleis,... que ens ajuda a superar-nos cada dia més i més. Hi aprenem molt.

—Si hi ha un problema molt gros en el poble, té autoritat suficient el jutge de Pau per a resoldre'l?

—Depèn del que s'entengui per gros, ja que podem actuar per delegació o prevenció.

—Els jutges d'ofici com se'l miren un jutge de Pau?

—Bé. La veritat, molt bé, tant el Tribunal Superior de Justícia com la Conselleria de Justícia de Catalunya. Pensa que a vegades he hagut d'anar a Madrid per alguna feina determinada i totes les portes del Ministeri de Justícia se m'han obert satisfactòriament i amb un gran respecte.

—Com va la justícia?

—La justícia bé. Convindria, però, fer una revisió del Codi Penal. La justícia s'administraria millor si hi hagués més justícia i més jutges d'ofici.

—Suposo que el seu càrrec és molt enriquidor.

—Sí. En tots els aspectes. Per exemple quan faig un casament m'he de preparar el que vull dir a la parella que ve a casar-se. De tot el que els dic sempre em queda alguna cosa dintre meu. Llavors reflexiono i penso: i tu què fas?

—Té molts amics?

—Sí, molts. Més dels que em pensava.

—I enemics?

—Que jo sàpiga, no.

—Castellar?

—Castellar és un poble tranquil.

—Que així sigui.

M. TERESA ESTEVE I SOLEY

QÜESTIONARI PROUST

El principal tret del seu caràcter? Ser exigent.

La qualitat que prefereix en un home? La sinceritat.

La qualitat que prefereix en una dona? La sinceritat.

Allò que més estima en els amics? L'amistat.

El seu principal defecte? Rondinar.

La seva ocupació preferida? Jutge de Pau.

El seu somni de benestar? Saber viure amb dignitat.

Quina fóra la seva pitjor desgràcia? Quedar-me sol.

Què voldria ser? Síndic de greuges.

On desitjaria viure? On visc ara.

Quin color prefereix? Gris.

Quina flor prefereix? Rosa.

Quin ocell prefereix? Canari.

Els seus autors preferits en prosa? Espinàs.

Els seus poetes preferits? Papasseit, Verdager i Arús.

Els herois de ficció? El Hombre Enmascarado.

Els seus compositors preferits? Verdi i J. Strauss.

Els seus pintors preferits? Velázquez, Sorolla, Rusiñol, Gimeno i Mir.

Els seus herois de la vida real? Martin Luther King.

Els noms que prefereix? Els catalans.

Què detesta més que res? La hipocresia.

Quins caràcters històrics li desagraden més? La dictadura.

Quin fet militar admira més? Cap.

Quina forma de govern admira més? La democràcia.

Quin dot natural voldria tenir? La humilitat.

Com us agradaria morir? En pau.

Estat present del seu esperit? Optimista.

El seu lema? Saber conviure amb tothom.



MONTSERRAT ROIG, T'HEM ESTIMAT I NO ÉS MENTIDA

Aquests papers són el resultat del apunts, potser contradictoris, potser ambigus, que he anat fent en llibretes disperses al llarg dels anys que porto publicant novel·les i narracions. I, també, del fracàs que he sentit alguna vegada quan m'han entrevistat: em preguntaven de tot menys sobre el meu ofici. La vida i els llibres m'han acompanyat mentre intentava d'aprendre l'ofici d'escriure. Si m'obliguessin a posar en unes balances la vida i els llibres, no sé pas què hi pesaria més. Però tant la vida, com els llibres, com la ciutat on vaig néixer, s'han anat transformant en les meves pàtries. Primer t'ho trobes, després ho esculls. Aquest llibre, doncs, és un recorregut personal per aquestes pàtries; les lectures, l'aprenentatge de viure i Barcelona, la real i la imaginada, s'hi barregen.

De l'ofici d'escriure, me'n considero una aprenenta. Del plaer d'escriure i llegir, me'n considero entusiasta. Tot plegat ajuda a viure, que potser és l'afer més important. Encara que, en aquest final de segle, ens resulti més difícil d'explicar.

[...] Hi ha milers de narracions que cada dia desapareixen —com aquestes fulles que moren a l'estiu sense esperar la tardor—, milers d'històries que es conten de manera una mica exagerada perquè, si no s'exageren, no resulten creïbles. Però mai no arribaran a les universitats i als llibres de tex. Les persones continuen narrant, encara que sigui explicant a la veïna el telefilm que cada dia veuen a la televisió. Si no contemplessin la vida com a representació, no ho resistirien. Cal una mica de mentida per imaginar-nos que perseguim una mica de veritat. Els cervells que no accepten aquesta convenció, creuen que la vida és «real». S'ha inventat la noció del «real»

i no suporten llegir novel·les. Et diuen que és una bestiesa, això d'haver d'esperar a la darrera pàgina per saber com acaba la història. Un enginyer m'ho va dir, això. Em va dir:

—Quina bestiesa, això de llegir novel·les... Si a la darrera pàgina t'«ho expliquen» tot!

Però és que a la darrera pàgina no t'expliquen res si abans no has teixit, amb l'autor/autora, la trama.

[...] —Digues que m'estimes encara que sigui mentida.

Li va demanar Johnny Guitar a Joan Crawford. I ella li va contestar que l'estimava encara que fos mentida. Però, mentre mentia, li deia la veritat. La mentida, és a dir, la literatura, és una droga. I, si ens en falta, anem una mica penjats.

Una vegada, un crític literari que m'ha fet de pare i que coneixen fins i tot a l'estranger, em va dir:

—Montserrat, em temo que mai no seràs una bona escriptora. No et drogues, no estàs alcoholitzada, i em sembla que no ets *ni* lesbiana.

L'home etzibava raonaments brillants i em va fer pensar que no arribaria ni tan sols a ser una escriptora. Vaig perdre l'oremus tot escorcollant, sota el tutelatge paternal del crític, un munt de biografies i autobiografies de grans escriptors i grans escriptores. I tots eren drogaaddictes, homosexuals o havien mort amb el fetge fet una regadora. Però, clandestinament, vaig llegir altres biografies: i em vaig trobar amb gent que escrivia molt bé però que havien dut una existència d'allò més decent: excel·lents pares i mares de família. Fins i tot pagaven les factures amb puntualitat.

Durant uns dies vaig perdre el son: la meua vida era vulgar —no hi havia res de misteriós.

[...] Quan no era més que un cadell, vaig passar-me llargues temporades bo i entrevistant una bona colla d'escriptors cotitzats, no solament de la meua literatura, sinó també de la castellana. Era una ingènua i els preguntava per què escrivia. La majoria em miraven un pèl esborronats i canviaven de tema. I tenien raó. La pregunta inquieta els veraços i satisfà els pedants. És d'allò més beneïta i no ho vaig comprendre fins que no me la van començar a fer a mi.

Vaig aprendre, amb els anys, que ningú no pot explicar per què escriu. [...] Si vols escriure bé, no hi ha temps per a fer d'altres coses.

[...] Consciència de finitud, atrapar el temps. Heus aquí el plaer i el càstig de l'ofici d'escriure. A la trama de la narració, m'invento que el temps no s'acaba, quan sé que s'acaba. Somnio que tinc les paraules i que, amb elles, posseeixo el món sencer.

Vaig seguir buscant què en deien, els escriptors, del seu ofici. Graham Greene, per exemple, està convençut que escriure és una teràpia. «De vegades em demano —va dir— com s'ho fan els que no escriuen, componen o pinten per escapar de la bogeria, la malenconia o el terror inherent a la condició humana.»

[...] Escriure és un privilegi. Però es fa difícil que t'ho perdonin segons on vagis. El predomini de les catedrals gòtiques, que arriben a Déu gràcies a la foscor, el sentiment tràgic de la vida concebut com a agonia i no com a delit de no morir-te, fan trontollar la idea de plaer..., perquè, mentre escrius, sembla com si et castiguessis.

[...] L'única droga que no et mata —encara que et faci emmalaltir—, l'únic efluvi etílic que no et fa perdre els sentits ni et fa malbé el fetge, l'únic amor que no fa fàstic és la bona literatura. Plaers solitaris, vicis compartits. El lector/lectora posseeix les paraules i desafia la finitud, accepta la sordidesa i la bellesa perquè tot és u i, sobretot, recorda perquè abans algú ha recordat. Si hi ha un acte d'amor, aquest és la memòria, diu Josep Brodski a propòsit de Nadiedja Mandelstam, la vídua del poeta rus desaparegut en un camp estalinà.

Cal recordar, cal evocar, no hi ha art més temporal que la literatura. Podem emmalaltir amb el record però potser, al final del llarg i lent procés de l'escriptura, descobrirem que hi ha alguna cosa, que hi ha algú, a l'altra banda, que encara batega, que encara existeix.

MONTSERRAT ROIG

(Digues que m'estimes encara que sigui mentida)



E. Pat Paz



L'ENDEMÀ

Sense ni tan sols agafar la tovallola per a eixugar-se, com si tingués molta pressa, regalimant-li per tot el cos l'aigua de la dutxa, va anar a posar-se davant del mirall i va esguardar-s'hi. El maquillatge de la nit anterior havia desaparegut del tot i la pal·lidesa de la seva cara accentuava les taques moradenques de l'entorn dels ulls així com, també, les petites arrugues de la comissura dels llavis. Després va deixar caure la mirada sobre la resta del cos en el qual una irreductible obesitat hi feia més visibles incipients flaccideses i va dir-se un cop més, amb blana resignació, que no endebades havia traspassat ja la llinda dels trenta-dos anys.

Mentre es vestia, a poc a poc, pensava quasi d'esma en la nit passada, però no pas perquè hagués estat per ella gaire diferent de totes les de cada dijous: el viatge en el sumptuós i comodíssim Mercedes de color gris-perla, el sopar en un restaurant de fora de la ciutat amb un menú abundós i selecte, l'imprescindible xampany i, després, el que ell en deia «fi de festa» en el seu piset de solter, com també ell en deia d'aquell àtic del carrer de Mandri. I així, setmana darrera setmana, havia transcorregut ben bé un any des que s'havia convertit ni més ni menys en l'amant d'aquell home, gerent de l'empresa on ella treballava com administrativa feia ja una pila d'anys. Un home que un dia li havia confessat que se sentia profundament dissortat per la incomprensió de la seva esposa, mare ja de dos fills, i que només ella podria comprendre'l com necessitava i desitjava. No sabia si això podia ser veritat, més aviat li semblava una fal·làcia, però que el gerent li parlés així l'havia emocionada, d'antuvi d'una manera ben profunda i després, de mica en mica, s'havia anat sentint afalagada cada dia més intensament.

De nou davant del mirall, i mentre intenta eliminar el mal sabor de boca bo i raspallant-se les dents amb inusual energia i abundància de dentífric, es pregunta un cop més quant podria durar «allò» perquè mai no s'havia fet la il·lusió que pogués ser inacabable sinó que sempre havia cregut que el dia menys pensat ell hi posaria fi, i que fins i tot ella sabia acceptar, sense replicar-li, les raons més o menys convincents amb què pogués intentar de justificar-ho. Mentrestant, però, seguiria abandonant-se als plaers que aquella relació li proporcionava, entre altres, el dels regals que sovint ell li feia, com aquell collaret del mes passat o el flascó de perfum francès, d'ahir mateix; o bé —per què no confessar-ho?— el de saber-se preferida a una dona que a l'hivern lluia un esplèndid abric de visó i que presumia conduint un mini d'importació d'últim model, però que allò que no tenia era la fidelitat del seu marit que ella li usurpava. Tanmateix, i si ha de ser sincera amb ella mateixa, li cal reconèixer que també algun cop ha experimentat com una vaga sensació de tristesa, que no sap ben bé a què atribuir, però potser sigui perquè pensa que les generoses atencions que ell li té no són pas expressió d'un autèntic sentiment amorós. Ella ja és prou gran per adonar-se'n; ja té prou experiència per saber el que és estimar i sentir-se estimada. La va adquirir quan encara no tenia gaire més de disset anys, va ser molt intensa, i el trencament amb aquell noi perquè ella s'havia resistit sempre a lliurar-se-li tota li havia costat moltes llàgrimes. Des de llavors ella es va anar fent gran, sense enamorar-se de ningú més, potser perquè ningú més no s'havia enamorat d'ella. Com ell tampoc, això ho tenia molt clar. Més d'una vegada fins i tot havia estat a punt de preguntar-li-ho si bé n'havia desistit a la fi per por que la trobés ridícula. I no era pas que ella cregués que l'estimava, però sí que més d'un cop havia desitjat que ni que hagués estat durant una d'aquelles bogeries de cada dijous, ell li hagués dit, bo i passant-hi la mà pels cabells, com acariciant-los, alguna paraula tendra.

Sí, sí —es diu, tot fent-se l'últim retoc al pentinat—, deu ser perquè avui, ara, és l'endemà d'ahir, i aquesta mena de tristesa que avui l'ha envaïda amb una singular intensitat serà una cosa passatgera, com la ressaca de l'embriaguesa de cada dijous a la nit. Només li caldrà, doncs, de fer un petit esforç per recuperar del tot la seva moral per uns moments mig perduda. Dir-se un cop més i convènce's que no li cal esperar-ne gran cosa més de la seva vida. Mort el pare, si no fos per la seva mare, que ja comença a ser vella, potser podria... Però és ben inútil pensar en el futur perquè sovint el futur resulta ser del tot diferent de com un se l'imagina o desitja. Cal tocar de peus a terra, doncs, sempre; acceptar la realitat present i prou.

S'adona que se li fa tard i li cal afanyar-se. Es beurà, a peu dret, el vas de llet que la mare li deu haver posat ja damunt la taula. «Ben calentona, que dóna més aliment» —sempre li diu com si fos encara una nena. I baixarà de pressa al carrer per agafar l'autobús al primer xamfrà, com cada dia, que a les nou en punt ha d'entrar a l'oficina on es posarà, com cada dia, també, davant de l'ordinador per teclejar-hi xifres i més xifres, contínuament. Més tard o més d'hora ell li dirà per telèfon que vagi al seu despatx i, molt seriós, li parlarà només de coses de la feina amb una indiferència total, com si ni es coneguessin. És clar que ja hi està acostumada i, per tant, no li vindrà gens de nou.

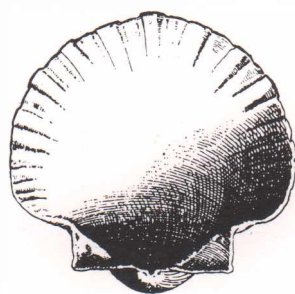
Mentre puja amb l'ascensor recorda el que ell li ve dient des del primer dia: «Que ningú no pugui sospitar-ho mai. Ha de ser un secret impenetrable». Que no pateixi, que ningú no en sabrà mai res, es diu sempre. Perquè ningú més que ella necessita que aquest secret no pugui en cap cas deixar de ser impenetrable per no veure's abocada de nou a una vida grisa com la d'abans sense ni tan sols poder refugiar-se en aquella mena de farsa amorosa que protagonitzen ells dos, cada dijous. Uns dijous, però, que cada setmana troba que triguen més a arribar.

JOAN BLANQUER

JOSEP-RAMON BACH

LLETRES A L'AMIC
i ALTRES VIGÍLIES





PAISATGE ÍNTIM

M'ennueguen les clarors
Extremes dels teus ulls,
Rera la densa mirada
Centellejant del desig,
Èmbol d'ignota memòria.

LLETRES A L'AMIC

PRIMERA:

La senyoreta M. sempre diu que tu, estimat Johnny Course, ets el jo que somriu a la blanca agonia de l'alba; que jo, l'altre, sóc l'afligit servidor de les lletres amargues, d'ulls melangiosos i mirades de voltor, que abraça l'inquisitòria del temps amb oficis de tenebra.

Tu ets, entranyable amic, el punt de l'instint en el rosari dels abismes, l'arrel del mot que clama fer-se llamp, el cor vençut que estima, damunt els espadats de l'enigma, l'ample bes d'un amor infinit. Jo sóc, altrament, la terrible evidència d'una història enrunada per l'estrall de la supèrbia, el crit llastimós d'un exili interior, que, en fer-se destí de trànsfuga, sota la lluna fosca anhela l'impossible consol d'un paradís, on tu habites amb apassionada intuïció de llibre.

D'altra banda, però, caríssim John, som fills d'un idèntic cop de fortuna: l'angoixa de viure, sota el silenci loquaç, la plenitud dels instants.



SEGONA:

No és pas cert, estimadíssim John, amic de l'ànima, que tot el que he anat escrivint en la solitud i l'esperança de la meua llengua vernacle sigui meu. El versaire empedreït, que en el desdenyós indret del meu cervell salvatge sent plaer en fer-me obtús, sovint també signa els meus papers il·legals, aquells que barren, sota la lluna fosca del contraban, la sempre difícil trajectòria clara...

TERCERA:

Tot allò que sentim no haver fet mai, i allò altre que, havent-ho fet, sabem que no ha estat res; aquest inútil i pesarós treball, forjat amb eines de transparència i fatigues de soldat ras; tot plegat, Johnny, amic meu, alertant-nos de la seductora quietud de la monotonia, de l'oculta impietat de la desídia, de l'absurda llunyania de la distracció, de la cruel indiferència, de la

desposseïda llibertat d'imaginar, de l'amargosa decisió de viure en la distància, de la pràctica constant de l'avorriment i el fastigueig, tot aquest treball alertant-nos, deia, per arribar a ser dignes habitants del desig en hores d'harmonia, de la raó en nit de lucidesa, del plor sota l'estrall de la pèrdua, de l'enyorança en present de solitud, de l'esperada paraula en sentir-nos l'estremiment de la convulsa memòria.

QUARTA:

Allò que, en el poblat abisme de la seva essència ignota, resta encara inexpressat, fins i tot després de fer-se paraula, i que amb llastimosa vehemència implora, dolgut, el cor apassionat del poeta, allò, amic John, mai no serà a l'alba un cos bell que abraci el llaç efímer dels astres. En tot cas, sota els imants de l'exemple, serà el sol que il·lumini els camins de llenguatge cap al seu incert destí de poema en la llunyania del temps.



CINQUENA:

Hi ha certs moments, en què hom voldria rebel·lar-se contra l'anonimat forçós que la pràctica de l'art imposa i que separa, de forma concloent, la cosa pública de la personal biografia. Hi ha moments de lluna fosca, sota el fred rigorós de la pedra o en l'enyorança de la tebior dels proscenis, que hom, amic meu, s'agitaria, com un vendaval de roses, i signaria indecorosament tots els miralls, i ompliria de semblances totes les pàgines buides, i encendria gallard el discurs abundós dels íntims excessos, i ploraria, com una Magdalena, per desfer-se de la cruel tirania del seu propi personatge. Hi ha moments, certs moments, que hom ho engegaria tot a la quinta forca, i estimaria, fent-ne ostentosa proclama, les fútiles d'una existència benestant i acomodada. Posaria cara de retrat en cada gest de la quotidiana habitud, fins i tot en el més insignificant, i suplicaria, per acabar, amb veu generosa la pietat humana per a ell i per a tots els seus.

Mes, ai, és difícil de traïr l'essència dels homes, la memòria dels fets, alliberar-se de la influència múltiple de l'abisme, de la seva imantada passió. Hom no té altre remei, amic John, que seguir immolant, en renovada condemna, les característiques pròpies de la seva inútil, silenciosa biografia.

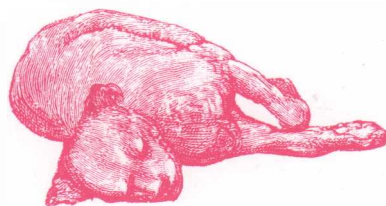
EL GOS CREPUSCULAR

1

En el silenci ferit de la seva ànima vermella, guardant a perpetuïtat el salvatge udol d'un cos forjat en els límits orfes de la vida més aspre, el Gos Crepuscular (entremig del laberint del seu propi destí de fòssil) agonitza sota la lluna fosca, mentre bandeja la pulcre ignorància contra la permanent opressió del temps i l'oblit.

2

El Gos Crepuscular morint-se en un horitzó de tenebrosos miralls, on la màquina de la realitat (columnes altíssimes d'ignots capitells) escamoteja el rastre agònic del sofriment sota el pes de les seves extremitats negres, de transitòria petja, que, en un excés de camins paral·lels, aplanen els records fins el límit d'una lenta i transparent absència, d'impossible memòria i civilitzada dissort.



3

L'esclat definitiu de l'agonia, en desvetllar el misteri de la nit dins la límpida mirada del Gos Crepuscular (que, damunt la llosa abassegadora del carrer, viola la universal pregària), esquitxa, amb la força del seu il·limitat artifici, el cor indigne del poeta, que tanmateix defalleix, en comunió de tragèdies en veure com lentament i esfereïdora, la vida s'enduu el somni impossible de la vella ironia.



EL GAT

El gat mossega la lluna embruixadora del desig, mentre dispara la ballesta del seu cos erícat contra la mirada delator del silenci.



EL GOS

El gos escridassa, a l'hora fosca de les ànimes en pena, els signes falsaris que l'home ha esgrafiat al capdamunt de la seva inexacta llegenda.



EL CORB

L'altiva pregària del corb dalt dels cingles de la incansable vigília, un destí fet fonedís per l'estrall terrífic de la civil indolència.



LA GARSA

El cor pelat de la garsa, que planeja damunt del silenci moridor de la furtívola jornada, vesteix l'extremosa ploma de la seva creu blanca amb la màscara de l'enganyosa saviesa.

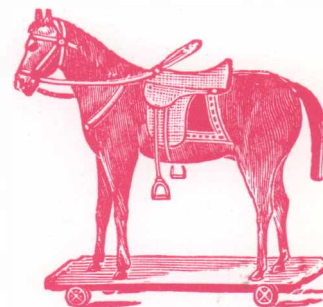
INDICIS DE MIRATGE

A

L'estrall convocador del misteri, que espargeix per tots els racons del paper blanc la força de la idea, i la llibertat de sentir-se present.

B

Les imatges personals, que l'indecorós mirall inverteix transformant-les en venjativa memòria.



C

Les balances de l'amor, on les solituds amargoses toquen fons, i obren en el mirador dels costums les indulgències perquè hi visqui l'alegria.

D

Els crits presoners de l'enclusa, quan el mall entossudit per la feina, a cops de suor, enforma la mirada enganyosa del desassossec.

E

El diàleg permanent, que en el desordre quotidià estableix amb precisió les hores de l'evidència.

EMPREMTES DEL LLAMP A LLUNA FOSCA

1

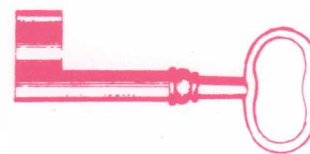
Nascut sota el nuvolós signe de la memòria (en les gèlides contrades de l'amor negat), el poeta cavalca rebel en la fulla esmolada del pendent brusc, a l'espera de poder completar, en l'eterna reflexió del viatge, la generosa unicitat del seu discurs.

2

L'esquinçament interior del pintor, que amb instint de seductora fera, i pel desig cec de precipitar-se a la llum, com espontània ombra fugitiva, transmuta el bleix de les mans en perfils de densa mirada i la fonda cicatriu del temps en imants d'acolorida sorpresa.

3

Nuat pel bes obscur de les absències notables, el vocabulari del poeta s'ordena entre la nit i el foc, sota memòria blanca, amb calculada ambigüitat i desmesura legítima, del silenci a la música o de la lluna fatídica al sol extrem, segons sigui la mirada a l'abisme, abrusadora o gèlida, ingènua o soberga, rigorosa o, senzillament, cruel.



4

Enmig de l'esclat esfereïdor d'una gran explosió de temps que enderroca les parets de la memòria, la llum emigra cap als contorns errants de la utopia, mentre un tràgic sentiment d'encadenada dolença amara d'obscuritats els horitzons del present.

L'origen, en expressió d'invertida paròdia, o l'acabament, en capgirada fórmula de venjança, amb idèntic prisma comú governen l'esclat misteriós, sota bandera de límit i emblema de predestinada dissort, com a semblança del destí del poeta, que viu en el silenci eloqüent el fatalisme de la bellesa.

5

Una pausa accidental detura el ritme litúrgic de les mirades.
Una idea fuig sota les lleis nul·les de l'instant cap a l'inabastable cataclisme.
Per l'ample finestral obert en el cel impol·lut, damunt els caps negligents
dels incrèduls testimonis, una pel·lícula ens mostra (amb limpidesa equívoca,
potser per massa anys de projectar-la sovint) les criatures de la humana
llegenda, tot respirant l'aire sediciós de la paraula, mentre palpen, amb instint
de salvaguarda, els enigmes de l'amor i l'angoixa de les sofrences.



EN BLANC I NEGRE

1

En la blanca dimensió del vent, allargassant l'aire atziac d'un forat buit, el
vers, en farga d'estany, amartella ferradures al galop, ataconant-les amb
punyals de mitja lluna.

2

Com un auguri emplomat de corb, el vers, calcinant els ravals de llunyania,
en el fúlgid paradís de l'universal equívoc, ajorna, batent-se d'ales, l'agonia
del silenci.

3

Amb la mirada absorbent del fang, que imita la fosca, el vers abisma les
ales de cendra de l'agonia. Enllota l'arrel del punt en el lumínic somriure
d'una immortal ocellada.

4

Furtiu d'amors. Ample vers de transfigurada llei, que en delectable foscant enceta el born del perill, com qui dóna un cop de mort a la sang rebel del temps. Furtiu d'amors. Plany de Déus!

5

El vers: genet i corser, que en la foscor del coratge troten sota els arcs silencis d'un cel faixat amb mortalla. Cap als límits arenosos, on el corb mira el presagi amb els ulls perlats de l'alba.

6

A l'abisme del rellotge, quan les agulles de la mort malfereixen el greu silenci, d'esmoreïdes passions acompassant la tragèdia, el vers, com la lluna clara, desentenebra la sort.

7

Amb el plet a l'agonia, el vers engendra el volant del seu destí sanguinari. En el morral del silenci, entre llavors d'orfanesa, aviva la mort de temps a mans de l'audaç enigma.

8

En el barranc de l'oblit, on l'esmerilat sudari dels déus guarda l'agonia dels poetes, el vers cala (amb pietats abellint-se) els negres ulls del futur en l'ample cel del presagi.

9

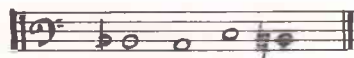
Amb les pròfugues clarors de la tempestosa lira, l'home, fent a l'alba un ventre de nívies llavors d'instant, engendra la llum del vers en el silent horitzó de l'incessant viatge amarg.

10

Lliure, d'un cop d'ala blanca a la foscor del silenci, el vers, domant les absències, constel·la els perfils d'enlloc en el mirall del conveni, on els gotims de l'embruix enceben les veus de l'ànima.

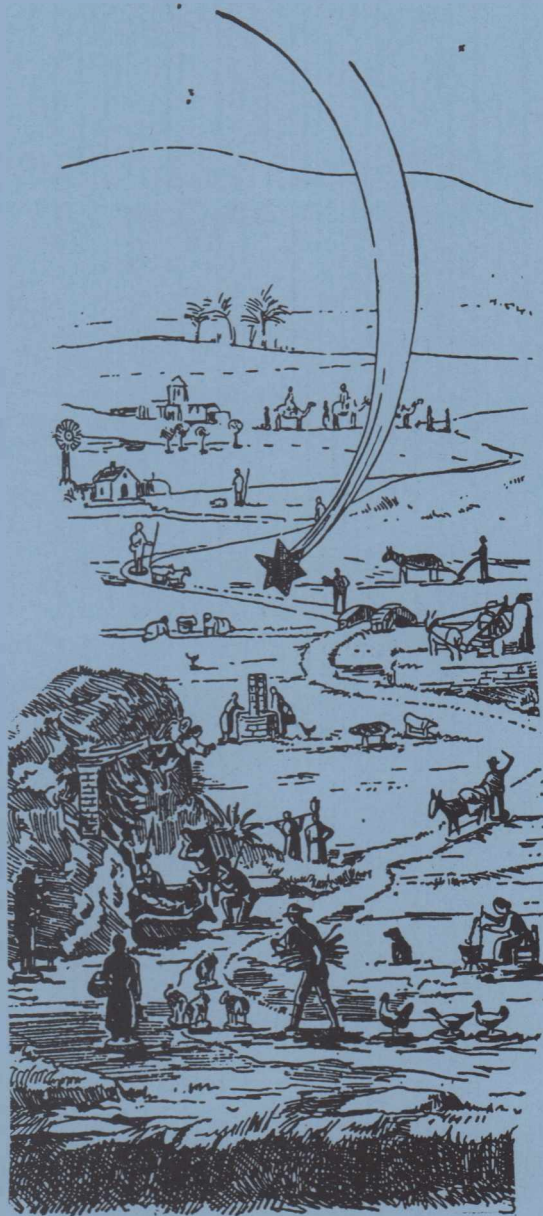


LLETRES A L'AMIC
i ALTRES VIGÍLIES



- PAISATGE ÍNTIM
- LLETRES A L'AMIC
- EL GOS CREPUSCULAR
- BESTIARI MÍNIM
- INDICIS DE MIRATGE
- EMPREMES DEL LLAMP
A LLUNA FOSCA
- EN BLANC I NEGRE

artilletes



BON NADAL 1991

NADAL ANTIC

[Primera versió]

Ara que vós no hi sou, oh pare,
recordo aquells primers Nadals:
l'aspre gemec de la simbomba
pel celobert tan alt,
el passadís en l'ombra
(de la basarda, llarg),
el menjador de casa
com un vaixell pel mar,
i la tendresa que ens unia
ran del vidre entelat.

En ésser l'hora, quan els versos
calia recitar,
i sol i dret em veia,
el blanc paper a la mà,
d'esquerpa tímidesa
em batejava el cor adelerat.

Ara que vós no hi sou, oh pare,
recordo vells Nadals:
Vós sou una ombra dolça,
i on és aquell infant?

TOMÀS GARCÉS
(en el seu 90è aniversari)

Sala d'Exposicions
WATTS·ART
Sant Pere d'Ullastre, 9 - CASTELLAR DEL VALLES

OLIS I RETRATS
TORNERÓ

14 AL 29 DE DESEMBRE

*HORARI: Feiners, de dos quarts de 7 a dos quarts de 9.
Festius, de 12 a 2 i de dos quarts de 7 a 9 del vespre*

Pascuet

Artilletres — Núm. 12 — Any VI — Castellar del Vallès, desembre de 1991
Fotocomposició i impressió: Gràfiques Castellar. Puig de la Creu, 3. Tel. 714 51 42
Dipòsit legal: B. 14.427 - 1986 — *Portada:* Fotografia de Josep Pou
Preu de subscripció: any 1991: 1.400 ptes.

Els articles publicats a *artilletres* expressen solament l'opinió dels seus autors.
Artilletres s'edita amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Banc Sabadell

