

RR-858

UNIVERSITAT DE BARCELONA



ACTE INAUGURAL DEL CURS 1979 - 1980

JOAN MIRÓ
FREDERIC MOMPOU
PIERRE VILAR

DOCTORS HONORIS CAUSA

2 D'OCTUBRE DE 1979
BARCELONA

RR-858

0307

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701461876

JOAN MIRÓ
FREDERIC MOMPOU
PIERRE VILAR

DOCTORS HONORIS CAUSA

LLIÇÓ INTRODUCTÒRIA
SOBRE LA
CONCEPCIÓ CIVICA DE L'ARTISTA
PER
JOAN MIRÓ I FERRÀ
LLEGIDA PER
SANTIAGO ALCOLEA
DIRECTOR DEL DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

Amb motiu de la col·lació d'aquest grau de Doctor «honoris causa», Joan Miró ha tingut la gentilesa de dedicar al Rector de la Universitat de Barcelona un dibuix original. És reproduït ací, havent-ne llevat, però, la dedicatòria, que excedia del format del present fascicle. Que consti el nostre agraïment.



En adreçar-me a aquesta Universitat de Barcelona que em confereix l'alt honor d'acollir-me avui entre els seus mestres, em pertoca en primer lloc de donar-vos a tots les gràcies, d'expressar-vos la més sincera gratitud per haver-me donat un lloc dintre d'aquesta institució en la qual homes tan diversos i en èpoques tan diferents, des d'un Milà i Fontanals fins a un Pere Bosch Gimpera, han fet tant per a construir i enaltir la vida cultural de Catalunya.

Tothom sap que no és la meua especialitat expressar-me amb el llenguatge verbal. El meu llenguatge és el visual, de la pintura, i és amb ell que he intentat de dir, tot al llarg de la meua vida, allò que pensava i sentia, allò que em semblava que calia que digués.

Per això, més que presentar-vos avui una lliçó feta de paraules, voldria que amb la vostra memòria recordéssiu la meua obra pictòrica i poguéssiu trobar en ella tot allò que no sabia dir-vos d'una altra manera.

Malgrat tot, potser valdria la pena d'aprofitar aquesta ocasió solemne per a precisar alguna cosa, si no ja per intentar d'explicar l'obra, que no és feina meua, per a intentar d'explicar algunes de les raons profundes de la meua actitud humana, perquè és dintre de les actituds humanes que tota obra d'art té les arrels.

Allò a què voldria fer referència és a la meva concepció de l'artista, com a persona amb una especial responsabilitat cívica.

En aquest sentit, entenc que un artista és algú que, entre el silenci dels altres, fa servir la seva veu per a dir alguna cosa, i que té l'obligació que aquesta cosa no sigui quelcom d'inútil sinó quelcom que faci servei als homes.

Que el fet de poder dir alguna cosa, quan la major part de la gent no té opció per a expressar-se, l'obliga que aquesta veu sigui en certa manera profètica. Que sigui, en certa manera, la veu de la seva comunitat.

Que quan un artista parla des d'un país com el nostre, cruelment marginat per una història adversa, cal que faci sentir la seva veu pel món, per afirmar, contra totes les ignoràncies, tots els malentesos i totes les males fes, que Catalunya existeix, que és original i és viva.

Que quan un artista parla voltat d'una cultura internacional i d'uns refinaments elitistes, no vulgui deixar-se tancar dintre el clos de la cultura ni de les èlites, i que vulgui comunicar directament, per a aprendre coses i per a expressar-les, amb la saviesa profunda del poble, origen i destinatari final de tota empresa realment humana, sense que cap barrera classista ho pugui impedir.

Que quan un artista parli en un entorn on la llibertat és difícil, converteixi cada una de les seves obres en una negació de les negacions, en un deslligament de totes les opressions, tots els prejudicis i totes les falses valors establertes.

Que quan els altres, al seu volt, treballen positivament en tota mena d'empreses al servei dels homes en general i particularment del seu poble i de la realització completa de la seva història, cal que l'artista no se senti gens apartat de totes aquestes iniciatives ni de tots aquests esforços i doni a uns i altres el seu suport, el de la seva presència personal i el de l'eficàcia que la seva obra pugui tenir.

Estic content de poder tenir l'ocasió de fer ressonar en aquesta sala, carregada ja d'un segle d'història del nostre país, aquestes paraules de solidaritat humana, de fidelitat a la terra, de diàleg directe fora de les fronteres de la societat dividida en classes, i de lliurament a l'empresa de la llibertat.

M'atreveixo a pensar que, si em feu l'alt honor que avui em feu d'acollir-me en aquesta Universitat, és perquè aquesta Universitat està diposada també a fer seus aquests propòsits i perquè, per a vosaltres com per a mi, els propòsits van vitalment units a l'esperança.

Moltes gràcies.

DISCURS DE CONTESTACIÓ

PER

ALEXANDRE CIRICI I PELLICER

1. He d'agrair a l'illustre rector Antoni M. Badia i Margarit l'alta missió que representa per a mi de poder presentar avui Joan Miró i Ferrà en tant que Doctor Honoris Causa de la Universitat de Barcelona.

1.2. És quelcom que m'emplena de satisfacció per moltes coses. Per l'admiració singular que em mereix l'obra artística de Joan Miró. Per la valor tan alta que té l'artista com a representatiu de tots nosaltres; com a vertader «artista nacional». Per l'estimació personal a la seva persona. Per allò que representa per a mi aquesta Universitat, fogar de les nostres lluites de joventut, lloc de contacte amb mestres que van saber ésser més que mestres, amics i col·laboradors, i lloc de trobada quotidiana amb els alumnes, que m'ha donat el goig immens de veure créixer vocacions, dedicacions i ja resultats magnífics.

1.3. Em plau doncs, la meva missió pel goig de dirigir-me aquí a Joan Miró i a tots els que m'escolten per a parlar-vos d'ell, i també pel goig de sentir que avui la meua veu, immerescudament, és en certa manera la veu d'aquesta institució tradicional i venerable, però també eternament jove, que és la Universitat de Barcelona.

2. Crec que cal començar dient que en aquest acte d'avui no és la Universitat la que honora Joan Miró, sinó que és Joan Miró qui honora la Universitat en acceptar el nostre grau de Doctor Honoris Causa.

Joan Miró no ha esperat, en efecte, aquest dia per a ésser un Doctor, un Mestre. Per molts motius exerceix, des de molt de temps, el seu alt mestratge sobre el nostre país i sobre el món sencer.

Pero no n'hi ha prou d'expressar així, un reconeixement intuïtiu i sentimental envers un artista que se'ns presenta des de les dues perspectives còmodes i fàcils que li proporcionen el fet d'ésser autor d'una obra que ens plau i el fet d'ésser l'objecte d'una extensa fama mundial.

Sucumbir a l'atracció i a la fama no és propi de l'actitud científica que escau a una Universitat, i és per això que ens callarem el gran plaer de mirar les seves pintures i l'enumeració de les seves glòries, per a dedicar-nos a una enumeració desapassionada i objectiva dels seus mèrits.

Amb això, d'altra banda, complim un punt bàsic del cerimonial, fidel a la tradició, que estem acomplint.

3. Creiem que aquest mèrits poden ésser classificats en set apartats:

3.1. Haver sabut reflectir en la seva obra cada una de les èpoques històriques que ha travessat, tot donant a cada una d'elles el sistema d'imatges que li calia.

3.2. Haver obert de nou la porta de la pintura, quan aquesta porta semblava definitivament closa.

3.3. Haver contribuït a arrencar l'art de les vinculacions de classe.

3.4. Haver contribuït a donar a l'art una funció pública.

3.5. Haver exercit un mestratge directe sobre la joventut.

3.6. Haver portat a tot el món un testimoni explícit de la cultura catalana.

3.7. Haver universalitzat l'expressió plàstica d'uns sistemes de valors que tradueixen estructuralment la nostra problemàtica nacional.

4. El seu treball de reflectir la història canviant a través de la qual ha transcorregut la seva vida, justifica el joc de paraules d'anomenar-lo Miró Mirall.

Però aquest treball no ha estat passiu sinó activísim i ha consistit a respondre, a cada estat mental del món, amb les imatges que li calien.

4.1. Ben jove, a l'època de l'Acadèmia de Francesc Galí, compregué que, davant el llarg temps d'abatiment de la cultura pròpia, condemnada als nivells folklòrics i col·loquials, calia donar la resposta del retorn a la grandesa. El seu *Pagès* abarrocat correspon a aquesta necessitat, en la qual l'acompanyava Galí mateix i que Aragay portava, en aquells moments, fins a l'exageració.

4.2. Més tard, enfront de l'estretor cultural d'un *establishment* conservador, que defenestrava Xènius i Torres Garcia, acusats de pagans, Miró sabia triar l'Avantguarda i participava en aquell moviment de llibertat que tenia el seu centre a les Galeries Dalmau i que s'encarnava en la posició «cubofuturista», amb una sistemàtica intensificació del dibuix i del color, com la dels fauves.

4.3. Si, fins aquí, les seves respostes obeïen els estímuls d'una problemàtica localitzada, aviat va poder

actuar des del centre mateix del nucli de comunicacions més dens de l'època, des del mercat de París, amb un paper de repercussions molt àmplies.

Els anys vint, el món occidental vivia l'eufòria superficial produïda per l'alegria d'haver acabat la primera guerra mundial i de tastar la descoberta del primer capitalisme dinàmic, el dels monopolis, l'imperialisme i l'expansió contínua. Era un món superficial, bàsicament adherit a la diversió, el món dels palaces, dels steamers, dels sleepings, del charleston i el mah-jongh, inventor del maquillatge, dels sostenidors, de la faldilla curta i del cocktail.

La diversió a la superfície i el positivisme a la base del pensament, esbandien de la vida humana la profunditat del misteri.

Convençuda del prosaïsme de la vida occidental, aquella societat no podia sinó sentir la nostàlgia del misteri, de la màgia perduda, i per això es deixà seduir per aportacions exòtiques, l'art dels negres i els azteques, el folklore siberià o la música de jazz.

Miró respongué a aquesta apetència dels anys vint —amb els seus companys, els grans poetes del surrealisme, Breton, Aragon, Eluard, Soupault...— aportant, d'una manera que resultà sorprenent, inesperada i fascinant des del primer instant, una màgia visual nascuda de les arrels mateixes d'Europa, enllaçada alhora amb el llinatge de vells mites mediterranis i amb la reivindicació del domini individual de l'incontaminat refugi de la vida personal que constitueix la gran força del sexe, acabada de dignificar per la tasca científica de Freud.

Quan s'acabà la prosperitat, amb la crisi econòmica mundial del 1929 i sobre la desesperació dels sense feina, als anys trenta, des de molts llocs d'Europa hom intentà de sadollar l'apetència de mites, creant al servei de la classe dominant, les mitologies de l'heroi, del superhome, del colossalisme i la retòrica totalitària i triomfalista, Miró va ésser la gran pedra de toc. Va oferir en contrast, els seus mites de l'amor de l'esclat de vida, de l'alegria i la ràbia sinceres. Era el pol oposat de les bambolines buides, d'una grandiloqüència que apareixia com altament, barrocamment, inflada perquè estava prenyada de crueltat.

Enfront de les mitologies inhumanes i coercitives, Miró era la mitologia humana i lliure.

4.4. Davant de l'accentuació de la violència, i de l'esclat final de la guerra, Miró va donar mitja volta a la seva pintura. No solament va deixar-nos el testimoni del seu fàstic, en les obres com *l'Home i dona davant d'un munt d'excrements*, sinó que va participar a la lluïta amb les seves peces, com el famosíssim segell de cotització internacional o el gran mural del *Segador*, figura monumental del català amb la falç al puny, destinada al pavelló de l'Exposició de París del 1937, obra de Josep Lluís Sert. Prop de la seva obra hi havia *La Montserrat* de Juli González, el *Guernica* de Picasso i el *Poble que avança cap a un estel*, d'Alberto.

4.5. Després de les guerres, la nova situació creada per l'anomenat neocapitalisme, la societat de consum i les conseqüències de l'explotació desordenada de les riqueses naturals, com la que produeix la pollució, Miró ha donat tota una altra mena de resposta. Ja no és una època de mites, sinó un temps per a la raó.

Davant la proliferació fabulosa dels objectes, ell ha emprès obres simplicitissimes, elementals, desertes. Davant la cridòria de color de la publicitat comercial, ha preparat els grans monocroms. Davant un món ple d'escombraries, ha preservat els espais blancs, amb una sola línia neta, com als murals per a la cella d'un condemnat a mort.

5. Hem dit que Miró va saber obrir de nou la porta de la pintura, quan aquesta porta semblava definitiva-ment closa.

Aquesta és la seva aportació més transcendent, com a pintor.

Es sabut que el pensament i la sensibilitat més afi-nats dels anys vint, exposats pels poetes surrealistes, havien explicat el rebuig total de les arts plàstiques. Pintura i escultura apareixien als seus ulls com una inacabable i inútil tautologia. Mil vegades la natura morta, el nu i el paisatge, presos amb una combina-tòria reduïda, àdhuc quan es revestien de maneres de fer noves.

Una activitat avorrida i inútil, que feia veure com a molt més excitant l'obra dels no-artistes, que Marcel Duchamp havia sabut reivindicar. Qualsevol Venus era com una truita sense sal davant l'assecador d'ampolles del Dadaisme. Qualsevol marina, davant de la Gioconda amb bigoti.

Però, l'estiu del 1933, al seu Mont-roig predilecte, on Miró es nodreix, com diu ell, de la força de la terra, que li puja pels peus, el nostre artista va rea-litzar la fabulosa metamorfosi. Ell mateix ha explicat com fou la transcendental descoberta. En lloc d'anar

cap al paisatge, com feien tots els pintors, deixà que el paisatge anés cap a ell. Va descobrir que aquells que van a cercar el paisatge, hi van carregats dels conceptes propis. Hi trobaran l'esfera o el cub que portaven al cap, o el vermell i el verd que els preocupaven.

Ell va procedir altrament, com el Peiwoh del Llibre del Te, que va ésser l'únic a treure melodies de l'arpa perquè en lloc de cantar-se a si mateix com feien els altres, deixà que fos l'arpa la que cantés lliurement.

Anava pel camp, mirava la naturalesa, parlava amb els pagesos i després, a l'estudi, deixava que el seu estat d'esperit li emportés espontàniament la mà, en un automatisme psíquic, sense control de la raó.

El seu mètode era el mètode mateix de la poesia surrealista, la més alta poesia que aquell moment històric estava produint.

Quan va arribar a París, el 1924, va ésser acollit amb un gran èxit. Va convèncer. Va demostrar que la pintura encara era possible i va signar, al costat dels poetes, el Manifest del Surrealisme.

6. Miró ha tingut sempre interès a arrencar l'art visual de les vinculacions de classe originades pel fenomen absolutista de l'art acadèmic —inventor del concepte segregacionista de les Belles Arts—, i per l'adaptació burgesa del fenomen, productora del concepte irracional de l'artista com a geni inspirat.

Tota la seva vida ha repetit que no és un artista sinó un artesà i ha repetit també que treballa com un hortolà.

D'altra banda, ha volgut treballar en equip, i s'ha trobat molt bé compartint l'obra amb el ceramista Llorens Artigas o amb el joveníssim tapisser Royo, així com col·laborant amb fonedors i amb impressors manuals.

Ben lluny dels escarafalls dels que s'encastellen en els gèneres, ha acceptat de bon grat treballs d'illus-tració, de cartellisme i altres formes de difusió popular a bon preu.

7. En el curs de la seva carrera ha contribuït a donar a l'art una funció pública. En aquest aspecte cal remarcar l'especial satisfacció amb la qual s'ha dedicat als encàrrecs de murals, com els de l'hotel Terrace Plaza, de Cincinatti, els dos de la Universitat de Harvard, a Cambridge, Massachussets; el de la fundació Guggenheim, els dos del palau de la U. N. E. S. C. O. a París, el de l'aeroport de Barcelona, el de l'exposició d'Osaka...

8. El seu mestratge indirecte sobre l'art mundial és evident. Artistes com Arshile Gorky o Willy Bau-meister, revelen fins a la superfície la seva lliçó, però molts d'altres, com els del grup Cobra, no haurien tingut llur llenguatge sense el precedent mironià.

A Catalunya, és claríssim l'impacte que la pintura de Miró exercí sobre els nois que tenien vint anys, els anys quaranta i que es trobaven tallats de tota mena de comunicació cultural amb el món. L'obra de la gent del Dau al Set, d'artistes com Tàpies o Joan Ponç, no hauria estat com va ésser sense la influència directa d'un Miró que era, per a ells, com un cordó umbilical que els permetia de comunicar, en la plena negror dels anys de penitència, amb l'aire lliure d'un món perdut.

Però no sols influí sobre d'ells directament, sinó que és féu fàcil de detectar-ne el mestratge indirecte en altres artistes catalans, i no parlo aquí dels imitadors, que fan fals surrealisme a destemps, sinó dels que, com August Puig abans o com Mompó o Viladecans més tard, han sabut aprendre de Miró.

9. Miró ha tingut un gran interès a portar, pertot arreu del món on la seva obra ha estat coneguda i estimada, el nom i la cultura de Catalunya. Tothom ha sabut sempre que Miró era català i per a molta gent exòtica possiblement l'interès envers Miró ha estat la porta que els ha deixat entreveure per primera vegada el fet de la nostra realitat nacional.

D'altra banda el seu paper privilegiat com a artista visual, situat per damunt de les fronteres lingüístiques, li ha permès de fer participar la cultura literària catalana d'un canal d'expansió que sense ell no hauríem pogut ni somniar.

La seva obra, en efecte, ha estat sovint íntimament lligada a obres literàries catalanes que, així, han estat difoses en llur expressió lingüística original per tot el món.

Sense Miró hauria estat impossible que tanta gent, de tants països, s'hagués interessat (i hagués fet un esforç per desxifrar-la) per la poesia de Salvat Papasseit, de Costa i Llobera, de Josep Vicenç Foix, de Joan Peruchó o de Joan Brossa.

En aquest sentit de l'esforç per universalitzar la cultura catalana, cal esmentar d'una manera particular la generosa decisió de l'artista de crear, esplèndidament dotada per ell, la Fundació Joan Miró.

Aquesta institució, nascuda del seu entestament i de la seva dedicació cívica, és realment com una culminació de tota una carrera, que ha d'ajudar tothom a comprendre el sentit final d'una vida d'artista apassionadament dedicada a Catalunya.

Els anys trenta, Miró havia participat a l'empresa de l'A. D. L. A. N., els Amics de l'Art Nou, que pilotava l'íntim amic de tota la seva vida, Joan Prats, i s'havia sentit associat a l'empresa paral·lela del G.A.T.C.P.A.C., el Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per l'Arquitectura Contemporània, que pilotava un altre amic seu entranyable, Josep Lluís Sert. Aquesta associació amb Prats i amb Sert no era sols l'apassionada complicitat en l'aventura de l'Avantguarda, de la descoberta artística. Hi havia, per sobre de tot, una voluntat de construir un país, de fer de Catalunya una comunitat moderna, situada a la punta del progrés.

Aquesta intenció era fonamental, encara que la superficialitat de la crítica snob a la moda tendeixi a dir, ara, que aquelles experiències eren purament formalistes.

Recordem el fet, anecdòtic però significatiu, d'un dia que a la Fundació Miró, tot just una veu acabava de dir, sofisticadament, que la implicació política de l'Avantguarda d'aquella època era una llegenda passada, quan Josep Lluís Sert, prenent el micròfon ho negava. Demostrava que ho feien tot amb l'esperança i la voluntat del canvi històric i social que consideraven, en aquells anys 1929 i 1930, com a proper. Quan Sert va dir que la casualitat volgué que quan estaven obrint per primer cop les portes del local del G. A. T. C. P. A. C., el dia de la inauguració, fos el 14 d'abril del 1931 i mentre ells obrien les portes pu-

javen pel passeig de Gràcia les banderes d'aquell dia, no va poder-se contenir els sanglots i les llàgrimes li van brollar dels ulls.

Miró comptà amb els seus amics d'aquells anys joves quan va decidir de fer ofrena a Catalunya de la Fundació que porta el seu nom. Joan Prats va ésser-ne el promotor, l'ànima unificadora de voluntats i aplanadora de dificultats, que ho va fer tot possible. Josep Lluís Sert va ésser-ne l'arquitecte, associat per sempre, amb el seu edifici lluminós, tan mediterrani, de Montjuïc, centrat pel pati de l'Olivera, com l'Acròpolis d'Athenes, a l'obra de Miró.

La Fundació és en gran part un inestimable museu de l'obra de l'artista, però el generós donador va voler que fos més que això. Que fos un Centre d'Estudis d'Art Contemporani on hi hagués tota mena d'activitats, exposicions, conferències, colloquis, espectacles, concerts, environaments, happenings, performances, video, de cara al públic. Per als estudiosos, biblioteca, filмотeca, fototeca, calcoteca. Per als joves artistes, espais de documentació, d'experimentació, d'intercanvis i de comunicació.

Una vegada que el que us parla escrivia un text sobre la fundació on afirmava que era alhora una col·lecció d'art i un centre d'estudis i d'activitats per a la gent jove, artistes i estudiosos, vaig sotmetre el text a Joan Miró i ell va afegir-hi de la seva mà: *i per a una irradiació de la cultura catalana arreu del món.*

Ell insisteix, en efecte, que la Fundació per ell donada, no sols actuï amb la col·lecció d'art i amb els elements de treball que ha de proporcionar als artistes i als estudiosos, sinó que tingui cura especial de rea-

litzar tota mena d'intercanvis amb museus, colleccions, centres d'estudi i grups d'artistes d'arreu del món, amb la doble finalitat que els catalans coneguïn de primera mà allò que és l'art vivent dels llocs més diversos i que, de retop, les obres, els estudis i les informacions enviades a tot arreu facin escampar pel món sencer el contacte directe amb la cultura de Catalunya.

Sense esperar la Fundació, a nivell personal, Miró ha portat ja a tot el món el testimoni explícit de la nostra cultura. Per sobre de les dificultats d'expansió lligades a l'expressió verbal, l'expressió no-verbal de Miró, en la seva expansió planetària hagi insistit tossutrem Occident. Però a més d'aquest fet, cal agrair que Miró, en la seva expansió planetària hagi insistit tossudament en el respecte a la *O* original del seu nom àdhuc quan, a les terres anglosaxones, era una lletra perdedora. Ha estat una manera d'insistir, pertot arreu, en la seva catalanitat. Allí on hom ha parlat de Miró, ha parlat de Catalunya i amb això ha retut un gran servei al país.

10. Per últim, cal recordar que Joan Miró ha universalitzat l'expressió plàstica d'uns valors, l'estructura dels quals reflectia la nostra problemàtica nacional.

Al seu codi iconogràfic hi trobem una sèrie de significants que es repeteixen una i altra vegada, els significats dels quals vénen explicitats pel context. Convé considerar-los i mesurar-ne l'abast. De tots, en triarem els set que ens semblen més eloqüents:

Peus
Sexes
braços
caps

ulls
ocells
estels

10.1. Els peus són un element excepcionalment important dintre la iconografia de Miró. Uns peus elefantàsics, enormes, desproporcionats, sovint més grans que la resta del personatge que suporten.

Aquests peus —eixamplament cap a terra que correspon exactament a una altra figura, la de les faldilles llargues acampanades— han estat explicats per Miró mateix, que ha repetit que s'alimenta de les forces de la terra i que aquestes forces li puguen pels peus.

L'afirmació té dos vessants. Un de genèric i un de particular que és el vessant al qual ens referim ara. El genèric està inscrit al fenomen general de la importància predominant de les valors tàctils en l'obra de Miró, en la qual també creixen les puntes dels dits, destinades a tocar, com creixen desmesuradament els sexes, destinats així mateix al contacte.

Però el vessant particular es refereix a l'altre sentit del mot Terra. Al sentit amb majúscula. Al sentit al qual es refereixen aquells que s'afirmen a si mateixos com a *defensors de la Terra*. La Terra de Miró és «aquesta Terra», i quan diu que la força li puja pels peus, diu, en efecte, que és la fidelitat a un lloc i a una gent, a aquella síntesi de lloc i gent que se'n diu un país, allò que alimenta de combustible la seva passió creadora.

A la claror d'aquesta idea, observem que si un dia, el 1923, Miró va obrir per al món sencer la porta de la pintura, que semblava closa per sempre, això va

passar perquè a Mont-roig va tornar-se receptiu i va deixar que la Terra —el paisatge i la gent, però també la història, la cultura, tot el vast tresor hereditari que hi ha configurat els objectes físics, les formes de conducta, els dissenys i les esperances— parlés lliurement, en ella mateixa.

Aquest fet, origen de la fama mundial i de la importància històrica de Miró, il·lustra quelcom de molt important per a tots: que la Universalitat no pot ésser mai fruit d'una pura adaptació a allò que ve de fora, sinó que el camí de la Universalitat és el que pren embranzida en el contacte íntim, sincer, amb una realitat nacional.

Podem prendre llavors, vinguin d'on vinguin, però només podrem fer-les fructificar si les sembrem perquè arrelin a la realitat de la nostra terra.

10.2. Els sexes tenen un gran paper a la iconografia de Miró.

Quan pensem que la seva obra creadora, en aquest sentit, no arrenca dels anys seixanta, de l'anomenada revolució sexual, sinó de l'espai de la segona i de la tercera dècada del segle, ens adonem d'allò que aquesta presència significa.

La presència d'aquests significants no pot ésser interpretada com un pur fruit de l'observació positiva de la realitat anatòmica. En efecte, una enorme desproporció dóna tant als òrgans masculins com als femenins un format sovint extraordinari, que domina el cos tot sencer.

Posat aquest èmfasi al context d'aquella època, de l'època que defenestrava Eugeni d'Ors i Torres Garcia sota l'acusació de paganisme, ens adonem de fins a quin alt grau allò que feia Joan Miró era una manifestació radical de desobediència i, per tant, una poderosa afirmació d'inconformisme.

Amb aquest tema, doncs, la fidelitat tellúrica es veia reforçada amb una afirmació resoluta i total de la idea de rebutjar les imposicions externes, que li era associada indisolublement.

10.3. Els braços dels personatges de Miró, sovint multiplicats, complementats amb altres prolongacions del cos, com banyes, i àdhuc amb una mena de ganxos que s'enfilen des dels peus, assenyalen i subratllen el gran moviment ascensional que la majoria de les seves pintures respira. La idea de progrés, de millorament, de superació, és implícita en aquest moviment que, partint de la terra, com si fos una saba beguda per les arrels, puja vers les regions més altes, d'una manera exagerada patèticament tensa, fins i tot crispada.

Aquest aspecte de la seva obra posa en evidència la fe en el fet que sorgeix de la comunió amb la terra tot allò que ens dona un poder ascensional.

10.4. Els caps mironians resumeixen el punt final d'aquesta ascensió, d'aquesta mena d'encarnació en els homes de les essències de la terra. Els caps de vegades desapareixen, transformats en puntes de sageta, com si dirigissin l'esforç ascensional fins més enllà dels límits de la pròpia presència limitada.

Altres vegades, els caps testimonien la pujada de l'energia amb els fronts inflats, com si fossin nassos posats al capdamunt, tensos i àvids com els sexes i els braços, d'una turgència de llibertat i d'una pulsio ascensional.

Sota d'ells, sovint les boques criden, s'escriassen, amb ràbia, amb ira, davant de les barreres que s'oposen a la completa realització de les pulsions ascensionals.

10.5. Els ulls de Joan Miró són com enormes escapel·les. Grans ulls oberts, fixos, terribles, emparentats amb els ulls d'òrbita badada i de nineta fixa que ja ens miraven obsessionants des del món apocalíptic dels Beatus, a l'alba de la història de la nostra pintura i amb els grans ulls que sembraven les ales dels querubins o el cos de l'Anyell a les pintures de Taüll.

Aquests ulls, que tendeixen a hipnotitzar-nos amb llur mirada immòbil i penetrant, són la presència més poderosament màgica de la seva pintura.

Quan diem que són màgics no ho diem per fer una imatge simbòlica ni poètica al·lusiva al seu context estètic, sinó que ens referim al fet real que, tot i ésser elements significants, que en principi haurien d'actuar només sobre el significat, que forma part del mateix signe, i no pas sobre cap cosa real, de fet modifiquen la realitat a la qual indirectament alludeixen, atès que la commoció que produeixen en l'espectador és una commoció real capaç de crear una excitació favorable per a la presa de consciència i, a la fi de tot, per a l'acció històrica concreta.

Cada un dels ulls que ens miren des dels seus cartells de mobilització són una mica com aquell del «poster» memorable que deia: —I tu, què has fet per la Victòria?

10.6. Els ocells són abundosos a les pintures de Miró i també a les seves escultures. Hi ha l'Ocell solar i l'Ocell llunar que es repeteixen. Hi ha també els ocells múltiples, associats als estels i a les constel·lacions.

El tema de l'ocell, tan present a la poesia de Ramon Llull, i a la de tants poetes, és instintivament el tema del contacte entre el dia i la nit, la llum i les tenebres, la matèria inerta i el pensament vivent. És un tema de contacte, d'unitat i dualitat, un tema d'amor, com és un tema d'amor l'estel d'Ishtar, d'Astarte, o de Venus, el Llucifer, la Stella Matutina o Vespertina. L'ocell és l'acòlit místic de Ramon Llull, és el rossinyol de quan l'hora de l'amor comença, o l'alosa de quan l'hora de l'amor s'acaba, en el gran mite de Romeu i Julieta.

Aquest paper mitjancer de l'ocell es fa explícit en les pintures de Miró perquè sovint ocell i dona són confosos, l'ocell porta faldilles o la dona ales, i no manquen els títols de *Femme-oiseau*, i perquè, d'altra banda, els ocells s'incorporen ben clarament al món del Sol, de la Lluna i dels astres.

Al damunt dels personatges de Miró, d'aquests éssers ascensionals que són l'emanació d'allò que ell mateix titulà «Les essències de la Terra», i que presenten una pulsio tan radical cap a l'elevació, els ocells semblen ésser-ne com la continuació en el reialme de les coses intangibles.

Com si fossin la imatge de les idees planant al damunt de la realitat material de la qual emanen.

10.7. L'estel és el motiu elevat per excel·lència a la pintura de Miró. El motiu més alt, més pur, sovint reduït a un puríssim esquema lineal, desencarnat.

Més enllà de la realitat material habitada per l'esplèndida Saba ascendent d'una vitalitat tellúrica, que és la nostra pròxima vitalitat tellúrica, més enllà dels ocells que materialitzen els ideals que voleien *al damunt dels nostres cants*, els estels incontaminats són com la suggestió d'un objectiu final elevadíssim cap al qual es dirigeix tota la tensió vital que alimenta el drama de l'obra d'art. La raó d'ésser de la força ascensional. El destí de les energies que emanen de la terra. L'acompliment en un firmament que no té parets ni núvols, en la llibertat.

11. És una festa, avui, d'incorporar, doncs, Miró a la nostra Universitat, i hem d'agrair-li que, en acceptar l'estatut de la festa, hagi transigit a acceptar-ne els aspectes deliciosament anacrònics com el cerimonial i la indumentària. Estem segurs que veu, com nosaltres, en aquesta acceptació, una voluntat de reaccionar contra una història adversa que ens ha obligat, tantes vegades, a interrompre la tasca i a començar de nou.

Contra aquest advers joc de mai acabar, ens entestem ara amb aquesta cerimònia tradicional, a afirmar la idea mestressa que ens uneix i que ens ha de permetre d'afirmar de la cultura catalana allò que diu la divisa de la ciutat de París: *Fluctua però no naufraga*.

En aquesta ocasió, amic Joan Miró, ara, a més d'amic col·lega, ens felicitem de felicitar-vos. Per molts anys!

PRESENTACIÓ
DE
FREDERIC MOMPOU
PER
ORIOl MARTORELL

Amb motiu de la col·lació d'aquest grau de Doctor «honoris causa», Frederic Mompou ha fet ofrena a la Universitat de Barcelona de la partitura autògrafa que reproduïm ací. Li n'estem molt agraïts.

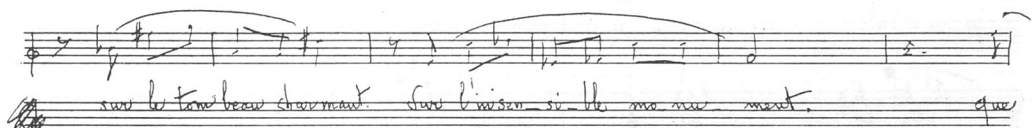
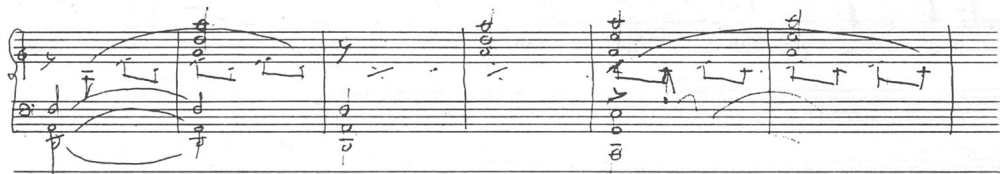
3/32

La fausse morte

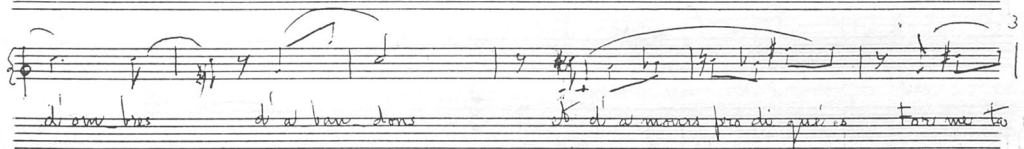
lent



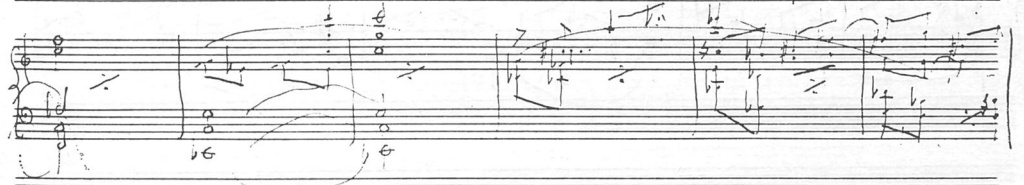
Hu - ble - ment tou - che - ment



sur le tombeau charmant. Que l'inson - si - ble me - me - ment. que



d'au - bas d'au - bas - sons de d'au - bas - sons de d'au - bas - sons de d'au - bas - sons



ly

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "grai ce fait toi - qui a je meure je meure sur toi je t'en be et". The piano accompaniment (bass clef) features complex chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "je m'ai bats Mais a peine a battre sur la sa - p'ut me bas". The piano accompaniment (bass clef) continues with complex harmonic structures.

Handwritten musical score for the third system. The piano accompaniment (bass clef) is highly complex with many accidentals and overlapping figures. The vocal line (treble clef) is partially obscured by the dense piano part.

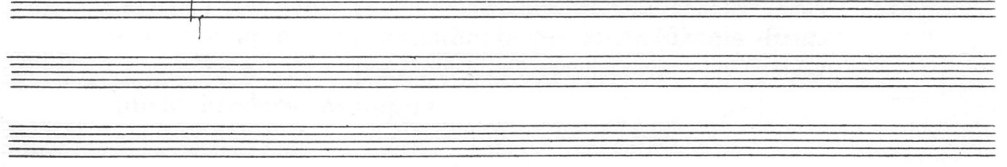
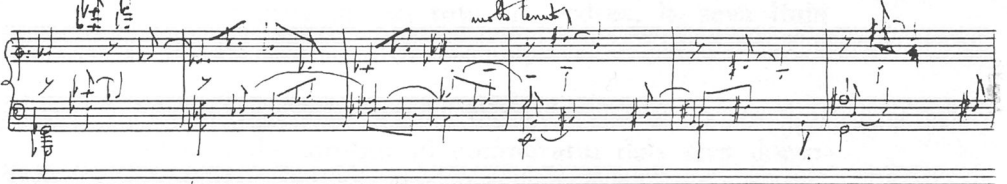
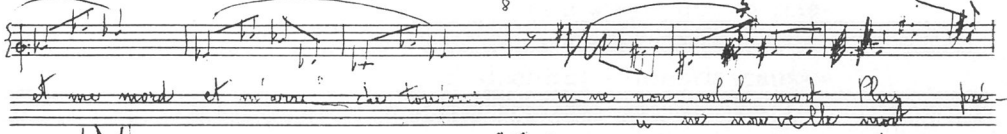
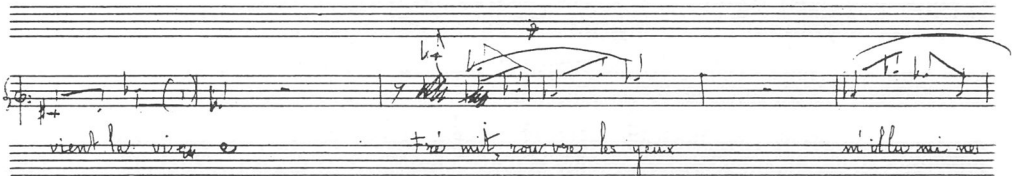
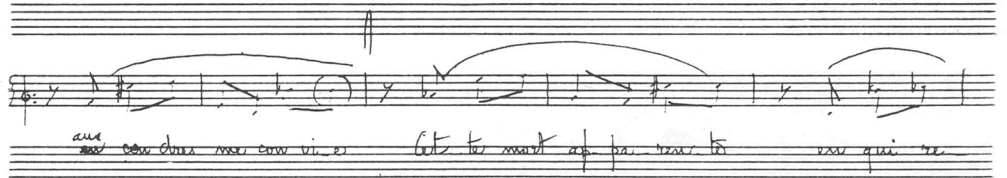
Handwritten musical score for the fourth system, marked "4 temps". The vocal line (treble clef) has lyrics: "d'ont la do - se i - tou - de". The piano accompaniment (bass clef) is simpler, with long notes and rests.

Handwritten musical score for the fifth system. The piano accompaniment (bass clef) features a change in texture with more active figures. The vocal line (treble clef) is partially obscured by the dense piano part.

Handwritten musical score for the sixth system, mostly empty staves.

Handwritten musical score for the seventh system, mostly empty staves.

Handwritten musical score for the eighth system, mostly empty staves.



Al costat de l'alt honor acadèmic que significa per a una determinada personalitat il·lustre la concessió del grau de Doctor «Honoris causa», tots sabem que també hi ha —i quasi diria: sobretot— l'alt honor que aquesta il·lustre personalitat confereix amb el seu prestigi a tot l'estament i la institució universitàries. D'un prestigi, i la distinció crec que és important, que o bé s'ha adquirit dins del mateix àmbit de la Universitat però en d'altres àrees geogràfiques d'aquella que en fa el reconeixement oficial i solemne, o bé s'ha assolit fora d'ell. Quant a aquest darrer aspecte, sempre cal saludar amb satisfacció profunda el fet que la Universitat trenqui la seva habitual rigidesa estructural i s'acosti al món que l'envolta i que li dona vida i suport autèntics.

I a mi em sembla que l'acte d'avui és un exemple magnífic d'aquest paper que la Universitat no hauria d'oblidar mai i quasi m'atreveria a afegir que la relació numèrica quant a la procedència de les personalitats a les quals atorga el doctorat «Honoris causa» equilibra amb molt d'encert l'enfocament que sempre hauria de presidir, en tots els ordres, la seva línia d'acció.

Ja sé que no és ara el moment oportú de fer cap anàlisi ni de conjunt ni comparatiu dels tres doctorats que es confereixen, però no podia estar-me de recordar aquesta circumstància per la incidència directa que té en el cas concret del tan estimat i admirat músic Frederic Mompou.

Com tampoc no sé estar-me de subratllar, encara que només sigui de passada, els parallelismes inequívocs i constants que es presenten en el cas dels doctorats atorgats a les dues grans personalitats que pertanyen a la categoria esmentada —naturalment, sense cap ordre de prelació— en segon lloc. Dues personalitats, les de Frederic Mompou i de Joan Miró, senyeres en el món de les arts; dues personalitats de prestigi indiscutible i indiscutit arreu del món; dues personalitats que, amb llurs obres respectives, han desenvolupat uns plantejaments estètics nascuts d'uns punts de vista molt semblants; dues personalitats que en llur arrelament patri i en llur cosmopolitisme coincideixen plenament; i dues personalitats, en fi, que àdhuc per llur estricta contemporaneïtat —tots dos van néixer a Barcelona, amb pocs dies de diferència, a l'abril de 1893— sembla com si demanessin a crits —tots dos tan silenciosos!— que algun estudiós del nostre art i de la nostra cultura els converteixi en els protagonistes d'unes claríssimes «vides paral·leles».

I encara voldria afegir, dins d'aquestes breus reflexions de caràcter general, que cal donar un significat excepcional a l'acte d'avui en ésser la Música i la Pintura, i la Música i la Pintura catalanes, els camps en els quals la Universitat barcelonina ha volgut personificar aquest seu esperit d'obertura envers el món que l'envolta. I en el cas concret que ara ens ateny, el de la música, més encara, puix que malgrat certes activitats o bé esporàdiques o bé més aviat marginals —i malgrat, també el precedent il·lustre del doctorat «Honoris causa» atorgat a Pau Casals en unes circumstàncies especialíssimes el mes de gener de 1939—, no més fa uns anys que l'art dels sons comença a ocupar, en la nostra institució, el lloc que veritablement i amb tot dret li pertoca, sense que això vulgui dir, ni de

bon tros, que no hi hagi encara molt de camí a fer en aquest sentit.

I és per això que em permeto d'afirmar que si, com deia fa uns moments, el doctorat «Honoris causa» tan encertadament i justament conferit a Frederic Mompou, l'honra a ell i al mateix temps la Universitat que el concedeix, també aquest doctorat significa, més enllà de la circumstància individual, una solemne oficialització acadèmica del paper que representa la música en general en la vida de l'home i en la seva plena realització i, en particular, en la vida i en les activitats universitàries. I, punt que cal subratllar amb tota fermesa, ho fa precisament a través de qui, amb més indiscutibles mèrits, millor podia assumir avui la representació col·lectiva de la música catalana. I és per això, repeteixo, que Frederic Mompou no solament estarà content i legítimament orgullós del personal títol acadèmic amb el qual hom contribueix al reconeixement explícit de la vàlua de la seva vida i de la seva obra, sinó que també ho estarà —n'estic convençut del tot— pel que tot plegat significa d'explícit reconeixement col·lectiu de tota la nostra llarga i rica tradició musical i de la seva forta vitalitat —malgrat dificultats i incomprendiments— en els nostres dies.

I si aquest reconeixement col·lectiu que jo també voldria veure en el fet d'aquest doctorat s'ha concretat precisament en la figura de Frederic Mompou és perquè la seva gran personalitat no oferia lloc ni als dubtes ni a les vacil·lacions. I no n'oferia tant per la qualitat indiscutible de la seva obra com —cosa no sempre coincident— per la difusió que ha obtingut i per l'admiració que sempre ha despertat (1). Difusió i admira-

1. Vegi's Addenda I: Obres principals de Frederic Mompou.

ció que d'una part alleugereixen la meua responsabilitat —no em cal ni justificar cap mèrit ni descobrir res—, però que per una altra potser la intensifiquen ja que, què puc dir que ja no s'hagi dit?

De totes maneres, i ni que sigui recordant conceptes i dades de tothom prou conegudes, potser sí que sigui convenient, ara, de resseguir breument la trajectòria de la vida i l'obra de Mompou a través d'alguns dels aspectes més significatius de la seva biografia, d'una biografia que ja ha estat repetidament estudiada amb menor o major detall i profunditat (2) i que, si no volem endinsar-nos i aturar-nos en precisions específiques, quasi pot reduir-se als límits de cinc etapes clarament i netament diferenciades.

Una primera etapa, fins l'any 1911, sense aparentment gaire història però que, com és lògic, deixa una empremta fortíssima en el seu caràcter i que, des de ben aviat decideix el seu futur: l'ambient familiar (d'ascendència tarragonina per part de pare i francesa per part de mare), l'intens arrelament barceloní (nascut al cor del Poble Sec, la infantesa i la joventut de Mompou també va transcórrer en marcs tan típics com els de l'Eixample o del Putxet), les alegries i els neguits escolars (a les «Écoles Françaises» i als Germans de la Doctrina Cristiana), les primeres lliçons pianístiques amb el professor Pere Serra, el descobriment sobtat de la meravellosa possibilitat de «cercar» i de

2. Vegi's Addenda II: Bibliografia principal sobre Frederic Mompou.

«trobar» la música que ja existeix —amagada i com adormida— dintre i fora de cadascú de nosaltres mateixos, i la pacient i difícil forja d'un caràcter inquiet i serè, agosarat i tímid, riquíssim en vivències interiors i amb afanys comunicatius, conversador infatigable i amic i amant dels silencis.

Una primera etapa plena dels ressonants i harmònics ecos de les campanes que, des de feia ja cinc segles, venien fonent-se a l'empresa familiar dels Dencausse i que, un avi seu, Jean Dencausse, va ampliar amb la sucursal barcelonina instal·lada als peus de Montjuïc i escenari de moltes hores d'embadaliment del petit Frederic, que mai més no va oblidar —i el seu personalíssim i peculiar llenguatge pianístic ens ho recorda constantment— la puresa metàl·lica, i al mateix temps quasi immaterial, d'aquells sons que després de llur esclat lluminós van perdent-se mandrosament en l'infinit. «No m'agrada gaire —són paraules del propi Mompou— que se'm digui compositor; no sóc res més que músic o, potser encara millor, una música. I m'agraden els acords que tenen ressonàncies de campanes tristes. Adoro les campanes, perquè el meu avi n'era fonedor...».

Una primera etapa que jo concretaria, ara, en quatre úniques dates: la del naixement (16 d'abril de 1893), la de la seva primera actuació pública com a pianista tot just complerts els quinze anys (4 de maig de 1908), la d'aquell concert de Gabriel Fauré a la Sala Mozart (3 d'abril de 1909) que fou l'autèntic «camí de Damasc» que va obrir-li de cop i volta les portes cap a la composició, i la d'aquella tardorencia tarda d'octubre de 1911 quan, des de l'Estació de França, va emprendre el seu primer viatge a París, ple d'illusió i de ne-

guits, i amb una carta de presentació a Fauré que li havia escrit Enric Granados i que Mompou —que tantes ganes en tenia!— no es va atrevir mai a fer-li arribar.

En segon lloc, la breu etapa que va de 1911 a 1914, repartida entre els hiverns parisencs i els estius de nou a casa, sobretot —com ja era tradició— a La Garriga, on retrobava aquell refugi de l'Ermita, estudi i «sancta sanctorum» d'un grup d'amics entre els quals, finalment, s'incorporaria aquell que es va convertir en un dels més entranyables: el també després compositor Manuel Blancafort. Una Ermita que, emmarcada entre dos xiprers i esquematitzada idealment pel seu germà, el pintor Josep Mompou, va convertir-se en el característic emblema amb el qual, d'un sol cop de vista, identifiquem la major part de les edicions musicals de l'obra mompouiana.

Una segona etapa, però, presidida pels llargs hiverns parisencs que determinen el tomb decisiu en la carrera del nostre músic a través d'uns inicials i fallits intents d'entrar al Conservatori i que desemboquen, bàsicament, en el feliç encontre amb Ferdinand Motte-Lacroix, excellent professor de piano que no es limita a aquesta comesa (aquella que, sobretot, preocupava la mare de Mompou, que només pensava en el seu esdevenidor concertístic), sinó que es converteix en un fidel amic, impulsor i orientador de la cada dia més palesa inclinació cap a la tasca creadora i, ben aviat, en decidit intèrpret difusor dels seus fruits primerencs. Una segona etapa crucial i determinant des de tots els punts de vista i que li fa descobrir els encants del Pa-

rís vell i gris de les tardors i serenament multicolor de les primaveres, d'aquell París enlluernador i vital dels anys precedents a la Gran Guerra, d'aquell París capdavanter dels nous corrents musicals i en el qual la profusió de concerts li presenta més d'un «embarras du choix». Una segona etapa de la qual coneixem molt bé l'anècdota i l'essència gràcies a la notable quantitat de testimonis escrits pel mateix Mompou: cartes familiars i amicals, les notes íntimes i reveladores del «Quadern de pensaments» i, també, les seves lúcides preocupacions musicals a través d'un «Estudi del sentiment», títol amb el qual quasi amaga un personalíssim intent de tractat de la tècnica i l'expressivitat pianístiques.

Una segona etapa durant la qual, a part de moltes pàgines estripades i de molts projectes no realitzats, neixen en diferents moments i llocs les sis peces que constitueixen l'opus 1 de Frederic Mompou: les *Impressions íntimes*; un opus 1, però, que de cap manera hem de considerar com una típica «opera prima» només prometedora i esperançadora, sinó com quelcom de sorprenentement madur i que ja ens dóna idea absolutament clara de quins seran, amb una natural i paulatina evolució però sense canvis ni salts espectaculars, els criteris que orientaran tota la seva producció: una producció que tindrà com a vehicle primordialíssim i essencialíssim el piano, que estimarà les formes breus i concises, que estarà presidida sempre per un sensual gust —refinadíssim i totalment original— en els tractaments sonors i harmònics, que respirarà personalíssima i universal catalanitat, i que es convertirà, en el transcurs dels anys, en un dels exponents més alts, i amb més audiència arreu del món, de la nostra peculiar capacitat expressiva musical.

Del 1914 al 1923, una tercera etapa quasi exclusivament barcelonina (sense el quasi, mentre dura la I Guerra) i durant la qual s'insereix del tot dins les inquietuds de la jove generació que, en aquella Catalunya dominada encara per l'onada del wagnerisme, s'incorpora a l'ideari noucentista i dóna a la nostra música una nova fisonomia que, segons paraules de Manuel Valls, «consolida les bases del nostre món musical (...) articulant un sistema de perfil i característiques qualificadament catalans» (3).

Una etapa molt barcelonina però amb algunes escapades importantíssimes a París, entre les quals aquella de 1921 quan Ferdinand Motte-Lacroix inclou diverses obres de Mompou en un recital donat a la prestigiosa Sala Erard que seria la causa d'un celebèrrim article d'Émile Vuillermoz a «Le Temps» (abril, 1921); llarg article que, de la nit al dia, situaria el nom del nostre músic entre els de les grans figures del panorama contemporani i que Adolfo Salazar, a «El Sol» madrileny, sintetitzaria amb encert dient que Frederic Mompou s'havia convertit en «el último artista mimado de París». Un gran triomf que, en canvi, no sabrien reeditar els nostres melòmans, un any més tard, en el concert que hom pot qualificar de la seva presentació pública i oficial a Barcelona i en el qual també Motte-Lacroix (pianista acompanyant, a més, en l'estrena dels *Sis Sonets* violinístics d'Eduard Toldrà) va ser el magnífic intèrpret de sempre d'un programa que encara avui seria suficient per a consagrar la vàlua indiscutible d'un compositor: *Impressions íntimes*, *Escenes d'infants*, *Cants màgics*, *Festes llunyanes* i *Suburbis*.

3. Valls, Manuel: «La música catalana contemporània». Biblioteca Selecta, 283. Editorial Selecta. Barcelona, 1960.

Una etapa, doncs, que des de Barcelona li obre del tot les portes de París i, des de París, dona projecció internacional al seu nom, i durant la qual se succeeixen ininterrompudament els títols que van incrementant el seu catàleg pianístic i que inicien l'altre gran capítol de la seva obra: el «liederístic».

Una quarta etapa, novament parisenca i més llarga, del 1923 al 1941, durant la qual es reproduïx a la inversa la situació anterior: estada regular a París i freqüents desplaçaments a Barcelona, sobretot en els moments en els quals, als voltants dels anys trenta, la consolidació de l'impuls d'aquella Catalunya que recuperava esperançadament l'oficialitat de les seves institucions d'autogovern tant afavoria la puixança de l'ambient i de la vida artística, no li permetia —malgrat que a París s'hi trobés com a casa seva, que s'hagués convertit en un dels més brillants protagonistes dels seus cercles musicals i socials, i que es relacionés, sovint íntimament, amb els Poulenc, Milhaud, Honegger, Bartók o Villa-Lobos i, també, amb els Falla i Ravel—, no li permetia, repeteixo, d'estar-ne allunyat i de deixar de participar en molts dels seus moviments i iniciatives, com la del grup dels vuit «Compositors Independents de Catalunya» (Manuel Blancafort, Robert Gerhard, Joan Gibert-Camins, Agustí Grau, Ricard Lamote de Grignon, Baltasar Samper, Eduard Toldrà i ell mateix), grup que si bé com a tal, institucionalitzat, no va tenir sinó una vida efímera, en canvi reunia alguna de les personalitats —i entre elles, naturalment, la de Mompou— que millor sintetitzen l'alt nivell musical assolit en aquell període i que millor defineix les seves orientacions i característiques.

Però una etapa, també, que comprèn moments de depressió i de forts desequilibris emotius i que, en l'aspecte creador, no té l'embranchida de l'anterior i en la qual abunden els llargs silencis, sobretot en l'última dècada.

Finalment, una cinquena i última etapa (feliçment encara oberta) que s'inicia el 1941 amb el definitiu retorn de Mompou a la seva Barcelona natal i en la qual, d'una banda, es reprèn amb més força que mai la tasca creadora i, d'una altra, s'estabilitza la vida afectiva i familiar del compositor (que en 1957 es casa amb la pianista Carme Bravo) i, amb els anys, es va definint i acreixent cada vegada més el seu paper d'autèntic patriarca de la música catalana i, saltant-ne les fronteres, també a nivell de tot l'estat espanyol.

Una etapa tan pròxima que fa innecessari d'aturar-s'hi amb detall, però de la qual no voldria deixar de recordar alguns dels trets sobresortints, subratllant d'entrada, per un cantó, que Mompou assoleix les rares qualitats d'ésser en cada nova obra totalment original i totalment fidel a l'estètica i als propòsits ja presents en aquelles jovenívoles *Impressions íntimes*, i d'expressar-se amb un llenguatge totalment personal i no dependent gaire —però tampoc sentint-se'n deslli-gat— de l'evolució general del fet musical d'arreu del món; i, per un altre cantó, que el seu catàleg, sense abandonar mai la primacia pianística, s'obre a molts d'altres camps, ja sigui quant al vehicle sonor (l'orquestra, el cor, la guitarra o l'orgue, per exemple), ja sigui quant a formes estructurals molt més desenvolupades (el ballet, l'oratori, la suite, etc.).

Des de les delicioses quatre cançons, sobre poemes de Josep Janés, del *Combat del somni* que inicia aquesta etapa fins als diversos projectes encara avui en curs de realització, les pàgines pianístiques tenen els seus punts culminants en les restants *Cançons i Danses* que momentàniament completen la col·lecció i en els quatre quaderns de *Música callada*, autèntic compendi i sublimació de l'ascetisme sonor mompouïà; la «liederística», en el *Cantar del alma* de Sant Joan de la Creu i en les *Cinc cançons sobre textos de Paul Valéry*; i les experimentacions en nous camps instrumentals en l'òratori *Improperia*, en el ballet *Perlimplinada* (en col·laboració amb Xavier Montsalvatge), en la guitarrística *Suite compostelana* o, per no allargar-ne la llista, en l'organística *Pastoral*.

Però allò que, repeteixo, potser més sorprèn en tota aquesta producció, tant en la inicial com en la més recent, és que «les constants característiques de l'art exquisit de Frederic Mompou —confessions, lirisme, ressonàncies, concisió, elegància, puresa, etc.— s'han mantingut inalterables en el transcurs dels anys, no per un estèril immobilisme sinó per una sincera recerca d'un llenguatge cada vegada més austere i essencial i que sovint sembla com si busqués més aviat el record d'una música ja sentida que no pas la seva mateixa presència física; d'un llenguatge senzill i quasi elemental amb el qual Mompou, lluny de programes estètics i sensacionalistes, ha incorporat al nostre món musical un sentit poètic, una singularíssima expressió lírica i un inefable misteri, perceptible només a través del difícil camí de la innocència, perquè en començar a zero ens torna al primitiu encant del so (com Miró,

amb el signe) al marge de tota contaminació intel·lectual. D'un llenguatge d'intens i contingut lirisme poètic, obert a tots els corrents de la nostra època (l'impressionisme, Scriabin, el Grup dels Cinc) però profundament personal i que ha fet que la seva veu, que sembla que parli amb sordina o «sotto voce» i a través de pàgines de concisa brevetat, sigui precisament una de les nostres veus que més s'han escoltat i s'escolten al món sencer i que amb més vigor han testimoniat i testimonien en pro del nostre geni creador» (4).

D'un llenguatge d'una «profunda i universal catalanitat» que «quan en les *Cançons i Danses*, per exemple, utilitza alguna de les nostres melodies tradicionals, en té prou amb un detall aparentment anecdòtic —un sol acord o una sola troballa tímbrica— per fer-se seu el document citat i per vestir-lo amb els perfums i les ressonàncies més escaients i adequades» (5).

D'un llenguatge que ja va endevinar i definir amb increïble encert aquell esmentat article d'Émile Vuillermoz, del qual no em sé estar de fer una llarga cita perquè trobo que encara avui és difícil parlar millor de la música de Mompou i perquè trobo que és molt definidor d'aquesta música el fet que unes paraules escrites fa prop de seixanta anys tinguin encara tan plena vigència. Deia Vuillermoz (i em serveixo, sense canviar-ne res, de la traducció publicada el mateix 1921 a «La Veu de Catalunya»):

4. Martorell, Oriol, i Valls, Manuel: «El fet musical». *Conèixer Catalunya*, 6. Dopesa 2. Barcelona, 1978.
5. Martorell, Oriol: «Mig segle de simfonisme a Barcelona (1920-1970)». Tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona. Barcelona, 1977.

«Heu's aquí un músic de gran vàlua. Un d'aquests artistes rars que transformen tot el que toquen i treuen sortilegis i evocacions meravelloses dels elements musicals més senzills i més coneguts; un d'aquests éssers que són visiblement creats per a sorprendre l'ànima harmoniosa de tots els sons escampats per la natura (...). Frederic Mompou és un poeta del piano. Cap altre instrument no l'ha temptat encara (...). Res d'esclatant, res de sorollós, res d'enlluernador. Poc soroll, però una elecció discreta i atenta de dues o tres notes que ofereixen tot seguit l'aspecte de troballa. Aquesta menuda tercera melangiosa, que s'evapora talment com un perfum, l'havíeu mai sentida? Aquesta quarta que sona dolçament sota els dits vostres com si haguéssiu topat amb un vas de cristall, en suposàveu l'existència secreta en aquest teclat del qual pensàveu conèixer tots els secrets després dels descobriments i dels inventaris minuciosos i complets d'un Chopin, d'un Liszt, d'un Debussy o d'un Ravel? (...) [Mompou] recerca, en música, els encantaments, els filtres, la manera d'encisar. Escriu *Cants màgics*, fórmules de meravella, sollicitacions misterioses endreçades a les forces desconegudes de la natura. Es tracta de realitzacions curtes, discretes, concentrades, però que poseeixen una força d'evocació gairebé allucinant. A l'Edat Mitjana hom hauria cremat, sense pensar-s'hi, un artista així, dotat d'un poder tan inquietador. Car l'anàlisi més atenta no descobreix pas el seu secret (...). Aquesta música, tan tranquil·la i modesta, arriba fins a les regions inexplorades del subconscient. (...) Mompou és un debussysta autèntic, en el sentit que no ha pas escrit «com Debussy», però que ha cercat les seves idees no "en ell" sinó "entorn d'ell". Ha escoltat, oi més, apassionadament, "les mil remors de la natura". La natura li ha proporcionat tots els seus temes. És a

ella que ell ha dedicat els seus encantaments misteriosos, aquestes estranyes melodies cabalístiques la virtut de les quals és tan corprenedora. I és ella que li ha dictat aquestes anotacions de paisatges i de sonoritats flotants que apareixen com transposicions directes d'un motiu visual en la regió auditiva, sense adjunció de literatura. Heu's aquí veritablement música pura (...). Comença amb una deliciosa simplicitat: es termina amb divina innocència. Quan ho ha dit tot, en lloc de permetre's una bella peroració, calla, de sobte, tota plena d'honestedat. No accepta cap desenrotllament artíficiós, cap servilisme morfològic. No vol pas ésser una composició: és solament música, música pura, música nua. Quan les seves ressonàncies us han envoltat, us han acariciat l'orella i han fixat en el vostre esperit la lleugera impressió d'una imatge, d'un color o d'un perfum, ella creu que la seva tasca és acabada i que ha de retornar-se'n cap al silenci. (...) L'exemple més característic de la seva aptitud meravellosa per a sorprendre la música escampada en l'univers, "aquella que ens volta i en mig de la qual vivim sense fixar-nos-hi", es troba, sens dubte, en els seus dos reculls intitolats *Suburbis* (6). El tema semblaria pobre a qualsevol que no fos aquest poeta (...). L'ànima sonora dels suburbis és la veu dels infants que juguen al carrer, és la dansa de la gitana, és el pas del músic que toca l'aristó (7), és la melopea del ceguet, és la cançó del guitarrista i és la festa popular. Però és, sobretot —idea que no podia venir sinó a un tan subtil pintor dels sons—, el pedal sord i llunyà que imposa el bru-

6. El text de «La Veu de Catalunya» diu *Faubourgs*. Aquí sí que, fent un canvi, he preferit utilitzar el títol exacte de *Suburbis*.

7. Cas semblant a l'anterior, ja que el text citat diu manubri en referir-se, precisament, al conegudíssim i tan difós cinquè número dels *Suburbis*: *L'home de l'aristó*.

git de les fàbriques, la vida bategant de les forges amb el crit ferm i clar dels metalls amb els quals es treballa. Hom no sent, en aquesta música, el ritme groller del martell ferint l'enclusa, però, en certs acords, que contenen una suggestió imprecisa i vaporosa, sentirem netament aquesta "veu del ferro", aquesta vibració metàl·lica, clara i precisa, que és la dominant dels paisatges fabrils. Hi ha, en els susdits reculls, un sentiment molt subtil i molt pregon del caràcter corprenedor i melangiós de certs barris suburbans en els quals el treball de l'home deixa sentir la seva queixa eterna. Aquest art és tan lluny de l'harmonia imitativa com de l'anècdota. Recull alguns detalls d'una eloqüència directa, els presenta amb una simplicitat lleial i els deixa obrar. La seva tècnica semblaria infantívola a un llegidor ignorant (...) [però] mai l'ideal de simplicitat, de puresa, de concisió i de claredat que turmenta vanament tants de joves creadors del nostre temps, no ha estat més feliçment assolit que per aquest impressionista que no es cansa d'evolucionar vers una expressió voluntàriament "despullada", alliberada de l'ornament, i reduïda a ço que ha d'ésser essencial. (...) Frederic Mompou explora sense fer soroll regions de la música cent vegades estudiades i que semblen àrides i estèrils. Però els llargs dits fins i palpejants que estén damunt del teclat evoquen el record del bastonet dels bruixots: tenen un poder endevinador. I esdevé una voluptuositat ben singular el fet de veure'l descobrir, de cop, en cert raconet inesperat del piano, una deu de frescor, una aigua límpida i cristallina, que s'escorre murmurant i fa sentir una cançó dolça i persuasiva que l'orella no pot ja més oblidar.»

Després d'aquestes paraules tan autoritzades i tan significatives, només voldria repetir, per acabar, les

meves inicials de profunda satisfacció i d'orgull per aquest doctorat «Honoris causa» que a tots tant ens honora, que tant honora la música catalana, que tant honora la Universitat de Barcelona que el confereix, i que, sobretot, tant vol honorar el prestigi ja indiscutible i indiscutit de l'obra i de la personalitat —estimatíssimes i profundament admirades— del nostre gran músic Frederic Mompou.

ADDENDA I: OBRES PRINCIPALS

DE

FREDERIC MOMPOU

- 1911/1914 IMPRESSIONS ÍNTIMES, per a piano: PLANYS (1911), OCELL TRIST (1912).
LA BARCA (1912), BRESSOL (1914), SECRET (1912), i GITANO (1914).
- 1914/1917 PESSEBRES, per a piano: DANSA (1917), L'ERMITA (1914), i EL PASTOR
(1915).
- 1915 L'HORA GRIS, per a veu i piano (text: Manuel Blancafort).
- 1915/1918 ESCENES D'INFANTS, per a piano: CRITS AL CARRER (1918), JOCS I/III
(1915), i NOIES AL JARDÍ (1918).
- 1916/1917 SUBURBIS, per a piano: EL CARRER, EL GUITARRISTA I EL VELL CA-
VALL (1917), GITANA I/II (1917), LA CEGUETA (1916), i L'HOME DE
L'ARISTÓ (1916).
- 1917/1919 CANTS MÀGICS, I/V, per a piano.
- 1920 FESTES LLUNYANES, I/VI, per a piano.
- 1920/1921 CHARMES, per a piano: ...POUR ENDORMIR LA SOUFFRANCE, ...POUR
PÉNÉTRER LES AMES, ...POUR INSPIRER L'AMOUR, ...POUR LES GUÉ-
RISONS, ...POUR ÉVOQUER L'IMAGE DU PASSÉ, i ...POUR APPELER
LA JOIE.
- 1921 TRES VARIACIONS, per a piano: THÈME, LES SOLDATS, COURTOISIE,
i NOCTURNE.
- 1921/1978 CANÇONS I DANSES, per a piano: NÚM. I (1921), NÚM. II (1918/24),
NÚM. III (1926), NÚM. IV (1928), NÚM. V (1942), NÚM. VI (1942),
NÚM. VII (1944), NÚM. VIII (1946), NÚM. IX (1948), NÚM. X (1953; tam-
bé, en versió coral: DUES «CANTIGAS» D'ALFONS X, EL SAVI),
NÚM. XI (1961), NÚM. XII (1962), NÚM. XIII (1972) per a guitarra, i
NÚM. XIV (1978).

- 1923 DIALOGUES I/II, per a piano.
- 1925/1928 QUATRE MELODIES, per a veu i piano (text: Frederic Mompou): ROSA DEL CAMÍ, CORTINA DE FULLATGE, INCERTITUD, i NEU.
- 1926 CANÇONETA INCERTA, per a veu i piano (text: Josep Carner).
- 1926/1943 COMPTINES, per a veu i piano (textos infantils populars): DALT D'UN COTXE, MARGOT LA PIE, i J'AI VU DANS LA LUNE (1926), i ASERRÍN ASERRÁN, PETITE FILLE DE PARIS, i PITO PITO COLORITO (1943).
- 1927/1951 PRELUDIS, per a piano: I/IV (1927/28), V/VI (1930), VII (1931), VIII/IX (1943), X (1944), i XI/XII (1951).
- 1928 LE NUAGE, per a veu i piano (text: Matilde Pomés).
- 1937 SOUVENIRS DE L'EXPOSITION, per a piano: ENTRÉE, TABLEAUX DE STATISTIQUE, LE PLANÉTAIRE, i PAVILLON DE L'ÉLÉANCE.
- 1938/1957 VARIACIONS SOBRE UN TEMA DE CHOPIN, per a piano o per a orquestra.
- 1942/1951 COMBAT DEL SOMNI, per a veu i piano (text: Josep Janés): DAMUNT DE TU NOMÉS LES FLORS (1942), AQUESTA NIT UN MATEIX VENT (1946), JO ET PRESENTIA COM LA MAR (1948), i FES-ME LA VIDA TRANSPARENT (1951).
- 1942/1960 PAISATGES, per a piano: LA FONT I LA CAMPANA (1942), EL LLAC (1947), i CARROS DE GALÍCIA (1960).
- 1945/1947 LLUEVE SOBRE EL RÍO i PASTORAL (1945), i EL VIAJE DEFINITIVO (1947), per a veu i piano (textos: Juan Ramón Jiménez).
- 1949 CANÇÓ DE LA FIRA, per a veu i piano (text: Tomàs Garcés).
- 1951 CANÇÓ DE BRESSOL, per a piano.
- 1951 CANTAR DEL ALMA, per a veu i piano o per a cor i orgue (text: Sant Joan de la Creu).
- 1951 AUREANA DO SIL, per a veu i piano (text: Ramón Cabanillas).
- 1956 PERLIMPLINADA, ballet per a orquestra (en col·laboració amb Xavier Montsalvatge).
- 1956 HOUSE OF BIRDS (LA CASA DELS OCELLS), ballet per a orquestra (instrumentacions, de John Lanchbery, de fragments de CANTS MÀGICS, PRELUDIS, CHARMES, SUBURBIS, IMPRESSIONS ÍNTIMES, ESCENES D'INFANTS, FESTES LLUNYANES, i TRES VARIACIONS).

- 1958 AVE MARIA, per a cor.
- 1959/1967 MÚSICA CALLADA, per a piano: PRIMER QUADERN, I/IX (1959), SEGON QUADERN, X/XVI (1962), TERCER QUADERN, XVII/XXI (1965), i QUART QUADERN, XXII/XXVIII (1967).
- 1962 SANT MARTÍ, per a veu i piano (text: Pere Ribot).
- 1962 ULTREIA, per a cor.
- 1962 SUITE COMPOSTELANA, per a guitarra.
- 1963 IMPROPERIA, oratori per a baix, cor i orquestra.
- 1963 SUR LA POINTE DES PIEDS, per a piano.
- 1964 PRIMEROS PASOS, per a veu i piano (text: Clara Janés).
- 1966 VIDA INTERIOR, per a cor (text: Pedro Masaveu).
- 1970 L'OCELL DAURAT, cantata infantil (text: Núria Albó).
- 1971/1972 BECQUERIANAS, per a veu i piano (textos: Gustavo Adolfo Bécquer): HOY LA TIERRA Y LOS CIELOS ME SONRÍEN, LOS INVISIBLES ÁTOMOS DEL AIRE, YO SOY ARDIENTE, YO SOY MORENA, YO SÉ CUAL ES EL OBJETO, VOLVERÁN LAS OSCURAS GOLONDRINAS, i OLAS GIGANTES.
- 1972 CANÇÓ I DANSA NÚM. XIII, per a guitarra.
- 1972/1973 CINC CANÇONS SOBRE TEXTOS DE PAUL VALÉRY, per a veu i orquestra: LA FAUSSE MORTE, L'INSINUANT, LE VIN PERDU, LE SYLPHÉ, i LES PAS.
- 1972/1973 PASTORAL, per a orgue.
- 1973 PROPIS DEL TEMPS D'ADVENT, per a cor, assemblea i orgue: CANT D'ENTRADA, SALM RESPONSORIAL, i CANT DE COMUNIÓ.
- 1976 BALL RODÓ, per a cor.
- 1976 EL PONT (Homenatge a Pau Casals), per a violoncel i piano.
- 1978 LA VACA CEGA, per a cor (text: Joan Maragall).

NOTA: A part del ballet HOUSE OF BIRDS no s'esmenten en aquesta relació moltes altres transcripcions instrumentals (per a violí, violoncel, arpa, etc., o per a orquestra) de diferents pàgines pianístiques de Frederic Mompou.

ADDENDA II: BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

SOBRE

FREDERIC MOMPOU

- CHAMFRAY, CLAUDE: «Mompou et sa doctrine». Beaux Arts. París, 1936.
- IGLESIAS, ANTONIO: «Federico Mompou (Su obra para piano)». Editorial Alpuerto. Madrid, 1976.
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR: «Le message de Mompou». «Vie Musicale.» París, 1971.
- JANES, CLARA: «La vida callada de Federico Mompou». Editorial Ariel. Esplugues de Llobregat, 1975.
- HUOT, JOANNE MARIE: «The piano music of Mompou». Universitat de Washington, 1965.
- KASTNER, SANTIAGO: «Federico Mompou». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1945.
- MÉEUS, NICHOLAS: «Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre». Universitat de Lovaina, 1967.
- PREVEL, ROGER: «La musique et Mompou». Editions Arianne. Ginebra, 1976.
- VALLS, MANUEL: «La música catalana contemporània». Editorial Selecta. Barcelona, 1960.
- VALLS, MANUEL: «La música española después de Manuel de Falla». Revista de Occidente. Madrid, 1962.
- VUILLERMOZ, ÉMILE: «Musiques d'aujourd'hui». Ed. G. Grés. París, 1923.

NOTA: A més d'aquests títols bàsics, hom podria esmentar nombrosos assaigs i articles (històries generals, diccionaris i enciclopèdies, revistes i periòdics, etc.), alguns d'ells de gran interès i entre els quals n'hi ha de Montserrat Albert, Maria Canals, Josep Casanovas, C. Chamfray, Gilbert Chase, Juan Eduardo Cirlot, Henri Collet, Daniel Devoto, Gerardo Diego, Oscar Esplà, Antonio Fernández-Cid, Enrique Franco, Enric Gispert, G. Jean-Aubry, Tristany La Rosa, Rossend Llates, Xavier Montsalvatge, Serge Moreaux, Joaquim Rodrigo, Montserrat Roig, Adolfo Salazar, Claude Samuel, I. Schwerké, Federico Sopeña, Walter Starkie, etc.

PRESENTACIÓ
DE
PIERRE VILAR
PER
FABIA ESTAPÉ

No m'és fàcil, però ensems em resulta obligat, d'iniciar la meva intervenció en aquest acte acadèmic agraïnt vivament al senyor Rector de la Universitat de Barcelona, estimat amic i company Antoni M. Badia i Margarit els seus esforços perquè, després de diverses peripècies polítiques i administratives que donem per enterrades per sempre, puguem reunir-nos en el paranimf de la Universitat creada per Alfons el Magnànim de les Arts i de les Lletres, per a celebrar la col·lació del grau de doctor «Honoris Causa» per la nostra Universitat al Professor Pierre Vilar, una de les figures més prestigioses i respectables de la historiografia moderna, a Espanya, a França i a la resta d'Europa. El meu agraïment es multiplica, d'una manera inoblidable per a mi, per haver estat encarregat de la presentació i defensa del doctorand —defensa inútil, si mai ho ha estat!— per mitjà de la redacció d'uns fulls en els quals, juntament a la gratitud que manifesto públicament al Professor Badia, ha de traspuar i traspua la meva admiració i la meva amistat, el meu respecte i la meva joia per ésser el qui us parla qui presenti a qui està present dins la memòria de tots. Pierre Vilar és un dels homes de ciència que hagi estimat més aquest país, els seus homes i les seves coses. Ell ens n'ha retornades moltes que havíem perdut o que ens havien estat arrabassades. I no sols avui, sinó en els anys tristos de la Universitat de Barcelona.

L'obra i l'exemple viu del Professor Pierre Vilar a la Universitat de Barcelona no poden restar coberts amb la menció dels seus llargs i pacients anys d'inves-

tigació dins els nostres arxius; sense témer de pecar d'exageració, podríem dir que Pierre Vilar ha obert noves vies, ha contribuït que molts arxius documentals catalans fossin utilitzats més racionalment i més completament, i això d'una manera especial dins el Principat.

Ara voldria referir-me, emperò, a una activitat del professor Pierre Vilar de la qual jo vaig ésser testimoni d'excepció. Alludeixo específicament a una època crepuscular i trista de la nostra Universitat (1942-1951), perquè hi havia certament ben poca cosa que pogués oferir-se a uns joves carregats de bona fe, d'optimisme a prova de contratemps, desitjosos d'ésser guiats cap a horitzons que desbordessin dels marges estrets i secs del pla d'estudis, de les lliçons magistrals, i d'uns exàmens més o menys frustradors; això, si més no a la meva vella Facultat de Dret. És públic i notori que, al costat de la gran excepció a la regla que constituí el magisteri de Jaume Vicens i Vives, un professor vingut de Castella, el professor Luis García de Valdeavellano i Arcimis, feliçment arribat a la jubilació i en plenitud de la seva capacitat de «magister», sabé, en condicions granment difícils, insinuar d'antuvi, i amb més de claredat després, que un grup no nombrós d'estudiants, amb l'«assignatura» ja aprovada, podien sadollar-se recurrent a d'altres fonts del saber, a d'altres mètodes i a d'altres objectius, i això a la Universitat de Barcelona mateix, i en aquella època, tan justament fuetejada a vegades. Nogensmenys, hom no pot deixar de lamentar els oblits sovintejats —que cal atribuir a la precipitació i a la ignorància ensems— amb els quals alguns pretenen d'establir un gran període d'apogeu i de prosperitat científica, i d'excitació intel·lectual (que fou la Universitat Autònoma de la II República, ço és la Universitat regida pels il·lustres desa-

pareguts que foren Jaume Serra i Húnter i Pere Bosch i Gimpera), seguit d'un altre període —que esguarden amb una mirada de menyspreu—, que conegué el procés de recuperació i fins i tot de resurrecció de la Universitat privada d'autonomia i del concurs de molts professors eminents, en tots llurs graus.

Voldria aprofitar aquesta oportunitat per a retre la justícia deguda —cosa que encara no ha estat feta— a la creació d'un veritable fogar intel·lectual, estimulator de vocacions, impregnat certament de les cauteles que recordava, segles ha, un José Cadalso, però que convertí el Seminari d'Història del Dret, i les seves consuetudinàries tardes dels dijous, en una veritable acció d'extensió —sobretot d'intensitat— universitària. L'època ens obligava a tenir cura del vocabulari, fins que estàvem segurs que qui parlava era un «liberal» en el sentit que atribueix al terme la tolerància i el respecte als arguments derivats de la raó. A la primera fornada, assistien al Seminari del Professor Valdeavellano, juntament amb el qui us parla, Josefina Coromina, Maria Antonia Tous, Vicenç Girbau León i Angel Latorre Segura. Després, damunt els fonaments acabats de solidificar, s'hi incorporaren figures destacades de les promocions ulteriors, de les quals destacaré, en un simple repàs fet de memòria, Alberto Oliart, Carlos Barral, Joan Raventós i Carner, Juan Antonio Linati, Jaime Gil de Biedma, i tants d'altres.

I bé: en la creació i en la consolidació de les sessions del Seminari d'Història del Dret, cal subratllar la participació valuosa, i de la primera hora, del professor Pierre Vilar i de la seva esposa, la tan sovint recordada Gabriela Berrogain, que la mort s'endugué cruelment fa pocs anys. Això mateix haig de dir respecte a Pilar Loscertales, igualment historiadora, la

qual, com també Valdeavellano i la muller de Vilar, juntament amb Carmen Caamaño i els Vázquez de Parga havien estat deixebles destacats del Centro de Estudios Históricos, aquella institució fructífera que havia creat i regit el gran mestre dels historiadors espanyols que fou —i continua essent— Don Claudio Sánchez Albornoz, sorprenentment jove d'esperit a la seva edat. Tanmateix, vull tornar a la presència de Pierre Vilar i de Gabriela Berrogain els dijous de què parlava. Allí fou on —a poc a poc— arribaren les aportacions metodològiques de Simiand i de Labrousse; allí fou on poguérem apreciar la fèrria decisió de Pierre Vilar respecte a la conclusió d'una tesi que els esdeveniments bèl·lics de 1936 a 1945 havien interromput com una destrallada brutal. Pierre Vilar, amb la modestia sense postissos pròpia dels savis veritables, sempre passà per alt les dificultats i el mer decurs dels anys.

A la Barcelona de 1946, era un exemple reconfortant d'admirar una articulació tan adequada entre talent i tenacitat. El Principat i la seva evolució política, econòmica i social havien estat els determinants del primer esbós de la tesi de Pierre Vilar. La mestria amb la qual Pierre Vilar sabé conjuminar sempre la metodologia històrica més moderna i acreditada amb una densitat molt respectable de coneixences d'Economia Política constituí, encara, un paradigma potser no més assolit per Eli Heckscher.

L'aproximació metodològica proposada pel professor Pierre Vilar —síntesi lúcida de tot allò que existia i existeix com a vàlid—, en escometre la realització de la seva obra monumental: *La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales* (pocs anys després, Edi-

cions 62 en publicava l'acurada versió catalana, deguda a Eulàlia Duran de Cahner, sota el títol gairebé provocatiu de *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, 1964), i el fet que ara, a l'octubre de 1979, amb la perspectiva adquirida amb el pas dels anys i vivint en un ambient obert de llibertat intel·lectual, el títol de la traducció catalana de la gran obra de Pierre Vilar pugui semblar provocatiu, és un testimoni més d'aquell magisteri al qual alludia suara, un magisteri manifestat de mil maneres, des dels contactes freqüents, quasi anuals, amb els millors alumnes de la Facultat de Ciències Econòmiques, fins a les reunions multitudinàries, en les quals Pierre Vilar se sentia indefectiblement obligat a recordar el caràcter acadèmic de les seves intervencions en aquella Barcelona assedegada d'anàlisis científiques i reals sobre les condicions polítiques, econòmiques i socials. L'extraordinària difusió, a dins i a fora de Catalunya, de l'epítom d'*Historia de España* de Pierre Vilar ha esdevingut un ingredient obligatori per a formar unes idees i una ideologia sobre qüestions tan vitals com ho són els fonaments econòmics de les estructures nacionals.

El paper de Catalunya dins l'Espanya moderna, i dins l'Espanya medieval i tot, són reptaments que s'oposen a la visió tranquil·la d'un paisatge uniforme i adaptat a les idees homogeneïtzadores de la monarquia borbònica de la guerra de successió ençà. A l'Espanya del segle XIX, que és l'objecte preferent de les aprofundides recerques de Pierre Vilar, sorgiren obstacles i dificultats creixents, a l'hora de contemplar i de governar Espanya amb unes ulleres uniformes, d'acord amb la visió igualitària —però no justa— del centralisme borbònic; així, a Catalunya aparegueren tota mena de reaccions, l'expressió més concreta de les quals és constituïda pels començaments de la *Renai-*

xa. La llengua, el passat comú, el llegat d'una generació a la següent, una literatura, una concepció de comunitat solen ésser ingredients *necessaris*, però no *suficients*, per a proclamar que ens trobem davant una «estructura nacional».

Vilar sempre ha contraposat la situació de la Provença de Mistral i dels conreadors de vinyes a la de Catalunya. El factor diferencial no s'ha de fer raure en una densitat superior o inferior en el cultiu de les lletres o del record imprès de les gestes de l'antigor. Vilar ha sabut veure, amb ulls d'economista desdoblats en auscultador del devenir d'una comunitat nacional, que Catalunya presentava un gran factor diferencial, un factor diferencial en el qual, per cert, no han parat esment els separadors de més enllà de l'Ebre: el procés d'industrialització de Catalunya havia servit de suport, d'esperó a vegades, per a l'aglutinació de tot allò que, en una classificació molt provisòria, hauríem o podríem anomenar factors «no econòmics». El desenvolupament industrial d'Espanya, en seguir les pautes desiguals, de desequilibris forts, que, com sabem, constitueixen un dels problemes més greus del present del nostre país, i que són ensems consubstancials amb les vies i amb les pautes adoptades pel desenvolupament del mercat o per l'amplificació i per l'aprofundiment del sistema capitalista, contribuï a articular i a *construir*, peça per peça, les bigues, els fonaments i el suport d'una nacionalitat moderna. D'aquesta visió de Catalunya com a nació naixia, per a Pierre Vilar i per als seus nombrosos seguidors a la Península, i, més que enlloc, al Principat, una problemàtica distant, suficient tanmateix per a esbotzar els plantejaments purament romàntics i sentimentals. La nació catalana sorgia com una realitat històrica i social, però privada

del seu imprescindible suport polític, bé que, enfront d'altres comunitats oprimides o mal compreses, ostentava un suport industrial important.

I d'aquest nou plantejament, emmarcat perfectament dins l'anàlisi marxista, i completat així mateix amb els perfeccionaments ulteriors de què disposava, en sorgia un nou problema científico-històric: les modalitats d'articulació d'una Regió-Nació amb la resta d'un Estat, la immensa majoria d'habitants del qual vivia en el subdesenvolupament i en la incomprensió de tota la sèrie de «greuges» no reparats. Precisament aquests greuges, contra allò que hom podia suposar per una lògica elemental, havien nascut i tenien llur fogar en la comunitat catalana, ço és en la nació que no disposava d'Estat. El teixit, la dialèctica entre ambdós supòsits ha estat ric, suggeridor, i massa sovint sagnant. També ací hem d'agrair a Pierre Vilar que l'extraordinari cabal de sentiment i d'amor que dirigeix cap a Catalunya i també cap als altres països de l'«espaciosa y triste España» maragalliana hagi estat igualment fruit d'investigacions complementàries de la seva obra magna.

El deute que els universitaris espanyols, els simples ciutadans i, sobretot, la Universitat de Barcelona tenim envers la persona i l'obra de Pierre Vilar ateny avui el seu coronament en la present cerimònia, amb la més que merescuda distinció que el converteix en un claustral més entre tots nosaltres, a la major glòria d'aquesta centenària i sempre jove Universitat.

Moltes gràcies.

DISCURS DE GRÀCIES

PER

PIERRE VILAR

Si sempre és agradable i fàcil de remerciar els amics, la tasca esdevé menys fàcil a l'hora d'ésser l'objecte d'un honor com el que jo rebo avui. I no ho dic per falsa modèstia. Ara bé, ¿on hi ha una satisfacció sense problema?

Per cert, el problema no rau pas en el títol de «doctor», antiga consagració universitària. ¿Caldrà que us digui que més d'una vegada m'havia trobat, a la Barcelona dels meus primers sojorns, que hi havia qui em tractava de «doctor», ben abans de tenir-ne jo el dret a França? I amb tal gentilesa, amb tal espontaneïtat, que jo me'n sentia més satisfet que molestat.

Però doctor *de Barcelona*, això m'arriba molt endins. I *honoris causa*, al costat de Frederic Mompou i de Joan Miró, fa que me'n senti un xic aclaparat. El mèrit universitari se sent petit davant el do musical, davant el geni plàstic. I a fe que, d'ambdós, no n'heu escollit pas els darrers representants! Al costat d'artistes d'aquesta talla, el simple historiador que jo sóc no deixa de sentir una certa confusió.

En canvi, salvant les proporcions dels qui m'acompanyen en aquest acte, la naturalesa de llurs activitats m'encanta. A Barcelona, jo no em sento gens aliè respecte al món de l'art. En efecte, si els meus lligams amb Catalunya foren d'antuvi intel·lectuals, ben aviat esdevingueren —per què no confessar-ho?— afectius, cordials. El meu amor per Barcelona, la Barcelona de les pedres i la Barcelona de la vida, és granment deutor als contactes immediats, a les vibracions dels sons

i de les formes. Potser fou forjat, abans que tot, damunt un component estètic. Voldria dir-vos-en alguna cosa.

Quan vaig «pujar» el Passeig de Gràcia per primera vegada —hom «puja» el Passeig de Gràcia de la mateixa manera que hom «remonte» els «Champs-Élysées», per bé que jo prefereixo Santiago Russinyol a Sacha Guitry— em vaig aturar, estuperfacte i esbalaït, davant la Pedrera. Aquest trobament de l'hàbitat humà amb la poesia de la pedra m'encantaren (dit en el sentit fort del mot), m'obsediren. Fins al punt que em vaig fer el propòsit de viure *dins* la Pedrera. Vaig reeixir-hi, el 1932, durant alguns mesos (no era, d'altra part, una cosa tan difícil, hi havia una modesta pensió de família). Però quan, més tard, Miró, i el seu vell còmplice Prats, qui també m'honorà amb la seva amistat, ens donaren aquells grans poemes fotogràfics, presos damunt les superstructures gaudinianes, jo hi vaig reconèixer un sommi dels meus vint anys.

I si evoco aquests primers anys trenta, en els quals el millor temps de la meva joventesa coincidí amb una bella esperança catalana, massa aviat desfeta, ¿com podria oblidar-me del paper que hi representà la música, el Liceu, el Palau, l'Orfeó, Casals, el grup de Música de Cambra? Tant com París —més que París, vull dir d'una manera més accessible— Barcelona, al punt més alt d'una gran tradició, m'embriagà aleshores de Bach, de Wagner, de Falla, de les òperes russes, revelant-me ensems la seva pròpia música, popular o erudita, de fet totes dues conjuntament, tant en la interpretació com en la creació. Una ciutat, és també una música. Una música, es també un poble.

Aquest temps de felicitat s'acabà en tragèdia. I, bé, també ara, me'n fou donat el signe per una conjunció de primeres obres. A París, el 1937, davant el «Gernika» de Picasso i el «Segador» de Miró, no diré pas que jo hi vagi tenir la «revelació» del drama espanyol, basc i català (del primer dia ençà, jo el sentia al més profund de mi mateix). Però jo hi vaig entendre millor el crit d'infortuni. Com vaig endevinar-hi millor la crida a la justícia de l'avenir.

Aquesta justícia trigà. El 1946, vaig retrobar Barcelona en un clima difícil. L'Institut Francès m'hi havia encarregat un curs d'art contemporani, així com la fundació d'un «cercle Maillol», obert als artistes catalans. Tècnicament, jo no era gens adequat per a l'experiència. Humanament, però, em temptava. Si en tenia, de raó! En pocs mesos vaig viure tota una explosió d'amistats. Regraccio Miró per l'acollença que m'oferí dins la seva casa de Barcelona, davant de teles tant més prestigioses com més secretes eren aleshores. El gran afecte que ens uní ben aviat, la meua muller i a mi, amb Pepito i Violette Llorens i Artigas, ens permeté de veure, més tard, com sortien uns vasos perfectes dels forns de Gallifa, i com en sortien així mateix aquestes grans ceràmiques Miró-Artigas, avaluades als primers centres de cultura del món. Adhuc els ja morts, Manolo, Gargallo, eren presents a Barcelona per aquelles que ells havien estimat: Tototte, Magali, Pierrette. El meu vell amic Marçal Olivar, a qui l'exili universitari havia fet reviscolar una antiga vocació d'amateur d'art, em duia a veure Domingo, els Humbert. Quan vaig haver de deixar Barcelona, per raons que prefereixo d'oblidar, vaig rebre, d'aquests amics catalans, joves, vells, famosos, modestos, innumbrables mostres de simpatia.

Potser no hauria recordat aquest episodi barceloní, si la lliçó que se'n desprenia no hagués marcat el meu ofici d'historiador. La història *total* ha estat sempre el meu sommi. I l'art en forma part. Confesso la meua irritació quan veig que una història dita «general» oblida la cultura, o la tracta com un annex, o la limita a la literatura i a la filosofia. Naturalment, no sento cap menyspreu per Muntaner o per Eiximenis. Però quan dic: «Edat Mitjana a Catalunya», veig Sant Pau del Camp, Santa Maria del Mar, Sant Cugat, Cuixà. L'art és un testimoni més concret que l'escriptura. És quelcom consubstancial a la història. I Barcelona ho sap. Un Puig i Cadafalch fou alhora arqueòleg, arquitecte i home públic. Agustí Duran i Sanpere —que jo no evoco mai sense emoció—, descriví i utilitzà, salvà i revalorà, amb la mateixa fortuna, les obres d'art i els fons escrits dels arxius. Fabià Estapé ha fet reviure Ildefons Cerdà, que els francesos comencen de descobrir en una traducció dissortadament ben poca cosa. Avui trobem al carrer de Montcada els temples de l'art contemporani. Ara bé, aquest sentit de la continuïtat ve de lluny. La Barcelona clàssica no destruï les obres medievals (si bé és cert que algun cop les recobrí). Capmany gosà fer, en ple segle XVIII, l'elogi de l'art gòtic. La Universitat de Barcelona prolonga avui una gran tradició d'història. Gràcies per haver-m'hi associat.

A propòsit d'aquesta Universitat, no acabaria mai, si havia de recordar les relacions que hi he tingut. Les de les dues nostres preguerres, les de les dues nostres postguerres.

Al més enllà, reveig Pere Bosch i Gimpera. La primera vegada que el vaig veure, ell dansava, tan jove, tan relaxat, que un no s'atrevia a anomenar-lo

«Senyor Rector». I bé, malgrat el pes de la seva enorme ciència, de les seves feixugues responsabilitats successives, i de l'exili, sempre vaig veure com revivien en ell, a París, a Mèxic, àdhuc fins molt a prop de la seva mort, el somriure d'aquelles felices hores de Barcelona. Recordo també Joaquim Xirau, les conversacions en les quals ell m'introduïa, sobre l'esdevenidor, sobre els primers passos de la Universitat autònoma, i això, a la Residència del carrer d'Urgell, on aquella donava estatge als seus estudiants i als seus hostes. Curiosa comunitat! A taula seien amb mi dos mallorquins, Antoni Maria Sbert, aureolat amb el seu engatjament polític, i Bartomeu Rosselló, gran poeta gairebé infant encara; dos madrilenys, un dels quals, Manuel Valdés ens explicava, sota l'esguard irònic de l'agut arquitecte figuerenc Claudi Díaz, que estava ocupat amb la fundació d'un grup que s'anomenaria «Falange»; en fi, alguns estrangers, el pintoresc hongarès Oliver Brachfeld, qui s'esbatussava contra la sexologia de Marañón en nom dels seus mestres de psicoanàlisi, i dues figures de les quals no he seguit més la pista, però que he tingut molt a la memòria: un jueu austríac refugiat, de qui hauríeu dit que portava damunt la corbada eskena totes les properes malaurances del seu poble, i un jove alemany, atlètic i ros, que feia professió de nazisme i semblava talment encarnar-lo. ¡Qui ens havia de dir que totes aquelles converses, tingudes al voltant d'una taula, ben poc tenses per cert, contenien en potència tantes destrosses! I tan pròximes! Mirar enrera, vers una imatge del passat, que teníeu per innocent, com ens angunieja a vegades!

Sortosament, també hi ha records que ens reconforten. Un dia de 1946, a Barcelona havia estat convocada una manifestació contra l'O.N.U. (i contra

França), de resultes d'una d'aquelles decisions que aïllaren durant un cert temps l'Espanya de la postguerra. La Universitat n'havia de restar inactiva. I era justament el dia que hom m'havia demanat d'encarregar-me del seminari del meu millor amic, el gran medievalista Luis de Valdeavellano. Aquest insistí que la sessió no deixés de celebrar-se. I bé, tots els assidus hi vingueren: Fabià Estapé (sense oblidar la Maria Antònia), Joan Raventós, Angel Latorre, J. M. Font i Rius, Vicenç Girbau. La presència d'aquest petit nucli en un edifici buit, silencios (el mateix on ens trobem ara) també forma part dels meus records-símbols. Aquest cop, agradables!

En el decurs dels anys cinquanta, jo vaig retornar a París; Luis de Valdeavellano se n'anà a Madrid. A Barcelona, en el domini de la història, una personalitat es desenvolupà i s'imposà: ¿com podria oblidar-me avui de Jaume Vicens i Vives? Ell desaparegué massa aviat. Però tots els qui brillantment han continuat la seva obra m'han guardat una amistat que significa molt per a mi. S'han teixit entre París, Barcelona; també València, amb Reglà, Fontana, Lluch, i encara Madrid, amb Gonzalo Anés, Domínguez Ortiz —uns llaços informals, de cap manera institucionals ni encara menys ideològics, d'una solidesa extrema emperò, basats en allò que jo anomenaria simplement una certa idea de la història. No cal que sigui de la Història amb majúscula. Sinó indubtablement de la història en tant que professió.

Pertot arreu, les Universitats en crisi profunda, s'acosten a una veritable descomposició. I les disciplines que hom voldria veure cada dia més en col·laboració recíproca han tingut massa sovint tendència, en

canvi, a recloure's dins elles mateixes. Tanmateix quan penso en l'obra històrica d'economistes com Fabià Estapé, Ernest Lluch, Gabriel Tortella, en la cultura econòmica i demogràfica d'un Jordi Nadal, d'un Emili Giralt, d'un Josep Fontana, i quan veig entre nosaltres, avui, Frederic Mompou i Joan Miró, em dic que el meu desig d'història total construïda damunt dades concretes i coronada per l'esperit, potser no és una quimera. En convocar-me en aquesta cerimònia, la disciplina històrica és la que vosaltres honoreu. Amb emoció, us n'expresso tota la meva reconeixença.

Í N D E X

Lliçó introductòria sobre la concepció cívica de l'artista, per Joan Miró i Ferrà, llegida per Santiago Alcolea	Pàg. 5
Discurs de contestació, per Alexandre Cirici i Pellicer	Pàg. 13
Presentació de Frederic Mompou, per Oriol Martorell	Pàg. 33
Addenda I: Obres principals de Frederic Mompou	Pàg. 55
Addenda II: Bibliografia principal sobre Frederic Mompou	Pàg. 59
Presentació de Pierre Vilar, per Fabià Estapé	Pàg. 61
Discurs de gràcies, per Pierre Vilar	Pàg. 71

