

helix

vilafranca del penedès

a b r i l 1 9 2 9

3



G R A V A T A L L I N O L E U M P E R L L U I S M . G U E L L

L'any 1924, Ricard Viñes de retorn de l'Amèrica Llatina, va fer sentir a París les obres, d'expressió noble, d'alguns compositors criolls.

Aquesta revelació hauria estat la d'un rei d'armes, de no ésser Broqua i Villa-Lobos.

Feia poc temps que el colorit del ball rus s'enfosquia als ulls, i la seva música ja no es resistia pel pudor del misteri; i que calia revifar l'orientalisme condensat, amb un altre orientalisme més ple d'infinat.

Es cregué trobada la vena en el gènere crioll; i el pintoresc volgué ésser fruitós altra vegada. Un argentí — Carles Pedrell — fins gosà bastir amb sons innobles, els poemes de J. R. Jiménez.

Foren rebuts amb certa afectuositat els grotescs: Athos Palma, Derrogatis i López Buchardo.

El «compatriota» hispà-america pensà estrènyer llaços en ocasió d'algun dia tretzè del mes tardoral.

Villa-Lobos era representat, llavors, per unes expressions pianístiques de forma desconcertant i diabòlicament dibuixades. Un ritme obstinat feia doblegar com un cuc les extencions sonores. Algú parlà de Prokofieff.

Rubinstein empenqué la tasca de portar-les davant el públic, sentimental dels concerts de piano. Es veie al costat de Chopíni d'Albéniz.

Després Alina Barentzen el portà prop de l'home de les sonates.

Sempre Villa-Lobos hi va sortir perdent.

L'anècdota de Villa-Lobos ve quan, així les coses,



HÈCTOR VILLA-LOBOS

tenint (com tots els músics a París) admiradores cinquantenàries — on incideix l'admiració pel pianista, i més encara pel pianista francès — aquest ple de fama i de bons propòsits vol portar les obres d'Hèctor davant la selecció per tal de fer-li un prestigi.

L'autor és pregat de sentir-ne una interpretació, de la que demana, després, al gran pianista, de no tornar a tocar mai més música d'ell; car — diu — és «la de la meua raça».

La forma Chôros és el motlle estètic per ell creat, Chôros — segons tinc entès en brasileny és nominalment un moment de la vida corrent copsat de viu en viu. La cançó, el camp, la ciutat, el grill, la dona, la rutina etc.: tot el que es mogui per voluntat de la llum o de la foscor; però instant de moviment. Es doncs una instantània de la vida.

Posar això en música és concebre un ambient estilitzat en sonoritats: el paisatge. — En Mompou autor d'Altitud es devot de Villa-Lobos —.

De totes les definicions assajades cap s'hi adiu tant, com la de serenata, o sigui, cant acompanyat, que vibra en ambient i fa vibrar aquest.

Villa-Lobos explica que de jove fou violoncel·lista. Va estudiar a Rio Janeiro amb el seu pare músic; mort aquest, amb la seva mare i després, amb tres mestres absolutament desconeguts: Oswald, Braga i Nascimientto.

Pensem que cansat de tots tres, se n'anà a fer concerts endins del Brasil, que recorregué durant quatre anys de cap a cap, passant pel 'deshonor de la precocitat.

La proporció entre la selva verge amb els cants vius, presoners de la immensitat — aspiració de l'art indià — i l'insult del violoncel tocant l'auré, Popper, Boelmann — llavors no es coneixia l'intermedi de Goyescas — féu a Villa-Lobos

La seva obra l'any passat, — quan va fer uns grans concerts amb orquestra, solistes i cors, — es composava, ultra les pianístiques, de tres poemes indis i de catorse chôros. D'aquests n'hi

ha per a totes les combinacions simfòniques possibles: Es característic el baix rítmic — afirmació d'orientalisme com en Strawinsky — representat a voltes pel treball de vuit músics en la percussió de tota mena, d'estres sorollosos, caixes amb pedres, ratlladors, fréc d'ossos etc.

Malgrat aquesta descomposició aparent, la instrumentació de Villa-Lobos no deixa d'ésser una combinació química.

L'any passat el triomf obtingut per les xiulades insistents del públic li féu sol·licitar una obra «Seres-ta» per a la Societat Internacional de Música.

En Seresta hi ha la recitació «Chant du Charretier».

La melodia és donada en la ganga d'un cromàtic límit del que cal substreure l'expressió.

Pietro Bardi, conte di Vernio, ha estudiat el neoplatonisme en el «estilo representativo» font d'origen del Melodrama a Itàlia. Parla del cromatisme exprés de Luca Marencio «el piu dolce cigno dell'Italia».

El primer Chôros de Villa-Lobos és per a guitarra sola com les composicions de «Combattimento d'Apolline col serpente».

«Ara, en Villa-Lobos hom hi sent l'estil «representativa», hom hi veu el joc intel·ligent dels mateixos termes; la estilització, però, ha fet sons cromàtics, als versos narratius.»

En les recitacions d'Anna Maria de Saavedra, l'accent cromàtic és expressió més viva que la paraula viva.

RAMON BORRÁS PRIM



NEN : 1928

Malgrat ésser el Greco «inquietant i excitant fins l'escàndol, independent fins el salvatgisme», no pogué—com a bon bizantí—lliurar-se de l'instint ponderatiu. Es aquesta ponderació el que ha volgut remarcar el gironí Josep Claret en el seu estudi—esquema analític—de l'«Entierro del Conde Orgaz».

El dualisme (les «dues

tècniques: una per a la representació dels personatges considerats com vivint a la terra, i un altra per a la dels sants i altres persones celestials» que hom troba en el Greco) hi és ben accentuat. Ambdues parts—Paradís i Terra—s'interfereixen en una horitzontal donada pels caps dels cavallers i clergues. Es damunt aquesta línia, que reposa el con-

junt arquitectònic que unifica una obra tan desarticulada com la «grequiana». Centra la meitat inferior el cercle format pels dos sants i el comte (a senyalar la resolució per corbes, oposada a les trencades de Garnero). També es consigna la paràbola del capellà vident, que fugiria de no ésser tallada horitzontalment, i el frare, que equilibra aquesta part. El Crist—corba de moviment, rosetó—genera un sistema de corbes que fugen, independentment de la Terra. Es ací, plasmació del dinamisme del Paradís «grequià», on hi ha més part personal.

El ver Claret no el trobarem ací, ni en els olis, sinó en els dibuixos.

Senyalem dintre aquests dues tendències: de superfícies amolçades la una, i nirvi, esquema, l'altra.

Repetida a la primera, hom troba la obsessió del detall real. Al costat de tota una posició o moviment sintetitzats, resta el pegat d'una pantalla (Estudiants) o uns engranatges (Fàbrica) talment fotografiats.

Aquests objectes segons

natura, reconeixement de la pròpia impotència per a «fer ambient» amb la sola creació abstracte, si bé ens mal·liarien trobats en un artista fet, no ens poden fer por en el cas d'un novell. Són les caminadores, les darres concessions al públic, entusiasta dels seus olis (de fet, en alguna obra, ja aconseguí la supressió total de l'anècdota).

Igual cal dir de la superposició—ben assolida, per altre, al «Carrer» i al «Ball». Dues paral·leles, en aquest, donen el ritme a l'eixam de cames incitadores. Tres caps seriosos pengen la plasmació del salt fisiològic (sense que les noies s'adonin gaire d'aquest simbolisme).

Anotem «Pescadors» (el repòs és donat per una Sirena i unes cames creuades. Els núvols rodons, inflen les veles), «Estudiants»—amb unes superposicions poc sortoses—i «Descans de l'obrer» (reposar torturat, cap embolicat en braços de tres colzes. Posat violent. Paisatge de xemeneies i núvols negres, Gens de natura) un xic massa

C L A R E T

simbòlic; simbolisme que arriba en alguna obra, a una preponderància oberta sobre el fet autèntic (així «Fàbrica» amb politxes i rosetons, línies de màxim moviment, homes color de forn, paper fosc).

Allà on més inquiet se'ns mostra és en composicions com «Nen», «Dona», «Voltes de Girona» i «Carrer» (1929). L'autor—tal volta amb un excés de cerebralisme, de rigorosa submissió a una regla purificadora que arriba fins a esquematitzar l'anecdòtic, en comptes de suprimir-ho—aspira a plasmar-hi el moviment, la vitalitat. El bàsic és la fibra, el gràfic de la potència. El volum, l'extern és reduït a un ombra (i encara tracta de prescindir d'aquest vestigi). El «Carrer» suposa una passa endavant. La tècnica del contrast de les masses mortes, rectangulars, amb les corbes de gran moviment—la vitalitat del tràfic—, tot i responent a una apreciable tasca subconscient, pateix encara d'un excés de regla, regla que, no en dubtem, deixarà de banda un dia car disposem

del cabdal de recerques—i fermes troballes—dels cubistes per a poguer lliurar-nos sense por a l'art del jo, de llibertat sense control.

Defugint el planer dels paisatges fets d'esma—carn d'Exposició—, ben convençut de la mentida que hi enclouen i àdhuc el cinisme o nul·litat de llurs autors, puja suara la drecera més difícil i inconeguda d'aquesta abstracció. No tothom sabria, i voldria, cremar els vaixells, escupir damunt les pròpies obres, més preades pel públic. (La capseta de colors del «paisatge» la perdé un capvespre, als voltants de Girona. Se'n serví, la Natura?).

En parlar de defectes—cal no obli-

dar que fou precís Hèrcules per tal que Anteu no toqués de peus a terra—no pretenc restar valor a aquesta obra. Ans al contrari: Apreuar-la. (Tota crítica... etc).

En el cas de Josep Claret, l'estudiant d'arquitecte (les obres exposades del quals foren de les poques dignes de veure's en el desconhortador i confós II Saló Escolar, recentment celebrat), suposen la inquietud d'una recerca, no satisfeta, de la

cabal expressió del jo (Per assolir-la es sotmet a la «experiència de Dalí» que propugnava—en parlar, a un diari, de tendències noves i aconseguint tan sols palesar el seu propi estovisme embafat i la decrepitud ronyosa de les seves idees—un crític casolà). La darrera paraula no hi és dita. Tenim dret a exigir-li quelcom de més fort.

JOAN RAMON MASOLIVER



VOLTES DE GIRONA : 1928

Ortega y Gasset diu:

Des de les planes de la gran obra «El Espectador», (vol. V, cap. XI i XII) sintetitzant tota una teoria sobre l'Art. En dos capítols afïnats, producte del comentari, a l'admirable cova d'Altamira — Santuari de la religió artística detroglo-dites maravillosos — resum la seva concepció de l'Art.

Els dos capítols, als quals em refereixo, els titula: «Santillana del Mar: antes de entrar en la cueva» i «Santillana del Mar: La Sombra mágica de la varita». En el primer fa consideracions sobre l'Art en general, amb frases acabadíssimes, de les que n'extraurem algunes, que fan l'efecte de fites, per on avançava la reflexió del mestre.

Abans d'entrar per segona vegada (segons ell mateix confessa) a la cova d'Altamira, escriu el seu «credo» estètic — del que en donarem algunes mostres si bé que al nostre entendre no es pot extractar, i gustosament el reproduïm íntegrament — inglosable.

Diu:

«La esperanza de aventura y milagro es esencial para que haya emoción estética.»

«No hay arte sin éxtasis, en el sentido más riguroso de la palabra, que es «estar fuera de sí.»

«La humanidad necesita

periódicamente sacudir el árbol del Arte, para que caigan las frutas podridas.»

«El Arte, en vez de adaptarlo a las almas inertes, importa ensayar lo inverso: hostigar a las gentes para que sean capaces de él.»



J. CLARET : *Estudiantes* : 1927

Ortega y Gasset després de la generalització del primer capítol, explica, en el segon, la impressió, que li produeix el contemplar per segona vegada, l'obra d'uns perfectes primitius. En poques planes ens dona una

mística de l'Art senzillament exquisida. Sen l'èxtasi que preconitza en el primer capítol, i retroba tota l'ànima primitiva, en el sentit simplicitista i sublim, dintre l'obra eminentment espontània de l'artista de la cova d'Altamira. Veia l'arbre de

cen en hombres de alma primitiva, superlativamente ruda.»

I com a colofó:

«Existe para el alma primitiva una penetrabilidad prodigiosa, entre las realidades, que permite pasar de una a otra.»

Anoto la part pràctica d'algun dels seus pensaments que ell formula com un imperatiu als artistes. Remarco els que he donat com a tast del primer capítol.

AGUSTÍ CARRERES

2

La tragèdia, la gran tragèdia d'aquell poble ve del tenir la rambla curta.

Tota la gent d'aquell poble deixa entreveure la influència d'una rambla curta.

De seguida s'hi nota la falta d'un passeig llarg i espaiós, on la vista es pugui esplaïar, i qui diu la vista diu l'esperit.

La gent d'aquell poble encaixonada, en els seus lleures, en les quatre parets d'aquella rambla raquítica s'ha toraat miop i no sap veure més enllà de la distància de la seva rambla escanyolida.

Per això la gent d'aquell poble no té mirades amples i els esperits són mesquins.

Per això allà: es va al cinema perquè no hi ha res més. Es va a missa perquè

l'Art sacsejat, sense fruita podrida, sense màcula, l'obra d'una ànima netament artista, d'una realitat crua i d'una percepció prodigiosa de relacions de realitats.

Diu:

«Obras admirables na-

és un precepte i a cop de tocar les campanes. I es juga a futbol perquè es cobra, i el públic sols hi va quan es guanya.

Per això els seus intel·lectuals, encara que portin ulleres, sols veuen les faltes d'ortografia i les majúscules.

Unicament es mira en un quadre «si s'hi assembla».

I llurs tímpanes sols aguanten la música de paper fi de Beethoven, Chopin i C.^a.

Per això els diversos partits sols miren pel forat del pany de les seves respectives habitacions saturades, contemplant sempre el mateix «no res». No gosant obrir la porta de bat a bat, mirar el paisatge de dalt a baix i respirar a ple pulmó i molt menys, pujar dalt el terrat i mirar-lo amb mirada ampla i esperit generós.

Per això la gent d'aquell poble quan se li posa davant quelcom que no són les quatre parets grises de la seva rambla, es mareja i treu un riure idiota o s'atabala i ho embesteix bestialment perquè desapareixi i pugui tornar a la seva vida de panxa-content.

Si la gent d'aquell poble no deixa la rambla i no s'en va a passejar per la via, a acostumar-se a mirar les coses llunyanes, jo li asseguro una catàstrofe aclaparadora.

Anoto que la paraula «ridícul» em volia sortir.

JOAN LLOVET

CINEMA

Entre les bandes—soporrífères—passades darrerament algunes com «Volga, Volga» i «El Cantor del Jazz» són una troballa.

En la primera (és la Rússia de Einsestein i Podowkin, no la falsificada a París, que ens interessa) trobem un xic massa de messianisme—

brim per la seva fesomia, i sempre ens estranya que el protagonista trigués tant de temps en adonar-se'n—al moment que va a encimallar la malifeta és vençut pel bo; trossos de cinta d'aventures de Douglas; amors ingenus...), la francesa—de Gance, per ex.—i escenes *salgaríesques* àdhuc. La única cosa russa que s'hi as-

da), i la dels remers que, vogant, s'allunyen de la cambra, fixa, acrediten un director.

Un vol de coloms i un aplec de cantaires muts, davant la pantalla (El Cantor del Jazz).

A l'èxit assolit a Amèrica contribuï la popularitat d'Al Jolson i l'ésser la primera gran pel·lícula parlada. Al públic d'ací no l'interessa gens ni mica (l'artista és molt lluny d'ésser un Valentino).

Allan Crosland, un dels directors de la Warner, s'ha acreditat—servint-se d'un escenari reduït—de perfecte poeta. Quin acompanyament—per exemple—més adequat, en el duo amorós, que la rítmica ondul·lació de les coristes esvaïdes?

Remarquem el treball de l'artista (tant Al Jolson, com el nen que el substitueix) revivint la seva autobiografia, May Mac Avoy—més expressiva que mai—i l'amic jueu.

De gran efecte, i tal volta la única cosa que agradà al públic, els discos («film sincronitzat» deien els programes)—«Kol Nidrei» i «Mareta»—que sentirem. Desastrosos els títols del senyor Graciani.

Aquesta primera excursió d'Al Jolson pel cel·luloide ens fa desitjar la vinguda de «The Fool Singer» estrenada fa mig any al Winter Garden, de Nova-York.

RAMON IBARRA



J. CLARET : Cabaret : 1927

salvant, naturalment, les diferències; la presència d'una dona, per ex. Voltant el Crist s'apleguen Judas, Pere i Joan.

Confusió de Cinema i Pintura: cada escena és un quadre, un prodigi de composició i llum.

Clara, hem vist la influència americana (el traïdor—d'ençà que surt ja el desco-

sembla és la òpera—decorada per Alarma—amb el protagonista alt i ros i el tòpic del borratxo còmic (qui, en aquesta ocasió, treballa més dignament).

Angles esplèndids i encertada mobilitat de la màquina. Escenes com les del mar, que, en rompre's les ones, denota la terra (la ciutat ix de dintre una ona-

LA FINESTRA DE L'INÈDIT

Solanes Vilaprenyó UN MISTICISME POSTIS

Cap preguntar si els homes de la Renaixença no eren empenyuts per altra cosa que pel patriotisme i la història—un patriotisme que pecava d'il·localitzacions, d'indeterminacions i de vaguetats de tota mena: una història confosa i per escriure—.

Ja que existeix un impuls humà cap a la Novetat, ni la Veritat, ni la Felicitat son coses de l'hora en què es viu i hi ha sempre l'esperança que el nou camí sigui el lluminós. La Novetat, la majoria de vegades, no és ni la Felicitat ni la Veritat, però elles seran una cosa nova, i el prestigi d'aquestssupremes objectius humans se li fa extensiva. I es dona el cas que aquest—passeu el neologisme—neotropisme es en certa manera reversible, i resulta el més probable que les renaixences i totes les revaloritzacions hagin obeït millor a la consigna de novetat que a un misticisme passatista. (I una penyora d'això està en el pas cap al tomisme de molts avantguardistes en els quals ni es sospita tan sols el traïdor)

L'establiment de les normes ortogràfiques seria un nou fet que es deuria a aquest anhel de renovació i quedaria així tenyit tot el moviment renaixentista d'un cert avantguardisme. Aleshores es tindria una base

més per a considerar tota l'actual exaltació dels tòpics classicistes, com a fruit d'un joc de la casualitat: de la loteria dels mecenes. Perquè el classicisme és el vestit oficial de la Renaixença catalana a l'altura actual, però hi ha fets determinats que el caracteritzen i que, de vegades, són una inconseqüència. Hi ha, per exemple, l'obsessió de l'idealitat i les freqüents crides a l'ideal. La premsa catalana acarona abstraccions com aquesta amb vaguetats, exaltacions i simptomatologia de set d'infinit romàntica.

Aquesta explicació de la Renaixença catalana, no serà però, universalment acceptada. Es tracta d'un sentit subterrani i encara contradit en aquests moments.

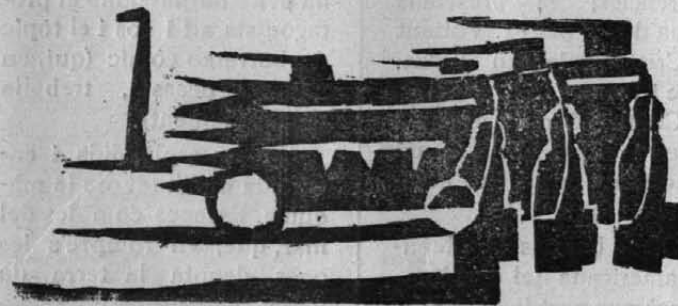
Caldria convenir, en efecte, que tota la capacitat i tot l'anhel de renovació s'ha esgotat escrivint primer en català, i després en català de norma. La ironia i el

silenci que són les reaccions que provoquen les actituds que responen a l'aspiració de modernitat, fan pensar-ho. I després hi ha la voga del criteri contrari al que venim d'exposar, i que presenta la Renaixença com un retrobament de la personalitat llatino-hel·lènica que batega dintre nostre. Se'ns dicta el classicisme per raons d'afinitat ètnica i ens volen fer creure en la influència reaccionària del Mediterrani. Però, en realitat no és aquesta la raó. La major explicació del classicisme català és la no existència de clàssics i la seva forçosa improvisació.

Classicisme és sentit pregon de la qualitat. Els clàssics són escriptors amb tantes garanties de qualitat que no és probable que defraudin ningú. I es podria, potser, qualificar de classicista la manera de comprar del públic català. Aquí no se sap res de l'home que compra un llibre pel sol

encís de la portada i del títol. Que enduts per aquesta pruja de qualitat poden adquirir també llibres avantguardistes? Sí, però no pas exactament amb el desig de fruir llegint-los, sinó amb el propòsit de formar-se, de documentar-se. Aquest comportament del públic català vol dir que no és un públic normal; que no és un gran públic. I aquest sentit de la conducta del lector català, és el sentit del classicisme català. Ell té per objecte, ja que la cultura catalana no és una cultura normal, ni una gran cultura, constituir amb la reactualització de les coses bones i belles, però que ja no són de l'hora d'ara, un cert llast. D'èpoques reculades de la cultura pròpia, i d'altres cultures mares de la nostra, forma la base, el sòl i el subsol de les edificacions actualistes. El classicisme al servei de l'avantguardisme, es podria dir.

Resultaria, en definitiva, que una altre de les característiques del moment actual a Catalunya—en l'article anterior indicàrem la taylorització de la joventut com una d'elles—, seria la investidura a un corrent purament utilitari d'un sentit místic.



IMPRESA CLARET - VILAFRANCA