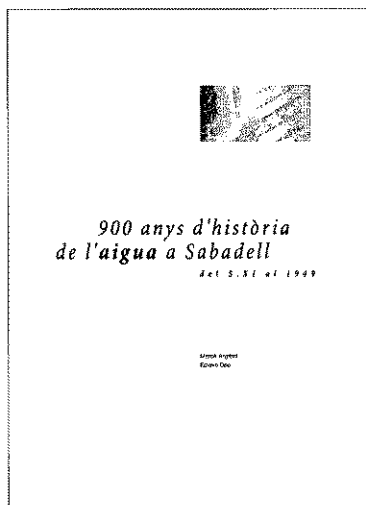


## RESSENYES

Mercè ARGEMÍ, Esteve DEU. *900 anys d'història de l'aigua a Sabadell del segle XI al 1949*. Sabadell: Companyia d'Aigües de Sabadell SA, 1999. 153 p.



Aquest llibre està estructurat en dues parts. La primera, a càrrec de Mercè Argemí, es dedica a l'època en què el proveïment d'aigua fou gestionat exclusivament pel Comú, des del segle XIV fins a 1843, tot i que lògicament l'anàlisi es remunta també als segles anteriors. La segona, a càrrec d'Esteve Deu, abasta de 1843 a 1949, en què la iniciativa privada va adquirir un paper important,

bé que no exclusiu, en aquest servei. La història de l'aigua, com la de Sabadell, es divideix en dues grans èpoques: la vila preindustrial i la ciutat industrial.

El proveïment d'aigua ha estat un problema secular, ja que els nostres avantpassats van establir la vila damunt una plana on aquest bé era escàs. Mercat abans que vila, en els moments fundacionals va primar l'equidistància entre venedors i compradors. La plana, on ja hi havia hàbitat dispers, era, en canvi, ben dotada de terres cultivables i de vents suaus.

Abans que Sabadell existís, l'aigua del riu Ripoll ja era essencial. Sense aquest curs fluvial i les activitats que va permetre –l'horta de regadiu i l'impuls als molins–, probablement Sabadell no s'hauria fundat mai i, amb seguretat, no hauria assolit l'èxit econòmic posterior. Sobre aquests aspectes, i en particular sobre els molins, Mercè Argemí fa noves aportacions.

El creixement poblacional de la vila entre els segles XII i XIV va comportar una demanda d'aigua que no podia ser satisfeta pels pous fins llavors existents. L'ús domèstic era el prioritari (higiene, alimentació, bestiar...), però, una vegada cobert, les aigües sobrants podien tenir altres usos: regar una petita part de la plana a tocar la vila (l'Horta Novella) i també dedicar-les al tintatge, un procés bàsic en la creació de valor dins de la manufactura tèxtil llanera.

El proveïment d'aigües, que captava petits cursos superficials al nord de la plana, dins de la part forana de Terrassa, va començar a funcionar en el primer terç del segle XV i va durar pràcticament quatre segles. Síntoma clar que la demanda va modificar-se poc al llarg d'aquest període. L'equilibri entre aigua i població va esdevenir precari a partir del creixement sostingut del segle XVIII, en què es va doblar la població. Novament, l'èxit econòmic va qüestionar la dotació d'aquest bé públic.

Al llarg d'aquestes quatre centúries, l'organització del proveïment d'aigua fou molt simple. El Comú, darrera el qual s'endevina el batec d'una societat activa i menuda, en fou l'empresa, ja que la vila no disposava de cap organització local rival o paral·lela d'aquest abast. El finançament, com molt bé estudia l'autora, es basava en mètodes tradicionals:

recaptació d'impostos quan era necessari endegar l'obra i alternativament l'exigència, com una mena de *corvée* —una prestació forçada de feina— municipal, de torns de treball directe dels vilatans.

La tecnologia era simple: la mateixa dels romans. L'aigua ens arribava per la pressió natural en venir des de cotes més altes, era captada per mines i distribuïda per canalitzacions ceràmiques fins a les fonts i el safareig. Atès que les aigües eren patrimoni reial, els únics problemes legals foren els relatius als drets de travessar les terres dels propietaris pagesos per transportar-les fins a la vila.

Esteve Deu analitza la segona època, que va començar amb la crisi definitiva del proveïment tradicional a causa de les noves dimensions del consum d'aigua, industrial i domèstic, derivades de la industrialització. La indústria demanava aigua per a les noves màquines de vapor i per ser utilitzada com a agent químic en els processos més intensius en aigua, els del ram de l'aigua. Aquests darrers es podien situar a les vores del riu, però els processos més intensius en treball i energia calia situar-los al nucli urbà, on hi havia els treballadors i els solars adients. La demanda domèstica augmentava amb el creixement demogràfic. Només en vint anys, de 1824 a 1843, Sabadell havia passat de 4.200 habitants a més de 8.000. Des d'aquesta perspectiva, el subministrament d'aigua es convertia en una de les infraestructures bàsiques de la industrialització, d'igual importància que el subministrament de gas per a l'enllumenat o, en un àmbit més extens, el ferrocarril.

La penúria fiscal de l'administració local, financera-ment incapacitada per afrontar les dimensions de l'obra, i l'existència d'un sector privat, que demostrava la seva competència en els negocis fabrils —demandants d'aigua— de cada dia, expliquen que l'ampliació del subministrament d'aigua fos organitzat i dirigit per la iniciativa privada. La nova empresa, la Sociedad Amantes de la Agricultura e Indústria de Sabadell (1843-1861), continuada per la Sociedad de Propietarios de la Mina de Aguas de Sabadell (1861-1949), va ampliar l'àrea de captació de les aigües del Nord de la plana (al terme de Sant Pere de Terrassa), una part de les quals es destinava al subministrament públic mitjançant fonts i safareigs. Com que no hi havia monopoli legal i l'oferta era molt limitada, s'hi va afegir una altra empresa privada, Andrés Marí y Compañía (1872-1903), després Compañía de Aguas para el Abastecimiento de Sabadell (1903-1949), que portava aigües des de la mateixa vila de Terrassa.

Sabadell va basar la industrialització i el creixement del segle XIX en aquest doble proveïment privat, més el particular dels pous, però els recursos hidràulics del Nord de la plana i els de Terrassa eren clarament insuficients des de finals del segle XIX. El 1915, amb més de 32.000 habitants, havia quadruplicat la població de 1843. Mentre el problema del consum industrial s'alleugeria amb els pous de les fàbriques i amb la substitució del vapor per l'electricitat, el consum domèstic, en canvi, era cada cop més deficitari. Esteve Deu mostra que

el nombre de litres disponibles per habitant estava lluny de satisfer les necessitats humanes, mentre que la manca d'aigua corrent —el 1923 només en tenia el 13 per 100 dels habitatges— perpetuava el recurs als pous, amb efectes d'insalubritat, i a les fonts, amb incomoditats i limitacions.

En aquest nou context la iniciativa privada no podia garantir el subministrament necessari. Calia explotar nous recursos hidràulics i ampliar la xarxa d'aigua corrent en una ciutat extensa de cases de planta baixa o planta i pis. El problema bàsic era el consum domèstic i no l'industrial. L'exploració de nous recursos hidràulics comportava dos problemes: un d'inversió (el cost de bombar l'aigua dels aqüífers del Ripoll) i un de polític (la reacció opositora dels concessionaris privats d'aigües del riu que se sentien perjudicats pel projecte). El protagonisme corresponia a una institució disposada —i capaça— de realitzar la inversió (ara l'Ajuntament tenia més recursos financers que en el segle XIX, mentre que les dues companyies privades estaven en situació precària) i prou representativa per vèncer tota oposició particular.

Entre 1914 i 1939, el subministrament d'aigua va millorar. Fins i tot se'n van beneficiar les companyies privades que van poder comprar aigua a l'Ajuntament. A més, aquest va organitzar el subministrament pel seu compte. Primer, doblant el nombre de fonts i triplicant el de safareigs entre 1900 i 1940. Segon, de manera més moderna, ampliant la xarxa d'aigua corrent. El nombre de cases amb aigua corrent va passar del 13 al 18 per 100 dels habitatges entre 1923 i 1939, lluny encara dels estàndards dels països avançats. L'equilibri aconseguit era, però, precari i ja, des de la dècada de 1930, es va començar a pensar en recursos hidràulics de fora del Vallès.

La recuperació industrial i demogràfica de Sabadell en la primera dècada de postguerra, en contrast amb l'economia espanyola, va aguditzar el problema del subministrament (domèstic i també industrial) i en va accelerar la solució: el recurs a les aigües del Llobregat, en mans de la companyia d'aigües de Barcelona. La portada de l'aigua i l'extensió de la xarxa de distribució (el 1950 només el 37 per 100 dels habitatges tenia aigua corrent) requerien una gran inversió.

En 1948 i 1949, l'Ajuntament va establir el monopoli del servei de proveïment d'aigua i la seva explotació mitjançant una empresa mixta. La renúncia del principal subministrador d'aigua a l'explotació directa del monopoli s'ha de situar en el context de la primera dècada de postguerra, sobre la qual potser l'autor podia haver insistit més. Com un segle abans, l'Ajuntament era pobre. Una inversió i una oferta pública de béns públics massa minses eren el resultat d'una imposició reduïda i allunyada dels patrons occidentals.

La decisió, ja que no hi havia un consistori democràtic, fou presa per les considerades forces vives. A la fi de la dècada de 1940, a diferència del primer terç de segle, la iniciativa privada hi tenia interès i tornava a manifestar capacitat. Atesa la delicada situació de les dues antigues companyies, es va

crear una nova empresa per captar els recursos financers necessaris. El monopoli, en reduir el risc de la inversió, ho afavoria. Finalment, l'empresa va ser mixta, ja que l'Ajuntament hi participava com a accionista minoritari per tal de garantir que les necessitats públiques fossin degudament cobertes.

Hem d'agrair a CASSA que hagi recorregut a historiadors solvents per elaborar aquesta història de nou segles. Esperem que aquesta iniciativa sigui imitada també per altres empreses locals, ja que fins a la dècada de 1980 han preferit l'hagiografia a la historiografia. Els autors, per la seva banda, han demostrat estar a l'alçada del repte.

JOSEP M. BENAUL BERENQUER

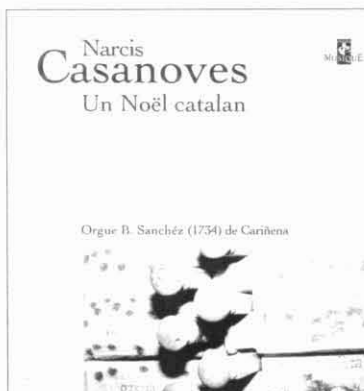
**Narcís CASANOVES. *Missa a 6 veus. Salve a 5 i 6 veus. Escolania, Capella de Monjos i Capella de Música de Montserrat. Jordi Agustí Piqué, director. Barcelona: (DAM 5002-CD), Discant (CD-E 1007), 1999. 46'07 min.***

**Narcís CASANOVES. *Un Noël catalan. Maîtrise de Radio France; La Simphonie du Marais. Toni Ramon, direction et François Espinasse, orgue. France: France Musique, Dep. l'Aisne, 1999. (Tempéraments; TEM-316019). 72,35 min.***



**En defensa del patrimoni musical: a l'entorn de Narcís Casanoves (Sabadell, 1747-Montserrat, 1799).**

Una collectivitat que no servi dilectament i respectuosa el seu patrimoni és una collectivitat pobra d'esperit, i sovint pobra també en d'altres dimensions de la seva realitat social i cultural. Si, a més, ens referim al patrimoni més proper a les nostres arrels, en el cas que ens ocupa la nostra vila de Sabadell, secularment rica en iniciatives culturals de tota mena però on aquestes no sempre han disposat dels adobs adients i de la necessària continuïtat perquè aquelles



poguessin quallar i manifestar-se al nivell desitjable, aleshores la preservació, l'enaltiment i l'estudi de les fites històriques assolides en els diferents camps de la cultura, les lletres, les arts, en definitiva, del diferents registres que conformen la nostra vida cívica, esdevé una obligació alhora indefugible i anhelada.

És per això que constitueix motiu de congratulació la recent publicació de dos enregistraments fonogràfics, que recullen sengles obres d'un conциuadà il·lustre, el compositor i organista del segle XVIII, P. Narcís Casanoves i Bertran (1747-1799), de qui l'any passat commemoràvem el bicentenari de la seva mort. Compositor i mestre distingit de l'Escola de Montserrat, la qualitat de la seva música ha estat evocada en diferents publicacions especialitzades, i en la mateixa música, adscrita a un classicisme amable i juvenil, és perfectament discernible el domini d'un ofici madur i encisador que fa de la seva música no només una referència musicològica obligada per a l'estudi d'una etapa capital de la nostra història musical, sinó motiu de gaudi i fruïment estètic per tot melòman que vulgui acostar-se a la seva producció, copiosa i variada, tant pels efectius vocals i instrumentals emprats com per la seva intenció funcional i estètica.

Deixeble del P. Benet Julià (1727-1787) i del P. Josep A. Martí (1719-1763), que havia estat un dels principals introductors del nou estil a Montserrat i amb qui treballà igualment el P. Anselm Viola (1738-1798) —que esdevindria, al seu torn, mestre de Ferran Sors (1778-1839)—, Casanoves constitueix un genuí representant de la penetració a Catalunya de l'estil galant, fortament impregnat del melodisme italià, tot i que en la seva obra religiosa —de llenguatge clar, senzill i efectiu— hi confluiran diferents tradicions idiomàtiques, sense defugir eventualment, i en les realitzacions de temàtica i significació més seriosa, tenyir-se de pronunciades inflexions cromàtiques, fet que els confereix un accentuat dramatism (com és el cas, notòriament, del responsori del Dissabte Sant, *Aestimius sum*). La seva producció comprèn obres per a instrument de tecla, misses, motets, vespres i d'altres pàgines de caràcter litúrgic, entre les quals destaquem molt particularment els responsoris de Nadal i de Setmana Santa. Mentre que l'obra religiosa té un caràcter fonamentalment homofònic, adscrit a l'estil concertant, i amb una marcada ascendència italianitzant, sobretot en l'escriptura de les parts solistes, la proximitat a l'estil lluminós i harmònicament aventurer del Pare Soler i de Domenico Scarlatti és perceptible en alguna de les seves Sonates per a orgue en un sol moviment, bipartites i d'escriptura viva i espurnejant propera a l'idioma clavecinístic. Textura lleugera que trobem fins i tot a les obres en estil fugat, en què abunden les figuracions de caràcter homofònic.

Podem avançar ja que ens trobem davant de dues aportacions valuosíssimes a la discografia del músic sabadellenc, en primer lloc pels seus programes, i en segon lloc, pels respectius conceptes interpretatius, en ambdós casos de qualitat i que cada oient sabrà ponderar adequadament. Els dos com-

pactes ens ofereixen així una visió complementària i molt completa del geni del compositor. De fet, i en el cas de la gravació montserratina, estem davant d'un disc substancial i alhora d'una excel·lent introducció a la música de Casanoves, que se'ns mostra com un bon coneixedor dels corrents més en voga del seu temps, a cavall de dues èpoques, i amb un llenguatge que si bé és conformat pels elements més convencionals i idiomàtics del moment, aquests assoleixen en les seves mans un admirable equilibri entre intencions i resultats, palesant en tot moment una acurada factura en la realització i un admirable perfil expressiu. El segon disc té l'interès afegit de restituir el context més genèric de la tradició musical nadalenca a Catalunya, amb la inclusió de realitzacions d'altres autors, vinculats a una tradició comuna. Els llibrets inclosos en els dos discs aporten una valuosa i documentada informació sobre el compositor i les obres interpretades, així com també els texts complets –amb les corresponents traduccions– d'aquestes.

El primer d'aquests enregistraments (Discos Abadia de Montserrat/Discant, 1999) ha estat realitzat en ocasió del segon centenari de la mort del compositor i en són els intèrprets l'Escolania de Montserrat, la Capella de Monjos i la Capella de Música de Montserrat, amb la col·laboració de l'organista Miquel González, tots sota la direcció de Jordi Agustí Piqué. El disc es beneficia d'una esplèndida presa de so a càrrec de Pere Casulleras que ens permet apropar-nos a la singular acústica de la Basílica del Monestir, marc arquitectònic per al qual foren originalment concebudes moltes de les obres compreses en el programa. El primer que cal destacar és la inclusió de la fins ara inèdita i mai enregistrada *Missa a 6 veus i baix continu*, l'única obra d'aquest gènere que es coneix dins l'ampli catàleg del compositor. L'esmentada *Missa* esdevé així l'eix vertebrador d'un programa que vol recrear històricament el que podria haver estat la celebració d'un servei religiós al Montserrat del segle XVIII, i fa alternar les parts de la missa amb diversos motets eucarístics, l'antifona *Salve Regina*, i sengles peces per a orgue.

En les obres vocals, la música de Casanoves se'ns mostra conformada a un estil senzill i fluent, de naturalesa predominantment homofònica i formalment equilibrat, caracteritzat per la seva expressió amable i molt sensible al caràcter i significació dels texts. Totes aquestes qualitats són ben perceptibles en la *Salve Regina a 6* que encapçala el programa, i de la qual s'ofereix una altra versió a cinc veus com a cloenda del disc; totes dues posen de manifest la versatilitat del tractament melòdic en el marc de la seva disposició concertant, o en la plenitud vocal, desplegament rítmic, color harmònic i equilibri formal de la seqüència *Lauda Sion*, en què la concertació dels dos cors i el diàleg dels solistes i el *tutti* és coronat per l'alè exultant de generoses línies «cantabiles». El nostre compositor –serà en ell una constant– es mostra en tot moment molt atent a reflectir les més petites inflexions textuals, com és el cas, en aquest darrer exemple, del canvi de mode i pedals que introdueixen un significatiu contrast a la part central, responnent a la invocació «*Quantum potes, tan-*

*tum aude*» (Lloal tant com puguis). Aquesta amplitud i el lirisme de les línies melòdiques lluiran també molt especialment al motet *Genitori II* i esdevindran motiu de les bellíssimes intervencions dels joves solistes de l'Escolania. La *Missa* és una obra que no dubtem a qualificar com a major. És molt instructiu seguir de prop el desenvolupament del Glòria, per tal de palesar-hi la saviesa i descreció amb què Casanoves respon –com era pràctica habitual– la successió d'*affetti* diversos evocats pels mots, com el tremolor i els figuralismes amb què acompanya les paraules «*miserere nobis qui tollis peccata mundi*», tractament que podrà assolir puntes de dramatisme a «*Suscipe deprecationem nostram*» (acolliu la nostra súplica), i que deixa pas a l'esclat final de joia. Arribem així al *Credo*, que constitueix la part més extensa de l'obra, i que comprèn un dels passatges més extraordinaris del nostre compositor, en evocar la història de la Crucifixió, fet que origina una notabilíssima intensificació del discurs harmònic (estancament rítmic, densitat de la textura, ús inhabitual de les inversions, presència de cromatismes i sèptimes disminuïdes). Aquest passatge és precedit per la quieta recollida secció «*Et incarnatus*», la intimitat i la tendresa de la qual són igualment objecte d'una bellíssima traducció sonora. El *Sanctus* i l'*Agnus Dei* ofereixen així mateix excel·lents mostres de talent i la imaginació harmònica del compositor (incloent, el primer cas, el recurs intel·ligent als acords alterats com a mitjà d'articulació de les seccions formals), cosa que vindria a confirmar la importància que hem atorgat a la present obra. La producció organística és representada per un joiós *Correado* en La Major, d'escriptura molt idiomàtica i que no defuig l'esperit d'exploració harmònica i palesa una notable tècnica de la modulació. Aquesta peça contrasta amb el *Partit en dos tiples*, escrit en estil imitatiu, sense que aquest suposi l'afebliment de la cantabilitat i la ductilitat del règim harmònic, com testimoniatge –en aquest darrer vessant– la introducció d'alguns girs sorprenents.

Els criteris interpretatius enllacen aquí de forma directa amb la insigne tradició que contemplà el naixement d'aquestes obres. En totes les ocasions que les peces ho permeten, bé sigui en precioses intervencions solistes o en diàleg antifonal amb el cor, resplendeixen les prístines veus blanques de l'Escolania, resultat de la primmirada educació rebuda al si d'una de les institucions més prestigioses en el seu gènere d'Europa, i que precisament ara es troba en una cruïlla de necessària i profunda renovació que ha de permetre aprofundir encara més en les qualitats esmentades i potenciar les seves consecucions artístiques.

L'enregistrament que ens ofereix la Maîtrise de Radio France i La Simphonie du Marais, totes dues sota la direcció del jove director sabadellenc Toni Ramon (Radio France, 1999) té també algunes singularitats que li confereixen un interès remarcable. En primer lloc, i com indica el seu títol *Un Noël catalan*, la voluntat de transcendir el context immediat que envolta les obres triades, amb una hipòtesi de reconstrucció de la música que hauria pogut integrar-se en la celebració de la festivitat de Nadal al nostre país, i que in-

clou realitzacions d'altres mestres relacionats amb el compositor de Sabadell i predecessors com Antonio Mestres (s. XVIII), Miquel López (1669-1723) i Juan Cabanilles (1644-1712), juntament amb algun altre autor anònim, que amplia –pel que fa a Casanoves– el coneixement que de la seva producció ens oferia l'enregistrament anterior. Contribueix a l'atractiu dels disc que comentem el fet d'incorporar una veritable antologia de música organística dels autors suara esmentats, que ens arriben en competents versions de François Espinasse. Suposa, al mateix temps, un al·licient addicional, el fet que la seva direcció sigui en mans d'un talentós músic de la nostra ciutat que, com tants d'altres de la seva generació, optà per marxar a l'estranger per tal d'ampliar els seus coneixements. Podem veure'n els fruits en aquest treball discogràfic, molt ben rebut a França i que es tradueix en una lectura ajustada, sensible i atenta als vectors estilístics. Caldria precisar tan sols, pel que fa a aquest darrer apartat, que les presents versions –a diferència de les comentades en línies precedents– compten amb el concurs de les veus femenines en lloc de restringir-se al so immaculat de les veus blanques. Les diferents versions del motet, *O quam suavis*, inclòs a ambdós reculls, permet que hom pugui contrastar directament les virtuts i eventuals punts febles dels respectius conceptes interpretatius.

La lluminositat i l'elegància més pregones dominen la major part de les obres que integren el segon programa, dotades totes d'una gràcia delicada, qualitat que les acosta a l'estètica rococó, i no per això exemptes d'eficàcia expressiva. El vessant galant s'accentua al disc que ens ocupa, en un ponderat equilibri –ho apuntàvem abans i volem reiterar-ho ara– entre els mitjans tècnics emprats i l'efecte expressiu assolit. Aspectes il·lustrats per tot un seguit de peces d'acurada factura, distingides –en el marc de les seves modestes proporcions– pel seu encís melòdic, perfecta conducció de veus, seductora escriptura instrumental –hom pot arribar a pensar en Pergolesi– i notable interès harmònic. Seria suficient l'audició del responsori *Descendit de coelis*, per cor i orquestra, per a comprovar-ho. L'obra s'acull a una senzilla disposició ternària, i hi preval una escriptura transparent i plena de distinció, de la qual podríem destacar les referències al tòpic pastoral que il·luminen la secció central, «*Deus et homo, lux et vita, conditor mundi*», per tal de reflectir l'allusió a la divinitat en tant que creadora del món. Estil galant que presideix igualment el curs del *Beata viscera*, la serenitat del qual és únicament matisada per la introducció d'expressius suports, i del qual cal igualment destacar la volada d'una diàfana escriptura vocal. Característica aquesta que comparteixen les altres peces del recull, com ara l'expressiu i interioritzat *Laudate pueri*, que segueix amantent –una vegada més– el desenvolupament del text: la seva joia recollida traspuarà en la deliciosa escriptura melismàtica de la part solista. Una major intensitat emocional manifesta el decurs del responsori *Gloriosae Virginis Marie*, peça encapçalada per una referència molt estilitzada a l'estil obertura *alla franzese*, que demana la intervenció concertant del violoncel solista i que determina una fascinant cruïlla esti-

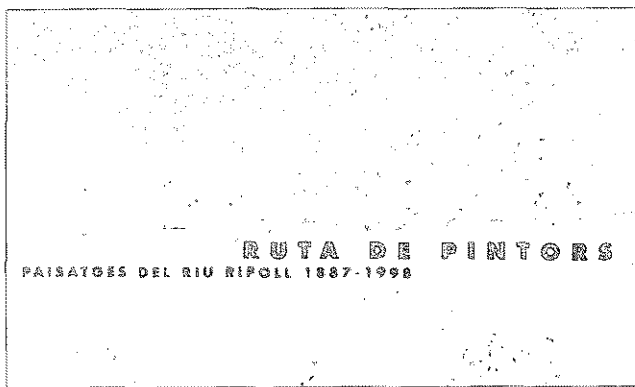
lística. Un to més greu domina igualment *In principio erat verbum*, on la idea d'encarnació és descrita simbòlicament –com apunta el mateix Ramon– com un descens melòdic per graus conjunts. El discurs s'il·lumina a la secció central en correspondència amb el mots «*hoc erat in principio apud Deum*» (des del començament era a prop de Déu) i assoleix una meravellosa fluïdesa als darrers versets, «*Omnia per ipsum facta sunt*», en referir-se a totes les coses per Déu creades. La presència de trompes a l'orquestra confereix –finalment– més plenitud sonora i una sensualitat específica a la peça que clou la selecció de responsoris, *Angelus ad Pastores*, les seccions ben contrastades de la qual il·lustren de manera adient –i com és habitual en la música de Casanoves– les diferents parts del text.

Preclar intèrpret d'aquest instrument, i reconegut per les seves inspirades improvisacions, el present enregistrament ens permet conèixer un altre vessant de la música organística de Casanoves, representada aquí per dues obres escrites en estil sever, i adscrites al gènere conegut com a *paso*, de caràcter eminentment contrapuntístic. La primera, el *Paso en re menor*, és un bon exemple de la vigència de la retòrica barroca, com ho palesa l'ús de la figura del *lamento* (o tetracord cromàtic descendent), corresponent a l'anomenat *passus duriusculus*, i que és una figura associada habitualment a les peces en mode menor i dotada amb una forta càrrega simbòlica. El *Paso en Do Major*, per la seva part, manifesta una fluïda i equilibrada escriptura fugada que corrobora, com l'anterior i una vegada més, que l'obra de Casanoves són ben vius encara –convivint amb l'emergent estil clàssic– la gestualitat i els estilemes del barroc. No voldríem, abans de concloure la present recensió, i malgrat haver centrat els nostres comentaris en la figura de Casanoves, silenciar la vàlua de les altres peces organístiques enregistrades, i que reflecteixen oportunament el nivell artístic de llurs respectius autors. Se'ns permetrà únicament esmentar la qualitat i el fervor dels *Versos de medio registro* de Miquel López, la pervivència del tòpic pastoral i efectes descriptius de la *Tocata pastoril* d'Antonio Mestres, l'important sonoritat dels registres de *clarines* i la corneta –en eco– del superb orgue de Carifiena posats brillantment en joc en sengles partitures anònimes del segle XVII i, molt particularment, la potència expressiva i colpidora del geni arrauat de Juan Cabanilles, dignament representat aquí pel *Pasacalle de 4to tono* i la magnificència vehement del *Tiento por A.LA.MI.RE*.

Aquestes breus impressions no eren el lloc més adient per a aprofundir en la significació musical i estilística del nostre preuat compositor –ho han fet amb encert i detall reconeguts especialistes en la seva obra i dimensió humana–, però sí una ocasió privilegiada per tal d'enaltir la qualitat d'una tradició que, contemplada des de la urgència –massa sovint superficial i negligent– del nostre present, no deixa d'emocionar-nos amb la seva bellesa senzilla i planera però alhora regada pel do i la naturalitat de la seva exquisida musicalitat. Per molts anys!

BENET CASABLANCAS

**Joan RIPOLL I BISBE. *Ruta de pintors. Paisatges del riu Ripoll, 1887-1998*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, 1999. 143 p.**



Tot inaugurant la temporada, sota l'aixopluc bonhomíus de la Festa Major, es muntà al saló de la Caixa de Sabadell l'exposició titulada *Ruta de pintors. Paisatges del riu Ripoll, 1887-1998*, que oferí al llarg de dos mesos la visió que dels paisatges del Ripoll tingueren trenta-sis pintors en el transcurs dels darrers cent anys.

Sota el comissariat de Maïa Creus es pogué contemplar, alhora, l'evolució dels paisatges de l'entorn del riu des de la perspectiva del segle i, en conseqüència, l'evolució de la pintura local des del paisatgisme romàntic a la postavantguarda, a través de la interpretació dels artistes convocats. Aquesta doble visió, diguem-ne social i artística, elevà sens dubte una mostra aparentment anecdòtica en lliçó viva d'història sabadellenca, tot efectuant una veritable cala en un dels aspectes significatius del seu entorn.

El catàleg d'aquesta exposició singular mereix una atenció especial, atès que esdevé una eina de reflexió i d'ordenació sobre un material tan vast com heterogeni. Concebut i dirigit per la mateixa Maïa Creus, i dissenyat de forma molt atractiva per Lídia Carrasco, el catàleg presenta els trenta-sis artistes ordenant-los cronològicament i estilísticament en cinc grans grups. «Les primeres generacions», de 1850 a 1891, on s'apleguen obres de vuit pintors, de Josep Espinalt a Enric Palà; «Seguint la ruta dels mestres», de 1896 a 1916, altres vuit pintors d'Antoni Vila Arrufat a Josep Serra Santa; «Pervivència d'una tradició», de 1916 a 1928, nou pintors de Vicenç González a Pere Sanromà; «Un grup renovador sota la influència de París», de 1918 a 1931, set pintors d'Andreu Castells a Gabriel Morvay; i, finalment, «Passat el ferreny de l'avantguarda», de 1956 a 1957, quatre pintors de Josep Gerona a Agustí Puig.

Altrament, el catàleg presenta tres textos d'interès, iniciats per la sòbria i precisa presentació de Manuel Grau Gassulla, president de la Fundació Caixa de Sabadell. Segueix una bella exposició de Joaquim Sala-Sanahuja, tan ben escrita com documentada, sota el títol «Del riu Ripoll com a paisatge vivent», que constitueix una visió geogràfica, històrica i humana del riu. Tot partint de la lamentació, de Marià Burguès quan, al tombant de segle, la ciutat donava l'esquena al riu, Sala descriu, al capítol «La natura en presència», l'evolució del seu paisatge: «...*La configuració geogràfica del riu Ripoll—diu— es pot resumir en dues etapes. Fins a Castellar, és una riera esquerra, feréstega, wagneriana, plena de gorgs i de congosts. Té molt d'un Mir, d'un Anglada Camarasa. De Castellar en avall, el riu és més encalmat i plàcid, i les ribes semblen de vegades un paisatge francès, un quadre de l'escola de Barbizon. Abans d'arribar al terme de Sabadell, la llera s'eixampla i s'enfonsa en la terra. Amb els segles, el riu ha tallat el pla a còpia de torrentades, i ara se'l veu esquitat al fons d'un llit immens. Passat Barberà, i ja fins a l'embocadura del Besòs, esdevé una riera ampla, seca i poc interessant...*»

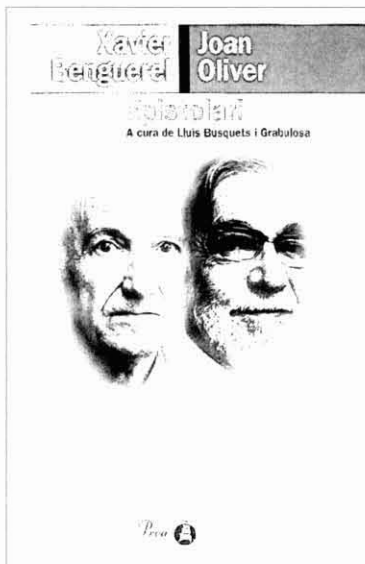
Després segueix un capítol sobre les «Edificacions i ruïnes» que tipifiquen la contrada al llarg de la història i que, a partir del segle XIX, haurien de qualificar les dues ribes: a una banda, l'ambient real de la ciutat industrial; a l'altra, l'element simbòlic, la vida (el santuari de la Salut) i la mort (el nou cementiri): «...*El món real i el món imaginari s'uneixen, doncs, a Sabadell, en una simetria que no té parió, que jo sàpig, a cap altra ciutat...*». Seguirà un altre capítol, «Les figures del paisatge», en el qual s'evocuen els personatges que s'hi mouen: els pintors, és clar, que el freqüenten —Gimeno, Serra Santa, Valls Baqué, Angle, Ramon Noè...— i els personatges pintorescos que fins i tot hi arribaren a viure: Isidre Garcia, l'enginyer Esteve Comas, el pintor Jaume Gómez...

Maïa Creus, al seu torn, signa un breu assaig sobre «Paisatge, tradició i memòria», en el qual parteix de l'acció dels pintors Antoni Estruch i Domènec Soler, els qui, l'any 1892, després de pintar-los al riu, donaren sengles quadres a Francisc Pulit, pintor i mecenes de l'art local, aleshores secretari de l'Acadèmia de Belles Arts. Descriu després breument el pas del paisatge literari d'Homer al naixement del paisatge pictòric, per remarcar a continuació la relació entre art i naturalesa a la llum dels aspectes del temps, per finalitzar amb unes paraules que plantegen tot un programa: «...*De la mateixa manera que el patriarca Vila Cinca al tombant del segle passat instigava la joventut a una regeneració de l'art per mitjà de l'experiència del paisatge, al final del segle XX la possibilitat d'una relació autèntica i fundadora entre art i natura no s'ha esgotat. Ara, però, el repte rau a trobar les formes i els llenguatges més adients a la realitat actual de l'ésser humà, idèntica a ella mateixa, però fluctuant i adaptada a noves temporalitats i noves sensibilitats...*».

Cal afegir, per acabar, que el catàleg inclou una acurada notícia biogràfico-crítica de cadascun dels trenta-sis pintors presents a l'exposició, així com també les pertinents il·lustracions degudament documentades. En resum, pot afirmar-se que la publicació constitueix una aportació considerable a l'estudi de l'art i la història locals.

JOAN RIPOLL I BISBE

**Xavier BENGUEREL, Joan OLIVER, Epistolari. A cura de Lluís Busquets Grabulosa. Barcelona: Proa, 1999. 683 p.**



Davant d'un llibre com aquest, que reuneix la correspondència entre dos noms mítics de les nostres lletres, són possibles dues postures extremes: la de considerar-lo un document imprescindible d'alta volada literària o la de qüestionar-se, des d'un punt de vista ètic, l'oportunitat de la publicació d'uns textos íntims, no pensats per al públic, i d'una certa –tot i que enganyosa– aparença anecdòtica. Lluís Busquets i Grabulosa, que ha prepara-

rat l'edició, explica en el pròleg que Xavier Benguerel, després d'haver-se oposat un temps a la divulgació d'aquest material, acabà per animar-lo a emprendre'n l'edició, i que, d'altra banda, la família Oliver facilità a Busquets les cartes de Benguerel. Per aquest cantó, doncs, els interessats o els seus familiars no tingueren cap inconvenient a donar a conèixer un epistolari tan extens com, en molts aspectes, sucós, testimoni de tota una època i autoretrat involuntari de dues personalitats ben remarcables enmig de les misèries d'un temps i d'un país anòmals.

Les cartes recollides ara en forma de llibre abasten un període extens, de l'any 1942 al 1984 –amb una missiva final de Benguerel sense datar–, que permet apreciar així tant el pas de la maduresa a la vellesa d'ambdós autors com les vicissituds històriques i culturals que els envoltaren. Es va revelant la personalitat de l'un i l'altre, tots dos temperamentals, implacables en les crítiques a tercers, escèptics –sobretot Oliver– i susceptibles –sobretot Benguerel. No és estrany que l'amistat entre dues personalitats amb trets caracterològics com aquests tingués els seus alts i baixos, fruits de malentesos ocasionals fidelment reflectits en el present epistolari, si bé acaba per prevaldre l'afecte que no poden deixar de professar-se. D'altra banda, són òbvies les diferències que els separen: Oliver, retornat de l'exili, pateix importants dificultats econòmiques mentre Benguerel és propietari d'un laboratori farmacèutic a Xile. Les obsessions monetàries de l'un i l'altre resulten prou curioses –sobretot en el cas del segon, menys justificades– i assolixen uns certs extrems de patetisme en la carta del 1956 en què un Oliver carregat de deutes es veu obligat a demanar-li un préstec a l'amic. És remarcable, d'altra banda, la ironia amb què l'autor sabadellenc tracta, òbviament en una altra carta, les diferències econòmiques que els

separen a ambdós: «*Quan m'anuncies amb un cinisme de ciment armat que aquest any penses arribar als 10.000.000 de facturació, i calculo modo grosso el % que acostumes a reservar-te en les operacions comercials, em vénen unes ganexes ferotges d'envejar-te o d'admirar-te en aquest aspecte que sha revelat en tu a Sud-amèrica*» (p. 271).

Però no tot, és clar, gira a l'entorn d'aquest tema. Sens dubte, el més interessant és constatar l'evolució personal i literària dels dos autors al llarg, sobretot, de les dècades dels cinquanta i seixanta, aquelles que aquí apareixen representades amb més profusió. Assistim així al període en què Oliver, tornat de fa poc de Xile, publica *Vacances pagades*, tradueix *El misantrop* de Molière, entra a treballar a l'editorial Montaner i Simón o dirigeix teatre des de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona; i, en l'aspecte més personal, l'època de la mort de la primera esposa, Conxita Riera, el 1948, i el casament amb la segona, Encarnació Serra, l'any 1950. No cal dir, doncs, que es tracta d'una època crucial en la seva vida i la seva obra, de la qual tenim ara un testimoni vivísim. Pel que fa a Benguerel, assistim sobretot al procés d'elaboració de novel·les com *La màscara* o *L'home dins el mirall* i als dubtes que ell mateix té sobre un retorn que es produirà finalment l'any 1954. Allò que té d'apassionant l'epistolari és la manera com, enmig d'aquestes vicissituds, els dos personatges es confessen, expressen pors, desenganys o vacil·lacions amb una franquesa que es troba a prop de la conversa íntima amb el matís, però, d'un estil ric i elegant fins i tot quan és més espontani o desmanegat. Així, Oliver: «*...I és que, amic e amat meu, em faig (sóc) vell. Crio panxa, els cabells negres aviat constituiran en el meu cap una minoria selecta. A vegades em vénen les idees més negres que et puguis imaginar. Veig el món i la vida com un espectacle una mica extern i llunyà. Després reaccio i procuro dissimular. No tinc prou força per aturar-me i reflexionar sobre els grans problemes. Els quals, altrament, com el seu nom indica, són i seguiran sent problemes: la solució, demà... o demà pasat. Esperem-la, doncs, amb calma i sense escarafalls...*» (p. 305); afirmacions –fetes ja l'any 1951– que reforcen l'escèpticisme característic d'un autor del qual durant força temps només se'n remarcaren les certituds. Benguerel, per la seva banda, diu coses com ara «*tinc la sensació d'haver-me transformat en un home apàtic i amargat i, com t'he dit, que tinc una tendència a exagerar-me les coses*» (p. 319), i manifestarà molts dubtes sobre la conveniència de continuar escrivint. Podria dir-se que Oliver es va tornant cada vegada més escèptic –per circumstàncies personals i per la mediocritat general del context en què viu–, mentre Benguerel es mostra entre desanimat i inquiet –en tot allò que fa referència, sobretot, a la pròpia obra.

Finalment, cal destacar les abundants referències despectives a altres escriptors, per part d'Oliver sobretot: des del dramaturg sabadellenc Lluís Elias, de moda a l'època, fins a Sagarra –«*els tòpics més destenyits, la retòrica més arossinada*», p. 178–, sense oblidar Armand Obiols –«*el Rodoredó*», «*l'Adúlter Armand*», «*el Gran Psèl*», «*el Peu d'eau (pèdo)*»– o el Marià Manent que no va voler prologar el volum *Poesia de*

*Pere Quart* –i sobre el qual Benguerel dirà: «*És l'home dels caminets, de les mentes i les tórtoraes; fi i delicat, però ple de pors i punyetes pesades*», p. 167. Potser aquest serà l'aspecte que més atraurà alguns lectors interessats en les interioritats de la literatura catalana de postguerra, però no és, al nostre entendre, el primordial, condicionat com està –com a mínim en els casos d'Obiols i de Manent– per raons personals prou evidents. Sobre aquest aspecte, és significatiu l'atac, fet públic, d'Oliver contra Antonio Vilanova per la crítica negativa que aquest publicà l'any 1953 a *Destino* sobre *La familia Rouquier* de Benguerel. En les preses de postura, en definitiva, hi tenen una importància primordial –com passa també, al capdavall, tan sovint als nostres dies– les qüestions extraliteràries. És de remarcar, això sí, la coherència ètica d'Oliver quan, en un moment econòmic especialment delicat, li expli-

ca a Benguerel que s'ha negat a traduir al català *Los cipreses creen en Dios* i *Un millón de muertos* de José María Gironella –tot i el suggeriment de Sebastià Juan Arbó que firmi amb pseudònim.

En resum, ens trobem amb una obra d'innegable vàlua documental, que posa de manifest aspectes interessants de la literatura catalana de postguerra, dins i fora de l'exili, però que resulta apassionant, més enllà d'alguns aspectes anecdòtics inevitables –i no tan nombrosos com pot semblar d'entrada–, per l'autoretrat constant –i lúcid– que suposa de dos escriptors cabdals d'aquells anys. L'edició és molt correcta, tot i que algunes notes biogràfiques a peu de pàgina pequen potser d'un laconisme excessiu.

JOSEP MARIA RIPOLL I PEÑA