

STRAVINSKY A BARCELONA: SIS VISITES I DOTZE CONCERTS

Oriol Martorell

Durant el període comprès entre el març de 1924 i el juliol de 1956, Igor Stravinsky —del qual aquest any, 1982, es commemora el centenari del naixement— va fer sis visites a Barcelona, cinc d'elles amb caràcter totalment professional i públic (1924, 1925, 1928, 1933 i 1936), i una —l'última— de caràcter privat i pràcticament d'incògnit (1956). Aquesta llarga trentena d'anys separen un Stravinsky ja famós però considerat encara com un «enfant terrible» arreu del món occidental i, no cal dir, a Barcelona —«originalitat desconcertant»,¹ «compositor ultramoderno»,² «un dels músics més personals, més ardits (...) més admirats, però també més discutits»,³ «viu interès (...) també en els nostres “snobs”, que aquí, com a tot arreu, pululen entorn dels noms a la moda»⁴—, d'un Stravinsky gloriós i ancià, però que precisament en aquells moments faria un pas decisiu —des del marc simbòlic de Sant Marc de Venècia— en la sorprenent i jovenívola aventura de l'apassionant darrera etapa de la seva producció. En la vida i en l'obra d'Igor Stravinsky, sens dubte el músic més representatiu de tot el segle XX, potser les seves visites i concerts barcelonins no tenen gaire importància, però, en canvi, per a la nostra vida musical i cultural sí que varen tenir un gran pes específic, sobretot pel que fa a les vingudes i als concerts dels anys vint. I aquest és, bàsicament, l'aspecte que més voldria subratllar en el meu treball.

Ara bé, abans de començar-lo em cal dir que l'afirmació que faig en el títol, «Sis visites i dotze concerts», no sé que mai hagi estat precisada ni desenvolupada en cap estudi sobre Stravinsky —excepte, per primera vegada, en un recent i breu assaig meu⁵—, ni tampoc en els seus propis escrits autobiogràfics⁶ ni en cap altre tipus de publicació,⁷ ja que en uns i altres només es parla, en tot cas, d'alguns dels viatges, però mai dels sis i, sovint,

donant implícitament o explícitament la xifra de quatre (quasi mai els mateixos) com a total.

Sense tenir en compte les biografies —moltes de les quals silencien totalment el nom de Barcelona—⁸ i deixant de banda les notícies més o menys anecdòtiques d'algun llibre de memòries barcelonines⁹ o d'història liceística,¹⁰ potser les referències més notables a les estades de Stravinsky a Barcelona siguin les publicades a la premsa barcelonina arran de la seva mort en 1971, però sense que cap d'elles —insisteixo— tampoc no les enumeri ni concreti totes.

Per exemple, la revista «Destino» va dedicar-li un número monogràfic,¹¹ amb articles —a més d'uns anònims pòrtic i cronologia— de Nèstor Luján, Josep Casanovas, Sebastià Gasch, Xavier Montsalvatge, «Sempronio», J. P. (Josep Palau) i Pere Pruna. Aquest darrer —que tan sovint va col·laborar professionalment, com a figurinista i decorador, amb els Ballets Russos de Diaghilev— evoca molts records de la seva amistad amb Stravinsky però, curiosament, els situa tots ells a París i sols es refereix a Barcelona marginalment en dir que «a su paso por Barcelona [Stravinsky] repetía el gesto de ir a abrazar a mi padre, iniciado en 1924. Mi padre era el barbero del Hotel Ritz».¹² En canvi, «Sempronio» (Andreu-Avelí Artís), dedica tot el seu article a les estades del músic rus a la nostra ciutat (*Barcelona le abuché, le aclamó y le festejó*), però només es refereix a les quatre vegades que va actuar al Liceu, sense esmentar, per tant, els viatges de 1933 i 1956.

I quant a la premsa diària, i malgrat que tots els diaris van dedicar gran espai a la mort del compositor, només he trobat referències de les seves estades barcelonines a «La Vanguardia»¹³ i al «Diario de Barcelona»,¹⁴ sense que cap d'elles signifiqui cap aportació rigorosa al tema. Com tampoc m'he trobat que em fornissin dades inèdites alguns interessants articles publicats enguany —a diaris i revistes— amb motiu del centenari del seu naixement.¹⁵

De totes maneres, aprofitant totes les dades que aporten aquestes referències i, sobretot, compulsant-les, corregint-les i completant-les (sovint, gràcies a indicis que elles mateixes proporcionen), em sembla que queden ben clares aquestes sis visites i aquests sis concerts:

- 1924 ... Tres concerts al Liceu (13, 16 i 19 de març).
Un concert a l'Atenèu Barcelonès (21 de març)
- 1925 ... Tres concerts al Liceu (28 de març i 2 i 5 d'abril).
- 1928 ... Dos concerts al Liceu (22 i 25 de març).
- 1933 ... Un concert al Palau de la Música Catalana (16 de novembre)
- 1936 ... Dos concerts al Liceu (12 i 15 de febrer).
- 1956 ... Una breu estada d'unes hores, en viatge privat i pràcticament d'incògnit (6 i 7 de juliol).

ELS QUATRE CONCERTS DEL 1924

«Els meus concerts a Bèlgica, continuats al mes de març a Barcelona i Madrid, inauguren, per dir-ho d'alguna manera, la meva activitat com a executant de les meves pròpies obres...».¹⁶ Amb aquestes paraules tan lacòniques —però que subratllen inequívocament la importància del fet—, Stravinsky es refereix a les seves primeres actuacions barcelonines. I si per a ell aquests concerts a Barcelona tenen la importància de ser el punt de partida d'una carrera, la de l'autor-intèrpret, que ja no abandonarà mai més durant la seva llarga vida, per a Barcelona aquests concerts stravinskyans van ser un autèntic i ressonant aconeteixement, no tan sols pels concerts pròpiament dits sinó també per tots els actes marginals que van rodejar-los.

Com cada any, i durant el temps quaresmal, se celebrà al Liceu una sèrie de concerts simfònics, i l'empresari Joan Mestres i Calvet els confià a l'Orquestra Pau Casals i contractà per a dirigir-los —amb obres pròpies— Igor Stravinsky: «A la Quaresma siguiente tuve la satisfacción de traer a Barcelona al músico que más árdientes polémicas había despertado en todos los círculos culturales de Europa: Igor Stravinsky. De común acuerdo, por tratarse de la primera vez que el eminente compositor se enfrentaba con nuestro público liceísta, fuimos prudentes en la confección de los programas, en la confianza de que más adelante podría conocer Barcelona las más atrevidas creaciones del maestro...».¹⁷ Els programes dels tres concerts, en els quals Stravinsky dirigí només les obres pròpies i Franz Schalk les altres, varen ser els següents ¹⁸:

13 de març	Mozart	<i>Simfonia Júpiter</i>
	Stravinsky . . .	<i>Focs artificials, Op. 4 (1908)</i> <i>El Cant del Rossinyol, poema simfònic (1917)</i> <i>L'Ocell de Foc, suite (1910)</i>
	Wolf	<i>Serenata italiana</i>
16 de març	Beethoven . . .	<i>Cinquena Simfonia</i>
	Stravinsky . . .	<i>Cant dels sirgadors del Volga, per a instruments de vent (1917)</i> <i>Scherzo Fantàstic, Op. 3 (1908)</i> <i>Putxinelli, suite (1924)</i>
	Berlioz	<i>La Damnació de Faust, fragments</i>
	Wagner	<i>Idilli de Sigfrid</i> <i>Tristany i Isolda, Preludi i Final</i>

- 19 de març Brahms . . . *Primera Simfonia*
 Korngold . . . *Molt soroll per a res*
 Stravinsky . . . *El Rossinyol*, Preludi i dues Àries (1909-1914)
 Pastoral, cant sense paraules (1907)
 Tilimbom, de *Tres Històries per a Infants* (1917)
 El Faune i la Pastora (1907)
 Solista: Mercè Plantada (soprano)
 Beethoven . . . *Setena Simfonia*

A l'expectació despertada per la presència i l'actuació personals del gran compositor, cal afegir la circumstància que, fet i fet, els melòmans catalans no havien tingut gaires ocasions, fins aquell moment (molt lluny encara del posterior «boom» discogràfic), de sentir la música de qui aleshores ja era considerat com una figura de gran relleu universal¹⁹ i que, per tant, les tres audicions liceístiques van subsanar de cop i volta aquesta deficiència amb una notable selecció de deu obres de tipus molt divers i algunes de les quals eren primeres audicions a casa nostra,²⁰ tot i que, en general, dataven de força anys enrera.²¹ Davant d'algunes d'aquestes obres, que malgrat tot representaven un autèntic xoc avantguardista en relació amb les habituds dels melòmans barcelonins, la reacció de gran part del públic —i d'alguns crítics— fou de total desconcert i incomprensió,²² però el resultat global fou un èxit tan considerable que l'empresa del Liceu no va deixar marxar Stravinsky sense comprometre's a contractar-lo de nou per a una pròxima temporada i fent-li prometre que hi dirigiria dues de les seves més grans i encara —aleshores— més conflictives obres mestres: *La Història del soldat* i *La consagració de la Primavera*. L'anunci d'aquest compromís es va fer públic durant el sopar d'homenatge celebrat al Ritz i que, al voltant del compositor, reuní una setentena de personalitats de la vida social i cultural barcelonina.²³

En una ressenya anònima d'aquest sopar,²⁴ hi ha un interessant comentari que diu: «... després la conversació es féu general, deixant el gran músic una impressió inesborrable entre els concurrents per l'agudesesa del seu esperit i la vivesa de la seva imaginació. Són molt curioses i oportunes les paraules del mestre definint el pensament de la seva estètica i de la seva tècnica. Així les recollí un dels presents: «La seva música ell no la creava ni per als intel·ligents ni per als profans, sinó per a ell mateix. Ell no era pròpiament un compositor sinó un inventor; un inventor que procurava produir un bon gènere de la millor qualitat, i l'oferia al públic. Si l'acceptava millor, sinó pitjor per a ell. La seva música se sent per l'orella i en ella és estrictament estudiat el joc dels volums i l'arquitectura dels sons i dels timbres. Ell no respecta res; ell, simplement, estima o deixa d'estimar les coses. L'emoció cal trobar-la en la mateixa matèria musical». I val molt la pena d'observar que aquestes afirmacions —recollides de viva veu en la nostra Barcelona del 1924 i en una conversa espontània i informal— es corresponen del tot a diversos textos publicats molt posteriorment pel propi Stravinsky a les ja esmentades

Chroniques de ma vie i a la *Poétique musicale*,²⁵ i als llibres en els quals Robert Craft —l'amic íntim dels darrers vint anys— anota i comenta les seves converses i els seus contactes amb el compositor.²⁶

Quant al caràcter del quart concert d'aquest primer viatge, ja queda perfectament reflectit en la nota periodística que l'anunciava²⁷: «... Stravinsky, abans de sortir de Barcelona, tindrà la cortesia de dedicar una sessió musical als senyors socis de l'Ateneu Barcelonès, avui, a les quatre de la tarda...». Aquest «avui» era el 21 de març, el sorprenent horari venia determinat pel fet que Stravinsky se n'anava aquell mateix dia, i la «sessió musical» consistí en un recital de cançons a càrrec de Mercè Plantada i integrat pel mateix repertori que havia cantat al Liceu un parell de dies abans (fragments del *Rossinyol*, la *Pastoral*, la *Cançó de les campanes*,²⁸ i el cicle de tres poemes de Puixkin *El Faune* i la *Pastora*), però amb la molt notable diferència del canvi en l'acompanyament: pianístic aquesta vegada i —aspecte veritablement sobresortint i excepcional— tocat pel propi autor. «... l'actuació del músic rus —diu una altra notícia periodística²⁹— i les admirables interpretacions de la senyora Plantada foren calorosament aplaudides, no allargant-se més la sessió,³⁰ com era el desig dels concurrents i del propi Stravinsky, per haver de sortir aquest la mateixa tarda cap a Madrid...».³¹

Tot i aquest seu caràcter quasi íntim, la sessió suggereix d'immediat alguns comentaris: l'excepcional honor que representa per a la història de l'Ateneu³² el fet que el gran Stravinsky hagués tocat en els seus locals del senyorial casal dels Sabassons i per a la carrera de la soprano Mercè Plantada l'haver estat acompanyada al piano pel propi Stravinsky i amb obres seves, i —d'altra banda— el públic gest de cordialitat i d'agraïment del cèlebre compositor, testimoni palès dels lligams que s'havien establert entre ell i els intellectuals i artistes de l'Ateneu: els Pujols, Borralleras, Llatas, Rafael Moragas, etc.; precisament aquest darrer —periodista i crític musical, i home molt pintoresc i d'esperit bohemi— era qui els havia iniciat, i d'ell es diu³³ que el primer dia que va acompanyar Stravinsky a l'Ateneu hi entrà bo i cridant: «Us he dut l'Stravinsky, us he dut l'Stravinsky!...». Però de totes les moltes anècdotes stravinskyanes i ateneístiques, la més important de totes —i que sobrepassa totalment la categoria d'anècdota— és la tan coneguda de l'audició de sardanes del dia 19, a càrrec de la Cobla Barcelona, i que tan suggestivament va descriure el metge i escriptor Jeroni de Moragas³⁴: «... Barcelona sent aquests dies l'orgull de tenir per hoste l'home a l'entorn del qual gira la música del món... i que a Barcelona ha trobat una cosa nova: la sardana (...) L'Ateneu Barcelonès li ha dedicat una audició de sardanes (...) i el colós de la música quedà encisat de la nostra música, dels nostres instruments. A través del monocle, el seu ull escrutava els moviments de la cobla; la seva oïda, per on havien passat tots els sons, escoltava atenta aquella sonoritat nova, i de tant en tant feia una exclamació de sorpresa; ho trobava esplèndid. Mirà els instruments i volgué saber-ne el perquè de cada cosa. Pep Ventura, amb el *Per tu ploro* i el *Toc d'oració*, el commovia per la senzillesa de la melodia, i el *Serra amunt* d'en Morera la trobà admirable. Després de sentir el *Juny* ha demanat: «Més Garreta!»; l'espontaneïtat

d'aquesta sardana l'encisava, la seva tècnica el sorprenia. Ha entès perfectament el ritme de la sardana, la instrumentació de la cobla, i el sentit de la nostra dansa. Entre els elogis, ha dit la cosa millor: «Quan sigui a París, envieu-me unes quantes sardanes que les vull estudiar; envieu-me, també, unes quantes melodies populars; després, jo us enviaré una sardana meva». I la llàstima és que —tot i que sembla que va fer-ne alguns esborranys fragmentaris— no arribés a realitzar el projecte anunciat en uns moments d'entusiasme i d'eufòria...

1925: L'ESCÀNDOL DE L'OCTET

L'anunci fet per Mestres i Calvet en el sopar del Ritz tingué una confirmació immediata en la temporada següent, amb els tres concerts (març i abril de 1925) de l'anomenat «Festival Stravinsky» dins de la sèrie de vuit «Concerts de Quaresma» del Liceu, de nou amb l'Orquestra Pau Casals, i dos dels quals foren dirigits per Hans Winderstein (tots dos monogràfics: Beethoven i Wagner), tres per Richard Strauss (amb obres d'ell i també anunciats com «Festival Strauss») i els tres stravinskyans. Joan Llongueres, amb paraules³⁵ que responen molt bé al clima predominant entre el nombrós nucli de melòmans que es movia entorn de l'Orfeó Català i de tot allò que ell representava (ja que la «Revista Musical Catalana» n'era el portantveu), diu que «per a clore la temporada de Quaresma, vingué, amb tot el seu furor i amb tota la seva malícia i violència de raça, l'eslau Igor Stravinsky, un dels primers i més ardits representants de la música del nostre temps agitat, lliure de tota tradició, de tot idealisme i de tota trava. La fi d'una època fecunda, heroica i immortal: Strauss; el començ d'una època tumultuosa, egoista, artificiosa, incoherent, equívoca: Stravinsky...». Amb aquests concerts stravinskyans, però, només pogué complir-se, quant al repertori, la promesa de donar a conèixer *La Història del Soldat*,³⁶ ja que *La Consagració de la Primavera* no es va estrenar a Barcelona fins tres anys més tard.

Els tres programes d'aquest «Festival Stravinsky», totalment dedicats monogràficament a obres seves, van ser els següents:

- | | |
|----------------------|---|
| 28 de març | <i>Focs artificials</i> , Op. 4 (1908)
<i>El Cant del Rossinyol</i> , poema simfònic (1917)
<i>Putxinelli</i> , suite (1924)
<i>Ragtime</i> (1918)
<i>Petruixka</i> , suite (1911) |
| 2 d'abril | <i>Scherzo Fantàstic</i> , Op. 3 (1908)
<i>El Rossinyol</i> , Preludi i dues Àries (1909-1914)
<i>Tres Poemes de la lírica japonesa</i> (1913)
<i>Pribaoutki</i> , «cobles alegres» (1914)
<i>Pastoral</i> , cant sense paraules (1907) |

Tilimbom, de *Tres Històries per a Infants* (1917)
Octet, per a instruments de vent (1923)
La Història del Soldat, suite (1918)
El Faune i la Pastora (1907)
L'Ocell de Foc, suite (1910)
solista: Mercè Plantada (soprano)

5 d'abril *Primera Simfonia*, Op. 1 (1907)
Concert per a piano i orquestra de vent (1924)
Petruixka, suite (1911)
solista: Igor Stravinsky (piano)

Abans d'entrar en altres detalls sobre aquests programes, voldria subratllar les dues participacions solístiques. La primera, la de Mercè Plantada, perquè és molt significatiu —per a un intèrpret no hi ha millor elogi que la petició d'una nova actuació— el fet que el compositor la sollicités de nou, prova inequívoca de com havia quedat content de la seva anterior col·laboració. I la segona, la del propi Stravinsky, perquè a més del gran relleu que això sol ja representa, aquesta seva actuació solística va permetre —en el *Concert* i en la *Simfonia* precedent— la del ja aleshores molt famós director Pierre Monteux, que encara mai no havia dirigit a Barcelona. D'altra banda, també caldria dir que si bé la programació era essencialment simfònica, moltes de les obres eren per a plantilles cambrístiques i, fins i tot, pràcticament solístiques³⁷ i en pàgines de gran dificultat instrumental: «... l'Orquestra Pau Casals i sobretot els seus professors solistes foren veritablement posats a prova en moltes de les obres executades i val a dir que no desdiren del braç ni del temperament de Stravinsky i venceren heroicament...».³⁸

Una primera ullada a la programació d'aquests tres concerts ens fa veure, d'immediat, un evident interès d'equilibrar l'èxit més previsible i segur amb l'aventurat risc d'unes quantes novetats que ja per endavant se sabia que podrien desencadenar reaccions adverses i contradictòries. El previsible èxit es fonamentava en la repetició, excepte el *Cant dels sirgadors del Volga*,³⁹ de totes les obres dels concerts de l'any anterior⁴⁰ i, sobretot, en pàgines «tan conocidas y aplaudidas con sincero entusiasmo por nuestro público»⁴¹ com *L'Ocell de Foc* i *Petruixka*, aquesta, fins i tot repetida dues vegades, la segona de les quals, i segons el programa de mà, «a petició general». Quant a les novetats, dues pertanyen a l'any 1918 (*Ragtime* i *La Història del Soldat*) i dues —ben recents, per tant— als anys 1923 i 1924 (*l'Octet* i el *Concert*); i totes quatre,⁴² van provocar la batalla que es temia... o que potser quasi es desitjava?

Els problemes de *l'Octet* ja havien començat als assaigs: «... a la hora en punto, como movido por un resorte, Stravinsky se quitaba su abrigo de pieles, su americana y su chaleco para quedarse en mangas de sueter, y así, devuelto a su agilidad personal, se encaramaba, por la barandilla de la orquesta, al tablado. Ya en su atril, esgrimía la batuta, como quien da la señal de combate. Era más claro que el agua, que las partituras del *Octeto* y de *La Historia del Soldado* significaban para los músicos de la orquesta,

sendos jeroglíficos de significación dudosa. Detrás de aquella oscuridad inicial estaba una sólida y diáfana construcción, pero para llegar a verlo había que pasar por el purgatorio de unos ensayos abracadabrantos. Tales obras no podían provocar sino escepticismo e ironía por parte de una mayoría de los profesores de la orquesta y se necesitaba toda la vocación de mando, el espíritu de autoridad que emanaba de la férrea personalidad de Stravinsky, para que pudieran sortearse los escollos que no podían menos de surgir de vez en cuando en aquella atmósfera de tensión, por no decir de irritación, dentro de la cual venían sucediéndose los ensayos que, es justo reconocerlo, resultaban ingratos para los músicos...».⁴³ Aquells »escollos» i aquella «atmósfera de tensió» es van concretar sobretot en la reacció personal del flautista «senyor» Vila (en aquells anys, «al Sindicat Musical de Catalunya hi havia més de sis-cents socis, però només n'hi havia tres a qui se'ls digués “senyor”...»,⁴⁴ i Josep Vila era un d'aquests tres), el qual, en veure la partitura, va dir: «Jo havia vingut aquí a fer música!»⁴⁵ i —amb tota parsimònia— va tornar a enfundar la flauta, va guardar les ulleres a l'estoig, es va aixecar... i se'n va anar; el president de l'Orquestra Pau Casals (Carles Vidal-Quadras), que era present a l'assaig, va poder solucionar la situació, convencent al músic perquè tornés al seu lloc i excusant-lo davant del compositor «allegant que el senyor Vila tenia ja una certa edat. Però Stravinsky no el deixà acabar. Amb bon humor li digué: «Joestic acostumat que em deixin orquestres senceres; així que per una sola flauta no em ve pas d'aquí».⁴⁶ De totes maneres, la «tensió» veritable va ser la del dia del concert, amb les vehements protestes d'un gran sector del públic i, com a reacció, les ovacions delirants dels joves progressistes. Un d'aquests, Andreu-Avelí Artís, que formaba part «del bando que aplaudió y que increpaba a los reprobadores», diu que «la tempestad alcanzó toda su plenitud, con el correspondiente aparato de risas, silbidos y pateo, durante el *Octeto*» i que, acabada l'obra, no «se me borrará jamás la visión de Stravinsky vuelto de cara al público, los brazos cruzados, inmóvil, impávido, aguantando el chaparrón de protestas que le caían encima (...). Mi entusiasmo afirmativo no provenía de la calibración de las virtudes del *Octeto*, pues la música stravinskyana escapaba a mis luces. Simplemente, en nuestra adolescencia hacíamos cuestión de honor hallarnos presentes dondequiera se librara una batalla intelectualmente renovadora, en las salas de concierto, en los teatros y en las galerías de arte. Allí íbamos, con nuestras palmas, con nuestra voz y a veces, con nuestros puños, a apoyar a los vanguardistas. Y aquella audición del *Octeto* me la anoté en mi hoja de servicios...».⁴⁷

Aquest Stravinsky de l'any 1925, que es trobava com a casa entre els seus admiradors barcelonins —passejant per la Rambla, contemplant embadalit les parades de flors, animant fins a altes hores de la nit i amb la seva conversa sempre intelligent i càustica la cèlebre tertúlia de «La Punyalada»—, ens els descriu minuciosament, arran d'un assaig, Rossend Llatas (un altre dels «joves progressistes» del moment): «Igor Stravinsky va arribar, amb la seva fesomia de bruixot armeni o escita, copell bombí, abric de pells i guants posats. A cavall del nas, hi duia unes ulleres gruixudes de miop, encerclades de carei veritable. Tot el que duia era bo. Com a

bon rus, mai no s'acabava de treure abrigalls. De moment, el gavany solemne. A sota, hi duia un xal, que li cobria les espatlles com una d'aquelles manteletes que portaven les senyores del segle passat. Tret el xal, quedava un mocador de coll de color escarlata i blau. Aparegué la seva figura, petita i d'espatlles amples i robustes. Duia un tern gris fosc de drap anglès, que es veia sortit d'un bon sastre; però, damunt l'armilla, encara hi portava un parell de suèters. Quan s'hagué desmuntat tota l'enfarfegamenta, llevat d'un dels suèters, demanà un cafè doble. Abans, li havíem vist beure copes de conyac a dojo; ara, sens dubte per prescripció mèdica, l'havia substituït per freqüents libacions de cafè durant tota l'estona de l'assaig (...). Comença la música. Stravinsky s'aixecava sovint, fent observacions en un to peremptori. Duia el cabell engominat, com llavors s'estilava; mirava amb uns ulls obstinats, com uns peïxos lluents, encastats a la peixera dels vidres gruixuts. Tirava endavant el cap, i això li feia semblar més prominents el nas encorbat i els llavis molsuts. Marcava el ritme amb els braços d'una manera seca i brutal...».⁴⁸

Per a nosaltres, aquesta segona estada de Stravinsky a Barcelona se centra, principalment, en el gran impacte de la seva personalitat i de la seva obra sobre la vida cultural i artística de la ciutat, i en els sorollosos èxits i escàndols que van desencadenar els seus concerts liceïstics. Per a ell, en canvi, el record que en va conservar fou tan sols (en tot cas, és l'únic que esmenta en les seves *Chroniques...*)⁴⁹ el d'una molt divertida anècdota: «De retorn a Europa, vaig haver d'anar immediatament a Barcelona per a dirigir un festival de tres concerts consagrats a la meua música. I a la meua arribada a aquesta ciutat, vaig tenir una agradable sorpresa que no oblidaré mai. Entre les persones que vingueren a rebre'm a l'estació hi havia un periodista, petit i molt simpàtic, que en entrevistar-me va extreure la seva amabilitat fins a dir-me: "Barcelona us espera amb impaciència. Si sabéssiu com adora la vostra *Schéhérazade* i les vostres *Danses del Princep Igor!*" No em vaig veure en cor de dir-li res...»⁵⁰

1928: L'ANY DE LA CONSAGRACIÓ DE LA PRIMAVERA

De nou, vuit Concerts de Quaresma al Liceu; aquesta vegada, amb la pròpia orquestra del Gran Teatre i amb quatre directors diferents i en dos concerts cada un: Emil Cooper, Egon Pollak, Joan Lamote de Grignon i Igor Stravinsky, la nova vinguda del qual va ser saludada en alguns periòdics amb articles molt encomiàstics. Per exemple, Josep Farran i Mayoral —dins d'una òptica totalment noucentista— situa Stravinsky entre els músics més grans i diu que «de tots els grans s'han dit nicieeses, de pocs tantes com de Stravinsky» que «és per antonomàsia l'antiextravagant, l'antimodern, el músic més normal, en el sentit d'home de normes i de disciplines eternals (...); personal, és clar, no servil imitador o continuador; original, en la més veritable i sincera significança (...). Stravinsky és doncs el gran purificador de la música. Ell foragita, dia per dia, de la música totes les mescles infectes que del romanticisme ençà han anat enterbolint les tradicions europees (...). És per excel·lència l'antisentimental, l'anti-

sensible, creador, inventor de formes pures, d'estructures severes, de noves relacions intelligents, complexíssimes, i alhora clares: entre les formes purament musicals (...). Tot el que no sigui comprendre-ho així, és menysconèixer-lo (...). És per aquests motius que cal anar als concerts Stravinsky. I mai per a sentir-hi música d'allò que se'n diu moderna, perquè no hi ha res més beoci que aquestes abstraccions de temps, en designar una obra com la de Stravinsky, qui aspira ser per damunt del passat, present i futur, en companyia dels millors, dels grans superadors del temps, dels perennals...».⁵¹

Els moments culminants d'aquests vuit concerts quaresmals van ser els de l'oratori *La Creació* de Haydn (pràcticament desconegut a Barcelona, ja que s'havia donat una sola vegada ... i feia cent vint-i-quatre anys!, o sigui, en 1804, només sis després de la seva estrena a Viena) i, naturalment, els de les esperades primeres audicions barcelonines de la monumental i transcendental *Consagració de la Primavera* de Stravinsky, però tampoc no cal oblidar, entre les altres novetats (aspecte que, al Liceu, potser es tenia més en compte en aquelles èpoques que no pas en d'altres més recents i actuals), el *Pacífic 231* (1923) de Honegger («novell compositor francès, que acusa una personalitat remarcable»),⁵² la *Sinfonietta* (1927) d'Ernesto Halffter, etc., i l'estrena de *Tres Poemes* per a soprano i orquestra del nostre Joan Lamoté de Grignon.

Quant als dos concerts stravinskyans, revelen tots dos un interès evidèntíssim per a posar de relleu, de manera inequívoca, la importància de la *Consagració* i per a assegurar-ne, per tots els mitjans possibles, el seu èxit. D'una banda, la *Consagració* fou programada tots dos dies, i per l'altra, en cadascun d'ells anava acompanyada per obres ja tocades en els dos anteriors viatges, triades d'entre aquelles que mai no havien plantejat problemes, que havien tingut sempre un gran èxit i que, per tant, forçosament havien d'atreure un públic nombrós, fins i tot aquell que podia sentir-se reaci a la novetat de la *Consagració*, nom que d'immediat recordava tants multuosos escàndols i polèmiques aferrissades entorn d'una música que tenia fama de brutal i d'incomprensible. Concretant, els dos programes stravinskyans foren:

- 22 de març *Primera Simfonia*, Op. 1 (1907)
La Consagració de la Primavera (1913)
Petruixka, suite (1911)
- 25 de març *La Consagració de la Primavera* (1913)
Focs artificials, Op. 4 (1908)
L'Ocell de Foc, suite (1910)
Scherzo Fantàstic, Op. 3 (1908)

Però en contra de totes les lògiques previsions, la *Consagració* no va provocar cap tempestat de protestes i els dos concerts es van convertir en uns triomfs apoteòsics d'Igor Stravinsky. El segon dia, per exemple, el públic ni deixava d'aplaudir ni abandonava la sala (el del quart i cinquè pis, sobretot) i Stravinsky, enmig d'un entusiasme delirant i després

d'innombrables aparicions a l'escenari per a correspondre a aquelles ovacions desbordants, va optar finalment per a sortir-hi amb el barret a les mans i amb aquell típic i sensacional abric de pell que no deixava, «muda indicación de que se marchaba a la calle».⁵³ I és que —representent el testimoni personal d'Andreu-Avelí Artís⁵⁴— «el teatro es insondable, Nadie conoce exactamente las razones del éxito o del fracaso. Si yo, tres años antes, con el *Octeto*, había sido testigó de un airado repudio, cuando la *Consagración* me sumé a una de las más apoteósicas jornadas que probablemente registra la crónica filarmónica del Liceo. La primera de las dos audiciones fue recibida con general respeto, entreverado de los aplausos de una minoría. En cambio, la segunda audición, a la cual yo asistí, hubiérase dicho que la minoría habíase hecho lo suficientemente numerosa como para llenar el teatro y expulsar a los reservones. A medida que avanzaba el *Sacre*, el entusiasmo del público iba *in crescendo*. La figura de Stravinsky, dirigiendo aquel torrente sonoro, crecía y crecía, hasta adquirir proporciones gigantescas. Al final, el estallido de aplausos y de bravos fue imponente...».

Pel que fa a la reacció de la crítica, les opinions van ser molt menys unànimes i en més d'un dels seus escrits s'hi barregen judicis contradictoris («sí, però...») que revelen desconcert i encorament al passat i una certa por a comprometre's del tot. Frederic Lliurat⁵⁵ diu que «davant de l'obra ardidíssima que ens ocupa, no comprenem l'actitud de molts senyors que no saben què pensar-ne. I parlen d'obscuritats, d'incoherències. Res de tot això no hi ha precisament en el *Sacre*. Es tracta, al contrari, d'una obra extremadament clara, que es dona tot seguit. Ara bé: ¿ens trobem davant d'una obra genial, d'una troballa, d'una creació absolutament reeixida? Sincerament, creiem que no. Com ja queda dit, ens trobem —creiem nosaltres— davant d'un «assaig», d'un «nou» assaig als quals, d'altra part, Stravinsky ja ens té acostumats. Car, en cadascuna de les seves obres —i això ho sap tothom— Stravinsky cerca un nou camí, un nou estil, i fins una nova tècnica (...). Objectivament considerat (...) *Le Sacre du Printemps* ens sembla una producció incompleta. Els elements rítmics i sons predominen. Però en falta algun altre perquè l'obra musical sigui completa. Hi falta l'element que gairebé podríem dir-ne generador de tota música: l'element temàtic. Si l'element temàtic de *La Consagració de la Primavera* fos tan valuós, tan triomfador, tan ple de vida, com ho és, per exemple, l'element rítmic; si fos, en un mot, de la mateixa «categoria», aleshores el *Sacre* representaria una obra perfecta, definitiva (...). Es podrà objectar que, talment com l'assumpte ho suggeria, Stravinsky ha volgut evocar, en escriure el *Sacre*, una música també primitiva, prehistòrica. Tal volta! En tal cas, l'assaig esdevindria innegablement «curiós». Però, considerada l'obra de la qual parlem, objectivament, «musicalment», és a dir, sense l'acció damunt de l'escenari, aleshores apareix, repetim-ho, una creació incompleta». U. F. Zanni⁵⁶ parla de la *Consagració* dient que Stravinsky («compositor en posesión de imponentes medios dinámicos y rítmicos») hi tradueix els rites de la vella Rússia pagana «en bárbaras sonoridades, con enfurecidos ritmos, con una verdadera orgía instrumental (...) Anoche muchos aplaudieron la *Consagración de la Primavera*, ¿entusiasmados?,

¿convencidos?, ¿emocionados? Nosotros vimos que no pocos aplaudían sonriendo irónicamente...» i, referint-se a la segona audició.⁵⁷ i després d'afirmar que l'èxit va ser molt més gran, es pregunta: «¿Porqué aquellos que en la sala se manifestaban entusiasmados, expresaban luego, en los pasillos, su disconformidad con la obra? ¿Es qué al salir de aquel mar de ritmos y sonoridades, volvían a la realidad, y se daban cuenta que el espíritu y la sensibilidad buscaban otra cosa? Si en la música sólo hubiere que buscarse productos cerebrales; si únicamente consistiere en buscar nuevas fórmulas armónicas y contrapuntísticas», la *Consagración* «sería la obra más musical de todos los tiempos», però la veritat és que «carece de ideas y de fuerza emocional y fatiga por el tan desequilibrado como amplio desarrollo formal...». I per la seva banda, Joan Llongueres⁵⁸ confessa que «la impressió general que ens ha causat és la de primitivisme i de pànic. És una obra que s'ha de sentir o pressentir sense tractar de comprendre-la. Stravinsky ha fotjat una nova tècnica ben personal (...) genial però discutible (...). Res d'escolàstic (...) tot és tractat de faisó nova (...). L'obra, malgrat la seva evident complicació, ens aparegué de cop clara i ben comprensible (...). Reconeixem tots els mèrits, però hem de dir francament que no ens agradà ni ens convencé. De dalt a baix és tota de color de terra, monòtona, trepidant, densa, frenètica, atormentada i plena d'una brutal foscor (...). Hi ha tot el talent, tota la traça, tot l'enginy que es vulgui; hi falta, però, el do lluminós de la gràcia, que és el do que nosaltres els llatins hem de cercar per damunt de tot...».

I com a cloenda de l'any de la *Consagración*, també n'acabo el comentari amb una anècdota. Aquesta, la narra Rafael Moragas, en «Moraguetes», el qual, amb la seva proverbial agressivitat, l'aprofita a més per atacar —també ell, «com sempre»— l'Amadeu Vives⁵⁹: «*La Consagración de la Primavera* s'estrenà a Barcelona el 1928. Però ara, els espectadors preparats s'imposaren als protestaires i l'obra triomfà. Amadeu Vives, oportú com sempre, comparà la música de Stravinsky amb la Pedrera de Gaudí “perquè ni agradava per defora ni s'hi podia viure per dintre”, amb la qual cosa s'equivocava, com sempre».

1933: UN NOU MARC I UN NOU AMBIENT

Cinc anys més tard, l'actuació barcelonina d'Igor Stravinsky —la quarta— va limitar-se a un sol concert que, a més, va celebrar-se en un ambient i un marc del tot diferents als anteriors: en l'ambient de les audicions de l'Associació de Música «da Camera» (tan important en la vida musical barcelonina de l'època) i, per primera i única vegada, en el marc del Palau de la Música Catalana, «sancta sanctorum» indiscutible de la nostra activitat concertística. I el programa, de nou —i en aquest cas, per última vegada— amb l'Orquestra Pau Casals, va ser:

16 de novembre . . . *Focs artificials*, Op. 4 (1908)
Concert en Re, per a violí i orquestra (1931)
Simfonia dels Salms, per a cor i orquestra
(1930)
Capriccio, per a piano i orquestra (1929)
L'Ocell de Foc, suite (1910)
solistes: Samuel Dushkin (violí) i Sulima
Stravinsky (piano)
cor: Orfeó Gracienc

Com es pot veure —i independentment de la importància de les col·laboracions solístiques i coral, i de la ja tradicional reiteració d'uns títols ben coneguts, entre els quals una vegada més l'insubstituïble *Ocell de Foc*—, tres primeres audicions de molt de relleu i totes tres compostes i estrenades després de la seva estada entre nosaltres, fins i tot el *Capriccio*, ja que malgrat alguna notícia contradictòria —«preciosa obra que estrenó en Barcelona Sulima Stravinsky, hijo del compositor»⁶⁰—, l'estrena s'efectuà quatre anys abans a París,⁶¹ si bé l'audició barcelonina⁶² oferí la gran novetat que «a Barcelona, en un festival que vaig dirigir, vaig tenir l'alegria de presentar al públic, per primera vegada, el meu fill Sviatoslav,⁶³ com intèrpret del meu *Capriccio*».

Ja a fins de la temporada anterior, l'Associació de Música «da Camera» havia anunciat⁶⁴ la inauguració del curs 1933-34 amb un «Gran Festival Stravinsky, sota la direcció del propi mestre Igor Stravinsky, que vindrà a la nostra ciutat exclusivament per l'Associació de Música «da Camera»». Dirigirà algunes de les seves més grans creacions, entre les quals figuren obres no conegudes encara a Barcelona». Aquest «Gran Festival» s'inscrivía del tot dins la línia d'actuació de la benemèrita i empenedora entitat concertística, que sempre s'havia interessat per presentar als seus adictes els compositors més sobresortints de l'època, uns no gaire lluny de l'inici de llurs carreres i d'altres en la plenitud de la fama; sobrepasant la barrera de l'any 33, i fent-la arribar fins a la fi de l'Associació (1936), voldria recordar, entre d'altres —i a més, naturalment, del de Stravinsky— els noms següents: Enric Granados, Schoenberg, Ravel, Falla, Respighi, Pizetti, Bartók, Enesco, Webern, Pahissa, Turina, Manén, Prokofiev, Samper, Toldrà, Robert Gerhard, Remacha, Rodolfo i Ernesto Halffer, Pittaluga, Bacarisse, Milhaud, Honegger, etc. En general, tots ells van ser protagonistes d'un concert monogràfic, en el qual d'una manera o altre —dirigint o tocant— hi participaren personalment.

Encartat al programa de mà d'aquest concert,⁶⁵ es va repartir un full solt amb una fotografia de Stravinsky i un text anònim que el presenta i que, de passada, també es refereix a l'interès de l'Associació envers la música contemporània: «El compositor eminent que honora amb la seva presència i amb les seves creacions, el nostre concert d'avui, és prou conegut i admirat a Barcelona, perquè ens calgui presentar-lo. La majoria de les seves obres han figurat en els programes barcelonins, i la nostra mateixa Associació no ha deixat de contribuir sovint a aquesta divulgació de l'obra stravinskyana, amb l'execució d'obres ja conegudes o amb primeres

audicions com *El Cant del Rossinyol*, *Tres petites obres* per a quartet de corda i vàries melodies i obres per a piano. Però, interessats com estem en que la música contemporània ocupi un lloc important en les nostres activitats, servida i executada personalment pels seus més eminents representants, no cal dir l'interès vivíssim amb què des de fa temps, hem procurat assegurar-nos el concurs de Stravinsky, l'alta personalitat que avui representa el punt més alt de la música del nostre temps. Ja és ací, entre nosaltres, Igor Stravinsky, i si l'espera ha estat llarga (per dues o tres vegades anteriorment, havíem estat a punt de que vingués), quin goig el nostre, avui, en poguer oferir, juntament amb la seva presència, un programa d'una riquesa excepcional, amb una quantitat de primeres audicions, cada una de les quals justificaria l'interès d'un programa. No cal parlar ja de la *Simfonia dels Salms*, l'obra de més grandiositat i elevació de Stravinsky, la primera audició de la qual a Espanya ha d'ésser escrita en pàgina d'or en la història de l'Associació de Música "da Camera", sinó també aquest magnífic *Capriccio* i el famós *Concert* per a violí, que constitueixen noves proves del geni de Stravinsky i que l'afirmen una vegada més en el lloc preeminent en què, per la transcendència de les seves creacions, la força de la seva personalitat i els nous horitzons oberts a la música, es troba col·locat».

Tot i la innegable importància del *Concert* per a violí i del *Capriccio*, no hi ha dubte —i el text anterior ho subratlla clarament— que el plat fort del programa era la *Simfonia dels Salms*.⁶⁶ Una de les millors partitures del catàleg stravinskyà, i no tan sols del d'aleshores sinó també del de tota la seva obra integral. Una partitura, d'altra banda, que proporcionà un gran èxit a l'Orfeó Gracienc (preparat pel seu titular Joan Balcells) i li permeté de viure una de les efemèrides més glorioses de la seva història en haver actuat sota les ordres d'una personalitat de la talla insuperable de Stravinsky⁶⁷; efemèride que, per a major glòria, encara es repetiria tres anys més tard.

Com era previsible, l'èxit d'aquest concert fou total i absolut. I dic previsible, per molts motius: Stravinsky ja era —malgrat algunes veus discordants i el desconcert que causaven certes obres d'aquest període— un dels tres o quatre compositors vivents de més indiscutit prestigi i celebritat, el mateix ambient i tipus de públic habitual a les sessions de l'Associació de Música «da Camera», un programa molt atractiu, intel·ligentment estructurat i que no podia plantejar ja cap problema a ningú, etc. Quant a la crítica, he seleccionat —com a reflexe de diferents òrgans i grups d'opinió— els quatre textos següents:

El primer, d'Emili Vallès,⁶⁸ és publicat abans de la celebració del concert, a tall de benvinguda, i recorda les anteriors actuacions barcelonines (fins i tot entretenint-se comentant particularitats, per exemple, del *Faune* i la *Pastora* i del «magnífic *Octet* que el públic del Liceu escoltà entre remors de protesta») dient que «Stravinsky interessava, Stravinski atreia, Stravinsky era el mot del dia, Stravinsky suscitava comentaris i àdhuc rebentades. Stravinsky era l'actualitat musical i calia parlar-ne. La primera vegada que se sentí Stravinsky la concurrència es partí entre admiradors i rebentaires (...) fins i tot no mancaven aquells oients que en casos sem-

blants vacillen entre picar de peus o exultar d'entusiasme (...). Ara és actualitat per l'estrena de la *Simfonia dels Salmes* (...). Stravinsky no feu cap entrada de cavall sicilià, no res que recordés la trencadissa de plats i olles del popular heroi alemany a cavall d'un corser esbojarrat. Posà el peu al llindar del temple de les muses amb un aire absolutament normal (...). Des de Musorgsky i de Rimsky-Korsakov, Rússia no havia donat gran cosa més que folkloristes o folklorejants (...). Stravinsky ha seguit lluitant, i lluita encara, pel retorn a una simplicitat orquestral "sui generis", una simplicitat del temps (...). Benvingut una vegada més Stravinsky, amb les senyeres desplegadas de la gràcia permanent i de la llibertat dels futurs camins».

El segon, del mateix comentarista però amb el pseudònim habitual d'«Oberon»,⁶⁹ és ja una crítica pròpiament dita del concert («una de les sessions més notables») i diu que «la *Simfonia dels Salmes* ens embolcalla en un ambient de la més gran elevació i ens sorprèn a cada episodi per la novetat de la troballa. Escrita en un estil de composició més lliure, ens fa sentir les més belles i insospitades combinacions sonores (...). És una música que podríem anomenar revolucionària, però amb una força constructiva i exemplar extraordinària (...)». Del *Laudate Dominum* en subratlla «la suggestió del seu ritme de campanes» i l'haver sabut «prescindir de tota faramalla de trompetes, tamborins i cimbals que s'haurien ofert a una imaginació vulgar (...)». El públic tingué en tots moments l'esperit en suspensió admirativa. Tothom hauria volgut sentir l'obra un altre cop, i àdhuc abans del concert Stravinsky havia rebut suggestions perquè fos donada dos cops dins el mateix programa, com s'havia fet a Berlín; però Stravinsky, capolat ja pels treballs preparatoris i tal vegada amb por d'introduir innovacions als nostres costums, no es decidí a la prova, però accedí a repetir l'última part (...)». Després, parla extensament del *Concert* («... una altra meravella d'acumulació de belles sonoritats...») i del *Capriccio* («... l'autor esplaia la seva fantasia i el seu domini de ritmes i de les tonalitats de la seva preferència...») i acaba expressant que «fou, en resum, una d'aquelles coses memorables que ens fa creure per un moment que som un centre musical de primer ordre» i que «si fossim empresaris, no ens pensariem gens a organitzar una nova audició, sols que fos d'aquesta incomparable *Simfonia dels Salmes*, amb la seguretat més completa d'obtenir l'assentiment, per endavant i a la vençuda, del nostre públic. ¿És que no tenim cap empresari amb un xic de nas que s'arrisqui a estudiar la possibilitat d'un tal esdeveniment?».

En el tercer, U. F. Zanni⁷⁰ diu que el *Concert* i el *Capriccio*, «de indiscutible calidad (...), nos muestran el Stravinsky que gusta de la complejidad de líneas y pleno, de la densidad, de la acumulación de extrañas sonoridades» i que en la *Simfonia dels Salmes*, «Stravinsky ya no aparece tan enamorado de la atonalidad ni de las libertades rítmicas. Sin dejar de ser original, ha escrito una música serena, profunda, muy en consonancia con el texto de los Salmos en que se inspira (...). Naturalmente, dejó en el ánimo de los oyentes más honda huella que las otras dos novedades y ante el éxito se bisó el *Aleluya* (...)». Abans, i per començar l'article, fa un repàs global de l'obra stravinskyana i, en referir-se a les partitures

posteriors a l'època russa, diu que «este Stravinsky último ha parecido peligroso a los mismos devotos del músico que, en su mayoría, le siguen admirando por su primera etapa». Han passat ja quasi cinquanta anys des d'aleshores i, en certa manera, encara avui podríem dir quelcom de semblant. Pel gran públic, aquí i arreu del món, Stravinsky segueix essent l'autor famosíssim de la cèlebre trilogia coreogràfica de principis del segon decenni del nostre segle (L'Ocell de Foc, *Petruixka* i *La Consagració de la Primavera*) i, en tot cas, també de la *Simfonia dels Salms* (1930) i —a molta distància ja— d'un parell o tres d'obres més: *La Història del Soldat* (1918), *Les Noces* (1914-23), *Oedipus Rex* (1927), etc., tot i que alguns d'aquests títols no passen de ser precisament això, uns títols ... i res més. Però, i de la seixantena d'obres —algunes d'elles, autèntiques obres mestres— de després de l'any 1930, o sigui, de després de la *Simfonia dels Salms*, quantes se'n coneixen? D'aquesta seixantena, quasi bé ni els títols.

Finalment, el quart, publicat anònimament a la «Revista Musical Catalana»,⁷¹ és també molt representatiu, tot i que està fet de manera molt subtil, del «sí, però...»⁷²: «... el Festival Stravinsky va constituir una de les sessions musicals més curioses, més importants, del present curs (...) Stravinsky no és pas un músic que practiqui un sol estil. I, en parlar de Stravinsky, s'ha dit, sovint (i amb raó), que cada producció que ix de la seva ploma constitueix una sorpresa. És evident que si Stravinsky no s'hagués mogut per exemple, de l'estil popular rus de *Petruixka* i hagués practicat, de faísó sistemàtica, la color orquestral (típica de l'obra que acabem d'esmentar), és evident que Stravinsky hauria creat amb relativa comoditat, molt belles coses, i hauria triomfat de manera constant. Però Stravinsky posseix avui, com potser ningú, tots els secrets de l'art dels sons. Coneix com tal volta cap altre músic, les possibilitats de la polifonia i de l'orquestració. I juga, doncs, amb les susdites possibilitats. I furga, valentment, per tal de crear realitats, possibilitats noves. Per al coneixedor, els experiments de Stravinsky (car es tracta, en veritat, de veritables experiments) poden no sempre resultar bells (l'art, la finalitat del qual és la de plaure, la de crear bellesa... no apareix ara, ai las, gaire propi del sentir dels nostres dies!), però són sempre, tanmateix, extremadament curiosos. Revelen, oi més, una traça innegable, triomfadora. Concretant ara una mica, afegirem que el *Concert en Re*, per a violí i orquestra, ens sembla ferm i ardit exemple de la música assagista, cercadora de coses, de possibilitats noves (en el món dels sons, del ritme i de la franca expressió) a la qual es lliura generalment Stravinsky. Considerada com treball de recerca, d'exploració, la dita obra és senzillament admirable. Heus ací una creació plena, realment, d'inesperades, de mai no oïdes troballes. El que allò ha escrit és un músic extraordinari, un músic que juga amb ritmes, sonoritats i figuracions, com potser cap músic, cap artista, no hi havia mai jugat. El mateix es pot dir del genial *Capriccio* per a piano i orquestra, en el qual hom sent més d'un cop, la influència del jazz. Car Stravinsky ho prova tot, tot li serveix d'experimentació. És a causa d'això que se serveix també (com tants músics de l'hora actual) dels batecs absolutament primitius, de la trepidació del jazz, del ritme típic de la música dels negres. La *Simfonia dels Salms*, per a chor mixte i orquestra, assolí un èxit franc.

Un dels temps fins hagué de repetir-se. Però es tracta d'una creació l'estil de la qual és, podríem dir, normal. Cal confessar que en la dita producció, Stravinsky aconsegueix, sovint, innegable grandesa. I l'obra sona esplendorosament. I es tracta, afegirem, d'una creació saborosíssima i ben palesament personal. Stravinsky va dirigir el programa amb entusiasme i fou, ja no caldria dir-ho, aclamat, ovacionat. El públic sabia que tenia al seu davant un dels músics més il·lustres dels nostres temps (...). I heus ací una sessió curiosa, important (tornem-ho a dir) que honora els seus organitzadors».

Així doncs, un sol concert en 1933, però un concert molt important en molts ordres —novetats en el repertori, l'ambient, el marc, els col·laboradors— i que, de cop, va permetre als afeccionats barcelonins de posar-se quasi al corrent de la més recent producció stravinskyana. I, si bé sense la presència personal de l'autor, aquest coneixement encara va enriquir-se, aquell mateix curs, amb una altra obra cabdal: l'òpera-oratori *Oedipus Rex* (1927) que la Companyia d'Òpera Russa va representar al cap d'unes setmanes al Gran Teatre del Liceu (la primera funció fou el 23 de desembre i les sessions es completaven amb *Lā Fira de Sorojinskij* de Musorgskij), amb decorats especialment pintats per a aquesta ocasió per Francesc d'A. Galí.

1936: COMIAT PÚBLIC AMB L'OCELL DE FOC

Tot i que a principis de la primavera de 1936 els ambients musicals barcelonins estaven ja pràcticament dominats pels preparatius de la celebració imminent del XIV Festival de la S.I.M.C. (Societat Internacional de Música Contemporània) i del III Congrés de la S.I.M. (Societat Internacional de Musicologia), el Liceu no va deixar de celebrar (aproximadament, un mes abans d'aquelles manifestacions) la seva tradicional sèrie de Concerts de Quaresma, els dos primers de la qual foren confiats, de nou, a Igor Stravinsky en el seu doble vessant de compositor i de director. Però abans de parlar-ne, recordaré ni que sigui molt breument —ja que crec que és impossible referir-se a la primavera musical barcelonina del 1936 sense fer esment del Festival de la S.I.M.C. i del Congrés de la S.I.M.— que un i altre van servir per convertir la nostra ciutat, durant la setmana del 18 al 25 d'abril, en una espècie de capital mundial de la música,⁷³ tant per la quantitat i qualitat dels actes programats (una vintena de concerts i recitals,⁷⁴ sessions acadèmiques⁷⁵ i protocolàries, excursions i festes, publicacions especialitzades, etc.), com perquè van ser molt nombroses i prestigioses les personalitats assistents (compositors,⁷⁶ musicòlegs, intèrprets, crítics, estudiosos, etc.) i per la possibilitat que presentava, i que va aprofitar-se àmpliament, de fer-los-hi conèixer la tradició i l'actualitat musical catalanes.⁷⁷

Quant als Concerts de Quaresma del Liceu, aquesta vegada es van reduir a cinc i —tal com ja es venia fent des de feia uns anys— es van confiar a la pròpia òrquestra del Gran Teatre, dirigits (a més dels dos inaugurals stravinskyans) per Joan Lamote de Grignon (bàsicament, amb

música catalana de Francesc Pujol, Antoni Marquès, Baltasar Samper, Ricard Lamote de Grignon —fill del director— i l'oratori *La Nit de Nadal* d'ell mateix), Clemens Krauss («Festival Beethoven», amb la *Primera* i la *Novena* Simfonies) i Hans Knappertsbusch (típic programa germànic: Mozart, Weber, Wagner i Strauss). Els dos concerts de Stravinsky, considerats ja com un fet totalment normal («a nadie se le habría antojado ahora considerar un concierto Stravinsky como un acto de coraje artístico. Stravinsky encontró esta vez una atmósfera totalmente pacificada y sus conciertos atrajeron un público tan numeroso como tranquilo que vino allí como si se tratase de un concierto de música clásica definitivamente incorporada a la historia...»),⁷⁸ foren els següents:

12 de març *Divertimento*, del *Bes de la Fada* (1928)
Capriccio, per a piano i orquestra (1929)
Simfonia dels Salms (1930)
L'Ocell de Foc, suite (1910)
solista. Sulima Stravinsky (piano)
cor: Orfeó Gracienc

15 de març *Apollon Musagète*, suite (1928)
Concert, per a piano i orquestra de vent (1924)
Simfonia dels Salms (1930)
L'Ocell de Foc, suite (1910)
solista. Sulima Stravinsky (piano)
cor: Orfeó Gracienc

Per tant, excepte el *Divertimento* i l'*Apollon Musagète*, tot obres ja conegudes i d'èxit ben assegurat. Èxit ben assegurat amb les virtuosístiques pàgines pianístiques i amb la presència de Sulima com a solista; èxit ben assegurat amb la *Simfonia dels Salms*, que tan bon record havia deixat i que en fer-se'n dues audicions sembla com si l'empresari Joan Mestres hagués volgut donar una resposta favorable al repte llençat feia tres anys —i al qual ja m'he referit— per Emili Vallès; i èxit ben assegurat, sobretot, amb unes noves i reiterades repeticions del cèlebre *Ocell de Foc*, la segona audició del qual fou en substitució, a última hora, de la primerament anunciada —i també molt esperada— *Consagració de la Primavera*.⁷⁹

Del *Divertimento*, U. F. Zanni⁸⁰ digué que tenia un «interés muy relativo. Si no llevara tan valiosa firma, casi podría calificarse de vulgar», i de l'*Apollon*, que en ell l'autor «despoja a la orquesta, reducida a la cuerda, de todo color y de toda elevación de ideas. Y, falta de valor sonoro, tan característico en Stravinsky, la obra deja una impresión de agobiante monotonía, de enervente producto meramente cerebral»; en canvi, tot són elogis per als *Salms*: «el ascetismo, el renunciamiento a las seducciones profanas (...) son expresados con tal elevación que emociona...». Així mateix, tampoc l'opinió de Frederic Lliurat⁸¹ sobre les dues novetats és gaire positiva: «concedides les altes qualitats de músic, de compositor, que posseeix innegablement Stravinsky (i que ningú no pot negar), i que apareixen, una vegada més, ben paleses, en *Els Bes de la Fada*, i fent constar que hi ha,

en l'obra esmentada, més d'una troballa rítmica i sonora, confessarem que el ballet, o millor dit encara, el *Divertimento* del qual parlem, no ens sembla pas una de les obres més reeixides, més sorprenents del seu autor (...). D'altra banda, acceptant l'ambient general del *Bes*, afegirem que preferim altres produccions potser més reeixides, més francament plaents, que el ballet de Stravinsky. I ens referim, per exemple, a certes pàgines de *Delibes...*», i «... concretant-nos al ballet *Apollon Musagète* o, millor dit encara, a la suite que oïrem (tretat, doncs, com fa sempre Stravinsky, del seu ballet), direm, ben francament, que considerada l'obra des del punt de mira del seu valor intrínsec, *Apollon Musagète* es podria, potser, dividir en dues parts. Ara bé, la segona part, la segona meitat, ens semblà la millor. Més, encara: els darrers números de la suite de la qual parlem són saboríssims, plenament reeixits. Tot canta, en efecte, de manera abundosa, i tot sona esplendorosament. Un pur encís (...). La primera part del ballet (o de la suite) no ens agrada ja tant. El trobem pobre d'invenció. El músic —ens semblà— no aconsegueix realitzar els seus propòsits (...), no és sempre fàcil canviar d'estil, d'objectiu, àdhuc trancant-se d'un músic, d'un artista tan extraordinàriament, tan sorprenentment traçut com Igor Stravinsky (...). Sigui el que sigui, és ben cert que la primera part d'*Apollon Musagète*, ens sembla freda, sense contingut, i la segona ens sembla bella, substanciosa, reeixida, lluminosa»; i també quant a la *Simfonia dels Salms*, no en regateja els elogis: «una de les obres més valuoses dels dos concerts. En l'obra susdita, l'espèrit de l'autor s'enlaire... i el nostre esperit, captivat, segueix el vol de Stravinsky. Hi ha, en l'obra que comentem, més que ritmes i sonoritats (...). La *Simfonia dels Salms* és una obra senzillament admirable i personal. I és, tohora, plena d'interès...». Ben al contrari de las opinions anteriors, a Emili Vallès («Oberon») ⁸² li va agradar molt l'*Apollon*, que «pertany als moments en que Stravinsky reacciona contra l'enfarfec on havia anat a parar de gosadia en gosadia (...), música dolça i acaronadora, d'una ben clara estructura, però carregada de veritables invencions, la cosa més rara de la música moderna que no sol fer res més que repetir-se (...). I pel que fa a un llarg article de Joan Petit,⁸³ prefereixo citar-ne, més que no pas les referències a les obres (intelligents elogis a les ja conegudes i gran i comprensiu interès per les novetats), la seva justificació a una certa fredor interpretativa del primer dia que «sembla com si es pogués explicar per raons psicològiques. La platea i les llotges eren tan poc concorregudes! Sens dubte els habituals van voler deixar ben fixat amb aquesta actitud que el que els interessa no és la música, sinó determinats accessoris (...), i que contradia l'afirmació esmentada de Joan Mestres; i a mi em sembla que és molt més de fiar, en aquest cas, la crítica immediata a l'aconteixement que no pas unes memòries redactades molt més tard i escrites, naturalment, amb inequívoc interès personal.

No a tall de crítica, sinó de testimoni personal, té molt valor el record amb el qual el poeta i crític d'art Juan Eduardo Cirlot⁸⁴ preludia la seva biografia de Stravinsky: «Era el 15 de marzo de 1936. Con una ortodoxia wagneriana, alimentada por el exclusivo y continuado estudio de las parti-

turas de este maestro asistía yo a un concierto en el cual iba, no sólo a oír música bien distinta, sino también a poder contemplar a su creador (...). Empezó el concierto, sin que pueda precisar cuáles fueron las obras que oí en su primera parte. Recuerdo la profunda impresión que me produjeron algunas sonoridades, inéditas para mí en color y sentido. A continuación de episodios ejecutados por los bajos de madera y metal, claridades con calidad puramente espacial en la cuerda, o melodías breves, dulces o irónicamente sentidas, concretas siempre, y venidas de un mundo lejanísimo porque era el más inmediato, el presente. Igor Stravinsky dirigía la orquesta con economía de gestos, pero en la rigidez de sus actitudes se traslucía, como cualidad primordial, la fuerza; una fuerza imperiosa y estática, de instrumento perfecto. Durante el descanso hojeé el programa. Tuve la sensación de que la estética que de él se desprendía —por los concisos comentarios— era un idioma totalmente desconocido para los inmersos en el idealismo germano. Volvió a oírse el rumor de la orquesta al afinar. Aparté de mi imaginación todo pensamiento y, procurando adoptar una pasividad total, escuché. Un acorde duro, brillante, como arrancado a una inmensa arpa, inició el preludio. Entonces vi que del conjunto instrumental habían sido suprimidos los violines. Se oía su ausencia. El coro vocal estaba dispuesto en último término, y entre las notas de la madera, aumentada, se organizaban las de los pianos. Aquella música se producía como un acontecimiento inevitable y marchaba con seguridad y firmeza indescriptibles hacia su fin. Intuí que estaba oyendo una metafísica en todo diferente de la wagneriana, pues ésta era pura desolación, crecimiento, devenir, en suma; mientras que la otra, la expresada con fulgurante evidencia en la *Sinfonía de los Salmos*, que estaba escuchando, era afirmación, representación “a posteriori” de un tiempo estructurado y sistematizado, no vital, vegetalmente, hacia algo, sino mineral, metálicamente, construido sobre ese algo trascendente que no era así, en el dominio del arte, objeto de busca, sino de posesión. Volví a mirar el programa, y leí: *Cette Symphonie, composée à la gloire de Dieu, est dédiée au “Boston Symphony Orchestra” à l’occasion du cinquantenaire de son existence. À la gloire de Dieu... Sí. A la gloria de Dios sonaban aquellos ritmos sometidos exactamente a la medida, aquellas suavísimas y disonantes flautas pastorales de la Doble fuga; todo aquel conjunto sonoro que, como una catedral cristalina y entrañable, transcurría, ya en el tercer tiempo, entre los Laudate corales, apoyados por la percusión pianística y el timbal, hasta finalizar en un acorde en Do mayor-menor, como síntesis de la grandeza y de la súplica. Tenía también ante mí, con aquella música y su dedicatoria apasionada, la superación del equívoco formado en torno del adjetivo “revolucionario” no solamente en su acepción ética, sino en la artística; porque aquella sinfonía realizaba el milagro de fusionar en sí, integrándolos en una construcción de severidad y belleza incomparables, elementos de violencia salvaje con otros de la más rigurosa esencia canónica. El temblor quedaba así endurecido, elevado de su peculiar función transitiva y emocional a una capacidad de perduración y sacrificio. Existía armonía humana en su disciplina (...)*».

Personalment, en mirar els programes dels dos concerts barcelonins de Stravinsky d'aquest any 1936 —o sigui, de la seva darrera actuació a la nostra ciutat—, allò que sempre m'atrau més és el fet de la substitució de l'anunciada *Consagració* per *L'Ocell de Foc* com a última obra seva del seu últim concert. D'aquell màgic i exòtic *Ocell de Foc* amb el qual Stravinsky, en la ja llunyana nit parisenca del 25 de juny de 1910, deixà de ser un obscur i inconegut músic rus per a convertir-se, de cop i volta, en una autèntica celebritat mundial, en l'home que amb la seva petita figura física i l'enorme personalitat del seu geni d'«inventor de música» (professió que fins i tot volia que figurés en el seu passaport) dominaria durant un llarg mig segle i amb invencible autoritat i protagonisme, i potser com ningú més, tot el panorama musical de la cultura d'Occident. D'aquell brutal i poètic *Ocell de Foc* que Stravinsky havia ja dirigit en totes les seves anteriors visites a Barcelona. L'inesperada substitució, del tot impensada i anecdòtica aleshores, pot considerar-se ara, després dels anys i dels esdeveniments transcorreguts, com quelcom d'altament i emotivament simbòlic i significatiu: Igor Stravinsky, sense saber-ho ni ell mateix ni els barcelonins, s'acomiadava públicament de Barcelona amb l'obra que —com arreu del món— més havia contribuït a la seva fama i popularitat entre nosaltres i amb l'obra que havia estat un testimoni constant i fidel de la seva presència a Catalunya.

1956: LES ÚLTIMES HORES BARCELONINES D'IGOR STRAVINSKY

La sisena i darrera estada de Stravinsky a Barcelona té un caràcter molt diferent del de les cinc anterior. Aquesta vegada es tracta d'una estada privada, pràcticament d'incògnit i molt breu —teòricament i estadísticament dos dies, però només unes quantes hores del primer i molt poques del segon—, i que va passar desapercebuda per a la quasi totalitat dels barcelonins, amb l'excepció d'Eduard Toldrà i la seva esposa, que li van fer de «cicerone», i de tres o quatre persones més que estàvem en el secret. Era a principis de juliol, i el transatlàntic «Vulcania» amb el qual Stravinsky viatjava des dels Estats Units a Itàlia (on, després d'un sojorn a Grècia,⁸⁵ havia de dirigir l'estrena mundial, a Venècia, del *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis*, una de les partitures més importants i representatives de la seva última etapa) feia escala a Barcelona, arribant-hi a mitja tarda del dia 6 i salpant-ne tot just començat el dia 7.

I faig totes aquestes precisions, que quasi poden semblar supèrflues, perquè les posteriors referències documentals sobre aquest viatge són més aviat escasses i, sovint, confuses, malgrat que en aquell moment alguns diaris van publicar-ne, l'endemà mateix, la notícia exacte⁸⁶ que, perduda a les pàgines de «Marítimes» o d'informació general, no va ser utilitzada, anys més tard, en els articles sobre el tema, Jo mateix —que per la meua íntima vinculació d'aquella època amb Eduard Toldrà en vaig conèixer d'immediat molts detalls però que no me'ls vaig anotar enlloc i, ben aviat, els vaig anar oblidant per complet⁸⁷— he tingut molt feina, ara, per poder arribar-hi. I, d'altra banda, ni la biografia d'Eduard Toldrà

de Manuel Capdevila⁸⁸ en resol tots els dubtes (malgrat que el seu extens relat sigui molt interessant i viu, i de primeríssima mà, donada l'amistat que l'unia amb el músic català, que, ben segur, li ho havia explicat prolixament), ni tampoc la vídua Toldrà en conserva detalls concrets quant a dates i horaris, si bé recorda perfectament l'ambient d'aquelles hores i algunes anècdotes molt significatives, com la frase —demostrativa de quins eren els profunds sentiments patris de Stravinsky, malgrat les successives nacionalitats francesa i nordamericana adoptades per raons merament pràctiques— de «els russos, com a raça, som una gent ben difícil!».

El fet és que Stravinsky i la seva esposa —acompanyats de l'aleshores inseparable Robert Craft— desitjaven passar totalment desapercebuts i passejar tranquil·lament per la nostra ciutat, recordant èpoques passades i fent-ho amb algú que la conegués bé, que fos discret, que els allunyés d'admiradors i de periodistes, i que, fins i tot, ni els parlés de música. I aquest «algú», foren Eduard Toldrà i la seva esposa. En aquells anys jo era secretari de l'Orquestra Municipal de Barcelona i personal d'Eduard Toldrà i, naturalment, vaig tenir coneixement previ de la vinguda de Stravinsky; però, al mateix temps, també sabia que no en podia parlar amb ningú ni què farien —ni ho sabia el propi Toldrà— durant les hores barcelonines. I el que van fer (improvisant-ho sobre la marxa, i mentre jo em glatia per entreveure, ni que fos de lluny, la petita silueta del gran músic) fou retre homenatge d'admiració a Gaudí (anant a contemplar-ne algun edifici —la Sagrada Família, la Pedrera, la casa Batlló— i l'exposició que aleshores hi havia al Tinell), «ramblajar» pausadament amunt i avall i reposar en les típiques cadires del bulliciós passeig («... el compositor permaneció unos instantes en silencio, recogido, para acabar manifestando: "Los sonidos de las Ramblas son de lo más peculiar... No se parecen a ningunos otros". No todo el mundo posee el privilegiadísimo oído del autor de *Pulcinella* para primar de semejante forma las disonancias ramblísticas...»),⁸⁹ menjar llagostins al Restaurant les Set Portes, parlar amicalment dels temes més diversos, etc.⁹⁰ Ja entrada la nit, els dos matrimonis s'acomiadaren cordialment⁹¹ al peu de l'escaleta del vaixell, i Igor Stravinsky, sense saber-ho, s'acomiadava —definitivament aquesta vegada— de Barcelona.

I, veritablement, el comiat hauria pogut no ser definitiu, perquè nó gaires mesos més tard, l'Ajuntament barceloní encara es plantejava seriosament la possibilitat de contractar Stravinsky per a algun concert de la seva Orquestra Municipal. D'aquesta notícia sí que no n'hi ha cap testimoni escrit, ja que tot plegat no va passar d'alguns canvis d'impressions i converses entre els responsables del Negociat de Cultura de l'Ajuntament i el mestre Toldrà, a les quals jo era present. Repeteixo, però, que el projecte no va passar mai, malauradament, d'una situació molt embrionària.

Així doncs, la nit del 6 al 7 de juliol de 1956, Stravinsky s'acomiaa definitivament d'una Barcelona que anys enrera —i malgrat alguns moments tumultuosos— l'havia aclamat entusiàsticament i multitudinàriament, i que d'aquesta seva darrera visita ni se n'havia assebatat. Només Maria i Eduard Toldrà —qui millor que ell podia representar-nos?— li havien fet sentir, amb una discreció exquisida però quasi excessiva (ni una fotogra-

fia!..., ni l'autògraf tan sospirat per la filla Narcisa!...), tot el cordialíssim escalf del record afectuós i de la més profunda admiració dels barcelonins.

Quant al propi compositor, els seus sentiments quedaren lacònicament però palesament expressats en la postal que des de Venècia va escriure a Eduard Toldrà: «Encore merci pour les bonnes heures passées avec vous et grâce à vous a Barcelone juillet dernier. Merci. I. Stravinsky».⁹²

Els trenta-dos anys que separen la primera i l'última vinguda d'Igor Stravinsky a Barcelona, separen, també, la vinguda d'un músic encara no consagrat del tot ni potser massa conegut ni cèlebre entre nosaltres però que obté triomfals èxits al Gran Teatre del Liceu, de la vinguda del músic més conegut i cèlebre arreu el món, però que es passeja obscurament —sense ser reconegut per ningú— per Barcelona, per la Rambla, per davant del Liceu.

1. «La Publicitat». Barcelona, 15 de març de 1924.

2. «La Vanguardia». Barcelona, 14 de març de 1924.

3. «D'Ací i d'Allà». Barcelona, març de 1924.

4. «La Veu de Catalunya». Barcelona, 17 de març de 1924.

5. MARTORELL, Oriol: *Les sis visites d'Igor Stravinsky a Barcelona*. Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Programa de mà de les tres sessions «Homenatge a Stravinsky» (24, 25 i 27 d'abril de 1982), a càrrec del Ballet de l'Òpera de París, dins la «Temporada coreogràfica 1982».

Com és lògic, també m'havia referit al concerts barcelonins de Stravinsky (però no al viatge privat de 1956) en la meua tesi doctoral *Mig segle de simfonisme a Barcelona. 1920-1970* (Barcelona, 1976) i, precisament, va ser durant la seva elaboració que vaig començar a recollir i corregir dades sobre aquestes estades.

6. STRAVINSKY, Igor: *Chroniques de ma vie*. Denoël et Steels. París, 1935. Donada la data de publicació, Stravinsky només es pot referir —i ho fa més o menys de passada— als quatre primers viatges.

Vull fer avinent que he unificat sempre la grafia del nom del músic rus d'acord amb aquella que ell mateix va establir definitivament a partir dels anys quaranta, o sigui, Stravinsky (amb *v* i no amb *w*); ho he cregut millor que no pas escriure, segons els anys, Strawnsky o Stravinsky.

7. Per exemple, en la molt completa i extensa *Cronologia* inclosa a «Igor Stravinsky. La carrera Europea», Marsilio Editori, Venècia, 1982 (catàleg de l'exposició presentada al «Festival d'Automne à Paris» i al «Gran Teatro Le Fenice» venecià), només hi ha referències dels viatges de 1924, 1928 i 1933.

8. Potser l'excepció més important sigui el record personal de Juan Eduardo CIRLOT (*Igor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1949) dels concerts de 1936, al qual em refereixo en el paràgraf corresponent. Avanço ara, de totes maneres, que el valor testimonial d'aquest record —inqüestionable— queda afewblit per algunes confusions i per situar-lo (error tipogràfic?) en 1935.

9. BLADÉ i DESUMBILA, Artur: *El senyor Moragas («Moraguetes»)*. Ed. Pòrtic, Barcelona, 1970.

CABAÑAS GUEVARA, Luis: *Cuarenta años de Barcelona (1890-1930)*. Barcelona, 1944. (Luis Cabañas Guevara és el pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar.)

LLATAS, Rossend: *30 anys de vida catalana*. Ed. Alcides. Barcelona, 1969.

10. BELTRAN, Marc-Jesús: *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona*. Institut Gràfic Oliva de Vilanova. Barcelona, 1931.

MESTRES CALVET, Juan: *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Ed. Vergara. Barcelona, 1945.

SABAT, Antoni: *Gran Teatre del Liceu*. Ed. Escudo de Oro. Barcelona, 1979.

(Autors diversos): *Cien años del Liceo. Libro conmemorativo de su primer centenario. 1847-1947*. Barcelona, 1948.

11. «Destino». Barcelona, 24 d'abril de 1971.

12. 1924 és l'any de la primera estada de Stravinsky a Barcelona, durant la qual es va allotjar, precisament, a l'Hotel Ritz.

13. M(ONTSALVATGE): *La vida y la obra del artista, en síntesi*. «La Vanguardia». Barcelona, 7 d'abril de 1971. «... Stravinsky, en el período entre las dos guerras, siguió residiendo en Europa (...) celebrando conciertos en Barcelona, donde vino por última vez en 1934, dirigiendo en el Liceo obras suyas...». En 1934 Stravinsky no vingué a Barcelona; l'últim concert seu al Liceu fou en 1936; i en 1956 encara hi ha aquell viatge privat sense cap actuació pública.

14. COMA SOLEY, V.: *Igor Stravinsky, gran amigo de Barcelona*. «Diario de Barcelona». 8 d'abril de 1971. Article ple d'errors i d'inexactituds, i en el qual només es comenta el viatge de 1924 i —cosa que no és certa— es diu que ja hi havia estat anteriorment.

MARTORELL, Oriol: *Una hoja de laurel*. «Diario de Barcelona». 2 de maig de 1971. Jo només em refereixo al viatge de 1956, donant-ne força detalls —que m'havia proporcionat personalment Eduard Toldrà—, però amb un error que ara no comprenc (¿les presses periodístiques?) com vaig poder cometre: «... la última vez que Igor Stravinsky estuvo en Barcelona fue hacia 1957 o 58...».

GARRUT, J. M.: *Un recuerdo para Stravinsky*. «Diario de Barcelona». 19 de maig de 1971. «... que sepa, Stravinsky estuvo cuatro veces en Barcelona...». Es refereix als anys 1924, 1925, 1936 i 1956, i omet, per tant, els 1928 i 1933.

15. LUJÁN, Nèstor: *Igor Stravinsky a Barcelona*. «El Món». Barcelona, 11 de juny de 1982.

SEMPRONIO: *Stravinsky, ramblista*. «La Vanguardia». 11 de juliol de 1981.

BARJAU, Maria-Assumpta: *Stravinsky a Barcelona*. «Serra d'or». Barcelona, novembre de 1982. Aquest article —un dels dos de les pàgines titulades *En el centenari d'Igor Stravinsky*; l'altre és *Un mite musical del nostre segle*, de Xavier Montsalvatge—, que he llegit quan el meu treball ja era a la impremta i amb el temps just per afegir aquestes línies, és sens dubte un dels millors sobre el tema, però, del tot incomprensiblement, omet l'estada d'Igor Stravinsky a Barcelona de l'any 1936 i, per tant, els seus dos darrers concerts al Liceu; fins i tot, quan parla del concert del 1933 diu: «A la darrerria del 1933 es va donar l'última (sic) actuació de Stravinsky davant el públic de Barcelona...». Una altra precisió que potser caldria fer és que en parlar de les representacions liceístiques del mateix any de l'*Oedipus Rex* (a les quals Stravinsky ni hi assistí) es pot interpretar que també foren dirigides pel seu autor i que encara anaven lligades amb la seva estada barcelonesa, quan, en realitat, són dues coses totalment independents, bé que només separades amb no gaire més d'un mes de diferència: 16 de novembre i 23 de desembre. D'altra banda —i malgrat que després de parlar de les actuacions dels 1924, 1925, 1928 i 1933 també fa una breu

referència al pas d'Igor Stravinsky per Barcelona l'any 1956—, en un paràgraf afirma taxativament: «L'impacte de les quatre (sic) visites de Stravinsky a Barcelona...». I és llàstima, perquè l'article està bé i costa d'entendre l'omissió d'uns concerts tan coneguts i documentats com els de 1936; una ommissió que, per la solvència de la revista i el tó seriós de l'article, tot fa tèmer que serà, d'ara en endavant, un equivoc punt de referència i de futurs errors.

NOGALES BELLO, Jaime: *Stravinsky y España*. «Ritmo». Madrid, desembre de 1982. Naturalment, també d'aquest article —dins de l'interessant número monogràfic dedicat al centenari stravinskyà— només en puc fer referència d'última hora dient que, malauradament, insisteix en molts dels errors i confusions d'algunes de les fonts utilitzades: situar els concerts de 1928 en 1927 i els de 1936 en 1935, no esmenta ni el de 1933 ni la breu estada de 1956, etc. I, també com en el cas anterior, és de tèmer i de doldre que per la difusió i caràcter especialitzat de la revista sigui un altre motiu més per a la reiteració de tots aquests errors i confusions.

16. STRAVINSKY: *Chroniques...*, p. 49. (Les cites de les pàgines les refereixo, bé que traduint els textos al català, a la segona part de l'edició argentina, *Crónicas de mi vida*, Ed. Sur., Buenos Aires, 1936. Aquesta segona part, i per raons purament comercials, es titula *Nuevas crónicas de mi vida*.)

17. MESTRES CALVET: *Op. cit.*, p. 100.

18. De tots els onze concerts simfònics barcelonins de Stravinsky (però no del recital a l'Ateneu), en posseeixo els respectius programes de mà.

Cal observar, comparant-ho amb les habituds actuals, la inusitada llargada de la programació de cada concert. Aquesta habitud —i la corresponent divisió en tres parts, amb dos intermedis— va durar pràcticament fins ben avançats els anys 50.

19. És significatiu que en una crítica de Joan LLONGUERES («La Veu de Catalunya» del 17 de març) —home polifacètic i de vasta cultura— ja s'ajuntin, com tantes vegades s'ha fet posteriorment i es fa encara, els nom de Stravinsky i Picasso: «el seu nom sec i incisiu com una agulla ens arriba sovint voltat d'incongruents fulguracions, al costat del d'en Picasso, que gairebé és un nom barceloní...».

20. Si bé moltes d'aquestes obres no eren primeres audicions absolutes, quasi totes elles només s'havien tocat a Barcelona, com a màxim, una sola vegada. La primera referència que he trobat d'una obra de Stravinsky tocada a Barcelona és de l'any 1914: els *Focs artificials*.

21. L'única veritablement recent era la Suite del ballet *Putxinel·li*, del mateix 1924. Però, de totes maneres, cal tenir en compte que el ballet sencer (del qual la Suite era una simple versió abreujada) ja havia estat escrit cinc anys abans, en 1919.

22. «...vaig conèixer Stravinsky —diu Moragas (BLADÉ i DESUMBILA: *op. cit.*, p. 297)— el 1924, any que (...) es presentà al Liceu (...). La seva actuació, com ja era d'esperar, va promoure protestes i polèmiques aferrissades. Jo, convençut del que valia, el vaig defensar (...) des del primer dia. Del meu entusiasme participaven tots els de la penya de l'Ateneu amb sensibilitat musical...».

«...tots els lligams amb la tradició semblen trencats (...) prodigiosa imaginació (...) fantasia inexhaurible...» (de la crítica —signada «X»— de «La Publicitat» del 15 de març).

«...el oyente que no está familiarizado con esta clase de música, experimento primero una sensación de estupor, que da lugar después a la risa más o menos irónica, o a una más o menos aguda crispación de nervios. Esta obra (*El Cant del Rossinyol*), en ninguna parte ha despertado entusiasmo. Y es que se basa en una estética destructora, disgregante, pulverizante, incoherente, anarquizante, caótica. Nada que tenga relación con los eternos principios del arte, como son las proporciones armónicas y la belleza del material sonoro, todo aparece ácido, agrio, áspero. Pero ni lánguido, ni aburrido, ni monótono. Porque Stravinsky es un formidable orquestador, sus combinaciones sonoras no son, a menudo, más que ruidos, pero cada uno de estos ruidos es una sorpresa, un descubrimiento. Stravinsky es un gran malabarista de la orquesta de la que saca, parcialmente, fuertes contrastes, recónditas y siempre interesantes sonoridades. De espíritu inquieto, instiga sin tregua, se renueva continuamente, busca sin cesar nuevos caminos, una forma adaptada ayer hoy la repudia. Pero sus facultades de invención, su ingenio parecen inagotables...» (WALTER —pseudònim de Climent LOZANO— a «La Vanguardia» del 14 de març).

El *Cant del Rossinyol*, és «una de les més fortes, discutides i personals obres de

Stravinsky. Allò que més la caracteritza són les seves sonoritats orquestrals inaudites, extravagants, insospitades, que per la mateixa novetat causada a l'orella en una primera audició, ens distreuen i no ens deixen fixar en la forma i el fons de l'obra estrictament musical...» (Joan LLONGUERES, a «La Veu de Catalunya» del 17 de març).

«...l'expectació del públic barceloní aquests dies al Liceu, no s'havia repetit des de la visita d'En Ricard Strauss (...). Després de l'autor de *Salomé* no sabem d'altre músic que hagi apassionat a casa nostra com l'esmentat Stravinsky (...). Stravinsky es destaca per les seves gosadies, pel seu afany de recerques expressives en la coloració instrumental, així com en la troballa de ritmes i en la rudesia de la línia melòdica, d'un realisme fins a voltes brutal, que tanta força i potència donen al seu art, d'una personalitat indiscutible. (...). *El Cant del Rossinyol* i la suite de *Putxinel·li*, pertanyen al darrer estil de Stravinsky. En oir-les per primera vegada, el nostre públic restà certament confós i bon xic astorat (...) les opinions eren contràries...» (Joan SALVAT: *Stravinsky a Barcelona*. «Revista Musical Catalana», abril de 1924, pp. 85 i 86).

23. MESTRES CALVET: *Op. cit.*, p. 101.

24. «Revista Musical Catalana», abril de 1924, p. 88.

25. STRAVINSKY, Igor: *Poétique musicale*. Éd. J. B. Janin. París, 1945.

26. STRAVINSKI, Igor i CRAFT, Robert: *Conversation with Igor Stravinsky*. Doubleday and Co. Nova York, 1959.

STRAVINSKY i CRAFT: *Memories and Commentaries*, Faber and Faber, Londres, 1960.

STRAVINSKY i CRAFT: *Expositions and Developements*. Id., 1962.

STRAVINSKY i CRAFT: *Dialogues and Diary*. Id., 1963.

STRAVINSKY i CRAFT: *Themes and Episodes*. Id., 1966.

STRAVINSKY i CRAFT: *Retrospectives and Conclusions*. Id., 1969.

27. «La Publicitat», 21 de març de 1924.

28. La *Cançó de les campanes* —títol anunciat en el recital de l'Ateneu— és la primera de les *Tres Històries per a Infants*, o sigui, *Tilimbom*, que és el títol exacte anunciat al Liceu.

29. «Revista Musical Catalana», abril de 1924, p. 89.

30. En altres referències periodístiques a aquest concert he llegit, però, que es van bisar la *Cançó de les campanes (Tilimbom)* i la *Pastoral*.

31. D'aquest viatge a Madrid, Rafael Moragas n'anotà una divertida anècdota en una de les llibretes d'apunts inèdites que es conserven al Museu d'Art Nacional de Montjuïc: «A Ricard Vinyes el trobo una nit marçera (1924) al Círcol de Bellas Artes madrileny. Acompanya Stravinsky, així com Picasso. També s'hi troben Falla, Turina, Arbós, Pittaluga, Cubiles, Conrado del Campo, Corvino, Ors... Després de sopar —tres matinada— s'improvisa sessió pianística. Vinyes deixa escoltar obres de Frederic Mompou i Blancafort i del cec valencià Joaquim Rodrigo... Se l'hi demana —i Stravinsky li prega— *Petruixka*... En fa un èxit i l'autor l'abraça dient: —Sou del tot magnífic... Final: prop de deu hores matí, encara ens trobem en una «Buñolería» del carrer de Ciudad Rodrigo, sortint de la històrica Plaza Mayor —mateix local des d'on atentaren a trets de pistola, la vida d'Amadeu de Savoia (1872)—, traguejant entre altres explossius «limpia entre pecho y espalda», ço és, Chinchón o matarratas, aiguardent que arbora. El compositor del *Sacre* està d'un *mam* imponent; Turina, s'entrega al «cante jondo»; i el pobre Falla, es corre una veritable «juerga» buidant la segona ampolla d'aigua de Mondáriz. Timidament, diu a Ricardo Baroja: —Oiga, yo creo que casi es hora de acostarme... eal, me voy a la cama... no creo que Stravinsky vaya a tomarlo mal... I l'aconsella Baroja: —Váyase, maestro, difumínesse, ¿no está usted viendo que Stravinsky está que ni conoce a su padre? Y si no, va a oírsele inmediatamente. I dirigint-se al compositor rus: —¿Otra ronda, hace? Stravinsky intenta fixar la mirada fent un gran esforç, i respon: —Ouí, «¡barbián!»».

32. Un altre gran honor per a l'Ateneu Barcelonès és que en el seu Llibre d'Or hi hagi una dedicatòria d'Igor Stravinsky, datada al 15 de març de 1924 i amb un breu fragment musical autògraf d'una obra seva.

33. SEMPRONIO: *Barcelona le abucheó, le aclamó y le festejó*. «Destino», 24 d'abril de 1971.

34. MORAGAS, Jeroni de: *Stravinsky a l'Ateneu*. «La Publicitat», 20 de març de 1924.

35. LLONGUERES, Joan: *Festivals Stravinsky*. «Revista Musical Catalana», abril de 1925, p. 91.

36. Naturalment, *La Història del Soldat* es va donar en versió de concert. Escènica-

ment, no s'havia representat mai al Liceu (en altres locals barcelonins sí que ho havia estat molt abans i en diverses ocasions) fins al recent setembre de 1982, amb l'original i lliure versió del «Magic Circus» de Jérôme Savary.

37. *Ragtime*, per a onze instruments (dos de fusta, tres de metall, quatre de corda i dos de percussió); *Tres Poemes de la lírica japonesa*, per a soprano i conjunt de cambra (dues flautes, dos clarinets, piano i quartet de corda); *Pribaoutki*, quatre «cobles alegres» per a veu i vuit instruments (flauta, oboè, clarinet, fagot, violí, viola, violoncel i contrabaix); *Pastoral*, cant sense paraules amb acompanyament d'oboè, corn anglès, clarinet i fagot; *Octet*, per a instruments de vent (flauta, clarinet, dos fagots, dues trompetes i dos trombons); i, *La Història del Soldat*, per a set instruments (violí, contrabaix, clarinet, fagot, trompeta, trombó i percussió).

38. LLONGUERES, Joan: *Festivals Stravinsky*. «Revista Musical Catalana», abril de 1925, p. 92.

39. El *Cant dels sirgadors del Voiga*, obra del 1917 i purament de circumstàncies —«una breu salutació al públic» («La Veu de Catalunya», 14 de març de 1924), «una mena de salutació («La Publicitat», 18 de març de 1924)—, té una curiosa història: «... al Teatre Costanzi de Roma, una gala russa organitzada a benefici de la Creu Roja italiana havia d'inaugurar la temporada. En unes circumstàncies com aquesta, sempre s'interpreten els himnes nacionals; però, com resoldre-ho després dels darrers esdeveniments? *Déu protegeixi al Tsar* era del tot impossible: el Tsar acabava d'abdicar. I va ser Diaghilev qui va trobar la solució en proposar de substituir l'Himne Nacional caducat per una cançó popular universalment coneguda i molt representativa: el *Cant dels sirgadors del Volga*. Però calia orquestrar-la i el temps urgia. El resultat fou que la nit abans del dia de la gala, Stravinsky se la va passar assegut al piano i dictant a Ansermet, acord per acord, la versió per a instruments de vent i percussió de la cèlebre melodia que, d'aquesta manera, i a corre-cuita, va poder ser interpretada l'endemà al costat de l'Himne italià...» (SIOHAN, Robert: *Stravinsky*. Éd. du Seuil. París, 1959).

40. Aquesta repetició ve molt justificada, també, per un interès evident de facilitar als afeccionats —recordem la situació concertística d'aquells anys i l'absència encara quasi total dels enregistraments discogràfics— la possibilitat de familiaritzar-se amb unes obres que difícilment podrien escoltar en altres ocasions.

41. LAMAÑA, Luis: *Barcelona Filarmònica. La evolució musical de 1875 a 1925*. Imp. Elzevieriana y Lib. Camí. Barcelona, 1927.

42. Els crítics musicals de l'època —en escrits més extensos i compromesos personalment d'allò que acostumen a fer els actuals— adoptaren, en general, actitud de gran respecte per a la personalitat de Stravinsky, però enmig d'elogis inequívocs i bo i reconeixent-li qualitats innegables, deixaven anar frases adverses d'una gran virulència, sobretot referint-se a les quatre obres esmentades. Per exemple, Joan LLONGUERES («La Veu de Catalunya», 29 de març, i «Revista Musical Catalana», abril, pp. 91 i 92) parla del *Ragtime* com «d'una "boutade" grotesca, clownesca i de ben mala llei, amb tendències mercadament mercantilistes, d'una molt vaga i molt dubtosa estètica», i pel que fa a l'*Octet* i a *La Història del Soldat*, d'«obres que a la primera audició desconcerten», d'«inútils exageracions», de «duresa», «sequedat» i «agror dels timbres», i —comparant-les amb el *Concert*, del qual en fa grans elogis— d'unes pàgines que «no són ni de molt tan reeixides ni tan concretament resoltes». I Climent LOZANO, amb el pseudònim de «Walter» («La Vanguardia», 2 i 4 d'abril), compara l'*Octet* i *La Història...* («contrahechas partituras», «misèrrima esencia musical», «caricatura grotesca, «ambiente de cabaret, de cuplet acanallado», «inverosímil gimnasia rítmica asonora», «cuadros sarcásticos», «ironías diabólicas», etc.) al guirigall que fan els músics d'una orquestra quan, abans de començar un concert, afinen els instruments, i es pregunta si Napoleó «hubiera encontrado agradable este ruido»; del *Ragtime* ni en parla, i del «desconcertante *Concierto*» en subratlla (malgrat «sonoridades agrias, ácidas y ampulosas») «una riqueza inagotable de invención», «una avidez de novedad, manifestada especialmente en el ritmo» i «una osadía sin límites que encuentra sin cesar elementos de sorpresa» i «una alta dosis de ironía».

43. MESTRES CALVET: *Op. cit.*, p. 114.

44. CASALS, Enric: *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Ed. Pòrtic. Barcelona, 1979, p. 220.

45. La frase textual del «senyor» Vila, que no he vist esmentada en cap dels textos que contenen l'anècdota, me l'havia dit personalment Eduard Toldrà, que explicava l'episodi

amb gran profusió de detalls i que «mimava» l'escena amb una gràcia enorme.

46. CASALS: *Op. cit.*, p. 221.
47. SEMPRONIO: *Art. cit.*
48. LLATAS: *Op. cit.*, pp. 400 i 401.
49. STRAVINSKY: *Chroniques...*, p. 66.
50. Com tothom sap, *Schéhérazade* i les *Danses del Príncep Igor* són, respectivament, dues de les pàgines més cèlebres i més popularitzades de Rimsky-Korsakov i de Borodin.
51. FARRAN i MAYORAL: *Igor Stravinsky*. «La Veu de Catalunya», 22 de març de 1928.
52. «Revista Musical Catalana», abril de 1928, p. 140.
53. MESTRES i CALVET: *Op. cit.*, p. 156.
54. SEMPRONIO: *Art. cit.*
55. «Revista Musical Catalana», abril de 1928, p. 139.
56. «La Vanguardia», 22 de març de 1929.
57. «La Vanguardia», 23 de març de 1928.
58. «La Veu de Catalunya», 23 de març de 1928.
59. BLADÉ i DESUMBILA: *Op. cit.*, p. 297.
60. GARCIA PÉREZ, J(esús): *Igor Feodorovich Stravinsky*. «Monsalvat». Barcelona, febrer de 1982, p. 71.
61. París: 6 de desembre de 1929, a la Sala Pleyel, sota la direcció d'Ansermet i amb el propi Igor Stravinsky com a solista.
62. STRAVINSKY: *Chroniques...*, p. 153.
63. El nom complet del segon fill d'Igor Stravinsky, nascut en 1910, és Sulima-Sviatoslav, però la seva força brillant carrera de pianista l'ha fet sempre, només, amb el primer nom: Sulima.
64. Associació de Música «da Camera» de Barcelona. Curs 1932-33. Concert dotzè. 8 de juny de 1933. Programa de mà.
- Tots els programes de mà d'aquesta Associació es destaquen per la seva acurada presentació i, durant molts anys, per la reproducció a la portada d'un gravat, antic o modern. En aquesta ocasió, un dibuix inèdit de Xavier Nogués.
65. Associació de Música «da Camera» de Barcelona. Curs 1933-34. Concert segon. 16 de novembre de 1933. Full solt encartat al programa de mà.
- Contràriament a allò que s'havia anunciat, el «Festival Stravinsky» no va ser el concert inaugural de la temporada, sinó el segon.
66. El títol original és *Symphonie de Psalms*, i la traducció catalana generalment acceptada —i a la qual jo també em ceneixo—, *Simfonia dels Salms*, que no recull amb exactitud el matis essencial d'indeterminació volgut per l'autor, ja que en el francès no diu *des* sinó *de*, i per tant en català hauria de ser *Simfonia de Salms*. La diferència, si ens hi fixem bé, és important.
67. Cal recordar que en els anys 30, l'Orfeó Gracienc (tal com diu Pere ARTIS: *El cant coral a Catalunya*. Editorial Barcino. Barcelona, 1980, pp. 100-101 i 130) «es convertí en l'element gairebé imprescindible de totes les actuacions en què era necessària la intervenció d'una massa coral (...) en els concerts de l'Orquestra Pau Casals», i això féu que, entre d'altres, actués sota la direcció d'Alfred Cortot (*Simfonia Faust* de Liszt, 1933), Pau Casals (*David penitent* de Mozart, 1933; *Novena Simfonia* de Beethoven i *Psalmus Hungaricus* de Kodály, 1935), Igor Stravinsky (*Simfonia dels Salms* de Stravinsky, 1933 i 1936), Hans Knappertsbusch (*Parsifal* de Wagner, 1934), Eduard Toldrà (*Nenia* de Brahms, 1935), i Clemens Krauss (*Novena Simfonia* de Beethoven, 1935).
68. «El Matí». Barcelona, 14 de novembre de 1933. Emili Vallès és conegut, sobretot, per les seves publicacions sobre gramàtica i lexicografia catalanes, algunes de les quals signades (conjuntament amb Artur Martorell) amb el pseudònim Jeroni Marvà.
69. «El Matí», 17 de novembre de 1933.
70. «La Vanguardia», 17 de novembre de 1933.
71. «Revista Musical Catalana», desembre de 1933, pp. 530-531.
72. Recordo que la «Revista Musical Catalana» era el «Butlletí de l'Orfeó Català». Recordem, doncs, la situació cultural i política dels anys 30 —i tota la història precedent— i ens serà fàcil de comprendre, d'una banda, la posició més o menys reservada de la gent de l'Orfeó davant de l'Associació de Música «da Camera», de l'Orquestra Pau Ca-

sals, de l'Orfeó Gracienc, etc., i de l'altra, davant de l'estètica stravinskyana, sobretot després d'haver abandonat la denominada etapa russa, tan influenciada per les arrels populars. Veritablement, cada frase d'aquest text anònim (i ja és prou significatiu l'anonimat) podria donar lloc a molts comentaris i interpretacions sobre les tendències, preferències, animadversions, elogis, silencis, etc., del nucli de gent que feia la «Revista Musical Catalana» i entre els quals Joan Salvat, Frederic Lliurat i Joan Llongueres, esmentats diverses vegades en aquest treball.

73. LLONGUERES, Joan: *Els programes del XIV Festival de la Societat Internacional per la Música Contemporània*. «Revista Musical Catalana», maig de 1936, pp. 180-184. «... el XIV Festival de la S.I.M.C., celebrat per iniciativa del Comitè de Barcelona amb la decidida cooperació del Comitè de Madrid i amb l'ajut oficial del Govern de la Generalitat de Catalunya i del de Madrid, així com també de l'Ajuntament de Barcelona, féu per uns quants dies de la nostra ciutat, cap i casal de Catalunya, el centre musical del món. La cultura musical catalana comença ja de tenir una força i una importància i ella pot admetre dins el seu si aquests arriscats intents innovadors tan propis del nostre temps sense cap temença que ells puguin malmetre ni destorbar tot allò que és essencial en l'esperit del nostre poble i ha de constituir un dia l'escola catalana de música en la qual posaren gloriósament els fonaments els noms il·lustres i inoblidables de Nicolau, Vives, Pedrell, Albènic, Granados i Garreta, entre molts d'altres no menys significats ni menys exemplars».

74. D'aquesta vintena de concerts i recitals, set d'oficials de la S.I.M.C., amb l'efemèride històrica de l'estrena mundial i pòstuma del *Concert per a violí a la memòria d'un àngel* d'Alban Berg (mort encara no feia un any); amb obres, entre d'altres, d'Albert Roussel, Florent Schmitt, Bartók, Szymanowski, Jacques Ibert, Frank Martin, Walter Piston, Robert Gerhard, Manuel Blancafort, Krenek, Rodolfo Halffter, Britten, etc.; i amb aquell marathonià «Concert de Música Hispànica Moderna», que es va acabar amb la sardana orquestral *A En Pau Casals* de Juli Garreta, uns fragments de l'òpera *Goyescas* de Granados, i l'estrena, també pòstuma, d'unes escenes del poema líric *El Comte Arnau* de Felip Pedrell.

75. Una vuitantena de ponències, distribuïdes en les seccions d'Història Antiga, Història Moderna, Folklore, Gregorianisme, i Orgue, i amb especialistes de la categoria d'Higini Anglès, Otto Ursprung, pare Donostia, Alfred Einstein, J. B. Trend, Curt Sachs, Josep Ricart i Matas, Emili Pujol, Vicenç Ripollès, Josep Subirà, Santiago Kastner, David Pujol, Jesús Bal, Jujian Fulikovski, Aloys Mooser, Baltasar Samper, Josep Barberà, Giulio Fara, Marius Schneider, Knud Jeppesen, Johannes Wolf, Francesc Pujol, Conrado del Campo, Gregori M. Sunyol, Joseph Gajard, Maur Sablayrolles, Joan M. Thomas, Nòbert Dufourq, Nemesio Otaño, etc.

76. Entre els compositors (ja citats, molts d'ells, a la nota 74), hi havia, en representació de la Gran Bretanya, un jove anglès de vint-i-tres anys, Benjamin Britten, que va tocar al piano —amb el violinista català Antoni Brosa— la seva *Suite* Op. 6. En certa manera, podem dir que Barcelona va ser la plataforma de llançament de qui després es convertiria en el compositor més important del seu país i en una personalitat d'autèntic relleu internacional. De retorn a Anglaterra, i en record dels dies passats a Barcelona, Benjamin Britten va escriure —conjuntament amb Lennox Berkeley, també present al Festival de la S.I.M.C.— una de les seves primeres partitures orquestrals: *Montjuic*, subtitulada *Suite de Danses Catalanes*.

77. Concert de l'Orfeó Gracienc al Pati dels Tarongers de la Generalitat; ballada de sardanes, a la plaça de Sant Jaume (de la República, aleshores), amb les cobles oficials de la Generalitat: la Principal de la Bisbal i la Barcelona; concert de «Música hispànica dels segles XIII al XVII i escola coral moderna catalana» a càrrec de l'Orfeó Català; música amorosa i camerística dels segles XI-XVII pel Grup «Ars Musicae»; representació de l'òpera del set-centista valencià Vicenç Martin i Soler *Una cosa rara, ossia Bellezza ad honestà*, per la companyia «amateur» del Junior F. C.; recital de l'escola «vihuèllística» renaixentista per Emili Pujol i la soprano Conxita Badia; concert de polifonia religiosa dels segles XII-XVII, a Montserrat i per l'Escolania i Cor de monjos; festival de danses populars al Poble Espanyol de Montjuic, amb l'excel·lent i única vinguda a Barcelona de «La Patum» de Berga; etc.

78. MESTRES i CALVET: *Op. cit.*, p. 224.

79. Segons deia la revista barcelonina «Mirador» (19 de març), la *Consagració* «ha

hagut de ser retirada del programa a darrera hora, per raó de no haver arribat a temps alguns instruments especials (...). No seria, més aviat —ja que a la plantilla orquestral (això sí, molt ampliada) no hi ha pràcticament «instruments especials»—, per dificultats en els assaigs?

80. «La Vanguardia», 13 de març de 1936.

81. «Revista Musical Catalana», març de 1936, pp. 91-93.

82. «El Matí», 17 de març de 1936.

83. «Mirador», 19 de març de 1936.

L'article, titulat *Els Festivals Stravinsky*, anava signat amb les inicials J. M. P., que corresponen —era el crític musical titular d'aquella època— a Joan PETIT i MONTSERRAT, universitari (Doctor en Lletres) i humanista de gran cultura i fina sensibilitat.

84. CIRLOT: *Op. cit.*, pp. 1-3.

A part del possible error tipogràfic quant a l'any (el text publicat diu 1935, quan, evidentment, ha de dir 1936), el segon paràgraf, que he omès, diu: «Igor Stravinsky, en Barcelona, daba a conocer obras de su, entonces, último periodo: la suite de *Apolo Musageta*, escrita en 1928; el *Capriccio*, de 1929, la *Sinfonia de los Salmos*, de 1930, y el *Concierto para piano y orquesta*, de 1932, en cuya parte solista presentaba a su hijo Sviatoslav», i, per tant, queda molt confús a què es refereix, ja que (a més de les equivocacions en la data del *Concierto* —que és del 1924 i no del 1932, i que ja l'havia tocat el propi autor al Liceu en 1925— i en dir que serví per a la presentació del seu fill, quan ja ho havia fet en 1933 però amb una altra obra, el *Capriccio*) hi ha indiscriminadament obres dels programes dels dos concerts, de les quals, unes ja tocades a Barcelona i d'altres no. En els concerts del 1936, Stravinsky només «daba a conocer» el *Divertimento* (el dia 12) i l'*Apollon Musagète* (el dia 15).

85. L'estrena del *Canticum Sacrum* a Venècia era el 13 de setembre, però abans, Stravinsky passà uns dies de vacances a Grècia. Robert Craft —sense fer cap referència a l'escala barcelonina— comenta aquestes vacances amb gran profusió de detalls molt interessants sobre la personalitat humana del compositor, al llibre esmentat *Retrospectives and Conclusions* (pp. 155-163, de la traducció castellana *Ideas y Recuerdos*, Aymà, S. A., Ed., Barcelona, 1971).

86. «La Vanguardia», 7 de juliol: «Anoche sobre las ocho, llegó a nuestro puerto el buque a motor "Vulcania", procedente de Norteamérica, Halifax y Nueva York. Entre los 1.300 pasajeros se encontraban (...) el compositor y director de orquesta (ruso) Igor Stravinsky (...). Esta madrugada ha continuado su viaje, con destino a Nápoles, Palermo, Patrás, Venecia y Trieste». El «sobre las ocho» no acaba de lligar amb totes les altres dades que he pogut recollir.

«El Correo Catalán», 7 de juliol: «Ayer fue durante unas horas huésped ilustre de nuestra ciudad el eminente compositor y director de orquesta, mundialmente famoso, Igor Stravinsky. El genial autor de *El Pájaro de Fuego* y de otras páginas musicales que un tiempo fueron objeto de apasionadas polémicas en el mundo de los conciertos, llegó a Barcelona en el "Vulcania", procedente de Nueva York, y permaneció en nuestro suelo hasta las dos de la madrugada (...). Stravinsky visitó nuestra ciudad hace más de veinticinco años. Dirigió la orquesta del Gran Teatro del Liceo y dio una conferencia en el Ateneo Barcelonés que levantó grandes discusiones (...). Acogemos con satisfacción su presencia en esta ciudad, donde el músico ruso cuenta con legión de entusiastas. Y nos duele tan solamente que su estancia en Barcelona haya sido por tan pocas horas y además nocturnas». Quant a la «conferència» a l'Ateneu, només pot referir-se a les converses informals —i sovint, força informals!— amb els contertulis de l'anomenada Penya Gran.

«Diario de Barcelona», 8 de juliol: «Paso de trasatlánticos italianos. "Vulcania", italiano, procedente de Halifax y Nueva York (...). Entre (los pasajeros) figura (...) el famoso compositor Igor Stravinsky».

87. cf. nota 14 (MARTORELL: *Art. cit.*).

88. CAPDEVILA, Manuel: *Eduard Toldrà, música*. Ed. Aedos. Barcelona, 1964, pàgines 251-252.

89. SEMPRONIO: *Stravinsky ramblista*. «La Vanguardia», 11 de juliol de 1982.

90. Molts d'aquests detalls, també els dona i comenta molt intel·ligentment J. M. GAR-RUT (*art. cit.*), però situant el viatge al mes d'agost. Aquest error potser procedeix d'una breu notícia publicada a «La Vanguardia» (8 d'agost) que diu: «Se encuentra en

Grecia el célebre Stravinsky, que no hace mucho pasó por Barcelona. De Grecia se trasladará a Venecia a ensayar su *Canticum Sacrum*».

91. Fou en el mateix moment d'aquest cordial comiat que —segons explica M. CAPDEVILA (*op. cit.*)— Stravinsky trencà la consigna que s'havia fixat de no parlar de música i (referint-se a una audició del *Capriccio* amb Sulima i l'Orquestra Municipal de Barcelona, en 1950 i amb Eduard Toldrà havent d'improvisar-ne l'estudi i assaig en poques hores, perquè no disposà de la partitura fins l'arribada del pianista) «li va dir que havia estat informat pel seu fill de la peripècia del *Capriccio* i li rendí homenatge per la seva capacitat d'assimilació de la difícil partitura i per l'èxit de l'execució» (p. 252).

92. La postal, que naturalment conserva la vídua Toldrà, també la firmen Felicitas (Keller) —l'agent de concerts, residenciada a Madrid, que havia posat Stravinsky en relació amb Toldrà— i Robert Craft, el qual, curiosament, sofreix un important i divertit «lapsus» i agreeix a Toldrà la magnífica tarda de *Madrid* («...beautiful evening in Madrid»).