

Revista Musical Catalana

Butlletí de l'ORFEÓ CATALÀ

Clavicembal... i piano



Vous vous persuaderez un jour, comme moi — deia sovint el vell marquès de Noailles — qu'il n'y a guère moyen de causer de quoi que ce soit avec qui que ce soit. Aquests mots, que així, de cop, semblen paradoxals, contenen, crec, en el llur fons, una gran part de veritat. Jo, en tot cas, els comparteixo. I es perquè 'ls comparteixo que no prenc mai part, per poc que això sigui possible, en cap mena de discussió. Al contestar, doncs, avui, al Sr. Joaquim Nin, ho faig solament per cortesia, i vencent, al fer-ho, la meua instintiva *antipatia* envers la *controvèrsia*.

I, fetes ja aquestes confessions meves, entro també en matèria.

* * *

Assistim, fa alguns anys, a una veritable renaixença de la música antiga: arreu s'executen novament les obres dels vells compositors; arreu apareixen, curiosament impreses, belles pàgines oblidades, i tot-hom parla, en fi, de bell nou, de tot lo que 's refereix als vells mestres, a la vella música i a l'art antic, en un mot. Es evident (i això es ben comprensible!) que no 's podia pas tornar a l'art antic, a la música antiga, sense pensar, a l'ensem, en tots els instruments damunt dels quals s'executava. Al fer reviure avui les pàgines, per exemple, de força compositors dels segles XVI, XVII i XVIII, ¿com no havia, doncs, de pensar-se tot seguit en lo deliciós que seria 'l poder escoltar-les, com per miracle, damunt dels instruments, avui desapareguts, per als quals foren creades? com no somniar, sí (amb tal, ja no cal dir-ho, d'esser un xic *curiós*, un xic *eclectic* i un xic... *artista*), en sentir novament, a l'ensem que la música antiga, les *sonoritats* també antigues?

A l'apareixer la bella resurrecció de que parlem, una objecció, contra 'l pobre art antic, fou ben prompte llençada. Fou aquesta : que 'l moviment que 'ns ocupa es l'expressió, únicament, d'un xic de vanitat : s'hi ha de veure 'l desig, en un mot, dels erudits, de mostrar-se *erudits*. Tots aquells, però, que, *fins sense erudició*, han vibrat un moment tot escoltant o contemplant quelcom de l'antigor (quelcom d'allò... sabeu?... que sembla unir-nos, realment, amb els que foren), tots aquells saben prou bé que no es pas l'erudició, la sola erudició, lo que 'ns fa avui inclinar-nos, sincerament, vers tot lo bell que 'ns fou llegat, sinó 'l desig, més aviat, d'assaborir, sigui d'on sigui... i del temps que sigui, tot lo realment superior.

No ha faltat tampoc qui, en mig d'aquesta creuada, que podriem dir-ne, que ha anat formant-se arreu en favor de l'art antic, de la musica antiga i de tot lo que, en fi, se refereixi al passat, ha anat llençant ardidament la trista veu de protesta!

Però no insistim ja més respecte de les *dissonancies*, sempre inevitables, que acabem d'esmentar, i ocupem-nos rapidament d'altres realitats... bon xic més belles.

Ja hem dit, fa un moment, que arreu s'esguarda, ben amorosament, vers el passat. Afegirem ara aquesta bella nova : que en el sí de l'important Societat Internacional de Musica fou fins creada, fa alguns anys, una comissió internacional que 's proposa consagrar-se al llaüt. Són ben notables els treballs que en aquest sentit porten ja fets (abans i després d'haver-se ja creat la comissió esmentada) Kiesewetter, Wassielewski, Morphy, Chilesotti, Wolf, Quittard, Ecorcheville, Pedrell, etc. Avui, el lector poc versat en notacions o *xifres* antigues, pot, doncs, ja llegir, ben presentades en notació moderna, força pàgines dels llaütistes, vihuelistes, etc. Però no acaba pas aquí l'activitat dels amadors del llaüt i de sa bella literatura : somnien, encara, en resucitar, també (i això es ben natural) el propi instrument que 'ns ocupa. I es que 'ls vells llaüts dels museus no serveixen, ja. Avui cap d'ells resistiria, es de creure, la gran tensió de les cordes : s'esmicolarien. Són febles, en fi, malgrat les apariencies. Se somnia, doncs, en construir, avui, un bell llaüt, i resoldre així (i amb tanta perfecció, naturalment, com la cosa sigui possible) no solament més d'un problema d'*estil*, encara en peu, sinó també de transcripció. Ara bé : lo que no ha pogut encara fer-se amb el llaüt es ja un fet respecte del clavicembal. Avui, en efecte, i mercès als molts exemplars existents en els museus, se construeixen, com es sabut, bells instruments semblants als instruments antics, i algú, fins i tot, els executa. Podem ja, doncs, oir la bella literatura dels segles XVII i XVIII damunt dels instruments per als quals fou creada. Enfront d'aquesta realitat (d'aquesta bella realitat) la joia hauria d'esser, sembla, general entre 'ls artistes. Doncs no es així : veus-aquí, per exemple, el Sr. Joaquim Nin, qui, traduint lo que altres han ja dit, cridant-ho, glosant-ho i comentant-ho, clama, valent, contra 'l car i venerable clavicembal!

El sistema de discussió del Sr. Nin es d'un efecte evidentment segur. Vol bescantar el clavicembal i fer ressortir, a més, les qualitats del piano (que ningú, per altra part, critica): doncs aplega, ben pacientment, tot lo que arreu s'ha escrit contra 'l primer, i ho llença després, ardit, damunt dels *adversaris*. Es evident que, així com el Sr. Nin va retallant arreu tot lo contrari al clavicembal, podriem també nosaltres col·leccionar, per exemple, lo que en favor d'ells s'hagi escrit. No ho farem pas!... Però com a mostra, lector, de lo que acabem d'esmentar, traduirem, en honor teu, alguns mots de Kamienski. Digué, doncs, aquest senyor, a propòsit del clavicembal i a l'ocupar-se, en el *Die Musik*, dels bells Festivals Bach celebrats a Breslau:

«L'ignorància i la rutina s'han conjurat per combatre la resurrecció del clavicembal. «— Nosaltres — diu la gent que contra ell se revolta — tenim el nostre formós piano modern, amb el qual podem realitzar totes les delicadeses de dinamica i executar les composicions de Bach: per què treure de la tomba l'imperfet clavicembal, de rígida sonoritat?»

Diguem, abans que tot, *que es dubtosa la possibilitat d'executar bé les composicions de Bach, de Couperin, i d'altres, damunt del nostre piano modern*. Les obres a dugues veus hi apareixen molt pobres; l'antic atac del trino no s pot realitzar; i així les veus de soprano com els baixos de Bach, que corren i salten, es impossible imitar-los en el piano, a menys de presentar-los ensopits i pesants.

Altres, animats d'una intenció més piadosa, han passat els més grans treballs per reconstruir a l'orgue, o amb ajuda d'orquestrés especials, el veritable efecte de la musica de Bach: *tot ha sigut inútil*. Wanda Landowska ha provat que les composicions de Bach resulten meravelloses executades al cembal. Tota la movilitat de les notes rapides, la lleugeresa de moviments de les notes d'adorn, la pulsació de l'artista aparentment antiquada, els baixos que corren rapids, la trama polifonica amb sos encreuaments de veus; tot això, tocat per Wanda al clavicembal, resulta armoniós, clar i melodic, gens dur ni rigid: al contrari, mogut i natural, com se mouen les fulles d'un arbre. El clavicembal del segle de Bach ofereix amb sos registres i els tremolo de llaüt, amb sos jocs d'octaves i amb sos dos manuals, la possibilitat d'executar bé i d'una faiso clara les composicions de l'epoca. Els encreuaments de les veus resulten aquí exactes; les obres a dugues veus apareixen amb plenitut; i, al doblar les octaves per medi dels registres corresponents, s'obté una riquesa d'armonia mai somniada. També recordo 'ls efectes de l'eco, així com el contrast entre 'l *tutti* i el *concertino* en el *Concerto grosso*.

Els que parlen de la poca sonoritat del cembal no han oït la *Fuga en re* menor de Bach, obra mestra, amb ses sonoritats extremadament amples, executada per una artista de debò!

Es cert que la sonoritat del piano modern es més epica; però 'l clavicembal té 'ls registres per compensar-la.

No 's pot de cap manera suposar que 'l clavicembal sigui 'l primitiu precursor del piano dels nostres temps. El clavicembal es un instrument musical apart i molt diferent dels nostres Bechstein i Bluthner. Cadascú pot elegir, per tocar, l'instrument que més li agradi; però haig de fer la següent observació als partidaris del piano modern que ataquen amb tot rigor i sense pietat el clavicembal:

«— Escolteu la riquesa de les notes altes del clavicembal, escolteu sa fantàstica remor, aquests murmuris, aquest timbre especial que entusiasma : el *més superb piano modern no ho podria fer*, tot això.»

* * *

El Sr. Joaquim Nin creu, amb Forkel, que «Bach tocava amb preferència 'l clavicord». Creu, a més, que escrigué, també amb preferència, per al clavicord. En efecte : anem al British Museum, de Londres, i demanem, curiosos, els pocs volums que Bach va publicar. En el segon dels dits volums hi llegirem, ben prompte, els següents mots : «Ein concerto nach Italianischen Gusto und eine Ouverture nach französischer Art vor ein Clavicymbel mit zweyn Manualen.»

En un altre dels dits volums (el quart) se llegeix també : «Arie mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicymbel mit 2 Manualen.»

Però encara hi ha més:

L'autògraf de les *Suites franceses* porta 'l següent títol : «*Sex Suiten per al clavecin...*»

El professor Buchmayer, tant citat pel Sr. Nin, preté que les *Suites angleses* no poden executar-se al clavicembal. Doncs bé : J. Hauser, de Carlsruhe, posseeix el manuscrit original d'aquestes obres, i s'hi llegeixen aquests mots, escrits del propi Bach, que vull traduir : «*Sis suites amb llurs Preludis, per al clavessin...*»

En la *Sonata I en sol major* i en la *III, en sol menor*, per a clavicembal i viola de Gamba, el títol, escrit del propi Bach, es com segueix : «*Sonata a cembalo et viola da Gamba.*»

En altres autògrafs del vell Bach se llegeix, també:

«*Concerto a cembalo concertato...*»

«*Sonata a cembalo obligato.*»

«*Sei Sonate a cembalo concertato.*»

«*Sonate a I Traverso e cembalo obligato.*»

Falta avui l'autògraf de la *Fantasia cromatica*. Però la còpia més antiga que 's coneix

de l'esmentada *Fantasia* (datant del 1730) porta 'l següent títol : «*Fantasia chromatica... pro Cembalo* di J. S. Bach.»

En la còpia que féu Westphal de l'*Obertura* en *fa* major, s'hi llegeix : «Obertura per a il *clavecin*.»

La *Toccata* en *sol* major, en la còpia de Gerber, porta : «Concerto sur *Toccata* pour le *clavecin*.»

En l'autògraf de la *Fantasia* en *do* menor hi falta la primera plana; però trobem l'indicació «*per il cembalo*» en una còpia antiga.

La *Toccata* en *re* major porta, en la còpia de Sara Lévy, el títol : «*Toccata-Cembalo*.»

Falten indicacions precises referents a altres obres de Bach destinades al *Klavier*. Com el Sr. Nin recorda molt bé, la paraula *Klavier* (teclat) «ho comprenia tot, aleshores : espineta, clavicord, clavicembal...» (Si ho comprenia tot, preguntem ara, ¿per què tradueix el Sr. Nin, amb tant bella ardidesa, *Wohltemperirte Klavier* per *Clavicord ben temperat*?) El mot *Klavier*, quan se tracta de Bach, no es, doncs, sinó un terme general. Lo mateix pot referir-se, per tant, al clavicembal que al clavicord. Ara bé : «Ja que Bach exigeix el clavicembal per a les seves *Suites*, — escriu, amb raó, la Sra. Landowska — no hi ha cap raó perquè les *Partites*, el caràcter de les quals es intermediari entre 'l de les *Suites* franceses i el de les angleses, necessitessin un instrument diferent. Certs fragments, com per exemple la *Giga* de la *Partita* en *si bemol* major, s'imposen particularment al clavicembal. Es aquesta una típica peça creuada en el gènere de les de Scarlatti o de Couperin, que ha d'esser executada sobre dos teclats.»

Afegirem, encara, que tots els *concertos* i totes les obres de música de cambra porten, en general (sigui en els autògrafs, sigui en les primeres còpies) : «*pera clavicembal*.»

Enfront d'aquestes *realitats*, absolutament innegables, què fa, el Sr. Nin? Doncs escriu lo següent : «Un altre argument que 'ls neo-clavicembalistes creuen formidable es el que Bach no ha escrit res per al clavicord.» (Crec, en efecte, que l'argument ho es bastant, de *formidable*.) «No es cert, car fins ara res prova que 'l *Wohltemperirte Klavier* (que coneixem sota l'enganyós títol de *Le Clavecin bien tempéré*) no hagi sigut escrit per al clavicord, i en canvi tots els indicis recollits fins ara porten a creure que realment fou escrit per a aquest instrument.» (Es evident que, seguint el sistema d'*argumentació* del Sr. Nin, podem també creure que «tots els indicis recollits fins ara porten a creure»... tot lo contrari de lo que 'l Sr. Nin sembla acceptar.) «Però encara que no fos així, — afegeix el Sr. Nin — ¿oblidarem, potser, les dificultats editorials, les dificultats de venda, de propaganda, que aleshores, lo mateix o més que ara, preocupaven els compositors?» Veus-aquí, doncs, Sebastià Bach escrivint damunt les seves obres : «per a *clavecin*...» amb l'intenció, únicament, que així, mitjançant l'enginyós

truc, el public les adquirís!... Ens trobem, per tant, enfront d'una *affaire* purament comercial! El Sr. Nin ho diu : *ergo*, deu ésser veritat! Però continuem. Diu també 'l Sr. Nin : «Bach nasqué, visqué i morí pobre, car tenia un *famillion* terrible, i era massa sincer i senzill amb sí mateix, primerament, i amb els altres després, per conseguir el que alguns contemporanis seus, amb menys talent i menys aptituds que ell, aconseguïen. Es natural que, tot i preservant la seva consciència d'artista de tot compromís, procurés no posar obstacles a la propaganda de les seves obres. Circumscriure-les a l'ús del clavicord hauria sigut poc habil, car el clavicord era un instrument difícil, com ho es el piano : el clavicembal, en canvi, no sols era més sorollós, més brillant i més exterior, sinó que era més facil¹, perquè dissimulava millor (mercès a la quasi absoluta insensibilitat de son teclat) certes grolleries d'execució que ni 'l clavicord ni 'l piano admeten². (Això s'ha dit tant, i es tant facil de provar³, que no mereix cap aclaració⁴.) Bach, doncs, escrivia per a *Klavier*, simplement; i aquest mot ho comprenia tot aleshores: espineta, clavicord, clavicembal, i més tard el piano. I, si ha especificat sovint *clavessin*, — (tant mateix també ho confessava 'l Sr. Nin), — es perquè especificant *clavicord* comprenia que les seves obres se tocarien menys encara del que ja 's tocaven...»⁵

Ho repeteixo : El Sr. Nin ho diu : *ergo*... hauria d'ésser veritat. Però no crec que ho sigui! Veus-aquí 'l per què. Ja havem vist que, fins en aquelles obres de J. S. Bach de les quals no 's posseeix avui sinó la *copia*, també s'hi escriu : «Per a *clavicembal*.» ¿Vol això dir que 'ls esmentats copistes... també pensaven, com Bach (segons el Sr. Nin, s'entén), en la *venda* de les susdites obres? Però encara hi ha més : En el *Klavier-Büchlein* de la muller de Bach, Agna Madalena, el mestre escrigué, damunt la *Suite* III : «Per al *clavessin*; damunt de la *Suite* IV : «*Suite ex Dis pour le Clavessin*»; i sobre la quinta *Suite* : «*Suite pour le Clavessin ex G #*.» En el *Notenbuch* de la propria Agna Madalena (1725) llegim encara :

«XXX. *Suite I pour le clavessin*, par J. S. Bach.» XXXI. *Suite II pour le clavessin*, par J. S. Bach.» XXVII. *Solo per il cembalo*.»

Ara bé (fixa-t, lector, en el *detallet* en qüestió) : així 'l *Klavier-Büchlein* com el *Notenbuch*, pertanyents, amdós, com queda dit, a la muller de Bach, no anaven pas destinats a la publicació : eren formats per servir-sen, sobre tot, en alguna d'aquelles sessions íntimes, familiars, que tant plavien, com es sabut, al vell Cantor. Pregunto jo ara : ¿es que, fins en l'intimitat, pensava també 'l vell mestre... en totes aquelles *ventes* de les quals, subtilment, tant parla el Sr. Nin?

Queda, doncs, recordat (i això malgrat els fermes, seriosos... i originals arguments [anava

1. Sempre segons el Sr. Nin.

2. De tot això va desprendre-se que 'l vell Sebastià Bach devia saber-la, decididament, ben llargal...

a escriure *fantasies*] del Sr. Nin) que, per lo vist, no li desagradava pas, al vell Bach, l'imperfetissim clavicembal!

* * *

Diu també 'l Sr. Nin : «Tenint, com tinc, anunciada publicament la preparació d'una obra on la qüestió *piano o clavicembal* serà exposada, estudiada i discutida amb tota la minúcia de detall i tot el respecte que se li dèu, podrien, els que *a priori* 's manifesten contraris al piano, fer-me la mercè d'esperar-se alguns mesos més (que una obra així exigeix considerable treball), i, en lloc de passar-se aquest temps donant cops d'agulla que sense ferir molesten, farien prova de prudència, de respecte i obra útil estudiant a fons una qüestió molt complexa que, erroniamment, se creu poder resoldre al primer cop d'ull i que, no obstant, com totes les qüestions d'art, mereix i demana, abans d'esser jutjada, una gran observació de fets, teories i doctrines.»

Una observació, per de prompte : el Sr. Nin nomena *contrari al piano* a tot aquell que defensi 'l clavicembal. Res justifica, creiem, aquesta apreciació. En efecte, pot a un hom agradar-li un aigua-fort, sense que això suposi que li desagradi un fresc, per exemple, un oli o una escultura. Pot, així mateix, agradar-nos sentir els clavicembalistes damunt del clavicembal, sense que això suposi que no 'ns agradi oir també una producció de Chopin executada al piano. Quedem, doncs, que res justifica, repetim, l'apreciació, ja esmentada, del Sr. Joaquim Nin.

Però no solament declara 'l Sr. Nin, ardidament, contrari al piano a tot aquell que, en ús d'un innegable dret, defensi 'l clavicembal, sinó que fins escriu, com acabem de veure, que «els que *a priori* 's manifesten contraris al piano» no haurien d'ocupar-se de la qüestió piano o clavicembal, que exigeix, segons el Sr. Nin, «una gran observació de fets, teories i doctrines» (¿no 's diria, al llegir això, que 's tracta de judicar, més que les característiques de dos instruments musicals, un nou sistema de filosofia?...), fins que ell, el Sr. Nin, hagués publicat el llibre que, com es sabut, prepara. ¿Hem de recordar a l'originalíssim Sr. Nin que, abans que ell s'hagués proposat «exposar, estudiar i discutir» la qüestió que 'ns ocupa, havia ja sigut exposada, estudiada, discutida, glosada, combatuda, defensada, refutada... i fins abandonada ja, per més d'un escriptor? En aquest cas, ¿per què havem d'esperar, senyors, que 'l Sr. Nin torni a exposar, a estudiar i a discutir... lo que ha sigut ja exposat, repetim, estudiat, refutat, discutit, etc., per tenir, respecte de lo que 's discuteix (o, millor dit encara, respecte de lo que *s'ha ja discutit*), el nostre particular criteri? Comprendriem que 'l Sr. Nin se queixés si, en lloc d'haver anunciat arreu la seva publicació futura tant bon punt concebí l'idea de realitzar-la, hagués anunciat, per exemple, un nou sistema

de filosofia, una *altra* estetica o, en fi, una novíssima aplicació del *radium*, d'algun nou *suero* o de la telegrafia sense fils! En aquest cas la seva actitud seria evidentment justificada, i estaria 'l Sr. Nin en son perfet dret exigint, fins i tot, que ningú parlés de les seves creacions, especulacions o *troballes*, en una paraula, fins que ell, el Sr. Nin, les hagués «exposades, estudiades i discutides». Però pretendre que 'ns estiguem ben quietets, ben *sages*, ben calladets, tot esperant l'obreta que 'l Sr. Nin anuncia, quan la qüestió sobre la qual versarà ha sigut ja «exposada, estudiada i discutida», entre altres, per Buchmayer, Wanda Landowska, Fuller Maitland, Hermann Kretzschmar, Oscar Fleischer, Guido Adler, Heuss, Carl Net, Buhle, Kinsky, Kamienski, etc. ..., això, francament, es demanar-nos un xic massa!

* * *

Diu el Sr. Nin : «Jo no nego l'encís del clavicembal per als qui no coneixen, de la musica que senten, més que la vestidura exterior; per a aquells que, impassibles al cant d'humanitat que exhalen les obres de Bach quan, el cor a la mà, se penetra en elles, s'accontenten amb les joies del color, amb les fantasies kaleidoscopiques del clavicembal...» Diu també : «El piano passava aleshores pel periode forçós dels assaigs, dels dubtes, dels tanteigs; periode del qual prompte sortí victoriós per arribar al limit de perfecció que coneixem actualment i que sols els que saben manejar-lo saben també apreciar en tot son just valor.»*

Quelcom pot deduir-se, per de prompte, dels mots citats del Sr. Nin : primerament, que tots aquells qui 's deixen encisar pel clavicembal no coneixen, de la musica, sinó la vestidura exterior; segonament, que 'ls esmentats senyors resten, a més, impassibles al cant d'humanitat que exhalen les obres de Bach quan, el cor a la mà, se penetra en elles, i s'accontenten (sempre segons el Sr. Nin) amb les fantasies kaleidoscopiques del clavicembal; tercerament, que sols els que saben manejar el piano modern saben també apreciar en tot llur just valor totes ses evidents qualitats (que ningú, per altra part, ha posat mai en dubte).

Com queda vist, el Sr. Nin es sempre molt amable, i judica amb infinida benvolença i amb exquisit respecte a tots els que com ell no pensen. Jo podria oposar desseguida, a les idees del Sr. Nin, les meves propies idees. Soc molt modest (quasi tant com el Sr. Nin); però, amb tot, també 'm permeto a voltes el goig de pensar, bé o malament, per compte propi. Però conec el Sr. Nin, i endevino, per tant, l'acollida que en son esperit faria, inevitablement, a mon humil sentir. En lloc, doncs, d'oposar a les idees... i als comentaris del Sr. Nin mes impressions, sempre humils, serà potser millor que li recordi les d'algu un xic més digne,

* ¿No li sembla al Sr. Nin que sols els que saben manejar el clavicembal saben també apreciar-lo en tot son just valor?

indubtablement, que 'l firmant d'aquest article, del conegut Sr. Nin. Vaig a citar, doncs, els següents mots, potser oportuns... d'Antoni Rubinstein : «No, — deia 'l gran pianista : — *el piano perfeccionat no es pas un progrés per executar les obres antigues.* Ja que les obres de tal o qual epoca han estat concebudes per als instruments que existien aleshores, dels quals devien rebre llur expressió completa, *jo penso que aquestes obres més aviat perden a l'esser executades sobre 'ls instruments actuals.*» Afegia Rubinstein: «Jo no puc deixar de creure que 'l piano de Bach tenia disposicions especials que li comunicaven *diversos efectes de sonoritat.* *Jo m sento sempre temptat de registrar aquestes obres per medi de diferents teclats i de diferents pedals.* Solament nosaltres no podem donar-nos compte exacte d'aquests clavicords, clavicembals i espinetes. Nosaltres tampoc coneixem la cosa més important per a ben judicar-ne, es a dir, la manera de servir-nos-en.»

Seguint l'elegant i ben atractivol sistema de discussió tant valentment adoptat pel Sr. Nin, enfront dels mots citats del genial pianista li cap el recurs, evidentment, de dir, per exemple, que Rubinstein era també, sens dubte (ja que no pensava com el Sr. Joaquim Nin), dels que... no coneixen de la musica sinó la vestidura exterior; dels que resten impassibles al cant d'humanitat que exhalen les obres de Bach; i que no sabia potser manejar el piano amb la deguda perfecció per apreciar-ne tot el just valor. Però a tots els pobres que creiem encara en els mots de Rubinstein, i que hem sentit, a més, i fins tocat, l'imperfetissim clavicembal; a tots ens cap, naturalment, el dret de dir també al Sr. Nin que la coneixença que Rubinstein posseïa del piano, així com la que tingué, a més, no solament de lo exterior, sinó fins i tot de lo més pregon de les obres que arreu executava, eren potser (i que 'l Sr. Nin me perdoni si involuntariament *exagero*) tant completa, tant perfeta, tant acabada, com pugui esser, per exemple, la del Sr. Joaquim Nin.

* * *

Escriu encara 'l Sr. Nin : «Els que interpreten les obres de Bach en el piano honren tant com qualsevol altre la memoria del mestre, i compleixen la missió de l'interpretador més i millor que altres, car revelen, de l'obra magna, l'ànima i l'esperit, no l'esperit sol.»

Per de prompte, ja voldria jo que algú provés d'explicar-me com pot revelar-se, d'una obra magna, solament l'esperit, sense revelar l'ànima, així com la diferencia que hi pot haver entre la revelació de l'esperit, unicament, d'una obra magna, i la revelació de l'ànima i de l'esperit, tot plegat, de l'esmentada obra magna. Però no alambinem.

Lo important de la citada afirmació del Sr. Nin es lo següent : que les obres de J. S. Bach guanyen, sens dubte, a l'esser executades al piano, ja que, mercès a l'instrument modern, pot revelar-sen, no solament l'esperit, sinó, a l'ensem, l'ànima i tot.

Un xic més avallet diu, emperò, el Sr. Nin, que 'ls que «reneguen del piano i fins l'acusen de deformar l'idea de Bach, ignoren que genis com el d'aquell immarcessible sobirà no escriuen ni per a una epoca ni per a un instrument : escriuen amb l'ànima, per l'ànima i per l'eternitat humana : llur cant passa molt per damunt de les petiteses i puerilitats dels homes, i no s'abaixa mai fins an elles». Afegeix, en fi, el Sr. Nin, que «Bach no limitava la seva gegantina concepció a les nimies qualitats d'aquest o d'aquell instrument, car tots ells quedaran sempre molt enrera de la visió del geni i no'n donaran mai més que una imperfetissima imitació o idea.»

Tenim, doncs, segons el propi Sr. Nin:

I. Que 'ls que executen les obres de Joan Sebastià al piano compleixen la missió de l'interpretador més i millor que 'ls demás, ja que «revelen, de l'obra magna, l'ànima i l'esperit...».

II. Que 'ls que reneguen del piano «ignoren que genis com el d'aquell immarcessible sobirà no escriuen ni per a una epoca ni per a un instrument...»

III. Que «Bach no limitava la seva gegantina concepció a les nimies qualitats d'aquest o d'aquell instrument», i això perquè, segons el Sr. Nin, «tots quedaran sempre molt enrera de la visió del geni».

Quina esculls, lector, d'aquestes tres proposicions? la primera, o les darreres?

Però afegeix el Sr. Nin : «L'un o l'altre — (se tracta dels instruments) — tant se val, car tots diran mentida*, lluny com estan de la veu humana; però, entre tots dos, el millor serà 'l que més veritat digui i el que fins al cor porti aquesta veritat sacrossanta.»

Ara bé : el piano, per al Sr. Nin, està més aprop de la veritat que 'l clavicembal : se queda, doncs, per tant, amb el piano. Molt bé. Però succeeix lo següent : que a molts va semblant, per lo que respecta a les obres dels clavicembalistes, que es el clavicembal, precisament, i no 'l piano, el que més aprop està de la veritat (de la veritat sacrossanta recordada pel Sr. Nin). Resulta, doncs, que ja 'ns es difícil entendre-ns, car penetrem tot seguit en aquell camp immens on regna la Preferencia. En aquest cas, lo raonable seria, sembla (tractant-se, sobre tot, d'aficionats prou *grans* per pensar i fins per sentir, sobre tot, per compte propi), que cadascú's quedés, senzillament, amb lo que més li plagués. Però veus-aquí que l'impetuós Sr. Nin va apareixent arreu, amb infatigable insistència, clamant, ardit, contra tots els que, grans o xics, artistes o profans, no acceptin en absolut el seu propi sentir. Déu meu! i que 'n són poc, realment, d'interessants, les discussions que aquesta actitud suscita! I ¡com un hom somnia, al veure-s'hi entrenat, en lo agradós que seria, en lloc de parlar d'una qüestió que

* Si tant se val, si tots diran mentida, ¿per què tant discutir, senyors, i per què tant mal parlar, sobre tot, dels que admeten el clavicembal?

ningú tal volta podrà jamai resoldre, fruir, en santa pau, en qualque recó ben íntim, ben car, ben amagat, de la música d'uns i altres, executada (per què no?), segons el temps en que's creà... damunt, no del piano únicament, sinó d'aquells instruments que avui tot-hom ignora, i que foren, no obstant, un dia, els amics fidelíssims dels homes del cinc-cents, del sis-cents o del set-cents! Però 'l Sr. Nin s'obstina en discutir, vol fer-nos discutir, i, cortesos, havem, *hélas*, de discutir!

Discutim, doncs, encara un xic, i provem d'acabar l'article.

Ho confesso : sempre 'l passat m'atrau. I quan me topo, de sobte, amb qualque cosa antiga, amb tal que sigui bella, jamai m'aturo a preguntar... si es *superior* o *inferior* a lo dels temps que m'han vist neixer. Flairo la cosa tant sols, n'extrec plaer, i assaboreixo, en fi, de lo que a mi s'ofereix, tot lo bo solament!...

Vull citar, precisament, una senzilla nota de Gevaert que tu, lector, podras llegir, si vols, en aquell bell *Prefaci* que avalua 'l ja prou preuat aplec de transcripcions que Morphy dedicà, com es sabut, als nostres *viuelistes*, i en la qual se llegeixen aquests mots : «Jo'm recordo — escriu Gevaert — haver sentit, farà uns vint anys, un jove senyor del Marroc que, havent vingut a visitar el nostre museu instrumental (viatjava per l'Europa per instruir-se), despenjà un bell *éoud* sospès a la paret, i, després d'haver-lo afinat amb notable justesa, se posà a tocar i a cantar produccions musicals de son país. I 'ns captivà, a Mahillon i a mi, durant més d'una hora.»

I jo comprenc fàcilment el goig que Gevaert devia, en efecte, experimentar mentre aquell senyor, l'*éoud* als dits, tocava.

Ara bé : ¿creus tu, llegidor, ben practic, al sentir la veu d'un *éoud*, o bé d'un... clavicem-bal, l'obstinat-se en cercar en aitals instruments *tot allò que un hom ja sab que no contenen*, i l'establir *comparacions*... en lloc d'assaborir, al contrari, dolçament, lo que d'ells se desprengui?

El Sr. Nin, per lo vist, no ho pensà pas així, i vol discutir, com ja hem dit.

I què diu, el Sr. Nin? Diu simplement això : que 'l piano es innegablement superior al clavicem-bal, i que la música dels clavicem-balistes guanya, per tant, quan es executada en el nostre modern piano. I quin es, sobre tot, l'argument decisiu del Sr. Nin? * El següent: que 'l piano es més expressiu, canta més, sosté 'l sò. Ara bé : jo entenc que, si sols ens ofereix

* Parlo dels arguments del Sr. Nin, i prescindeixo en absolut, com queda vist, de les seves innombrables citacions. Diré 'l per què. La citació, la sola i nua citació, no suposa pas, potser, gran cosa... A mi, en tot cas, quelcom m'atrau més que elles en qualsevol treball; i es la visió personal, el sà criteri o l'opinió, en fi, del que, mitjançant son treball, a mi, llegidor, s'adreça. Per altra part, el pensar i el sentir dels vells autors que tant admira 'l Sr. Nin (i que tots, per altra part, coneixem prou) es, certament, respectable. Entenc, però, que també ho es, certament, la dels homes del nou-cents.

lo dit, el Sr. Nin, per provar de manera evident la superioritat de que parlem, podrem prompte demostrar-li (en virtut, precisament, dels seus propis arguments) que 'l piano es també, si 'l comparem amb altres, un instrument... *inferior*!

I anem a veure-ho.

Per al Sr. Nin, l'instrument musical serà, sembla, tant més perfet com més s'aproximi a la veu humana, es a dir, com més sostingui 'l sò. (D'aquí, segons el Sr. Nin, l'innegable superioritat del nostre modern piano enfront del vell clavicembal.) Doncs bé : ¿qui sosté més el sò? el piano... o l'orgue? L'orgue : veritat? L'orgue, a més, té varietat de timbres! Té, en fi, el *pédalier*. Ara bé : enfront d'aquestes realitats, absolutament innegables, ¿haurem d'abandonar ja 'l piano, i executar, per tant, en qualque *Cavaillé-Coll*, els *Nocturns*, de Chopin, o 'l *Carnaval*, de Schumann?

Un altre exemple : qui sosté més el sò? el piano... o un instrument de corda? ¿Qui *canta* més i, sobre tot, *millor*? un Steinway, un Bechstein, o bé... un Amati? Es evident que mai se podrà fer amb un instrument de teclat lo que 's pot fer, per exemple, damunt d'un bon violí. A més, l'intimitat, per dir-ho així, que s'estableix entre l'executant i un instrument de corda es sempre més completa que la que s'estableix entre l'executant i un instrument de teclat. El primer s'adreça directament a la corda que 's proposa fer vibrar : en el piano, al contrari, entre la tecla que serveix d'intermediari i el martell que obeeix... hi regna la *mecànica*. Pot ja concloure-s, doncs (i sense cap por d'errar-se), que 'ls instruments de teclat, per bons que siguin, són sempre menys *expressius* (i, per tant, *inferiors*) que 'ls instruments de corda. ¿Vol això dir que 'ls haguem ja de menysprear, de bescantar... i d'abandonar?

Apurant l'argument, podria encara afegir-se que qualsevol dels instruments dits de vent sosté també més el sò, canta més... i es més *expressiu*, per tant, en cert sentit, que 'ls instruments de teclat. ¿Vol això dir que hagem de preferir un solo de... cornetí a un solo de clavicembal o del nostre modern piano?

I ja veus, llegidor, on han anat conduint-nos, a poc a poc, els arguments del senyor Joaquim Nin.

Però vull recordar, encara, abans de deixar la ploma, quelcom força important que 'ls defensors del piano... i adversaris del clavicembal obliden, potser, sovint. Es lo següent:

El piano i el clavicembal no tenen, entre ells, cap més analogia que 'l teclat : el teclat i, si 's vol, un xic la forma; però, en el fons, són absolutament *diferents*. ¿Hem de recordar, en efecte, que 'l *sauterai* del primer *punteja*, al saltar, la corda, i que 'l martell del segon la *copeja*, al contrari? Amdós són, doncs, repeteixo, absolutament *diferents*.

Ara bé : ¿per què obstinar-se, senyors, en voler comparar dos instruments que en res, en el fons, s'assemblen?

Per terminar: «Clavicembal o piano?», diu el Sr. Nin (imitant Buchmayer); i jo contesto: clavicembal... i piano, ja que amdós tenen (com l'orgue, com el llaüt, etc.) la llur literatura, les llurs característiques i la llur *personalitat*. Entenc, encara, que quedant-nos així, amb tots dos, eixamplem, a més, el cercle (mai prou gran) on viuen i's desenrotllen les nostres impressions d'art.

A. M.

Clavicembal o piano?



L Sr. Nin no ha, certament, tocat, mai de la seva vida, un clavicord de l'epoca de Bach; car, si això hagués fet, s'hauria adonat fins a quin punt, l'idea que les grans obres de Bach foren escrites per a l'esmentat instrument, es divertida, per no dir ridícula. Durant els festivals Bach celebrats a Duisbourg, aquesta qüestió havia d'esser tractada en una de les sessions, i tot-hom creia que suscitaria debats apassionadíssims. Però se'm va ocórrer l'idea de portar un clavicord Silbermann, i de proposar an els defensors d'aquest instrument de tocar-hi un *Preludi*, una *Fuga* o bé, en fi, la *Fantasia cromática*. Per de prompte vam tenir la bella sorpresa de descobrir que 'ls defensors del susdit instrument acabaven de veure-l per primera vegada! Vaig, doncs, fer la presentació: cada un de nosaltres va provar, després, de tocar-hi quelcom, i la gatzara que aquest fet motivà esdevingué general. Al cap de pocs dies vam repetir l'experiencia a Colonia, en el museu d'Heyer, i aquesta vegada damunt de diversos clavicords; i el resultat fou el mateix.

Sento molt no poder anar aquest any a Barcelona: hauria portat dos o tres d'aquests instruments, i hauriem passat bones estones! El Sr. Nin, poc al corrent de la qüestió, reprèn l'error comú de confondre 'ls clavicords de la fi del XVIII.^a segle amb els que s'usaven en temps de Bach. En un dels meus articles, publicat en el número especial que la *Neue Zeitschrift für Musik* consagrà a les festes Bach, de Leipzig, vaig demostrar la gran importancia d'aquesta equivocació. Els clavicords de l'epoca de Joan Sebastià eren encara *Gebunden*, es a dir, que una sola corda servia per a dugues o tres tecles i era atacada en dos o tres indrets diferents.

Sembla que Daniel Faber començà ja a construir clavicords lliures durant la primera meitat del segle XVIII; però 'ls seus instruments eren extraordinariament rars, i tots els clavicords lliures existents en les col·leccions daten de la fi de la XVIII.^a centuria. El Museu del

Sr. Heyer, de Colonia, posseeix una vintena de *Gebunden* i deu *Bundfreie*: els ultims són tots de la darrera meitat del XVIII.^a segle. El Museu d'Instrumentes de Copenhague posseeix dos clavicords *Bundfreie* de 1755 i 1796. La col·lecció Snoeck posseeix set *Gebunden* i solament un *Freigebunden* del final del segle XVIII. Els clavicords *Bundfreie* dels Museus de Basilea i Stockolm, i els del Museu Germanic de Nuremburg, daten tots de la segona meitat del segle XVIII. En 1739, Quirin von Blankenburg se plany encara força que dos i fins tres tecles ataquin una mateixa corda.

Ara bé: es ben comprensible que l'execució, a l'ensem, de dos sons produïts per la mateixa corda, era impossible. Per altra part, es absolutament inútil d'intentar afinar ben justament un instrument semblant. I sabem tots molt bé l'importància que donava Bach a l'afinació dels seus instruments amb sols pensar en el títol *Das Wohltemperirte Klavier*. Els clavicords de la seva època no podien tenir una afinació ni bé ni mal temperada: podien sols afinar-se amb una perfecció ben relativa. El més petit coneixement d'aquests instruments hauria bastat al Sr. Nin per preservar-lo de repetir-nos els errors que han sigut refutats fa molt temps.

Per donar-me una lliçó, el Sr. Nin m'indica 'ls instruments que 's troben a la col·lecció del meu amic Heyer. Ara bé: he passat diverses temporades en aquella casa, i hi he donat sessions privades i públiques tocant no solament el clavicembal, sinó també 'l clavicord i les espinetes; i si 'l detractor del clavicembal, en lloc d'ennegrir paper, hagués reflexionat, s'hauria adonat que tots els instruments per ell citats daten de la segona meitat del segle XVIII, es a dir, de després de la mort de Joan Sebastià.

El clavicord no 's desenrotllà sinó durant la segona meitat del segle XVIII, i entre un clavicord de Bach i un clavicord de l'època de Forkel hi ha una diferència almenys tant gran com la que existeix entre un piano-forte de Silbermann i un dels nostres grans pianos de concert. Els biografes i els fabricants d'enciclopedies han repetit tots la llegenda de Forkel sobres la predilecció de Joan Sebastià; però 'l primer biographe de Bach podia errar-se, car no era sinó un home, i encara un home d'una cultura mitjaneta, i el seu llibret està ple d'equivocacions, així com també la seva edició del *Wohltemperirte Klavier*. En fi, aquesta qüestió, com totes les demés de les quals s'ocupa 'l Sr. Nin, ha sigut seriosament discutida aquests darrers temps; i, en lloc de reprendre 'ls arguments de Buchmeyer (el qual, des de fa tres anys, ha prudentment abandonat aquesta discussió), el Sr. Nin hauria fet millor d'enterar-se ben bé d'aquest assumpte. El seu article es una barreja de documents tendenciosament aplegats, un acoblament de noms bons per enlluernar un llegidor ignocent, un feix de citacions (de pobres citacions) que ploren a llagrima viva, talment han sigut martiritzades, espremudes, maltractades, a fi de treure'n lo que no han contingut mai. Per res-

pondre a totes les seves inexactituds hauria d'escriure un volum. El Sr. Nin me perdonarà si no l'escric : tinc, realment, millors coses que fer.

* * *

Què vol, en definitiva, el Sr. Nin?

Ell creu que les obres antigues guanyen quan són executades damunt del nostre instrument modern. Doncs bé : ja que 'l Sr. Nin es pianista, ¿per què no procura provar-nos-ho davant del piano? Veus-aquí dugues vegades, ja, que li he proposat d'executar davant d'una assemblea de musics seriosos una seria de pàgines antigues, que jo podria executar, després, al clavicembal. Li ofereixo l'aventatge de servir-se d'una arma contenint tots els perfeccionaments de la darrera hora, contra jo, que estaria solament armada a la faisó primitiva! Ara bé : en lloc d'alegrar-sen, busca sempre la manera d'escapar-se.

Un torneig, diu el Sr. Nin, això sembla massa un *match*. Però Bach bé's va sotsmetre a un torneig amb Marchand. I, a més, què importa, car senyor? Tot, en la vida, se sembla sempre a una altra cosa : l'home, que Déu creà, no obstant, a la seva imatge, se sembla a un micu; la mel més saborosa se sembla a la mostaça; ma proposició de torneig se sembla a una lletra de desafiament. Ara bé : un senyor que refusa de batre-s se sembla del tot a un home que no té valor per defensar les seves idees altrament que per medi de paraules buides.

* * *

Que 'l Sr. Nin vulgui comprendre que la polemica amb ell manca totalment d'encís i d'interès : ell no coneix sinó la meitat de la qüestió (i soc ben generosa dient això). Ara bé: no hi ha pas res de més terrible que una discussió amb un savi a mitges. Ja coneixeu el proverbi indi:

«Es bo de discutir amb un home entenimentat; se pot, també, entendre-s amb un humil; però ni 'l propi Buda arribaria a entendre-s amb aquell a qui un xiquet de ciència ha inflat l'alt orgull.»

* * *

Hauria pogut passar-me d'escriure aquesta resposta : no l'he feta sinó per amistat envers la REVISTA MUSICAL CATALANA i per la pregona simpatia que m'inspira l'institució que aquesta REVISTA representa.

WANDA LANDOWSKA

A cadascú lo seu

Pro clavicembal i piano



L venerable clavicembal, a l'instrument d'esvelta estructura, sons perlejants i harmonia bronzidora, se li ve fent, d'un quant temps ençà, una guerra implacable.

¿Quina n'haurà feta, el pacífic clavicembal, tant bon minyó, tant ascientat (qualitats certament ben avinents a la seva edat avançada), per mereixer les formidables escomeses que per tots cantons

li endrecen?

¿Li haurà passat pel cap, tal volta, i en revenja de l'ostracisme en que ha viscut per anys i anys, l'ambiciosa i folla idea de suplantar el modern piano? ¿Haurà manifestat, potser la ridícula pretensió que la poderosa urpada de Beethoven, el romanticisme de Schumann, la melangia de Chopin, o l'evocadora fantasia de l'Albéniz, facin vibrar les seves cordes? Si aitals fossin els motius de la desapiadada persecució que sofreix el clavicembal, ben merescuda se la tindria, per vanitós; però (i aquí està l'enigma) el clavicembal no ha pretès mai sortir-se de la seva esfera d'acció: ell no ha volgut altra cosa que la restitució dels béns que li eren propis. A Déu lo que es de Déu, i al César lo que es del Cesar. Al piano la musica pianística, i al clavicembal la que li pertoca.

Misteri, doncs, impenetrable 'l de ses ocultes malifetes; car les que manifestament se li atribueixen no són pas d'indola tant maligna com volen suposar: són, tot lo més, si així's vol (i considerant-ho pel costat pitjor), defectes inherents a la seva naturalesa, pels quals es tant injust blasmar-lo com ho fóra criticar an el violí la seva inaptitud a sostenir harmonies de quatre sons o exigir an el baix-tuba cabrioles de cornetí.

Aquestes consideracions són les que jo m'anava fent tot llegint el copiós i documentadíssim treball de l'amic Nin publicat en aquesta REVISTA; i, si les causes d'irreductible malvolença manifestades per en Nin envers el clavicembal escapaven a la meua comprensió, més incomprendible encara era per a mi la pruïja de presentar el clavicembal com a rival decidit del piano, i la tant gallarda com injustificada actitud d'en Nin emprenent, amb ardidesa ben malaguanyada, la defensa d'aquest últim instrument, que ningú ataca. I dic que ningú l'ataca perquè 'l fet que hi hagi qui prefereixi executar en el clavicembal les obres d'una epoca en que 'l piano no existia, i en que 'l predomini del clavicembal (sigui per la circumstancia que 's vulgui) es innegable, no pot considerar-se de cap manera com un atac al piano. Si

així fos, si l'estrany criteri de l'amic Nin tingués de prevaldre, culpables serien d'atacs envers l'orquestra moderna tots aquells que 's preocupen de la reintegració, per a l'execució d'obres orquestrals antigues, d'instruments desapareguts o transformats. Ben segur que aquells vells instruments trobarien en la moderna orquestra substituïts d'una perfecció incomparable... però d'un timbre i sonoritat tant diferents com el timbre i sonoritat del piano amb relació al clavicembal. Me sembla, doncs, que 'ls que toquen en el clavicembal les obres del temps del clavicembal, i els que les prefereixen executades en aquest instrument, no 's manifesten pas *a priori* contraris del piano, com suposa l'amic Nin tot planyent-se de cops d'agulla que diu que 'l molesten. Si en les manifestacions d'aquesta logica preferència, que no pressuposen en lo més mínim animadversió envers el piano, hi veu l'amic Nin puntes d'agulla menaçadores, molt me doldria que en el present article vegés el propòsit deliberat de fer-lo seure damunt de tot un coixinet d'agulles d'aquella mena, posades de punta enlaire. Però, si així fos (i amb tot el meu sentiment), vagi aquesta imaginària mortificació en compensació de les molt efectives bastonades de cego que ell va prodigant a tort i a dret damunt de les ignocents espatlles de tots els que tenen la malaventura de no compartir el seu criteri.

* * *

S'esforça, l'amic Nin, en demostrar-nos que, si Bach, disfrutant d'una longevitat envejable fins per al mateix Matusalem, visqués encara en els nostres dies, totes ses preferències foren per al piano.

Si no m'erro, es aquest un dels punts principals de la tesi que sosté l'amic Nin, apoiant-lo amb copioses cites.

Com a hipòtesi es ben plausible; però (i ja tenim aquí aquell *però* terrible, el més gran enemic de les hipòtesis) Bach morí l'any 1750, no sense haver protestat, en 1748, de les despeses que li ocasionà la remesa d'una pipa de vi que li féu son cosí Johann Elies; i, si en aquella època 'l transport de les pipes de vi resultava a un preu una mica exagerat, en canvi no s'havia inventat el piano, per més que ja existia 'l *pantalon*. Aquets detalls, que potser podrien ésser motejats d'incongruència pels esperits exigents, deu considerar-los el Sr. Nin d'importància excepcional pera la qüestió que 's debat, com podran haver observat els llegidors de son article.

Quedem, doncs, que en 1750 no 's tenia ni la més petita idea del que ha arribat a ésser el piano actual; car, encara que Silbermann hagués fabricat uns instruments amb martelletts que Bach tingué ocasió de conèixer i elogiar en 1747, *la mecanica i la construcció d'aquests instruments permeten creure que eren passablement dolents* (són paraules del mateix Nin). El

fet que Bach, malgrat esser passablement dolents, els elogiés i's declarés satisfet, ens descobreix en el caràcter del gran mestre un aspecte que ha passat desapercebut a tots els seus biògrafs: l'humorisme.

Podem admetre sense'l més petit escrúpol que Bach escriuria actualment per al modern piano si Bach fos dels nostres temps; més, com que Bach era del temps del clavicembal, la lògica més rudimentària 'ns obliga també a creure que escrigué ses obres per al clavicembal, i no 'ns cal fer el més petit esforç d'imaginació per comprendre que es sumament natural que les obres de Bach s'executin sobre aquell instrument i no sobre'l piano, com voldria l'amic Nin.

Es tant irresistible la força de la lògica, que 'ls es precis, an els que volen, concient o inconscientment, torcer-la, recórrer als més estranys expedients i subterfugis. Així li passa a l'amic Nin quan ens diu, per sortir-se de l'estret cercle en que la lògica 'l tanca (aprofitant, de passada, l'ocasió per dedicar-nos un parell de graciosos qualificatius: *snobs* i *ignorants*), «que genis com el d'aquell immarcessible sobirà — (ja s'endevina que 's tracta de Bach) — no escriuen ni per a una època ni per a un instrument: escriuen amb l'ànima, per l'ànima, i per l'eternitat humana».

Ens cal assenyalar que aquests elements musicals, l'ànima i l'eternitat humana, per sí sols i sense l'ajuda de cap instrument, no han estat mai aptes a produir quatre sons afinats que valguin la pena; i que Bach de cap manera podia conformar-se amb uns elements d'execució tant... inefectius. Podriem, en rigor, admetre la proposició de l'amic Nin com un esplai retòric, com un coet lluminós encès en un moment d'inspiració arruixada; però, aleshores, ¿què 'n fariem, de les paraules *per al clavicembal*, escrites tantost en un idioma, tantost en un altre, pel mateix *immarcessible sobirà* (volem dir Bach), no una vegada, sinó moltes; i no en una de ses obres, sinó en moltes també? ¿No 'ns diuen, d'una manera evident, que per executar la seva música reclamava Bach imperiosament un agent sonor molt més apte que l'ànima i l'eternitat humana?...

Per altra part, l'hipòtesi d'en Nin ens podria portar ben lluny: ens portaria allà on ja s'ha arribat malgrat les protestes del sentit comú i la sensatesa: ens portaria a la reinstrumentació, a l'arranjament amb instruments moderns de les obres d'orquestra antigues. Perquè es indubtable que, si Bach visqués actualment, no deixaria de donar també totes les seves preferències als instruments que formen la moderna orquestra. Ens podria portar, també, l'hipòtesi de l'amic Nin, a *arranjar* les obres vocals, eliminant-ne aquells vocalisos interminables, tant caiguts en desús avui en dia com el mateix clavicembal, i que tot fa suposar que Bach no 'ls escriuria si avui visqués.

¿Es sustentable, aquest criteri, seriosament pensant i sense documentar-se més que en

el bon sentit? ¿Es correcte atropellar inconsideradament tots aquells que no 'l sustenten?

* * *

En aquesta qüestió del clavicembal i el piano, que tant atrafegat porta a l'amic Nin, hi juga un paper importantíssim un tercer en discòrdia, un altre instrument de teclat, el clavicord, ben conegut i empleat ja de molt abans del temps de Bach.

Tot-hom convé en considerar el clavicord com el veritable antecessor del piano, puix se tracta d'un instrument de tecles i de cordes, que, com les del piano, vibraven per percussió; es a dir, d'un instrument de cordes *picades*. Però, de la mateixa manera que, en la flauta nomenada *del déu Pa* i en el sac de gemecs, hi podem veure 'ls antecessors directes de l'orgue, per tractar-se d'instruments tubulars posats en vibració per la pressió de l'aire, i aquí s'acaba la semblança; així mateix la del clavicord i el piano 's redueix a ésser, amdós instruments, de cordes *picades*. Pel demés, s'assemblen tant com pugui assemblar-se donar mitja volta a la dreta o donar-la a l'esquerra: es lo mateix, però es tot al contrari.

Constí que no exagerem pas en lo que acabem de dir respecte de la semblança entre 'l clavicord i el piano: el mateix Nin ho testifica quan diu que 'l piano «té l'amplitut sonora, la potencia de to, l'afinació perfeta i estable, la perfecció mecànica *que no tenia 'l clavicord*; que era lo que 'ls que 'l tocaven deploraven». Ara bé: si 'l clavicord era un instrument d'esquifida sonoritat; si 'l seu to era molt feble, l'afinació imperfeta i de molt poca durada; en fi, si la mecànica deixava molt que desitjar; en què se semblen el clavicord i el piano? Anavem a dir que en res, però ja hem convingut que se semblen pel sistema de cordes percutides que 'ls es comú. Però fins en això la semblança es tant remota com la que existeix entre 'l que escriu aquestes ratlles i un negre de l'Abissínia: tots dos som homes i 'ns servim de les cames per transitar per aquest món de penes i dolors; més, a partir del color, ja no 'ns semblen de res. De la mateixa manera 'l piano i el clavicord: tot i tenint de comú la percussió, difereix en absolut la qualitat del so produït per aquesta; car, mentre en el piano l'agent que fa vibrar la corda es un *martellet de feltre* servit per una mecànica sumament sensible, les cordes del clavicord vibraven copejades per unes *barretes de metall* posades en moviment de manera assats rudimentària per les tecles. Consellem, a tot-hom que 's vulgui fer carrec d'aquesta diferència, que agafi un objecte de metall qualsevol i copegi directament les cordes d'un piano; faci ressonar després les mateixes cordes per medi del teclat, i quedarà ben convençut del que diem.

¿Es possible que un instrument així, tant imperfet en sí mateix, i especialment comparat amb el clavicembal, que havia arribat a tota sa perfecció, pogués mereixer la preferència del gran Bach ni de ningú que tingués una mica de seny?

Podien regoneixer-li i apreciar-li la facultat de produir diferents intensitats de sò segons el menor o major impuls a l'atacar la tecla; però ¿què es aquesta qualitat, de la qual ja parlarem més endavant, comparada amb els defectes que hem esmentat? ¿Podia utilitzar-se per a les grans audicions, per sostenir l'orquestra, o per concertar amb altres, un instrument de poca sonoritat, de to petit, que's desafinava de la manera més deplorable i freqüent, i que, per fi, estava dotat d'una mecanica molt imperfecta? Tot me sembla confirmar l'opinió que'l lloc del clavicord (el veritable clavicord del temps de Bach i sos antecessors) era la saleta d'estudi; i sa missió la ben modesta d'un instrument de treball i exercici. Això no vol dir que alguna vegada no s'utilitzés per a més altes empreses a falta d'altre element: passen tantes coses, en aquest món! Encara ric al recordar les angúnies del mestre Pugnó, pintorescament descrites per ell mateix, al veure's obligat, en una ciutat de Rússia, a donar un gran concert en un piano *vertical*, vell i atrotinat: això no obstant, a ningú se li acudirà considerar el piano vertical, encara que sigui nou flamant, instrument per a grans concerts.

La preferència, doncs, que volen atribuir a Bach per al clavicord, no pot explicar-se més que com una nova manifestació d'aquell humorisme que ja li hem descobert quan alabava els dolents instruments d'en Silbermann.

* * *

L'amic Nin considera'l clavicembal el més avorrible dels instruments perquè, a conseqüència del seu sistema de producció del sò (cordes puntejades), aquest no pot ésser ni més fort ni més feble: ha d'ésser sempre igual, sempre invariable.

Sí aquesta fos una veritat absoluta, l'amic Nin tindria raó sobrerament abominant del clavicembal, que seria un instrument d'una monotonia desesperadora. Però (i sempre'l *però* implacable ha de venir a posar les coses en llur lloc) això no es més que una veritat a mitges; perquè'ls bons clavicembals de gran sonoritat, amb els llurs dos teclats i amb els registres corresponents, permeten una varietat de gradacions i matisos, una diferenciació de sonoritats i una gama de coloracions, que estan ben lluny de la monotonia inexpressiva: aquests elements, ben utilitzats per un hàbil executant, que posseeixi, a més, tots els recursos que ofereix l'atac de les tecles del clavicembal, ens permeten prescindir perfetament d'aquelles facultats de creixer i disminuir, d'aquells accents patètics i expressius l'absència dels quals en el clavicembal es tant vituperada per l'amic Nin.

Sí la facultat de donar alternativament sons forts i febles, de fer creixer i disminuir rapidament, de produir amb tota facilitat els més variats accents, des del gemec patètic al xiscle joíós, són les característiques d'un bon instrument, l'acordeon es l'ideal.

Es indubtable (i ningú 'ns ho podrà discutir) que l'armonium posseeix aquestes qualitats en un grau infinidament superior a l'orgue modern, sense parlar de l'orgue antic (del temps de Bach, per exemple, en que li eren enterament desconegudes). Estic cert, no obstant, que, si an algú se li acudís proposar seriosament al públic la superioritat absoluta de l'armonium sobre l'orgue per raó d'aquestes facultats que a l'un li sobren i l'altre posseeix en mínima proporció, de boig per avall no 'l deixarien, i s'apressaria l'amic Nin a desenterrar almenys tants textos, tantes cites, tants noms d'autors i obres com ha desenterrat en la qüestió del clavicembal i el piano, per demostrar peremptoriament (i de segur que amb més fortuna que ara) que la tal proposició es una barrabassada.

Doncs si, malgrat esser l'armonium molt més expressiu que l'orgue, fóra un solemne disbarat executar a l'armonium lo que per a l'orgue fou escrit, ¿què serà executar al piano lo que fou escrit per al clavicembal?

* * *

Resulten ben poc atractives les maneres que emplea l'amic Nin per expressar les seves opinions, i defensar-les encara que no les hi ataquin. Vegi-s, si no, en el seu article a que fan referencia les presents ratlles, el procediment seguit per respondre a una simple citació feta pel nostre corresponsal a Brusselles, Sr. A. M.

Encara que en aquesta cita del nostre corresponsal hi pogués veure, el Sr. Nin, un cop d'agulla d'aquells que 'l molesten, cap raó hi ha perquè 'l Sr. Nin se regiri contra tot i contra tot-hom : amb quatre paraules endreçades al Sr. A. M. n'hi havia prou. En lloc d'això, veurem, per exemple, apareixer, en la llarga elucubració del Sr. Nin, el nom de la Sra. Landowska, estampat almenys una dotzena de vegades, no per fer constar que aquesta senyora es una gran artista (cosa que, encara que sabuda de tots, no 'ns doldria veure repetida), sinó per tractar de fer ressaltar ben bé que aquesta senyora ha comès un o diversos errors, que ha fet una afirmació sense basa, i altres amenitats per l'estil, coronades per la més bella de les flors que pogués endreçar a l'excel·lent artista, quan li diu : «Es curiós, no obstant, fer notar que, en dèu o dotze anys que porta de propaganda — (la paraula es escollida) — *pro clavicembal* la Sra. Landowska, *apoiada per l'inagotable generositat de la casa Pleyel, de París, que no repara en despeses quan de «réclame» 's tracta*, i pel seu indiscutible talent, — (ara!!!) — el moviment s'ha estès poquíssim.»

¿No li sembla, a l'amic Nin, que això de l'*inagotable generositat de la casa Pleyel*, que col·loca a la Sra. Landowska al nivell de qualsevol viatjant de comerç d'aquella casa (o pitjor encara, per poc que 's reflexioni), valdria la pena de no haver estat dit? No s'ha de deixar mai d'esser cortès quan se vol discutir amb una senyora.

També calia aclarir ben bé l'enigmatica al·lusió al simpatic i bon amic Llobet, qui, sense intervenir lo més mínim en aquesta qüestió del piano i el clavicembal, se veu posat en situació assats ambigua i molesta mercès a la capritxosa i lleugera ploma del Sr. Nin.

Ja veuen els llegidors com, persones que res tenen que veure amb el corresponsal de Brusseles Sr. A. M., unic contra el qual el Sr. Nin havia d'esbravar el seu mal-humor, passen a ocupar un lloc tant distingit com desagradable en la qüestió a que 'ns referim. I, encara, an aquestes persones, com que se les al·ludeix directament i anomenant-les, els queda el recurs d'agafar la ploma i exposar a l'amic Nin, d'una manera clara i categorica, lo que d'ell pensin; més ¿quin recurs li queda, an aquella massa anonima, an aquell bon public, que, pel sol fet d'amar el clavicembal, de preferir-lo al piano en l'execució d'antigues obres, ha de sentir-se aporrinar pel Sr. Nin?

Es en nom d'aquesta massa, d'aquest bon public, que m'he decidit jo a escriure unes quantes planes en les quals pugui trobar l'amic Nin les raons de simple bon sentit per les quals, amb admirable instint, se deixa guiar aquest public. I consti-li, a l'amic Nin, que el public a que 'm refereixo no es un public d'analfabets, un public negat en musica, no : se tracta del public que, de propi impuls i gratant-se la butxaca, se'n va amb tota consciencia a oir una sessió de clavicembal i piano. Aquest no es un public adotzenat, un public d'aquells que no compten en materies d'art.

Doncs bé : aquest public, en nom del qual jo parlo, no té cap necessitat de recórrer a cites i més cites, a llibres i més llibres (que moltes vegades serveixen més per enterbolir les qüestions que per aclarir-les) : documentant-se en el bon sentit, com jo he fet, ne té prou per demostrar plenament que té raó.

FRANCESC PUJOL

Una aclaració

SR. D. JOAN SALVAT,

redactor en cap de la REVISTA MUSICAL CATALANA.

Barcelona.

Car amic:

Vos prego de fer constar que a la pagina XIII de l'article *Clavicembal o piano?* (pagina 177 de la REVISTA), segon paragraf, última ratlla, ha de dir 1716 en lloc de 1713.

Al mateix temps m'es grat aclarir la menció que feia, en aquell mateix article, dels triomfs d'en Llobet a París, puix que, segons la nota que afegeix la Redacció de la REVISTA, es una menció amfibologica.

Me referia a les ovacions que 'l talent de guitarrista excepcional d'en Llobet provocava a París (quan jo hi era, almenys), i als comentaris que del seu art se feien: aquests eren quasi sempre, i fins sovint exclusivament, consagrats a l'instrument. I no cal dir la part essencial que corresponia al talent personalíssim del nostre amic Llobet. Entre 'ls músics mateixos era una *sensació*... i ja 's deia si Debussy, Ravel i Sévèrac componien peces per a guitarra. Fins no faltava un neo-clavicembalista per dir que la guitarra era més interessant que 'l clavicembal (i força raó tenia en el sentit de l'expressió, en el sentit humà!) Però, passada la foguerada, tots regonegueren que lo que era notable, sobre tot, era 'l talent d'en Llobet, i que la guitarra, malgrat les seves qualitats, no podia aspirar a ocupar altre lloc que 'l que 'ls segles XVII i XVIII li havien reservat, es a dir, un lloc secundari després del llaüt.

Part d'aquelles ovacions (descomptada la que força legitimament corresponia an en Llobet) era resultat de l'atracció produïda per un agent sonor nou o poc conegut. Però, si en Llobet no forma uns quants successors històrics de la seva tradició (tradició que ell va heretar quasi defallida), la guitarra seguirà 'l camí de tots els instruments de cordes puntejades: desapareixerà, o tornarà a ocupar el lloc d'instrument decoratiu secundari que ja tenia fa temps.

Dispenseu, amic Salvat, que distregui un cop més la vostra atenció, i creieu-me vostre coralment.

J. JOAQUIM NIN

Brusselles, setembre 1912.

Crítica per a crítiques



E deixat passar fins la darrera de les crítiques* sòbres el meu concert donat a Barcelona 'l 4 de juny passat per escriure a posta d'ell i d'aquelles algunes ratlles. No crec que ningú les vulgui prendre, en rigor, com una defensa, car no 's tracta de motiu atanyent-me particularment, ni hi ha hagut atac directe.

Per tant, vulgui-s'hi veure més el desig d'assenyalar un prejudici en son aspecte general, que no en l'estricta de l'objecte que prendré com punt de mira. Aquest serà, com ja he dit, aquell meu concert que, comptant amb l'efimerisme d'aitals manifestacions, haurà, de segur, fugit de la memòria de tot-hom, perdut en la bugada continua d'una ciutat que creix.

Diré, com a proemi, que la judicació sana de bona part dels que a Barcelona s'ocupen de

* La darrera, en els números 102-3 de la REVISTA MUSICAL CATALANA.

musica 'm sembla que s'ha desorientat força; i, d'alguns anys an aquesta part, se pot dir que, des de que 'ls que no hi entenen s'han posat a parlar de musica (amb coratge digne d'un que's tira a mar sense saber nadar), se creu fer bona obra dubtant de tot lo que no figuri en la lletania d'aquells entremaliats semi-interventors. Si això fa 'l meloman de bona fe, ¿què farà 'l que per obligació escriu de musica ignorant-ne totes les susceptibilitats, i que 's deixa guiar pel *diuen*? Així, doncs, va sorprendre-m del tot, sense deixar de fer-me gracia, l'observar lo que sóbres el programa d'aquell meu concert se va escriure, descomptant, naturalment, algunes, encara que poques i respectables, excepcions. Repetim el programa per si 'l benevol llegidor vol prendre-s la pena de seguir-me fins a la fi de mon escrit: *Concert en sol* menor, de Max Bruch; *Concert en si* menor, de Saint-Saëns; *Dugues romances* de Beethoven, i unes *Variacions* meves sobre un tema de Tartini.

Poc temps abans del concert a Barcelona, havia executat aquest programa a Londres, i ningú hi va tenir res que dir. Fa alguns anys que 'l passejo (naturalment, combinat amb altres) per tot Europa: cap queixa ha arribat fins a mi. No vaig tenir tanta sort a Barcelona: s'apressaren (no 'l public, ben entès) a fer-me observar que orelles tant fines, gustos tant depurats, se sentien ferits per una musica tant mancada de gust i oportunitat com la de Max Bruch, la de Saint-Saëns i la meva. Passi per l'última, que entre altres defectes grossos té 'l d'esser filla de son pare; però no puc esguardar passivament que obtingui la mateixa sort la dels mestres que 'm precedien. Un dia que acabava d'executar en els Filarmonics, de Viena, el *Concert* de Bruch, el critic Korngold, pare del prodigiós noi compositor, i successor de Hanslick en la *Neue Freie Presse*, va dir-me, entre altres coses: «— Verament, aquest *Concert*, es, després del de Beethoven, un dels més hermosos que s'han compost per al violí.» Soc del seu parer. Car quin el pot aventatjar en concepció, profunditat, sentiment? De segur que no pas el de Mendelssohn! Doncs ¿per quina lamentable preocupació se n'ha de dir, a Barcelona, que ja no es digne de figurar en un programa? ¿Per què, en lloc de llençar aquesta barata especia, no s'entenen en examinar si en realitat ne val la pena? ¿Són, potser, els seus defectes, el que 'l pobre Bruch visqui i sembli enterrat (car ningú se n'ocupa), o la massa popularitat de la seva obra més bella, o, encara, el que la seva personalitat no interessi prou als nostres *snobs*? Veus-aquí que 'm sembla, la darrera, la vera raó! I com que ara 'ls *snobs* fan de pastors...

En quant al *Concert* de Saint-Saëns, més abordable a la censura, ¿hem d'oblidar qui l'ha fet, la figura que 'l món musical comença a intitular *el classic en vida*? Regonec en el final una banalitat de desmesurada extravagancia; però ¿que no s'executen obres de Mozart, de Beethoven, de Wagner, que tenen també les llurs? Si algú ha examinat aquella *Romança en sol* del Tità de Bonn, podrà menys que regoneixer-la desgraciada? (Aquella que alguns

han mirat com única bellesa [amb l'altra, en *fa*, que ho es de bella] del programa!...) ¿Es que si portés la firma d'un Hiller, o d'un Kuhlau, o d'un Hummel, s'atrevirien a tocar-la? I ja que som a Beethoven : ¿i aquelles *Dances vieneses* per a petita orquestra, i algunes de ses melodies i aries que encara s'executen? I ¿qui tocaria 'ls *Concerts I i IV*, i algunes de les *Sonates i Romances* per a violí i piano, de Mozart, si no 's tractés de l'incomparable geni de Salzburg?... I, ja que abans he nomenat el colós de Bayreuth, ¿on quedarien aquell *Holandès errant*, que en Meyerbeer podia esguardar amb menyspreu; les quatre obertures *Rule Britannia*, *Konig Enzo*, *Cristoforo Colombo*, *Polonia* i el tragic *Rienzi*, i aquell *Faust-Ouverture* que desperta tant poderoses ganes de dormir? No : es que no hi ha cap compositor sense obres defectuoses, com no hi ha cap vida d'heroe sense moments de feblesa. Estariem, doncs, ben arreglats si l'una cosa no valgués per l'altra! ¿Es a dir que, perquè en el *Concert en si menor*, de Saint-Saëns, el segon tema de l'ultim temps es desgraciadament banal, hem de llençar el primer, d'una robustesa i una inspiració ben notables, i el segon, d'un romanticisme tant delicat? Si 's pogués triar, llavors, ¿què 'n fariem, del segon motiu principal del final de la *Sonata a Kreutzer*, tant conegut per sa espantable banalitat, declarada per xics i grans? On aniríem a parar? Quins autors quedarien? quines obres modernes? ¿Repetir fins a la fi dels segles els Bach, els Beethoven, els Mozart, els Mendelssohn, nosaltres, violinistes, que no posseïm cap Chopin, cap Schumann?... Seria una absurditat, una exageració, una ximpleria; errors en els quals cauen molts porta-veus d'opinió quan no volen pesar el que diuen. L'intolerancia en art ha causat sempre 'ls majors despropòsits. Creure que fa savi això de no anar sinó amb lo definitivament reputat, classic, es equivocat; car per fer de savi cal no desconèixer les belleses i els errors d'allò que 's tracta. Seria ben trist que en pintura hi hagués tant reaccionari com en musical...

En fi, tant lluny he vist arribar la preocupació, que un desgraciat critic barceloní, en son entusiasme per rompre una llança *pro bon gust*, a proposit de mes *Variacions* diu que «el nom de *Variacions* sol li es insoportable!...» No es ja això tot el que 's pot dir? ¡Pobre jovencel (car no pot ésser més que un jove ple de bona fe)! ¡Quantes variacions dèu haver sentit sense saber-ho! ¿Ignora que, els antics, com un dels modes més rics l'apreciaven, i que, des de Bach, Haydn, Mozart i Beethoven fins a Strauss, d'Indy i Reger, se n'han escrites de totes menes?... Una cosa sols l'abona, i es que 's tractava d'unes *Variacions* meves : tenia raó de queixar-se. ¿Com, si no fossin meves, podria passar jo sense protesta 'l que les prenguessin per una obra de mera virtuositat, quan aquesta no li serveix sinó de quadro, quan el violí no juga (agotant medis, es veritat) sinó com un efecte, que podria ésser orquestral, i l'intervenció del qual no enutja ni un sol instant la linia del desenrotllament? Però això ja no 'm pertoca : es cosa que dec tant poc tractar-la, com criticar-la a consciència, amb coneixement i sense prejudicis

els que, sense cap d'aquestes qualitats, però probablement guiats per una benevola simpatia, ho han fet.

Consti, doncs, que no hi ha cap raó perquè a Barcelona vulguin esser alguns més exigents i puristes que en altres llocs de més vida artística i més contacte amb l'evolució musical moderna; i creguin que, en materia d'art, la restricció, el pedantisme, la falta de seny, el prejudici, la preocupació, fan el mateix efecte que faria una aliga agafada i tancada dins la gabià d'un lloro.

Les darreres estadístiques de concerts ensenyen que la musica de Paganini (molt i molt inferior a la que 'ns ocupa) se va tocant cada dia més. ¿Quin esdevenir, doncs, se reserva a'obres com les de Bruch i Saint-Saëns?... Que, quan nosaltres serem pols, elles aniran apareixent en els programes amb la continuïtat serena d'un astre girant sobre son eix.

I ara, per finir, una pregunta : ¿es que s'hauria criticat tant el bon gust del programa d'aquell meu concert si l'executor hagués sigut l'Ysaye o un altre de mos il·lustres col·legues?...

No ho crec, car quan Kubelik vingué acompanyat de sos Ernst, Paganini, Spohr, Saint-Saëns, Bruch, etc., etc. (si la memoria no 'm manca), ningú 's va recordar de criticar la seva companyia.

En fi, dilemma, misteri!...

No volgum esser pessimistes, i atribuim-ho tot a major esplendor i gloria de la nostra estimada Barcelona!...

I, dins d'ella, pau als homes de bona voluntat!

JOAN MANÉN

Berlin, 23 setembre 1912.



No obstant el nostre intent, l'any passat, de consagrar un número a la memoria de Franz Liszt amb motiu de celebrar-se 'l centenari de son naixement, causes de prou força 'ns impediren fer-ho en son dia apropiat. Avui, per sort, ens cap la satisfacció d'anunciar als nostres llegidors la proxima aparició d'aquell número, que serà 'l corresponent al mes d'octubre i en el qual s'insertaran importants treballs, tractant del genial artista hongrès, que han escrit expressament per a la REVISTA MUSICAL CATALANA 'ls nostres estimats col·laboradors Srs. A. de Bertha, Juli Paluzie, Lluís Millet, F. Lliurat i Vicenç M.^a de Gibert.

La Veritat s'imposa



O fa gaire temps que un amic l'ànima del qual es tota acció i calor, plena, per tant, de sants entusiasmes, feia veure i palpar com, en matèria de música religiosa, no són pas pocs els qui, per trista realitat, viuen encara, després de tanta llum com s'ha difundit, en les tenebres més fosques de l'ignorància i en la més completa desorientació pràctica.

Ne distingia dugues menes, de persones.

Les unes fan com aquells dormilecs que, quan, al matí, algun raig de sol comença a entrar pels finestrons mig oberts de la llur cambra, s'aixequen tot seguit del llur repòs per tancar-los millor, i s'enganyen a sí mateixos dient: «— Es fosc: no s'hi veu, encara. Estem-nos quiets. Que bé que s'hi està, aquí!» Les altres, afegia, obren el balcó un pic sortit el sol, admeten la seva acció, fins volen ésser il·luminats; però... tenen, sens dubte, algun defecte a l'organisme, i... miren, tenen els ulls oberts, però no hi veuen prou clar, no poden contemplar tota la formosura de la llum del sol.

Per desgràcia es massa exacta la comparació!

N'hi ha que ja saben que s'publicà un *Document* que parla prou clar de tot lo referent a la música a les esglésies, però tenen por d'ésser il·luminats (puix aleshores es evident que no podrien menys de veure-hi), i s'empenyen en dir que *encara es fosc*, que no es prou clara la situació: a més que no cal amoïnar-s'hi, en això de la música religiosa, perquè prou religiosa i devota i santa i divina era aquella tant expressiva que fins ara teníem (lo essencial es l'intenció); i, si no amb la parla almenys amb la llur conducta pràctica, arriben a dir que no hi ha sol que valgui: *es fosc*, i... s'ha acabat.

Els altres, pobres, ja hi voldrien veure clar, ja llegeixen els documents pontificis; però no 'ls capeixen, perquè... tenen certes prevencions, i, per tant, se queden gaire-bé com abans: tot lo més, a títol d'*enterats*, afirmen que tot ve a reduir-se a cantar algun troç de música polifònica en dies tristos, a no repetir gaire 'l text, si s'tracta de música moderna; i que 'l cant gregorià es un cant en l'estudi del qual els paleografs s'han trencat molt el cap, i que cantant la *Missa d'Angelis* ja està tot arreglat. Però res més, a no ésser que algú acabi per qualificar de música gregoriana una Salve a tres veus, amb orgue i quartet de corda, sols perquè la troben una mica seriosa. Aquests, a més, van a les palpentes, no veuen norma segura per judicar la música moderna, troben la cosa fosca en el *Motu Proprio*, i, distingeixen tantes circumstàncies i moments litúrgics i extra-litúrgics, que, si això fos norma jurídica, ja no sabríem quan hem de cantar seriosament i quan mig de per riure.

Quasi 'ns penediríem d'haver repetit aquestes coses, creuriem haver-nos excedit, si no veiessim que ja 'l Papa ho devia preveure, millor dit, n'afirmava la trista realitat, i per això volia de totes passades remeiar aqueixos mals. Així, parlant dels cuidados propis de l'Ofici Pastoral i dels abusos que Ell, amb la seva autoritat suprema, vol desterrar de l'església, diu que 's fixarà «en un dels més generals i dels més difícils de desterrar; en un que tal volta ha de deplorar-se fins en aquells punts on totes les demés coses són dignes de lloança per la bellesa i la sumptuositat del temple, per l'assistència nombrosa dels eclesiàstics, per la pietat i la gravitat dels ministres celebrants : i això es l'abús en lo que pertoca al cant i la musica sagrats». (*Primera part, que diríem, i per la qual se veu que no es suficient la bona intenció.*)

I afegeix : «Sigui per la successiva alteració del gust i dels costums en la successió del temps, o per l'influència que l'art profà i teatral exerceix en l'art sagrat... o, en ultim terme, pels molts prejudicis (*els prejudicis!... segona part*) que en aquesta materia insensiblement penetren i després s'arrelen fortament fins en l'esperit de persones autoritzades i piadoses (*no basta, doncs, repeteixo, la bona intenció*), el fet es que s'observa una tendència a apartar la musica religiosa de la recta norma, assenyalada pel mateix fi per al qual l'art fou posat al servei del culte...»

Aquells a qui, tenint prou clara la percepció artística i religiosa, sols manca voler-hi veure, voler llegir, que ho facin : no volem pas insistir més en això.

Ara, per als qui, plens de bona voluntat, voldrien assessorar bé la llur consciencia artística; per als qui es possible que tinguin alguns prejudicis i no arriben a tenir una norma pràctica en el punt de que estem tractant; recordarem algun paragraf del *Motu Proprio* perquè 's fixin en quant clarament parla 'l Papa i quant encertada es la norma que allí 's dóna.

Primer de tot, el Papa, amb una prudència exquisida, dóna alguns preambuls, en el document de referencia i en la carta al Cardenal Respighi, perquè tot-hom se faci ben bé carrec de la plena voluntat amb que vol esser obeït, aduint com arguments la seva suprema autoritat i la transcendència de l'assumpte, esperant que tot-hom se convencerà de l'importància que té.

Després que ja ha establert i definit les qualitats que ha de tenir la musica sagrada, es a dir, la *santedat* en el fons i en l'expressió, la *bondat de formes*, això es, una musica conforme a les bones regles de l'art, i l'*universalitat* com a corresponent a l'esperit catolic de la Religió, diu que «*aqueixes qualitats se troben en grau suprem en el cant gregorià... i que per això 'L CANT GREGORIÀ FOU TINGUT SEMPRE COM A MODEL ACABAT DE LA MUSICA RELIGIOSA; i que 's pot formular amb tot fonament la regla general que UNA COMPOSICIÓ RELIGIOSA SERÀ MÉS SAGRADA I LITURGICA COM MÉS S'ACOSTI, EN AIRE, INSPIRACIÓ I SABOR, A LA MELODIA GREGORIANA, I QUE EN TANT SERÀ MENYS DIGNA DEL TEMPLE COM MÉS S'APARTI D'AQUEIX MODEL SUPREM.*»

Sembla impossible poder parlar amb més claredat i precisió. Defineix les qualitats que ha de tenir la musica a l'església; per treure de dubtes, ne posa un cas practic, assenyalant una mena de musica en que s'hi realitzen; la proposa com a model, i 'n fa una norma per indicar la musica del temple : no diu solament la musica liturgica, sinó que en tant la musica serà menys digne *del temple* com més s'aparti d'aquella norma.

Més... es allò que deiem abans : aqueixa musica model, *el cant gregorià*, no es encara prou conegut : tot lo més se creu que es un cant que ha importat molt d'estudi als paleografs, o que tot se redueix a la *Missa d'Angelis*. No s'ha treballat prou en comprendre'n tota la bellesa, l'inspiració, la santedat, la bondat de formes, l'elegancia i la catolicitat. I això, certament, ja no es avui per falta de medis. «En altre temps, — diu el Papa — generalment no 's coneixia el cant gregorià sinó en llibres que 'l donaven incorrecte, truncat i abreviat; més ara l'estudi minuciós i diari que hi han posat homes insignes i molt benemerits de l'art religiós ha canviat completament la cosa.»

Perquè d'una manera particular tot-hom ne pogués tenir almenys un bon recull, d'aquelles peces, l'ha imposat per medi de l'edició oficial. I «el cant gregorià, — afegeix — restituint satisfactoriament a sa primitiva puresa, i tal com fou concebut pels antics Pares i 's troba en els codexs de diverses esglésies, se presenta dolç, suau, facilíssim d'aprendre, i, amb tant nova i inesperada formosura, que on ha sigut introduït no ha trigat en excitar l'entusiasme dels joves cantors».

«Dels joves», diu el Papa; i certament que són aquests els qui han d'emprendre valenta campanya per veure de donar lluita decisiva a l'encarrilament del bon gust musical religiós.

Els joves compositors dels nostres dies han de fer-se ben bé carreg de aqueixa norma que els dóna 'l Papa, d'aqueixa font de bellesa que 'ls ofereix per donar a la nostra musica saba nova, solid fonament, noves formes, que, ensems que portaran el sagell d'una inspiració verament religiosa, ompliran els nostres temples de musica molt més digna i agradable que la que a voltes tenim de sentir-hi. Els servirà no solament per a la musica liturgica propiament dita, sinó fins per a la musica de fòra de les funcions liturgiques estrictament considerades; perquè UN SOL I UNIC ES EL FI d'una i altra, i un mateix es el model que 'l Papa els proposa : el cant gregorià.

Amb motiu, doncs, del proxím Congrés Nacional de Musica Sagrada, a veure si 'ls esperits dels novells compositors se compenetren fortament amb l'esperit del cant gregorià, a veure si aquest fa despertar els adormits i treu a fòra totes les prevencions que fan ensopir la desitjada i necessaria restauració de la musica religiosa.

Així ho esperem : així ho creiem.

GREGORI M.^a SUÑOL, O. S. B.
Monjo de Montserrat

Juli Massenet



A França ha perdut un dels seus musics més celebrats, encara que no sempre la celebritat confirmi 'l més gran merit. Ningú sab, per tant, el lloc que l'història reserva a Massenet, amb tot i lo molt que 'ls seus contemporanis l'han festejat, puix no 's pot negar que actualment era, el mestre francès que acaba de morir, el que més èxits aconseguia, entre sos compatricis, en el teatre. I no solament se representaven les seves òperes a França, sinó que la llur popularitat s'estenia per tots els països. La glòria va somriure-li des del començament de sa carrera, i la seva productivitat era prodigiosa en els nostres temps, d'una exigència ben diferent de la d'un segle enrera. La fecunditat d'un Auber o d'un Rossini s'explica repassant llurs obres, d'una tècnica tant somera, que avui ja no s'accepta ni en les obres de més infima categoria. Per això deiem que la productivitat de Massenet esbalaia per lo rara. Més aquesta carencia d'esforç en compondre, que tant feia prodigar les obres de l'autor de *Manon*, havia necessàriament de perjudicar-ne la qualitat. Era, a més, en Massenet, un envejós de la glòria d'altri; i, així, s'entregava a tota classe d'imitacions, imitant des de la *Tetralogia* de Wagner, amb *Esclarmonde*, fins al mateix Mascagni, amb la *Navarraise*. Venia, l'Humperdinck, amb son deliciós conte *Hansel und Gretel*: doncs en Massenet concebia 'l desgraciat engendre de *Cendrillon*. L'èxit ferm de *Samson i Dalila* no hi ha dubte que l'induí a tractar un altre assumpte pseudo-bíblic: la *Thaïs*. I ¿qui 'ns dirà que l'acolliment que tingué a París el *Quo vadis* no 'l temptà a escriure son darrer drama, estrenat fa poc, *Roma*? Es clar: totes aqueixes imitacions, mancades de la sinceritat a que ha d'obeir tota producció artística, es lo més fluix de la seva obra, de la qual restarà, sense cap dubte, com a model del gènere francès, d'una expressió fàcil i elegant i d'una apassionada tendresa, les partitures de *Werther* i de *Manon*, aquesta última especialment, que es on se retrata millor l'exquisida i feminal personalitat de Massenet. No volem dir, tampoc, que en la munió de les seves altres produccions se deixin de trobar pàgines felices que mereixen alabances. Algunes d'elles respiren, certament, una espontaneïtat ingenua ben encisadora. Més, amb tot, es inútil cercar, en el mestre francès desaparegut, ni 'l nervi ni la profunditat que donen a l'obra d'art aquella solidesa que es patent d'eterna durada.

* * *

Recordarem que Massenet fou un dels mestres que inauguraren a Barcelona la famosa Sala Beethoven, instal·lada en el Teatre Liric, malhauradament desaparegut avui. Allí

va dirigir-hi l'orquestra, l'any 1881, donant a conèixer diverses obres de la seva composició.

Qualques números de les seves boniques *Escenes simfoniques*, amb altres fragments seus més popularitzats, com *El Darrer sòn de la Verge*, l'obertura de *Phèdre* i la *suite* extreta de *Les Erinnyes*, se feien sentir de quan en quan a la nostra ciutat, però sense despertar mai un gran interès. Per fi's donà, en el Liceu, l'any 1894, la seva exquisida *Manon*, que el nostre públic rebec tardà bon xic en acceptar, així com el *Werther*, representat per primera vegada, en el mateix teatre, en 1899. Podem dir que, amb tot i llurs fines qualitats, amdugues obres s'han sostingut gràcies a la polida tasca d'algunes estrelles de l'art líric que, en son desempeny, s'hi han fet aplaudir de debò. Si aquestes dugues produccions, doncs (les millors de Massenet, com ja hem consignat), tant escassament van plaure als habituals concorrents del Liceu, encatarinats amb el melós Puccini, menys favor havia de conquerir, naturalment, *Thais*, que's representà en 1905, sense figurar més, de llavors ençà, en el cartell.

* * *

Juli Emili Massenet era nascut a Montaud, prop de Saint-Etienne, el 12 de maig de 1842. Va entrar, en 1853, al Conservatori de París, obtenint el primer premi de piano en 1857, i, deixeble d'Ambrós Thomas, el premi de Roma quatre anys més tard. Després de la reglamentaria estada a la clàssica ciutat romana, viatjà per Italia, Alemanya, Àustria i Hongria, tornant a París amb bon nombre d'obres per a orquestra. Debutà en el teatre, en 1867, amb una òpera comica en un acte intitulada *Grand' Tante*, després de la qual seguiren rapidament *Don Cesar de Bazan* (Òpera Comica, 1872); *Les Erinnyes* (1873); *Maria de Magdala*, oratori (1873); *Eva*, misteri en tres parts (1875); *El Rei de Lahore*, (Òpera, 1877); *La Verge*, oratori (1880); *Herodiade* (Brusseles, 1881); *Manon*, (Òpera Comica, 1884); *El Cid* (Òpera, 1885); *Esclarmonde* (Òpera Còmica, 1889); *Le Mage* (Òpera, 1891); *Werther* (Viena, 1893); *Thais* (Òpera, 1894); *Le Portrait de Manon* (Òpera Comica, 1894); *La Navarraise* (Londres, 1894); *Sapho* (Òpera Comica, 1897); *Le Carillon*, ballet (Viena, 1898); *Cendrillon* (Òpera Comica, 1899); *Griselidis* (Òpera Comica, 1901); *Le Jongleur de Notre-Dame* (Monte-Carlo, 1902); *La Cigale*, ballet (Òpera Comica, 1904); *Cherubin* (Monte-Carlo, 1905); *Ariane* (Òpera, 1906); *Thérèse* (Monte-Carlo, 1907); *Bacchus* (Òpera 1909); *Don Quixot* (Monte-Carlo, 1910); *Roma*, en fi, estrenada aquest mateix any a Monte-Carlo i a l'Òpera de París.

L'obra simfonica i vocal comprèn: *Poèmes d'octobre*, *Poème du Souvenir*, *Poème d'hiver*, *Poème d'un soir*, *Poème d'amour*; *Scènes alsaciennes*, *Scènes de féerie*, *Scènes napolitaines*; *Suites* d'orquestra; *Narcisse* i *Biblis*, dugues escenes bíbliques; *La Terre promise*, oratori; un *Concerto* per a piano i orquestra; altres composicions per a piano; chors, i unes cent cin-

quanta melodies, recomanables totes per llur distinció, llur gracia exquisida i llur delicat sentiment.

Deixa encara en cartera, i completament terminades, diverses obres: *Panurge*, anunciada per a la propera temporada; una *Cleopatra*, un *Amadis* i dugues *Suites* d'orquestra.

Afegirem, per fi, que Massenet era individu de l'Academia de Belles Arts des de 1878, l'any mateix que fou nomenat professor de composició del Conservatori de París. Honren l'ensenyança de Massenet els noms dels següents musics, que passaren per la seva classe, prou coneguts avui per llurs obres aplaudides a França i arreu: MM. L. Hillemacher, X. Leroux, P. Vidal, G. Marty, G. Pierné, G. Charpentier, A. Bruneau, A. Rabaud, Ch. Silver, G. Carraud, Max d'Ollone, Bloch i Savard.

JOAN SALVAT

La IX Simfonia de Gustau Mahler



TAMPOC Mahler pogué passar de sa *IX Simfonia*. Els déus, novament, dictaren la sentència de mort d'aquell que semblà anava a excedir el nombre fatal, a passar la vall infranquejable, abordada, com el vell Bruckner, però tampoc passada, malgrat semblar per un temps esser Mahler l'Escullit que u aconseguiria enterament amb la seva ja esboçada *X Simfonia*. Més el designi 's complí, i la Mort, una vegada més, no permeté que fossin sobrepujades, ni en el nombre, les Nou Meravelles que 'l Jupiter de la musica llegà a l'humanitat per a son goig i son honor.

...Beethoven segueix regnant en l'Olimp com a déu i senyor de la Musica.

Talment com si Mahler, al compondre sa *Novena*, pressentís els designis del Fat, sentís la mort, tement no poder anar més enllà del número nou de ses simfonies, la seva obra capdal, estrenada a Viena 'l 26 de juny passat per Bruno Walter amb motiu de la Setmana Musical, està informada per l'idea de la Mort, que en el transcurs de l'obra apareix en els diversos aspectes amb que 'ns presenta al nostre enteniment: com el deslliurament del Dolor, com una sentència fatal que 'ns omple d'horror, o bé com el terme de la vida temporal, amb sos sofriments i inquietuts, i el començament de la Vera Vida, aspecte, aquest darrer, amb el qual Mahler clou l'obra.

Es, al propi temps, la darrera *Simfonia* de Gustau Mahler, una autobiografia, el seu testament, en el qual ens llega un tresor espiritual en idees musico-filosòfiques que ens descriu en una forma exuberant, pomposa, rica en temes i ritmes d'una novitat quasi absoluta, purament mahleriana. Es l'història musical de l'ànima d'un gran home del nostre segle turmentat per les inquietuts del temps, per amors i dolors humans que lluiten amb els anhels i, malgrat ell, dubtes del Més Enllà; turmentat pel pressentiment d'una mort que s'hi diria que desitja i rebutja alhora, per l'inquietut del Gran Enigma, que més tard se li descobreix divinament lluminós per la virtut de la cristiana fe i resignació de que s'omple la seva ànima creient, a l'acceptar amb el cap cot el disseny del Déu de cels i terres, que amb la Mort li ofereix la Benaurança eterna.

Es, ensems, la darrera obra de Mahler, una palesa afirmació de son slavisme (potser millor dit nacionalisme), del qual en sa *Novena* fa l'apoteosi (en lo *Scherzo*) amb la glorificació de la raça slava, amb sa vida popular i sos ideals patriòtics. Es, en fi, l'obra d'un fervorós creient *, en la qual, no obstant això, l'home se sobreposa en certs moments a l'esperit.

Veus-aquí la descripció sucinta que de cada temps de l'obra fa 'l notable crític Guillem Ritter en un estudi ben seriós: «Es aquí on el mestre sucumbeix i ens llega, en una suprema exaltació, el seu cor (primera part), el més eloqüent record de totes ses emocions davant la natura i de la vida popular de sa pàtria (segona), el més suggestiu exemple de totes les exquisides fonts del seu art, de tota sa joia creadora i de sa prodigiosa energia (tercera).»

Respecte del darrer temps, diu Ritter: «El quart temps no acaba pas: se perd en l'horitzó infinit...»

La durada total de l'obra es de cinc quarts ben complerts, cinc quarts durant els quals un hom es immmergeix en una mar d'armonies on totes les sensacions espirituals (i una mica físiques en certs moments) que es capaç d'experimentar l'ànima humana apareixen meravellosament descrites.

L'orquestració de la *Novena* es, d'un cap a l'altre, purament a la Mahler, com en cap altra de les precedents obres; la que s'hi acostava més es la d'*El Cant de la Terra*; formidable per les gallardies que hi presenta, pomposa, brillant i vigorosa; rica en sonoritats noves de bells efectes descriptius; en ocasions un xic nerviosa, nota que s'hi complau en accentuar per obtenir el bell contrast que estableix amb períodes i episodis d'una simplicitat i placidesa encantadores. La polifonia de tot això es admirable, produint meravellosos efectes (ja conegut en altres obres del mestre), en mig d'aquesta mar sonora, els recitats dels instruments, tractats amb un coneixement perfect del valor i caracter de cada un. Un d'aquests a *solo*, l'efecte del qual

* Mahler, nascut israelita, se convertí, ja home, a la religió catòlica.

es fonament punyent i funebre alhora, es el trombó en sordina, mormolant, pantejant millor dir, en pianíssim. Quan el sentiu, tot el cos se 'us esborrona.

Aquest caràcter funebre i dolorós, la tonica del qual es donada per l'esmentat instrument, que apareix fatidic en diversos moments, fent-nos present el disseny del Destí, ens dona l'idea de lo inevitable, de lo que fatalment s'ha de complir (i va complir-se, malastrugament!), devenint una obsessió fortament mortificadora, sobre tot, en els *tutti* formidables de l'orquestra gegant de Mahler, en els quals l'obra esdevé tetrica i sinistra i d'una desolació espantosa, anorreadora...

El primer temps es d'una diafanitat admirable. Els temes hi són exposats seguidament, l'un darrera l'altre, apareixent primer els de caràcter tendre simbolitzant la cristiana resignació davant la Mort propera, els quals són succeïts pels de caient dolorós, anunciant les sinistres sonoritats del metall la fi que va acostant-se. Després, tots aquests elements, en completa fusió harmònica, on el mestre posà tot el seu geni, dialoguen en amples frases, que al final del temps se transformen en una sola de tendresa infinita, que 'ns parla del consol i de l'esperança que ha esdevingut a l'ànima, fins ara atribulada per anyoraments, racances i dubtes.

La manera retardada i flotant amb que termina aquesta part es d'una bellesa imponderable; es, en fi, aquest fragment, una de les coses més emocionants que en música he sentit.

Segueix, després, lo *Scherzo*, endiablant, joïós i vibrant. Mahler, en aquest número, se 'ns presenta en tota sa agudesà ritmica i sonora, servint-s'hi magistralment dels elements musicals nacionals, tant estimats per ell, dels quals, entrelaçant-los magistralment en un laberint de ritmes deliciosos i quasi diríem desconeguts, hi fa l'apoteosi, la glorificació més esplèndida que de la música popular pugui fer-se.

Ah! ¡Com queden destruïdes per aquest formós fragment les teories musicals universalistes! ¡Quina eloqüència, la d'aquells ritmes i melodies franques, enfront les importacions exòtiques i malàltiques dels nostres temps! La raça aquí triomfa per damunt de tot, inclús en el Mahler d'*El Cant de la Terra*. I si triomfa es perquè, en la *Novena*, el cor hi es més que el cervell, lo *sentit* més que lo *calculat*, la sinceritat més que lo *nou*; en fi, l'espontaneïtat, l'emoció, l'Art, en una paraula!

En aquest fragment Mahler ens parla de la joia del cor, del goig franc i saní de sa vida, de ses íntimes delitances enfront la natura, descrites en un deliciós col·loqui orquestral, i de sos enterniments d'infant-home davant la joia popular dels homes-infants de sa terra, follament emportats pel ritme del vals, que quasi es el de llur vida.

De tot això, de tots aqueixos sentiments, el mestre ens en *parla* amb una sinceritat deliciosa, ingenuament; i, talment com si ell fos un dels actors d'aqueix platxeri camperol, també

se sent endut pel ritme característic, i les emprèn llavors en un temps de *laendler*, durant el qual tot el seu petit món camperol, mercès al seu geni i a la seva sobirana inspiració, esdevé 'l Món en joia, el goig de la Vida, l'Alegria, la plena Alegria que sols se 'ns permet fruit un instant. I, veritablement, sols un instant la fruïm, com en la Vida, en l'obra de Mahler: passa i fuig per no tornar ja més. L'implacable Destí obre ses ales i entenebreix el blau del cel, que per un curt temps ha aparegut esplendit: el trombó fatidic apareix de nou, al final del *scherzo*, anunciant la Mort.

Succeeix, an aquest fragment rutilant que acabem de comentar, un sobirà *rondó* (una *humoresque*, quasi 's pòt dir) de caràcter burlesc i cruament sarcàstic a voltes. Mahler, en aquest temps, esdevé *esceptic*: la matèria ha ofegat l'esperit. En aquest *rondó*, l'home, en un gest epic, se burla de tot: de la Vida i de la Mort, del Món i de l'Humanitat, amb totes llurs convencions i prejudicis. El mestre, fins ara turmentat per dubtes i temors, per cares afeccions que té d'abandonar per sempre més,riu sarcàsticament, i 's burla, al morir, de tot lo creat, i fins d'ell mateix, en un paroxisme irònic que 's diria que es el desvari dels sentits anorreats per la propera mort. Més no: el desvari no dura: l'esperit s'asserena, i l'home torna a la Raó per morir *conscientment*.

Aquest *rondó* meravellós, aquesta follia epica, pagina que en la música no té parí per son caràcter, podria ésser, donada sa factura, el *finale* esplendent de l'obra, un final apoteòsic a la Mahler, com el de quasi totes ses anteriors *Simfonies*. Més no: Mahler es fidel a ses idees: Mahler se sent morir, i, després del foll desvari, es anegat per una dolça serenitat cristiana, per la resignació del just, que ha retornat en ell omplint-lo de pau i placid benestar. I termina la *Simfonia* amb un *adagio* colossal, bellíssim, celestial...

El contrast que s'estableix entre aquests dos darrers temps (*rondó* i *adagio*) es una cosa inexplicable. Després d'aquella burla de tità, l'*adagio* 's desenrotlla magnífic, serè, ample i potent com les ones de la mar abans de la tempesta. Es, aquest temps, un *lamento* que deixa ben enrera 'ls més formosos de Bruckner. Mahler va a morir, i deixa la matèria humana que l'envolta i esdevé tot esperit. I mor com el just: simplement, noblement.

Certament, com diu William Ritter, aquest temps no acaba pas: se perd en l'horitzó infinit... Uns inusitats acords, de prolongació indefinida, van desgranant-se en pianíssim, mentre els violins filen un sò quasi imperceptible i les arpes van plorant...

Tot se fon, tot se volatilitza: l'idea del buit, del Nirvana, se 'ns presentaria si no creguessim en el Més Enllà.

DR. OSCAR FRITZNER

Viena, juliol 1912.

Els festivals Jaques-Dalcroze a Hellerau



El flamant Institut de Gimnastica Ritmica a Hellerau, prop de Dresden, ha celebrat ja 'ls anunciats festivals o festes escolars, com ultimament, amb modestia, els nomenaren. Per medi d'ells s'ha posat de manifest el camí que l'Institut segueix, no com a cosa definitiva, sinó com a un dels aspectes que en el complex i variadíssim camp del ritme poden percebre-s. La gran discreció i tolerancia que en els mateixos regnà diu clarament que 'ls directors de l'Institut no dogmatitzen, sinó que creuen haver trobat un poderós instrument per produir grans i meravelloses coses, el mecanisme tecnic del qual van fonamentant de pam en pam; però, com a novell que es el maneig, no poden encara definitivament produir-se amb l'esplendor deguda els resultats. Per això 's convida a tot-hom, a tots els devots d'aquesta innovació, a dir-hi la seva i a exercir crítica honrada, ja que, com totes les grans coses, no pot esser l'obra exclusiva d'un sol home, sinó que té de col·laborar-hi la comunitat. Així veiem com se fan ardides provatures que sense recança s'abandonen al convence-s de la llur inferioritat; com s'escolten, s'analitzen i 's posen en pràctica parers i consells de persones competents i entusiastes, encara que estiguin fóra 'l cercle de l'Institut.

Els festivals de fi de curs passat, que duraren del 28 de juny a l'11 de juliol, i que aconseguiren atreure i interessar tot el món artistico-musical, alemany i estranger, foren el resum d'aquests esforços, experiments i indagacions durant tot un any. Hi tenien lloc distingit els exercicis escolars, purament tecnicos, de gimnastica ritmica, que constitueixen la mota-tresor ànima i joell de l'Institut. D'aquests exercicis plastic-ritmics que Dalcroze a poc a poc va reunint i metoditzant, n'han de neixer una infinitat d'altres branques, la transcendència de les quals pot ben pressentir-se, si bé no puntualitzar-se d'una manera definitiva. En primer i preferent lloc la musica i la pedagogia, i després el teatre, la dansa, la comedia, i sobre tot les arts plastiques, poden i deuen sentir, amb el temps, la fecunda alenada d'aquesta nova revelació.

Aquest any se presentaren al public diferents mostres amb un caracter purament d'estudi i d'exposició. Les interpretacions musicals, nomenades també de *plastica musical*, prenen una bona part del programa; i tenim de donar la raó als critics que consideraven això una petita desviació del vertader credo dalcrozià. Això apart, hi havia coses que eren veritables revelacions, per exemple les interpretacions de preludis i fugues de Bach i Mendelssohn arranjades de manera que les diferents veus, encarnades en colles de deixebles d'amdós sexes, s'anaven esgranant junt amb moviments gracils i delicats. Entre les diferents obres de plastica musical, prenia relleu l'idili *Echo i Narcís*, amb musica de Dalcroze, on les fineses d'interpretació, ajuntades amb la simplicitat de l'*escena*, donaven una visió ben afalagadora de teatre futur. Com a model d'interpretació, i mostra de la força renovadora que l'ensenyança dalcroziana exerciria en el teatre decadent d'avui, donaren la *Devallada d'Orfeus als Inferns*, extret integre de l'òpera de Gluck. La gran força dramatica que del moviment rit-

mic independent de les diferents masses eixia, tenia als espectadors en tensió continua. Cada figura's movia amb perfet coneixement i desembarç, i, amb tot, formava, el conjunt, una massa unica, que interpretava de pas en pas tota l'emotivitat de la musica. Era un quadro perfet d'interpretació teatral, que constituí, sens dubte, el *clou* dels programes.

La crítica, que en el judici de les interpretacions musicals ha mostrat infinitat de parers, ha coincidit unanimitment en fer, sense reserves de cap mena, grans elogis de la gimnastica ritmica i en apreciar el metode de Dalcroze com lo més interessant i més prometedor de tot; com la força generatriu que té d'infundir nova saba en les explosions de la vida artistica futura.

A. BADRINAS ESCUDÉ

Dresden, agost 1912.

Entorn de *Parsifal*

A qüestió *Parsifal* continúa essent arreu ben discutida. I es que la bella obra de Ricard Wagner, que fins ara no podia representar-se, com es sabut, sinó a Bayreuth, podrà dintre poc esser executada en qualsevol teatre. Això, tant natural, fa sortir de pollaguera a una gran part d'artistes i aficionats, i també (ja no cal dir-ho) a més d'un editor. A Viena, a París, i en altres llocs encara, s'anuncien, en efecte, futures representacions del *Parsifal*, i força editors (així a França com a Anglaterra, Italia i Russia) preparen, a més, edicions baratissimes de l'esmentada producció wagneriana. A partir del 1914 *Parsifal* deixarà d'esser, en un mot, *proprietat musical*, i esdevindrà, en fi (com les obres de Bach, com les de Beethoven, Mozart, etc.), quelcom pertanyent a tots. I tot-hom podrà, doncs, editar-lo i representar-lo. Amb tot i que 'l fet es, com queda dit, absolutament natural (ja que 'ls drets de la propietat literaria i artistica tenen, naturalment, llurs limits fixats per la llei), una gran part de l'opinió alemanya, sobre tot, protesta d'aquesta realitat, i ha fins demanat al Reichstag de prorrogar alguns anys els drets de propietat de *Parsifal* a fi que durant tot aquest temps no pogués representar-se l'esmentada producció, com fins al 1914, sinó a Bayreuth. I el Reichstag s'ha negat a fer-ho. Llegim en el *Guide Musical*, de Brusseles, els següents mots respecte a l'interessant qüestió:

«La qüestió *Parsifal* continúa fent vessar força tinta. Els uns, invocant el dret sagrat, i realment imprescriptible, de l'autor sobre la seva obra, recorden la ferma voluntat expressada per Wagner de no fer representar *Parsifal* sinó a Bayreuth. Els altres responen que Wagner havia fet una declaració analoga respecte als *Nibelungen*, i que ell mateix, més tard, els confià a l'empresari Angelo Neumann. Aquest passejà 'l *Ring* a través l'Europa. Sa companyia ambulant no era, certament, desdenyable; però seria, amb tot, temerari de pretendre que les representacions que donà en 1882-1883, a Alemanya, a Brusseles i a Italia, amb una *orquestra reduïda*, fossin ben conformes i analògues a les representacions de 1876 de Bayreuth.»

«Qui sab — llegim encara en el *Guide* — si Wagner hauria canviat de manera de pensar,

respecte al *Parsifal*, com canvià a propòsit de l'*Anell del Nibelung*. Quan morí, a Venècia, el 13 de febrer del 1883, els negocis de Bayreuth no eren encara gaire brillants; i, com que ell era home pràctic, ningú pot dir que s'hagués entocudit en voler perpetuar el *Parsifal* damunt l'escenari de Bayreuth. Si l'ocasió s'hagués presentat d'executar la seva obra en bones condicions en qualsevol altre escenari, hauria potser cedit.»

Afegeix el *Guide Musical*:

«Però això són hipòtesis. Tornem a la realitat. Un fet que no hauria d'oblidar-se es que Wagner, que coneixia com ningú la legislació alemanya sobre la propietat literària i artística, no ignorava, evidentment, quan declarà que volia reservar *Parsifal* exclusivament a Bayreuth, que 'ls seus drets de propietari sobre aquesta obra no serien protegits sinó durant trenta anys, i que després, així *Parsifal* com les demés partitures seves, caurien en el domini públic. Ni en cap lletra ni en cap de sos escrits protestà mai contra la brevetat d'aquest temps: no féu res per obtenir, en favor de *Parsifal*, un règim de protecció especial: sabia que trenta anys després de la seva mort el privilegi que ell reservava a Bayreuth cauria per ell mateix. Bé podria, doncs, concloure-s, d'aquest conjunt de fets, que, a l'expressar el desig de guardar *Parsifal* exclusivament per a «son teatre», se referia únicament al període de temps establert per la llei.»

Diu encara, a més, el nostre distingit confrare:

«Però què importen, totes aquestes discussions! No canviaran pas els fets: el Reichstag alemany ha refusat de prolongar fins a cinquanta anys la protecció: resulta, d'això, no solament que tots els teatres lírics seran lliures de representar l'obra a partir del 1914, sinó que qualsevol editor podrà també publicar-la. Preveient aquesta eventualitat, les tres grans cases editorials alemanyes Breitkopf i Haertel, Fürstner i Schott, que tingueren fins avui la propietat de les diferents obres de Wagner, s'han posat d'acord per evitar anticipadament la competència: han establert, gastant força, una edició-típus (ben cuidada, per altra part) d'un bon preu excepcional. El preu actual de les partitures de Wagner (piano i cant), que es de 5 marcs, serà encara reduït. Però això no ha pas espantat els demés editors: se preparen arreu, en aquest moment, partitures de l'obra completa de Wagner, i sobre tot de *Parsifal*. A París, el 1.º de janer de 1914, apareixeran cinc o sis versions diferents. Se preparen edicions a Anglaterra, se'n preparen a Itàlia i a Rússia. Podrà comprar-se cada una de les partitures per 2 pessetes.

On es, el mal? Els editors originals mouran força soroll. Durant més de mig segle, l'exploatació exclusiva de l'obra del gran mestre 'ls ha fet guanyar bells munts d'or. Se comprèn que desitgin conservar un monopoli tant fructuós. Però, en veritat, ningú podrà queixar-se de la fi d'aquest monopoli. Els primitius editors continuaran venent llurs edicions a la clientela rica; el músic i l'aficionat poc afortunats podran permetre-s el goig de tenir damunt de llur piano, o en la llur biblioteca, una edició barata. Això serà un gran bé per a tot-hom! Tal es la conclusió que traurà de l'incident tot home de bon sentit.»

En efecte, ¿quin mal hi haurà (confessem-ho) que tot-hom (fins tots aquells wagnerians que no poden anar a Bayreuth!) senti 'l *Parsifal*, i que tot-hom, així 'ls grans com tots els xics, pugui comprar, mitjançant pocs diners, les pàgines de Ricard Wagner? ¿No es i serà sempre un gran bé, per altra part (i en això tots aquells que aimen les belles coses hi estaran,

crec, conformes), que totes les grans obres puguin, en fi, propagar-se i esdevinguin així la *proprietat*, realment, de tot home de bon gust? ¿Per què voler reservar, doncs, una obra d'art a un petit nombre, solament, d'aficionats?

—Oh!—pot objectar-se.—Es que, *llençant-la* al public, al gros public, tal volta la profanin. I an això pot respondre-s:

—¿Es que 'l gros public, el pobre gros public, ha mai profanat les produccions de Beethoven, les obres de Bach, així com les de Rafael, Velazquez, Rembrandt, Dant o Shakespeare? Aquest gros public sol ignorar-les, la majoria de vegades. Ara bé : ¿es *amagant-li* les obres belles que s'aconseguirà que aquest gros public les compregui?

I si no les entén, si no les comprèn, si no ha aconseguit sentir-les, assaborir-les, i per tant *aimar-les*, com podrà respectar-les?

A més, ¿no és un bon xic monstruós voler reservar sols per a uns quants tot allò que, en realitat, ha de fruir-ho o, en tot cas, *poder fruir-ho* tot-hom?

— Però es que, en el fons, — s'ha dit — es sols la temença que alguna execució indigna profani algun dia la sublim obra wagneriana 'l que fa protestar a una part d'aficionats contra la llei, contra tot, i el que ha fet demanar al Reichstag alguns anys més de prorroga respecte al dret de representar únicament a Bayreuth l'esmentat *Parsifal*.

Però an això pot respondre-s que, amb tot i que 'l fet seria, realment, ben de sentir, no seria pas més greu (cal confessar-ho) que si 's tractés d'alguna altra de les obres capdals de l'art dels sons (de *La Passió segons Sant Mateu*, per exemple, de J. S. Bach). A més : ¿es que d'aquí a alguns anys les condicions del gros public, els escrúpols dels empresaris, o 'l talent, en fi, dels executants, seran, doncs, ben diferents de tot lo d'ara? ¿Per què, doncs, voler crear una excepció contra natura en favor de *Parsifal*?

Tots aquells que des de les planes de mantes revistes alemanyes clamen, per tant, contra la llei, contra 'l Reichstag, contra tot-hom (moguts, es veritat, pel llur amor pregon envers el *Parsifal* [que tot-hom venera prou, per altra part]), no tenen, potser, raó.

Tot això sembla... veritat?... perfetament raonable. Però no es pas menys raonable creure que serà certament una ben trista cosa 'l veure 'l sublim *Parsifal* servir un dia de *musica de taula*, com escrigué Wagner, al servei dels abonats als grans teatres d'òpera que tots coneixem prou. I es que, en els esmentats teatres (com digué també Wagner), l'espectacle preferit, el ver, el que interessa, no es pas, com es sabut, damunt de l'escenari, sinó a la sala. L'acció, l'obra, no sol esser sinó un *pretext*. ¿No serà, doncs, quelcom de ben dolorosíssim l'haver d'escoltar el diví *Parsifal* mentres arreu els elegants conversin?... El *Parsifal* es realment massa *pur*, pot afegir-se encara, per abandonar-lo, com qualsevol altra obra (aquelles... sabeu?... del *repertori*!), damunt de l'escenari, sempre un bon xic impur, dels nostres teatres d'òpera.

Tot lo dit (confessem-ho) es també evidentíssim. ¿Qui té, doncs, raó, en el fons : els que voldrien guardar gelosament el sublim *Parsifal* ben lluny, ara i sempre, de l'esguard dels profans, o 'ls que creuen, al contrari, que ha de prodigar-se arreu, com les demés obres d'art?

A tu, llegidor, pertoca decidir-ho.

Sigui com sigui, el fet es ja 'l següent : que 'l *Parsifal* podrà, sense trigar gaire, representar-se arreu.

Des de Bruxelles

Suzanne Godenne



A finida temporada de concerts de Bruxelles ha donat lloc a la reaparició d'una jove pianista, Mlle. Suzanne Godenne, ja en alt concepte tinguda pel nostre públic, més definitivament consagrada en ocasió del Festival Beethoven. Actualment, que per una temporada ens trobem lliures de la febre de l'actualitat, parlarem d'alguns artistes el talent dels quals ens admira particularment i que ara recordem amb preferència d'entre l'exèrcit d'auells de pas que darrerament ens han visitat. D'aquests rars artistes el nom dels quals sobreviu després de cada temporada, n'es un el de Mlle. Godenne, de la qual parlaré un xic aprofitant l'ocasió de presentar-se la vinent temporada, segons tinc entès, davant del públic espanyol, que ella se considerarà ben orgullosa de poder conquerir.

Mlle. Suzanne Godenne es filla del distingit professor de violoncel del Conservatori d'Anvers. Nasqué a Bruxelles el 10 de febrer de 1892.

A l'edat de tretze anys Mlle. Godenne s'emportà 'l primer premi de piano del Conservatori de Bruxelles, fet sens precedent en aquesta institució d'ensenyança. Molts pianistes ja s'haurien acontentat d'aquesta distinció, i amb això sol haurien emprès la carrera dels virtuoses adotzenats: ella no. Comprenent que un primer premi no es sinó una recompensa oficial, quelcom com el primer pas de la carrera, Mlle. Godenne anà a estudiar més amb els mestres Pugno i Frielberg. Aquests dos mestres no tingueren pas d'esforçar-se gaire per treure partit de llur deixeble. Aquesta, en efecte, esdevingué ben prompte una artista ja perfeta. Amb una tècnica de les més segures, i dotada, a més, d'un temperament ben personal, inaugurà ja sa carrera de pianista. Això data gairebé d'aïr, ja que la gentil pianista es encara ben jove.

Debutà a Berlin fa tres anys amb un *Concert* de Mozart, un *Concert* de Saint-Saëns i les *Variacions Simfòniques* de Cesar Franck. Dos dies més tard triomfava a Leipzig amb el mateix programa. Posteriorment s'ha fet sentir en altres grans ciutats, entre elles a Darmstadt en ocasió del festival Liszt, que tingué lloc per l'octubre de 1911.

Es, a més, una excel·lent i molt personal interpretadora de Chopin, les obres del qual, com les de Liszt, no tenen ja secrets per a ella.

Acabà la *tournee* a Colonia, entusiasmant el nombrós públic que assistí a son concert.

Per fi retornà a Bruxelles, on prengué part en els Concerts populars baix la direcció del famós Otto Lohse. Alguns dies més tard fou Niça la que l'aplaudí.

Hem dit ja que l'artista no té més que vint anys? Els seus llors tenen encara tot llur esclat, i la sort li reserva una llarga carrera, que serà triomfal si 'ls auguris mantenen la llur promesa.

GASTÓ KNOSP

Juliol 1912.

Des de Leipzig

D'escas interès ha sigut la temporada passada, lo mateix des del punt de vista dels concerts que pel que 's refereix al teatre. Sembla talment que Leipzig hagi retrocedit al nivell de les ciutats alemanyes de tercer o quart ordre. Deixant apart els directors d'orquestra Nikisch i Goelher, i el teoric Hugo Riemann, res hi queda, ja que no cal parlar de l'insoporable Max Reger, les obres del qual són fredes, pedants i feixugues. Reger es el tipus del music alemany del regne bismarckià de la força bruta. Certament que en sa juvenesa ha escrit obres que valen, però la font s'ha estroncat.

Ben poques obres noves s'han donat en els grans concerts, sobre tot a la Gewandhaus, que 's tanca dins una rutina deplorable. Nikisch es, ben cert, un mestre excel·lent, però massa irregular i impulsiu. Mai podeu estar certs de l'execució que va a donar-vos. I, a més, són encara i sempre 'ls mateixos programes: les simfonies de Beethoven (1, 2, 5, 7, 8 i 9), Brahms (1-4), Bruckner (4.^a), Schumann (3.^a), Schubert (en do), Mahler (2.^a), Liszt (*Faust*), Mozart, Haydn, Mendelssohn (3.^a), Tschaiowsky (5.^a), etc. Com a novetats, hem sentit la simfonia *Vita*, de G. Noren. Entre les obertures citarem: *Lebensfreude*, de G. Schumann; *Lustspiel*, de Reger; *Schauspiel*, de Korugold; *Dame Kobold*, de Reinecke; *Gasconne*, de Mandl, i les obertures tradicionals; les obres diverses següents: de Liszt, *Mazeppa*, *Les Campanes de Strassburg*, 27^e *Psalm* i *Prometeus*; de Strauss, *Don Juan* i *Vida d'heroe*; de Debussy, tres *Nocturns*; de Berlioz, *Romeo i Julieta*; de Wolf, *Serenata italiana*; de Bruckner, *Te-Deum*; de Schumann, *Faust* (3.^a part); etc. Mengelberg ha dirigit superbament un concert, i von Schuch un altre. Mengelberg es un dels més bons directors actuals.

Entre 'ls solistes citarem: els violinistes Carl Flesch, Serato, Wollgandt; les pianistes Carreño, Paula Hepsser, F. Bloomfield; el violoncelista Casals; els cantants P. Donalda, Lula Mysz-Gneimer, Marie Debogis, F. Steiner, Laffitte, Darigo, etc.

Gustau Schreck ha dirigit un excel·lent concert Bach, amb el concurs del celebre Thomas-serchor. Entre les obres de musica de cambra citem: de V. d'Indy, *Septet*; de Sgambati, *Quartet*; de Tschaiowsky, *Sextet*; de Draesecke, *Quartet*; de Boccherini, *Quintet*; de Brahms, *Sextet*.

Farem menció, tot de passada, dels Concerts Winderstein, dirigits pel professor Winderstein, un mestre detestable quan se tracta de revelar les més belles obres grans. No es res més que un *bâtonneur*. Cada any ens dona les mateixes obres, afegint-hi qualques novetats. Aquest hivern passat ens ha servit un cicle Beethoven, sens faltar-hi la *Simfonia de juvenesa*. Ha dirigit també la *Tercera simfonia* de Bruckner i *L'Apprenti sorcier*, de Dukas, d'una manera acceptable. Les altres obres no han anat malament perquè era la desena vegada que l'orquestra les tocava: *Preludis*, de Liszt; fragments de Wagner, etc.

El millor director que tenim ara a Leipzig es, al costat de Nikisch, Georges Goehler, un dels directors d'orquestra més excel·lents que jo conec. Dirigeix els concerts de la Societat Musical i els de la choral Riedel-Verein, i ha adquirit un renom ben merescut. No hi ha dubte

que està cridat a conquerir un primer lloc, amb tot i haver de lluitar contra l'esmentat Winderstein. Se li han suscitat mil dificultats, però totes les ha vençudes. Es perquè Goehler no es pas tant sols director d'orquestra, sinó també polemista de talent. Els programes dels seus sis concerts foren molt interessants: ha donat les simfonies *Faust*, de Liszt; *C. Horn* (una novetat), Mozart (*sol menor*), *Heroica*, de Beethoven; una *Tanda* d'orquestra de Goehler; *Concerto grosso*, números 6 i 2, de Haendel; *XIII Psalm*, de Liszt; chors de Brahms, etc. Ha dirigit, a més, dos superbs concerts reservats a la musica francesa i sueca. En el primer vam sentir: *Obertura de Médée*, de Cherubini; *Obertura i Aria de l'Irato*, de Mehul; *Obertura de Zampa*, de Herold; *Petita simfonia*, per a fusta, i *Aria de Cinq-Mars*, de Gounod; *Jòcs d'infants*, per a orquestra, i *Aria de Carmen*, de Bizet. La solista era l'admirable contralt Te-wani, de l'Opera de Dresden. En el concert suec s'executà una superba *Simfonia singular*, de Berwald, obra desconeguda fins ara (escrita en 1844), i que es superior a les simfonies de Schumann, Mendelssohn i altres. Fou una vera revelació. Henri Marteau, l'intel·ligent violinista francès, va interpretar el *Concerto* de Berwald i el de Tor Aulin (3.^a); diversos *lieder* foren cantats per les Sres. Von Raffé i E. Lefgren. Ja que parlem de G. Goehler, recordarem que també dirigeix el Riedel-Verein, que ha donat, aquest hivern, quatre concerts. En el programa: *Christus*, de Liszt; *Missa*, de Haendel; obres de Bach, una tria d'obres franceses, etcetera. Goehler, per fi, ha dirigit, a Leipzig i a Berlin, amb un exit grandios, la *VIII.^a Simfonia* de Mahler.

El Bach-Verein (director Straube) ha donat, encara i sempre, la *Missa*, l'*Oratori de Nadal* i les *Passions*, de Bach. Execucions regulars. La societat Concordia ha cantat *El Desert*, de Fel. David; partitura plena d'encís, que hauria de sentir-se més sovint. La Singacademia ha donat el *Requiem* de Sgambati, *La Creuada dels infants*, de Pierné; *La Creació*, de Haydn. La Societat dels Cantors de Praga ha celebrat un concert superb, admirable; més l'acolliment ha sigut molt fred, per raons de politica.

Els recitals efectuats han sigut nombrosissims, però la majoria d'ells poc interessants: d'un any a l'altre apenes varíen, ja que 'ls grans artistes se fan cada dia més rars a Leipzig.

En el teatre de l'Opera s'ha donat, aquest hivern, a més del repertori habitual, el *Musikant*, *Samsó i Dalila*, el *Rosenkavalier*, un cicle Mozart i un cicle R. Strauss. Molts se planyen de l'abús de Wagner, i, sobre tot, que se sacrificuin tots els compositors en honor de l'omnipotent mestre de Bayreuth: les obres mestres de Gluck, Mozart, Weber, i altres, se representen detestablement perquè totes les bones veus han de reservar-se per al Senyor Wagner. I el public comença a tenir-ne ja prou, de Wagner-Moloch.

Des del primer d'abril, la direcció del teatre està en mans de Max Martersteig, un dels millors directors alemanys actuals. An ell se deu l'importancia artistica que guarda avui l'escena de Colonia; i es d'esperar, per lo mateix, que 'l nivell de la de Leipzig pujarà força igualment. Sota sa direcció s'han reprès les dugues *Ifigenies* de Gluck, *Feuersnot*, de R. Strauss; *Terra baixa*, de d'Albert; *El Profeta*; s'ha donat un cicle Wagner amb en Soomer; hem tingut l'estrena de *Ninon de Lenclos*, d'un grec: Enlambio; s'ha representat igualment l'òpera de Wolf-Ferrari *Les Gales de la Madona*; *Liebelei*, etc.

Des del primer d'agost, Otto Lohse, l'admirable *kapellmeister*, dirigeix l'orquestra, que sona meravellosament. Lohse es, certament, un dels millors mestres de l'epoca, i no hi ha

dubte que hem d'assistir a representacions del tot excel·lents. Es ben necessari, perquè, com ja hem dit més amunt, Leipzig està perdent de mica en mica sa reputació de centre musical.

PAUL MAGNETTE

Des de Sant Petersburg



titol de preambul de les correspondències que'm proposo enviar d'aquí endavant a la REVISTA MUSICAL CATALANA, endrego la present, que no pot guardar pas l'interès de les escrites en plena temporada de concerts.

En aquesta capital, durant l'estiu, no s'hi veu res de notable, llevat de l'afany de sortir a fora a respirar l'aire dels camps, que té tot-hom qui pot llogar, si no un palau, una caseta en una de les innombrables viles dels voltants de la capital. I, an els que no poden permetre-s aquest esbargiment, se 'ls veu passejant la nyonya pels carrers deserts.

Ni teatres ni concerts *funcionen*: tot està mort, i no recobrarà la vida fins que les pluges d'agost i setembre facin neteja dels afores.

En tres de les viles veïnes s'hi celebren concerts cada nit: a Pavlowsk, Peterhof i Sastrariets. Les orquestres que donen aqueixos concerts són de lo bo i millor que hi ha, estant compostes de seixanta o setanta musics, amb mestres dels més notables. A Peterhof els concerts no hi són diaris: solament tres vegades per setmana. Hi toca l'Orquestra Imperial, composta de setanta executants. Els concerts per tot són gratuïts i se celebren en mig de jardins: així es que la musica que s'hi fa sentir, sempre triada entre la dels grans mestres, hi floreix meravellosament. De per tot arreu hi acut gent.

El 31 d'agost se donarà un concert extraordinari a Sastrariets, on s'estrenarà un poema musical. Penso anar-hi, i prometo parlar-ne en una proxima correspondència.

Aquí no surten gaires revistes musicals que valguin. Les més notables són, sens dubte, la *Gazette Musical Russe*, dirigida per Mr. Findeizen, i *Muzika*, de Moscou. Del'anomalia que en un país relativament tant filarmonic com Rússia no's publiquin més revistes musicals, n'es causa, jo crec, el que tota la propaganda i crítica musical se fa en els diaris i revistes profanes.

I per avui prou, car, com he dit, la temporada d'estiu no es aquí propicia a la musica. Més endavant ja tindrè ocasió de parlar més extensament als lectors de la REVISTA de les importants manifestacions musicals que tenen lloc en aquestes llunyanes terres, ben pròdigues, per cert, en belles obres musicals, que han constituït tota una escola d'universal renom, i l'exemple de les quals es ben eloqüent per als nostres compositors, car són basades essencialment en la per alguns tant combatuda teoria nacionalista.

I fins a una altra.

P. FERRÉS-COSTA

Sant Petersburg, 9 agost 1912.

III Congrés Nacional de Musica Sagrada

BARCELONA, 21, 22, 23, 24 i 25 NOVEMBRE 1912



mesura que s'apropa la data fixada per al Congrés, creix l'entusiasme, i a diari s'estenen abundoses inscripcions, així com també's reben gran nombre de memories sòbres els diversos temes assenyalats en les seccions del qüestionari; fent esperar, tot plegat, l'exit més brillant per al resultat del III Congrés Nacional de Musica Sagrada.

Els nostres llegidors podran enterar-se, pel programa que més avall detallem, de les conferències que a carrec dels Rvdes. P. Otaño, S. J. i P. Suñol, O. S. B., i dels Srs. Pedrell, Millet i Gibert, se donaran en el Palau de la Musica Catalana, amb el concurs de l'ORFEO CATALA, l'Orfeo de Cassà de la Selva i l'organista Sr. Daniel.

Així com aquestes conferències-concerts, desperta igualment un grandíssim interès l'audició de la missa gregoriana *Fons bonitatis*, que se celebrarà a la Catedral per una massa de més de mil veus alternant amb la secció de nois de l'ORFEO CATALA, que, sota la direcció del mestre Millet, desempenyarà 'l primer chor. Els assaigs de la referida missa, dirigits pel P. Suñol, de Montserrat, segueixen efectuant-se amb assiduitat per les diverses associacions religioses i artístiques que prendran part en el conjunt.

La Junta Organitzadora ha donat ja coneixement de les persones nomenades per a les presidències, vice-presidències i ponències de les tres seccions en que's dividirà 'l Congrés, essent les següents:

Secció primera : *Cant gregorià*. — President : un reverendíssim prelat. Vice-presidents : 1.º, Reverende P. Maure Sablayrolles, O. S. B., del monestir de Sant Pere de Besalú; 2.º, Rvnde. P. Cassià Rojo, O. S. B., del monestir de Sant Domingo de Silos. Ponents : Rvnde. Sr. D. Francisco Esteve, prevere, fiscal de la Diocesi de Palma de Mallorca; Rvnde. Sr. D. Miquel Rué, prevere, mestre de capella de la Catedral de Girona; Rvnde. P. Gregori M.º Suñol, O. S. B., del monestir de Montserrat.

Secció segona : *Musica figurada*. — President : un reverendíssim prelat. Vice-presidents : 1.º, Rvnde. P. Lluís Villalba, director de *La Ciudad de Dios*, de Madrid; 2.º, Rvnde. Sr. D. Lluís Romeu, prevere, mestre de la Catedral de Vich. Ponents : Sr. D. Vicenç Ripollès, prevere, professor de cant gregorià en el Seminari de Valencia; Sr. D. Francisco Agüeras, prevere, mestre de capella del Pilar, de Saragoça; Sr. D. Domingo Mas i Serracant, mestre de capella de la parroquia de Sant Pere, de Barcelona.

Secció tercera : *Propaganda i Organització*. — President : un reverendíssim prelat. Vice-presidents : 1.º, Sr. D. Felip Pedrell, compositor i musicògraf, de Barcelona; 2.º, Rvnde. Sr. D. Francisco de P. Viñastre, prevere, organista de la Catedral de Burgos. Ponents : Rvnde. P. Nemesi Otaño, S. J., de la revista *Musica Sacro-Hispana*, de Bilbao; Rvnde. Sr. D. Vicenç Goicoechea, prevere, mestre de

capella de la Catedral de Valladolid; Sr. D. Vicenç M.^a de Gibert, organista de la Mare-de-Déu de Pompeia, de Barcelona.

Per fi, el programa definitiu dels actes del Congrés ha quedat determinat en l'ordre següent:

DIA 21.

Matí. A les onze : Solemne sessió d'apertura ¹. *Veni Creator*, gregorià, per la Schola Cantorum del Seminari Conciliar. Discurs per un dels reverendíssims prelats assistents al Congrés. Constitució de seccions. *Tu es Petrus*, a sis veus, de T. L. de Victoria, per elements de les capelles de música de les esglésies de la capital, dirigits pel Rvnde. D. Josep Masvidal, prevere.

Tarda. A dos quarts de quatre : Primera sessió privada ². — A dos quarts de sis : Conferència amb audicions sòbres *Musica liturgica moderna*, pel Rvnde. P. Nemesi Otaño, S. J., de la revista *Música Sacro-Hispana*, de Bilbao. (Els exemples seran interpretats per l'Orfeó de Cassà de la Selva.)

DIA 22 (festa de Santa Cecília).

Matí. A les nou : Missa polifònica *O quam gloriosum est Regnum*, de Victoria, a l'església del Sagrat Cor de Jesús (carrer de Casp), per elements de les capelles de música de les esglésies de la capital, dirigits pel mestre Mas i Serracant. (El sermó anirà a carrec del Rvnde. P. Nemesi Otaño, S. J.)

— A les onze : Segona sessió privada.

Tarda. A dos quarts de quatre : Tercera sessió privada. — A dos quarts de sis : Conferència amb audicions sòbres *Cant Gregorià*, pel Rvnde. P. Gregori M.^a Suñol, O. S. B., monjo de Montserrat. (L'interpretació dels exemples estarà a carrec de l'Orfeó de Cassà de la Selva.)

Nit. A dos quarts de deu : Concert per l'ORFEÓ CATALÀ en el Palau de la Música Catalana, dedicat als senyors congressistes.

DIA 23.

Matí. A les nou : Quarta sessió privada. — A dos quarts de dotze : Excursió al Tibidabo.

Tarda. A les cinc : Conferència amb audicions sòbres *Musica organica*, per D. Vicenç M.^a de Gibert, organista de la Mare-de-Déu de Pompeia. (Els exemples seran interpretats pel mestre D. Eusebi Daniel, professor d'orgue de l'Escola Municipal de Música.) — A dos quarts de set : Conferència amb audicions sòbres *Musica popular religiosa*, pel Mtre. D. Lluís Millet, director de l'ORFEÓ CATALÀ. (Els exemples seran interpretats per algunes seccions de dit ORFEÓ.)

DIA 24.

Matí. Tercia solemne per la Schola Cantorum del Seminari Conciliar i Clero de Barcelona. Missa de pontifical, essent celebrant un dels reverendíssims prelats assistents al Congrés. (El sermó anirà a carrec, també, d'un reverendíssim prelat. La part cantada de la missa serà desempenyada per un conjunt de més de mil cantors. Formarà la Schola Puerorum la secció de nois de l'ORFEÓ CATALÀ. Dirigiran el conjunt D. Lluís Millet i el P. Gregori M.^a Suñol, O. S. B.)

Tarda. A les quatre : Conferència sòbres *Musica polifònica*, pel mestre D. Felip Pedrell. (Els

1. Les sessions solemnes se celebraran a la Sala de concerts del Palau de la Música Catalana.

2. Les sessions privades tindran efecte en la Sala d'assaigs del mateix Palau.

exemples seran interpretats per l'ORFEÓ CATALÀ.) — A dos quarts de sis : Solemne sessió de clausura. Discurs per un reverendíssim prelat. Credo de la *Missa del Papa Marcel*, de Palestrina, per l'ORFEÓ CATALÀ.

DIA 25.

Excursió i festa gregoriana a Montserrat. *Salve* de T. L. de Victoria a l'arribada dels congressistes. *Vespres solemnes*, en cant gregorià, a la tarda.

Orfeó Català

EXAMENS DE FI DE CURS

El dia 3 d'agost tingueren lloc els examens dels alumnes que assisteixen a les classes gratuïtes de solfeig i teoria de la música que sosté l'ORFEÓ CATALÀ per a la seva secció de nois.

Malgrat el nombre d'alumnes examinats, podem dir amb satisfacció que 'l resultat total aconseguit fou ben satisfactori, com ho demostren les bones notes obtingudes per la major part dels deixebles concorrents als diversos grups de que's componen les susdites classes musicals. Vegin, a continuació, els lectors, la llista dels nens examinats, amb les qualificacions aconseguides:

Primera secció. Primer agropament. — Josep Valls i Vicenç Tort : *notabilissim*; Enric Grau : *notable*; Manuel Almoyné i Carles Tejero : *bo*; Joan Galilea, Miquel Duran i Joan Benet : *aprobat*.

Primera secció. Segon agropament. — Armengol Alba, Miquel Bisbal i Joan Pi : *notable*; Josep Galilea i Joan Escuder : *bo*; Anselm Cartaña, Cebrià Cudinach i Antoni Lasierra : *aprobat*.

Segona secció. — Josep Mirabet : *notabilissim*; Joan Valls : *notable*; Joan Corney, Geroni Borotau, Esteve Bou, Joaquim Llauredó i Ramon Ibars : *bo*; Lluís Perez : *aprobat*.

Tercera secció. — Josep M.^a Monereo i Joan Ferrer : *notabilissim*; Ramon Anton : *aprobat*.

Quarta secció. — Josep M.^a Batlle : *notable*; Josep Sabanés : *bo*.

Quinta secció. — Pere Tarrida : *notabilissim*; Josep López : *notable*.

VISITA DEL CARDENAL NETTO

Aprofitant la proporció de trobar-se de pas en aquesta ciutat l'ex-patriarca de Lisboa, i accedint als desitjos manifestats de poder oir l'ORFEÓ CATALÀ, la Junta organitzà, per al dia 24 d'agost, una sessió íntima, a fi de donar a conèixer a S. E. les execucions de la nostra institució i la música coral catalana.

A tal finalitat, se compongué 'l programa d'aquest petit concert de manera que l'il·lustre hoste portuguès oís una mostra de tots els aspectes de la nostra literatura coral, que foren intercalats entre algunes altres obres de música coral estrangera.

El programa executat fou el següent : *El Cant de la senyera*, d'en Millet; *Muntanyes regalades*, d'en Sancho Marraco; *Sota de l'olm*, d'en Morera; *Cançó de breçol*, d'en Sancho Marraco; *Els Bailets*, d'en Martínez Imbert; *L'Hereu Riera*, d'en Cumellas Ribó; *El Cant dels aucells*, d'en Millet; *La Mort de l'escolà*, d'en Nicolau; *La Sesta*, d'en Noguera; *Ave Verum*, de Saint-Saëns; *Credo de la Missa del Papa Marcel*, de Palestrina.

Les continues manifestacions d'entusiasme del distingit oient i les peticions de repetició fetes, així com les felicitacions endreçades al mestre Millet, demostraven palesament el goig fondíssim que la nostra musica, principalment, i l'ORFEO li proporcionaven; per a tot lo qual tingué vehements frases d'alabança i agraïment.

La festa acabà amb el cant d'*Els Segadors*.

Malgrat el caracter intim de la sessió, la sala del Palau se vegé força concorreguda de senyors socis, que aplaudiren i homenatjaren entusiasticament el venerable senyor cardenal Netto.

CONCERT EXTRAORDINARI EN EL CASINO DE MASNOU

Fou amb motiu de les festes a benefici de la Germandat del Somatent Armat de Masnou que les tres seccions de l'ORFEO anaren a dita vila, nadiua del mestre Lluís Millet, per donar-hi, en el teatre del Casino, un concert, la tarda del dia 8 de setembre.

A Masnou, l'ORFEO CATAL s'hi troba com a casa mateix, i els masnouencs estimen el nostre ORFEO com una propria gloria llur : així, les excursions artistiques que hi porta realitzades el chor d'en Millet s'han vist sempre coronades per l'exit més gran, invadint l'espaiosa sala de l'elegant Casino una gentada extraordinaria, de la qual formen part moltes families d'aquells contorns, que acuden a Masnou com en fervorós pelegrinatge.

El programa que executà l'ORFEO l'esmentat dia, era força temptador, tant per sa propria valua com per la novitat que oferien bona part dels números que integraven les tres parts del mateix. El formaven les peces següents:

1.^a part. — *El Cant de la senyera*, d'en Millet; *Cançó de Nadal* (popular), d'en Pérez; *Els Bailets*, d'en Martínez Imbert; *Cançó de breçol* (popular), d'en Sancho Marraco; *L'Hereu Riera* (popular), d'en Cumellas Ribó; *La Mare de Déu*, d'en Nicolau.

2.^a part. — *Pregaria a la Verge del Remei*, per la secció de senyoretas, d'en Millet; *Ave Verum*, de Saint-Saëns; *O Magnum Misterium*, de Victoria; *Credo de la Missa del Papa Marcel*, de Palestrina.

3.^a part. — *Negra sombra* (balada gallega), de Montes; *El Cant dels aucells*, per la solista Srta. Fornells i la secció d'homes, d'en Millet; *Mazur* (dança popular polonesa), de Wanda Landowska; *Vols dir-me amor...* (madrigal), de Dowland; *Pel maig que ve...* (madrigal) i *Aucellada*, de Jannequin.

L'entusiasme que despertà l'execució d'aquest programa va exterioritzar-se amb formidables ovacions al final de cada composició, però d'una manera particular després de les peces noves *Els Bailets*, *L'Hereu Riera* i *Mazur*, que van haver de repetir-se per complaure 'ls desitjos de l'auditori. També produïren grandíssima impressió les magnífiques composicions dels mestres Palestrina, Janne-

quin, Nicolau i Saint-Saëns, que 'ls nostres orfeonistes cantaren amb una convicció ferma i una fe absoluta.

Finit el concert, els concurrents no volgueren abandonar el local sense haver escoltat de peu dret les solemniais posades de l'himne nacional *Els Segadors*, que van cloure amb el més bell esclat patriòtic l'artística festa de Masnou.

Catalunya

BARCELONA

GRAN TEATRE DEL LICEU. — Havent concedit, la Junta de Propietaris del Gran Teatre, en vista del darrer concurs d'empresaris, la direcció de l'Empresa al Sr. Volpini, sortí aquest, sens perdre temps, cap a l'estranger, a fi d'ultimar les contractes que tenia ja mig estipulades.

De retorn a Barcelona, el Sr. Volpini ha comunicat a la premsa 'ls seus plans per a la proxima temporada, i la llista d'obres i artistes amb que compta per a la realització d'aquells.

Les contractes amb les sopranos Sres. Agostinelli, Zina Broschia i Kapftal estan ja firmades. Totes tres artistes tenen una reputació ben guanyada. La segona cantarà aquí *Thais*, *Manon* i *Romeu i Julieta*, del repertori francès.

Com a primera estrella, figura a la llista l'eminent tenor Rousselière, que es considerat actualment com un dels millors interpretadors de Wagner. Son debut sembla que serà amb *Sigfrid*. Ciaroff i Grancini són altres tenors contractats. El Sr. Zerola, altre tenor de força, serà interpretador d'*Otello*, *Un ballo in maschera*, *Ernani*, *Il Trovatore* i *Roberto*.

La plana de baritons l'omplen dugues eminències, de les quals se guarda aquí un bell record: Titta Ruffo i Stracciari. El primer cantarà *Rigoletto*, *Il Barbiere* i *I Pagliacci*; el segon se produirà en *Ernani*, *Un Ballo in maschera* i *La Traviata*. Amb ells alternarà un altre bariton nomenat Benedetti.

S'anuncien també dos baixos: Rossatto i Sesana.

La direcció anirà a carrec del mestre Falconi, que a Italia es força considerat, segons diuen.

A més l'Empresa oferirà escriptura al celebre tenor Anselmi per a algunes representacions, com també al celebrat baix De Angelis, el qual, en tot cas, cantaria *Mefistofele* o *Roberto*. I encara's compta amb el concurs d'un tenor compatriota, Amador Famadas, que ha actuat en dugues temporades en el Real de Madrid.

Com a novitats, s'anuncia l'estrena de l'òpera catalana *Gala Placidia*, dels Srs. Guimerà i Pahissa, i es probable que's donin també quelques representacions de l'òpera basca, del mestre Guridi, *Mirentxu*, força aplaudida a Bilbao.

Com obra d'espectacle s'anuncia 'l ball, del mestre francès Messenger, *Les Deux pigeons*.

Se diu, per fi, que, essent impossible, per raons legals, representar-se 'l drama líric *Parsifal* fins a l'any 1914, el Sr. Volpini promet donar-lo en aquella època.

NOU ORFEÓ. — El Centre Catòlic de Sant Pau, abans de Santa Madrona (carrer de sant Pau, 101 bis, interior), ha reorganitzat la seva secció coral, havent-ne ofert la direcció a l'intel·ligent mestre Josep Calduch, el nom del qual es prou garantia del bon gust que ha de presidir en la selecció i interpretació de les composicions que cantarà 'l chor de dit Centre Catòlic.

GELIDA

En aquesta xamosa població, cada any més afavorida pels estiuejadors, se celebrà, el dissabte dia 31 d'agost, a la nit, un escollit concert a benefici dels pobres, l'organització del qual anà principalment a carrec de la distingida colònia estiuenca.

En la part de cant feren les delícies de la concurrència les Sres. de Parasol i de Millat; executant amb molta justesa difícils peces de piano les Srtes. Trabal, de Miquel, Bas, Galés, Mallat, i la profesora D.^a Emilia Richarte.

El mestre i concertista de piano Sr. Francesc Peracaula féu prodigis en la *Rhapsodia* n.º 12 de Liszt, i el jove Sr. Millat agradà molt en la peça de Turina intitulada *Sevilla*; havent executat amdots, a quatre mans, una simfonia de Haydn.

Ha de fer-se especial menció del bon gust i justesa amb que cantà un orfeó quasi improvisat, compost de senyorettes, joves, nens i nenes de la colònia, junt amb alguns del poble, i dirigit notablement pel Sr. Peracaula. Totes les composicions foren molt aplaudides, i algunes tingueren de repetir-se, com *Muntanyes regalades*, d'en Sancho Marraco, i *Follies*, d'en García Robles.

Amb motiu d'aquest concert, alguns veïns i estiuejadors, admiradors de la mestria del Sr. Peracaula, li regalaren una formosíssima batuta de *palo rosa* amb incrustacions d'or massís, i una lira amb l'acabament també d'or i amb les inicials gravades en una incrustació del centre (polít treball de la joieria de la Viuda Cabot, de Barcelona), presentada en un riquíssim estoig que conté la següent dedicatoria: «Al mestre Francesc Peracaula, sos admiradors. Gelida, Agost de 1912.»

Hi hagué, a més, la corresponent part literària, que anà a carrec de les Srtes. Reyes i Jové, els joves Perelló Richarte, Mas D. i Mas P., la nena Santos, i els nens Mallat i Mir.

En conjunt resultà una vetllada molt agradable per a la distingida i nombrosa concurrència, i ben profitosa per als pobres de la població, puix se recaptà per a ells una bona quantitat, que fou entregada a la Junta de les Conferències de Sant Vicenç de Paul. — J.

SANT SADURNÍ D'ANOIA

Esplèndida fou la participació que la música coral i simfònica tingué en les passades festes celebrades en aquesta vila amb motiu de les importants fires que tenen lloc els dies 7, 8 i 9 de se-

tembre. No es pas cosa nova, a Sant Sadurní, fer figurar la musica en ses festes : terra de musics es (i ben notables alguns d'ells), i es corrent, per tant, la celebració de selectes i interessants sessions que diuen força en favor de la cultura dels santsadurninencs. No obstant, les celebrades aquesta vegada amb l'esmentat motiu, tingueren excepcional importancia per la cooperació que l'Orfeó Vilafranquí tingué en una d'elles, que obtingué les proporcions d'un veritable aconeixement musical.

El programa del concert del dia 8, constituït per diverses obres de conjunt choral-orquestral i per altres de chor sol, revestí per als aficionats de Sant Sadurní un interès excepcional, car se 'ls presentava l'ocasió d'oír de casa estant, com si diguessim, composicions corals de veritable importancia, com *La Mort de l'escolà*, i altres de conjunt, tals com la *Patria Nova*, de Grieg, *Tannhäuser* (*Chor de presentació i Marxa de l'homenatge*), de Wagner; i la *Cançó de la puça*, de Beethoven, i *Les Lletres*, d'en Mas i Serracant. Tot això, unit al valor dels elements executants, féu que la sala de l'Ateneu Agrícola 's vegés plena de gom a gom de distingida concorrencia, que no 's cansà pas d'aplaudir durant el concert.

De l'execució sols se 'n poden dir lloances : fusió completa dels cent-cinquanta executants, valentia i seguretat en les entrades, i principalment calor i entusiasme. De tot això qui se n'emportà la major gloria es el mestre Bové, que demostrà un talent ben poc comú, tant en la direcció de les obres de conjunt com en les corals. En aquestes, al costat del director, hi vegerem, a més, el valor musical de la massa choral, ben disciplinada i amb una frescor de veus força apreciable.

Dit això, se comprendrà que les obres executades, cada una per son estil, deixessin encisat el public, sobre tot *La Mort de l'escolà*, cantada amb una valentia que féu esclatar el public, al final, en una llarga ovació. Força aplaudides foren així mateix les composicions *Sota de l'olm*, d'en Morera; *Goigs i planys*, d'en Clavé, i *Oh quin bon ecol*, de Roland de Lassus; així com els exercicis de gimnastica ritmica que la secció de nois presentà interpretant obres d'en Sancho-Marraco i en Lambert. Les demés que integraven el concert, corresponents als autors Insenser, Beethoven, Waelrant, Karr, Casademont, S. Gavanyac, Goula, Fujol i Marraco, obtingueren també un bon exit.

Rebin, des d'aquestes pàgines, l'Orfeó Vilafranquí i els seus director, Sr. Bové, i professora, D.^a Avelina Junyent, el public homenatge que 'l llur talent mereix. — I. F.

TERRASSA

El dia 11 d'agost tingué lloc a l'Agrupació Regionalista d'aquesta ciutat un concert que l'Escola Choral havia organitzat en obsequi al seu mestre director, l'infatigable Llongueras. Aquesta festa, a l'ensems que servia per festejar la tornada de l'anyorat mestre, que 's trobava de nou entre 'ls seus després d'una tant llarga estada en terres germaniques, era un bell i sincer acte d'homenatge que se li dedicava pels seus aprofitadissims estudis i pels consegüents brillantissims resultats, regoneguts en els examens del Palau del Ritme, de Hellerau. I an els que havem seguit d'aprop la vida d'en Llongueras, tota plena de lluites, que ha anat guanyant ardidament i bravamant, d'una a una, sense que 's notés mai en ell l'ombra més lleu de defalliment, ens ompli d'una joia infinida 'l veure l'amor,

l'entusiasme i el bon zel del mestre Pecanins, de l'Orfeó Manresà (director interí de l'Escola Choral) i dels choristes, així com la profunda devoció amb que assistí al concert un públic ben nombrós i distingit. Tot aquest entusiasme 'l' teníem ben descomptat : sabem sobradament, els que havem viscut en aquesta ciutat, que l'Agrupació Regionalista n'es una font, d'entusiasmes; i que, mercès an en Llongueras, hi ha, en ella, un nucli d'una espiritualitat ben sana i fortament assenyalada.

El concert constava de dugues parts. En la primera hi havia les obres que segueixen : *Cant dels joves*, d'en Morera, que es l'himne de l'Escola Choral; *Oh! quin bon ecol*, de Lassus; *El Mestre*, d'en Pecanins; *El Fill del rei*, d'en Llongueras. D'aquesta obra, que era primera audició, l'autor n'ha tret un bon partit, armonitzant-la bellament, tal com ell sab fer-ho sempre. *Brindis*, de Mozart, era també primera audició. Es una obra d'una simplicitat admirable. Està escrita en la classica forma del canon, construïda amb una tal mestria que apareix senzillíssima, i bategant en tota ella aquella ànima, delicada per excel·lència, tant elegant i tant pura, del gran geni *infant*. L'Escola Choral sabé donar-li una interpretació sobria i adequada. Entraren també en la primera part *El Siti de Berg-op-Zoom*, de Weyts i Rourgen, i *Patria nova*, de Grieg, obra en la qual se distingiren notablement el solista Sr. Vidal i l'acompanyador al piano, Sr. Duran, de l'Orfeó Manresà.

Omplenava tota la segona part l'obra del notable director de l'Orquestra Simfònica, de Barcelona, en J. Lamote de Grignon, *La Nit de Nadal*. Tota ella fou conduïda admirablement per la batuta ferma i segura d'en Pecanins. Cal fer esment, en l'execució d'aquesta obra, de la feina dels solistes Srta. Ubach en la *Cançó de Maria*, dita d'una manera dolcíssima i encisadora, i Sr. Galí en la *Cançó de Sant Josep*, en la qual se distingí pel seu bon sentiment i la seva discreció; com també de la dels acompanyadors Srs. Duran i Puig, al piano i a l'armonium respectivament. — J. QUINTANA.

Notes bibliografiques

ROGELIO VILLAR : *La Música y los músicos españoles contemporáneos*. Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid. — Casa Erviti, San Sebastián.

L'autor d'aquest folleto es, com recordaran els nostres llegidors, el mateix de les formoses *Cançiones leonesas* i del magnífic quartet de corda premiat en la darrera Festa de la Musica Catalana. Just es que surti en defensa dels seus companys d'art, el prestigi dels quals tant poc considerat es en el nostre país. En qüestions de musica, ja se sab que 'l públic d'Espanya (reduït quasi al de Madrid i al de Barcelona) res vol saber dels seus artistes, creient-los menys aptes per a l'exercici d'aquell art que 'ls de l'estranger. Passi encara pels instrumentistes; però, en quant als compositors, sembla talment que siguin incapaces de produir res de bo, com no 's dediquin al *género chico* : tant poca confiança inspira l'audició de llurs obres a llurs païsans. I, no obstant, els noms dels Pedrell, Albéniz,

Manén, Bretón, Nicolau, Morera, i altres de gent més jove, són molt considerats a l'estranger, i exalçades llurs obres per tota persona entesa. Rogelio Villar passa revista a tota la producció musical espanyola, des dels autors polifònics dels segles XV, XVI i XVII fins als més novells dels nostres dies, sense oblidar els creadors del teatre líric modern, o sigui la *zarzuela*. També esmenta 'ls treballs dels nostres musicòlegs, dintre i fora de les revistes tècniques que aquí 's publiquen; la creació d'importantes institucions orquestrals i corals; l'abundor de creacions en el gènere de cambra; i, per fi, la llarga llista de solistes virtuoses escampats arreu del món, a més dels molt notables directors d'orquestra que aquí tenim.

La falta de protecció oficial notada fins avui, sembla haver-se corregit bon xic amb els concursos periòdics organitzats per l'Estat, an els quals prega Villar als músics joves que no deixin de concorrer, perquè així s'evidenciarà d'una manera certa la vitalitat del nostre art musical.

Aquesta ignorància de lo molt que a casa nostra 's produeix, creu Villar que es deguda en bona part a la pedanteria de moltíssims *dilettanti*, als quals no agrada més que lo nou, lo d'última moda, encara que res valgui, preocupant-se tant amb el que a fora s'escriu, que no 'ls deixa temps d'enterrar-se del que aquí 's fa. An ells se dèu, principalment, l'atmosfera hostil que a l'entorn de tota producció nacional seriosa 's crea sempre, refredant en gran manera l'entusiasme dels que amb més bona fe van a escoltar-la, i descoratjant així 'ls nostres músics.

Amb molt bon sentit, aconsella Villar als seus companys que s'inspirin en les tonades populars (d'una varietat tant rica en les diverses regions espanyoles), que es la manera de donar una personalitat ben definida a la música nacional, tal com ho feren els compositors russos i noruecs darrerament; però, això sí, posseïts d'una tècnica forta que pugui realçar la bellesa natural dels temes, presentant-ho a l'europea, es a dir, generalitzant lo particular.

Tampoc vol Villar que 's facin alards de tecnicisme amb estranyeses i confusions lamentables, antiartístiques sempre, que anul·len tota emoció.

«Hay que ser sencillo, — diu el simpàtic compositor lleonès — sin confundir esta cualidad con lo flojo y trivial, ingenuo, lo que constituye uno de los encantos del arte, cualidades que no están reñidas con lo profundo é intenso, no obscureciendo lo puramente artistico por el procedimiento que, á la postre, no es más — como he dicho — que un medio de expresión. Esto han hecho siempre los grandes maestros : evocar, sugerir con los medios más simples las más intensas emociones; decir la mayor cantidad de cosas musicales con los medios técnicos más sencillos, pues las obras cortadas por un patrón y construidas con arreglo á fórmulas hijas del cálculo, no merecen el nombre de obras artisticas, y el músico que no encuentra una frase bella, una idea musical amplia, espontánea, fluida, debe dejar la pluma antes de escribir esas elucubraciones musicales, que pretenden algunos hacer pasar por obras de arte, pues hay que distinguir el oro del oropel, que en materia de arte, y especialmente en música, tanto se presta al fraude.»

Per fomentar la producció musical a Espanya, Villar recomana la constitució d'una Societat Nacional de Música i la del Teatre Líric Nacional, subvencionat per l'Estat.

La Societat Nacional facilitaria l'audició d'obres de compositors espanyols, en el gènere de cambra

i simfonic, interpretades per artistes i corporacions de la terra. Repetint-se aquelles amb assiduitat, el públic arribaria a familiaritzar-s'hi (com ja ho ha fet a Catalunya amb el gènere coral), i els editors s'animarien llavors a publicar major quantitat d'obres d'autors espanyols del que han fet fins ara.

En quant a la creació d'un Teatre Liric Nacional, qui negarà la seva necessitat? D'autors d'òperes no'n falten pas. La llista que presenta Villar es abundosa, fent-hi molt bon paper els autors catalans, i també els d'Euskaria. Però per falta d'un teatre nacional, subvencionat com se deu per l'Estat, les obres d'aquells compositors jueu en el més injust oblit; perquè, encara que moltes d'elles hagin aconseguit representar-se, la falta de protecció no ha permès que arribessin a popularitzar-se amb el seguit de llurs audicions.

L'autor de les *Canciones leonesas* canta moltes més veritats, ben certes, malastrugament, en aquest país. El folleto es, doncs, tot ell, saborós, ple d'interès i sense desperdici. Convindria molt que's popularitzés la seva lectura entre professionals i aficionats, puix per poc que's meditin i's posin en pràctica sos consells, forçosament n'haurà de beneficiar l'art nacional. — J. S.

DR. GUIDO ADLER : DER STIL IN DER MUSIK. I Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils.
— Leipzig, Breitkopf und Härtel.

El distingit professor de l'Universitat de Viena Dr. Guido Adler, ben conegut pels seus treballs de musicografia, ha publicat el primer volum d'una obra nova que porta per títol *L'Estil en la música*. En aquest primer volum estudia els principis de l'estil musical i les classes en que pot dividir-se, reservant per al segon volum l'història ordenada dels estils musicals.

L'autor fa notar que el seu llibre es el primer que's publica exclusivament sobre tal matèria. En efecte, encara que s'ha parlat, i molt, d'estil musical, especialment en llibres consagrats a l'estudi de la composició i de les formes musicals, ningú s'ha imposat com el Dr. Adler una limitació, enutjosa si's vol, però que l'ha obligat a esbrinar més fonament, sense que altres matèries distraiguessin la seva atenció, els secrets de la formació de l'estil, i els principis i lleis a que obeeix. Molt especialment li ha calgut posar una cura molt gran en no caure en qüestions de pura estètica; cosa ben difícil, però necessària per assolir el seu objecte.

Tractant d'estil, un hom pensa tot seguit en les cèlebres paraules de Buffon, que, naturalment, el Dr. Adler no's descuida de citar : «L'estil es una part de l'hom mateix. L'estil no pot ésser llevat, ni traslladat, ni alterat : si es enlairat, noble, sublim, l'autor serà igualment admirat en tots els temps.»

Amb no menys encert diu Taine, en sa *Filosofia de l'Art*, que l'estil es una exteriorització del caràcter de l'home. En efecte, pot considerar-se l'estil com el mirall artístic que reflecteix l'estat, la temperatura de l'ànima de l'artista.

L'estil ha sigut la preocupació constant dels músics de tots temps; i aquesta paraula, acompanyada d'un qualificatiu, ha sigut empleada un sens fi de vegades per designar la faísó de presentar una obra d'art, i també ha servit freqüentment com a crit de guerra i revolució artística : estil imitatiu, estil fugat, estil nou, estil modern, estil galant, estil lliure...

Monteverdi, nomenat, pel Dr. Adler, un dels grans innovadors de l'expressió musical, dominava tres estils, usant alternativament el que millor s'avenia amb l'inspiració del moment i amb ses intencions expressives. Així ho declara en el proleg dels *Madrigali guerrieri ed amorosi con alcuni in genere rappresentativo* (1638) : se valia del *stile concitato* per expressar la colera i les demés passions violentes; amb lo *stile temperato* interpretava la moderació, l'igualtat de caracter i el domini de sí mateix; i amb lo *stile molle* traduïa en musica l'humiliació, la sotmissió, la resignació...

Més aprop de nosaltres, Berlioz, amb l'exaltació acostumada de son temperament, fa una romàntica divisió d'estils : dramàtic apassionat, fogós arruixat, joïós delirant, apassionat violent expressiu, cavalleresc terrible, greu i trist, graciós voluptuós; estil enorme, colossal...

Artistes fent llur via més callats i discrets, però amb igual o major fermesa, han triomfat batejant amb llur nom un estil : per exemple, l'estil *alla* Palestrina. Altres, pel contrari, han sofert tota mena d'influències i han donat mostres d'un deplorable eclecticisme : així Meyerbeer ens presenta una amalgama dels estils de Mozart, Weber, Spontini, Rossini, Bellini, Herold i Spohr.

Ara bé : quins són els elements constitutius dels estils musicals? en què consisteix la diferència entre uns i altres? com s'han anat formant i destriant? Aquestes preguntes obtenen satisfactoria resposta en el concienzós estudi del Dr. Adler. Malastrugament, no podem, dintre d'una lleugera nota bibliogràfica, seguir-lo de pas en pas en ses disquisicions sobre el ritme, la melodia, la tonalitat, ni en sos enginyosos punts de vista sobre l'estilització de les melodies gregorianes, o les influències nacionals, o la barreja d'estils; que tot això i moltes altres coses enclou la primera part del volum. I molt menys podem extractar la segona part, que es igualment lluminosa, dividida segons els títols següents : *Origens, Musica religiosa i eclesiàstica, Lloc i finalitat, Musica vocal i instrumental, Estil líric i dramàtic, L'Oratorio, Estils nacionals, Classes característiques, Estil individual, Els Amanerats, L'Eclecticisme, Diferents estils des del punt de vista de les veus*.

Sols ens resta recomanar caldament la lectura del llibre als músics anhelants de major instrucció dintre de llur art, i desitjar una traducció francesa (com ha fet recentment en Laloy amb les conferències sobre Wagner, del mateix autor) que faciliti sa difusió fora d'Alemanya.

Ans de terminar aquesta nota ens plau consignar que en el capítol dedicat a l'*Oratorio* s'ha esmentat de l'obra, coneguda pels nostres lectors, de l'erudit col·laborador d'aquesta REVISTA Sr. Carreras i Bulbena, qui ha contribuït, diu el Dr. Adler, a donar llum sobre els orígens de dit gènere. I, en la copiosa llista bibliogràfica que clou el volum, com es natural, no hi falta el nom autoritzat del mestre Pedrell, i hi hem vist amb goig, entre les publicacions periòdiques, el títol de la REVISTA MUSICAL CATALANA. — G.



Necrologia

ANTONI COMELLA I CALSINA

El dissabte 21 de setembre morí en aquesta ciutat el mestre de capella de l'església parroquial de Santa Maria de la Mar, D. Antoni Comella i Calsina, pare del nostre estimat amic i company Josep M.^a Comella, sub-director de l'ORFEÓ CATALÀ.

El mestre Comella era 'l music més vell de Barcelona. Tenia noranta anys. Va néixer el 6 de maig de 1822. Quan tenia deu anys va donar-li lliçons de solfeig el xantre de la Catedral Domingo Sitges, i al cap de deu mesos ja cantava a la capella de Santa Maria de la Mar, estudiant harmonia i composició amb el mestre Mn. Ramon Aleix. Era un dels quatre pensionats per la Junta de l'Obra, que menjaven i dormien a casa 'l mestre i els pagaven vestit i calçat.

Amb els professors de la capella Benet i Brutau aprengué a tocar la flauta i el clarinet.

Pel març de 1842 guanyà per oposicions la plaça de primer clarinet del regiment de cavalleria d'Espanya número 12. En 1844 fou nomenat mestre de la Banda Municipal de Barcelona, carrec que dimití per no estar conforme amb una arbitrarietat que 's va fer contra 'ls musics antics de la banda.

Un cas semblant, que pinta l'honorabilitat del mestre Comella, succeí amb motiu de la dissolució de la banda de l'esmentat regiment de cavalleria, que, essent un pretext per desfer-se del mestre director que tenia, no volgué ell reconstituir-la, per més precs que li feren.

En la mateixa epoca organitzà una cobla-orquestra que 's disputaren totes les poblacions de Catalunya, per a les festes majors, per la brillant execució que donava tant a les composicions religioses com a les profanes.

A l'inaugurar-se 'l Teatre del Liceu, en 1846, a Mont-Sió, accedí als precs que se li feren perquè ocupés la plaça de fagot, i amb el mateix carrec passà després al Teatre Principal.

A proposta del mestre de capella de Santa Maria de la Mar, el tant eminent Mn. Josep Barba, en 1851 se li concedien les places de flauta, clarinet i fagot; i poc temps després fou procurador de la capella.

En 1881, al morir Mn. Ramon Rosés, mestre de capella de l'església del Pi, ell va ocupar son lloc durant vuit anys, al mateix temps que desempenyava la mestria de la capella de Santa Maria per defunció del mestre Josep Barba, el qual morí amb un mes de diferencia del seu company Rosés.

El nomenament de mestre director de la capella de musica de Santa Maria de la Mar a favor del mestre Comella fou acordat a l'unanimitat, per la M. I. Junta d'Obra d'aquella parroquia, el dia 12 de febrer, diada de Santa Eulària, del mateix any 1881: de manera que 'l difunt mestre ha desempenyat dit carrec per espai de més de trenta anys.

A més de deixar escrites un nombre important de peces per a cobla i per a banda, compongué, durant els anys que estigué de mestre de capella a Santa Maria, més de cent obres de musica religiosa entre rosaris, trisagis, salves, goigs, motets i misses; les quals obres ha deixat a l'arxiu musical de dita església.

Ha conservat una admirable lluïdesa de facultats intel·lectuals fins als darrers moments de sa vida. Un accident que sofrí temps enrera en la via pública desequilibrà un xic aquell organisme, arribant-li l'hora del seu transit a l'altra vida quietament, amb la tranquil·litat i la quietut del just. (A. C. S.)

A l'acte del seu enterrament hi assistí una gran concurrència, en la qual s'hi veien molts músics, mestres de capella, els mestres Millet, Pujol i Salvat, i una nombrosa representació de l'ORFEO CATALÀ.

A l'esser al temple i al davant del cadavre, la secció d'homes i la de nois de l'ORFEO, dirigides pel mestre Millet, van cantar el *Libera me* del grandios *Requiem* de Victoria.

A la família, i molt especialment a son fill Josep Maria, nostre benivolgut company, transmetem l'expressió del nostre condol.

Noves

CONSERVATORI DE PARÍS. — El trasllat del museu i la biblioteca del Conservatori de París al carrer de Madrid es ja un fet. Entre les curiositats d'aquesta col·lecció, han de citar-se: l'arpa famosa de Maria Antonieta, construïda l'any 1780 per Nadermann, rublerta de pintures i amb claus ornades de diamants; l'arpa de la princesa de Lamballe; la *vihuela* de Loubet, que havia pertangut a Adelaida, filla de Lluís XV; llauts, *tiorbas*, la guitarra de Paganini, que tingué després Berlioz; l'espineta amb pintures de Nicolau Poussin; i tota una sèria d'instruments, en fi, així de vent com de percussió, de diferents epoques.

El museu del Conservatori en qüestió no es pas gaire antic: data de la fi de l'Imperi. El music Clapisson, autor de *La Fauchonnette*, havia reunit una col·lecció de dos-cents trenta instruments. La vengué, vers 1866, a l'Estat, i l'administració de Belles Arts la reuní, el 20 de novembre de 1869, an els demés instruments que posseïa ja el Conservatori.

Respecte a la biblioteca del Conservatori de París, conté també exemplars notabilíssims. Citem, per exemple, el manuscrit original de *Don Juan*, de Mozart, que Paulina Viardot llegà al Conservatori; els manuscrits de les partitures de Berlioz, el de *La Damnació de Faust* entre altres; els d'*Els Huguenots*, de *Guillem Tell*, i de la majoria dels grans músics francesos. Hi ha, a la susdita biblioteca, veritables tresors que la majoria d'aficionats ignoren i que els estudiosos de tots els països van a consultar. Hi ha també, entre força altres coses, una col·lecció de manuscrits italians portats d'Itàlia després de les guerres del primer Imperi, partitures impreses raríssimes, i tota una col·lecció tècnica musical que representa, llegim, un total de més de cent-mil volums.

OBRES POSTUMES DE MASSENET. — L'autor de *Manon* ha deixat tres òperes completament terminades: *Panurge*, *Amadis* i *Cléopâtre*. A més se coneixen dos *Suites*, també acabades: *Suite théâtrale* i *Suite parnassienne*. Aquestes *Suites* són escrites per a cant i orquestra, i contenen, a més, quelcom de declamat. En fi, l'autor del *Jongleur de Notre Dame* deia encara, el dia abans de morir,

a son editor Hengel : « — Car amic : si bé busquessiu, encara trobaríeu, dins d'aquell armari que veieu, força cosetes! »

Les tres òperes que acabem d'esmentar són ja gravades. Respecte a les *cosetes* de les quals parlava Massenet, no hi ha dubte que seran també prompte publicades.

OBRES NOVES. — Maurici Ravel, el conegut impressionista francès, se troba actualment a Sant Joan de Luz, i escriu, sembla, un concert per a piano i orquestra sobre motius bascs.

El mestre Debussy (cap davanter, com ja es sabut, dels musics impressionistes) ha terminat també, segons llegim, dos poemes dançats. L'un, intitulat *Khamma*, s'estrenarà a Anglaterra; l'altre, *Jeux*, ha sigut escrit per esser executat durant la proxima *temporada russa*, de París.

En fi, Ricard Strauss escriu també un *ballet* en col·laboració de Hugo von Hofmannsthal i del comte Kessler.

OBRA INEDITA DE FRANZ LISZT. — Peter Raabe, el conegut *capellmeister*, acaba de trobar en els arxius del Museu Liszt, de Weimer, una obra inedita del mestre. Se tracta d'una composició, per a orquestra i solo de bariton, intitulada *El Tità*. Aquesta obra serà executada, el proxim hivern, a Weimar.

SÓBRES MASSENET. — L'opinió de Debussy :

« Massenet fou el més realment aimat dels musics contemporanis. I es, per altra part, aquest amor que s'ha sentit per Massenet, el que li ha creat la situació particular que no ha cessat d'ocupar en el món musical.

Els seus confreres li perdonaren malament aquest poder de plaure, que es realment un dò. Aquest dò no es pas, en veritat, indispensable, sobre tot en art; i 's pot afirmar, entre altres exemples, que jamai Joan Sebastià Bach va plaure, en el sentit que aquest mot pren quan se tracta de Massenet. S'ha sentit mai que les modistes cantin *La Passió segons Sant Mateu*? No ho crec pas. Mentre que tot-hom sab que elles se desperten cantant *Manon* o *Werther*. Que no s'hi enganyi ningú : veus-aquí una gloria adorable que envejarà secretament més d'un d'aquests grans puristes que per escalfar el cor llur no tenen sinó 'l respecte un xic laboriós dels cenacles. »

Finament ironià!

UNA ÒPERA CANTADA EN ESPERANTO. — Llegim en una revista estrangera que a Cracovia s'ha cantat darrerament l'*Halka*, de Moniuszko, en esperanto. Aquest fou, sembla, un dels números més originals del Congrés Esperantista que acaba de celebrar-se a l'esmentada ciutat polonesa.

SÓBRES ARRIGO BOITO. — Després de dotze anys de perseverants treballs, el ben conegut autor de *Mefistofele* s decideix, llegim, a entregar el seu esperat *Neron* a l'empresari de la Scala, de Milà. Sembla que l'obra s'estrenarà aviat.

...

MÉS SÓBRES MASSENET. — L'autor de *Thais* ha deixat tots els seus manuscrits a la biblioteca de l'Opera de París. L'Opera no entrarà, amb tot, en possessió dels susdits manuscrits sinó després de la mort de la viuda de l'esmentat compositor.

...

LA CORRESPONDENCIA DE GRÉTRY. — La Srta. Paulina Long se proposa publicar les cartes del vell mestre belga, i prega, per consegüent, a totes les persones que posseeixin alguna lletra de l'esmentat compositor, que se serveixin comunicar-l'hi, o donar-n'hi, en tot cas, alguna copia. Dirigir-se a «Genève, Le Verger, Chemin Liotard.»

...

LES OBRES COMPLETES DE J. HAYDN. — L'emperador Guillem d'Alemanya contribueix amb una forta quantitat a la publicació de les obres completes del *pare Haydn*. Ha manifestat el desig d'inscriure 'l seu nom immediatament després del de l'emperador Francisco Josep en la llista de subscripció de les citades obres.

...

BIOGRAFIES DE FRANZ SCHUBERT. — Max Friedlander prepara, fa temps, una extensa i documentada biografia de l'autor de la *Sinfonia inacabada*. D'altres s'apressen a publicar les llurs. Walter Dahms acaba de publicar-ne una molt ricament il·lustrada, i Otto E. Deutsch i H. Effenburger n'anuncien una altra, que apareixerà aviat i constarà de tres volums.

...

MAX REGER. — Aquest fecunde compositor acaba de escriure un *Concerto per a orquestra en estil antic* i una *Suite romantica*. Aquestes dugues obres s'estrenaran prompte, segons llegim.

...

WEINTGARTNER. — Aquest conegut *capellmeister* ha escrit darrerament un *Concerto* per a violí, que Kreisler estrenarà a Viena 'l proxim mes d'octubre.

...

MUSICA JAPONESA. — Sembla que alguns aficionats de Tokio projecten enviar alguns dels seus bons musics a Europa a fi d'escampar arreu la musica japonesa.
Augurem als esmentats confreres el més gran exit.

Publicacions rebudes

MUSICA I LLIBRES

Publicació de Musica Religiosa:

- J. CUMELLAS RIBÓ : *Dos Trissagis breus a la Santíssima Trinitat*, a dugues i tres veus iguals, amb acompanyament d'orga o armonium.
- P. N. OTAÑO, S. J. : *A Sant Lluís*, chor i cobles a una i dugues veus, amb acompanyament d'orga o armonium.
- BENVINGUT SOCIAS : *Rosari Montserratí*, a dugues veus, amb acompanyament d'orga o armonium (amb cinc *Ave Maria* diferents).
- J. M.^a PADRÓ, Pvre. : *Cantichs a Maria*, per a chor a l'unissó i cobles a dugues veus, amb acompanyament d'orga o armonium.
- VICENS J. CASAJÚS : *Cançonetes a Maria*, a una veu i chor, amb acompanyament d'orga o armonium. — (E. Subirana. Barcelona.)

- MARCEL BERNHEIM : *Danses Grecques* (Primera Suite), per a piano.
- CH. BREDON : *Croquis*, per a piano.
- SWAN HENNESSY : *Incunabula*. 1. *Berceuse*; 2. *Bébé dort*; 3. *Croquemitaine*. Per a piano.
- EDOUARD BRON : *Barcarolle*, per a piano.
- S. BORSKY : *Menuet. Le Rêve*, per a piano.
- BLAIR FAIRCHILD : *Légende*, per a violí i orquestra.
- CHARLES BOUVET : *Le Rosignol en amour*, per a flauta i piano, de F. Couperin.
- RENÉ SCHIDENHELM : *Scherzo-Sérénade*, per a violoncel i piano.
- *Ballade*, per a violoncel i piano.
- R. SCHUMANN : *Manfred : Evocació d'Astarté*, per a violí amb acompanyament de piano. Transcripció de Ch. Bouvet. — (E. Demets. París.)

- GUSTAV-WAGNER : *Joconda-Valse*, per a piano. — Marcel Lion. París.
- G. DE BERTHA : *François Rakoczy*. Esquisse biographique. — Librairie H. Le Goudier. París.
- M. HALLER : *Vade-mecum para la enseñanza de canto*. Methode complet de cant i de musica elemental, traduït al castellà pel P. Daniel Sola, S. J. — (Frederic Pustet. Ratisbona.)
- RAMON DE ARANA : *Solo de gaita*.
- *Solo de gaita*. Coda. — Impremta i fotogravat de Ferrer. La Coruña.
- JOSEP RAFAEL CARRERAS : *La Música a Catalunya en la XIII centuria*. — Impremta de Francisco X. Altés. Barcelona.
- J. JOACHIM NIN : *Huit années d'action musicale* (1903-1911). — (MCMXI. Bruxelles.)

Societat anonima Casa Dotésio

1 i 3, Portal de l'Angel :: BARCELONA :: Rambla de Sant Josep, 29

===== MUSICA : PIANOS : INSTRUMENTS =====

Cases a BILBAO, MADRID, VALENCIA, SANTANDER, PARÍS

Editors d'obres de PEDRELL, ALBENIZ, MORERA, NICOLAU, GRANADOS, MALATS, etc.

Representants dels PIANOS ERARD, els millors del món; ARMONIUMS CHRISTOPHE ET ÉTIENNE

~~~~~  
J. SANCHO CONDIS

## « Escuela de Dobles Notas » i son « Auxiliar »

per a Piano

PREUS: { *Escuela de Dobles Notas*. Llibre complet, **12 pessetes**.  
Separadament, en tres quaderns, **5 pessetes** cada quadern.  
*Auxiliar*, **3 pessetes**.

Obres recomanades pels mestres Vidiella, Granados, Malats, Pellicer, Costa i Nogueras, Canals, Rodríguez Alcántara, etc.

Se ven en tots els magatzems de musica i a casa 'l seu editor, J. Sancho Condis, Rambla de les Flors, 4, 2.<sup>a</sup> - BARCELONA.

## CANÇONER SELECTE

VOLUM IV

===== FAURÉ =====

Traducció i publicació de JOAQUIM PENA

Un volum relligat de 100 planes, amb 25 CANÇONS

Text català i castellà, **10 PESSETES**

Se ven a les llibreries, en els magatzems de musica i a l'Orfeó Català