



Butlletí mensual del ORFEÓ CATALÀ

### SUMARI

*Músichs vells de la terra* (continuació). Joan Carles Amat, per Felip Pedrell.—*De la perspectiva en l'execució musical*, per Eduard L. Chavarri.—*Emporium*, per J. S.—*Conferències donades en l'Acadèmia Granados pel mestre Felip Pedrell*.—*Orfeó Català: Concerts extraordinaris dels dies 3 y 8 de Mars de 1906*.—*L'Alceste de Gluck*.—*«Hippolyte et Aricie» de Rameau*, per Henri Quittard.—*Catalunya*.—*Correspondències: Bruxeles, Paris*.—*Noves*.—*Necrologia*.—*Publicacions rebudes*.—*Festa de la Música Catalana. Composicions rebudes fins el dia 31 de Ja-ner*.—*Orfeó Català: Secció Oficial*.



### BARCELONA

Redacció y Administració: Plassa de Sant Just, 4

**PREUS DE SUSCRIPCIÓ:** *Barcelona:* Pels socis del ORFEÓ CATALÀ, un any, 4 pessetes; pels no socis, 5 pessetes. — *Fòra:* Pels socis del ORFEÓ CATALÀ, un any, 5 pessetes; pels no socis, 6 pessetes. — *Extranjer:* Un any, 6 franchs

Se suscriu, además, en les principals Llibreries y Magatzems de Música

Número solt, 50 CENTIMS



# Pianos

---

## Chassaigne Frères

---

Passeig de Gracia, 34, ent.º, BARCELONA

---

PARIS 1900, MEDALLA D'OR

Pianos de qua y verticals a cordes creuhades  
y quadro de ferro estil Nort-Americà

Comptat \* Plassos \* Lloguers

---

## PIANOS

---



## Viuda de P. ESTELA

Antiga casa BERNAREGGI

VENDES AL COMPTAT Y A PLASSOS

---

607, CORTS, 607

(Entre Passeig de Gracia y Rambla de Catalunya).—BARCELONA

# REVISTA MUSICAL CATALANA

Butlletí mensual del ORFEÓ CATALÀ

ANY III

FEBRER DE 1906

NÚM. 26

## MÚSICHS VELS DE LA TERRA

(CONTINUACIÓ)

JOAN CARLES AMAT

EN l'esmentat capítol exposa també l'Amat el mecanisme de la xifra pera guitarra, lo mateix que'ls dits convenients pera trepitjar les cordes, posant atenció en els punts que's troben al costat de cada xifra: si es un, ha de trepitjar-se ab l'index; si són dos, ab el dit del mitj; tres, ab l'anular; y quatre, ab el dit xich. Declara en el capítol II el nom de la lletra del A B C que correspon a cada punt de *naturals* y *bemo-llats*, y senyala les cordes y els dits que corresponen a cada posició, presentant tot això en dues planes de «mànechs» y mans.

Explica les dues planes de «mànechs» o posicions dels dits de la mà esquerra: senyala ab un anell (que a causa de lo barroer del gravat no's veu) els dits que no trepitgen, y, després de la declaració de la primera y segona plana de posicions (capítols III y IV), dóna fi a n'aquest tractadet, escrivint: *Fi de la guitarra*.

Destina l'últim capítol (planes 55 y 56) al modo d'afinar la «Vandola», y com s'ajusta (afina) ab la guitarra.

Adverteix que tracta de la «Vandola» de sis ordres, que es instrument més perfecte que la guitarra de quatre y cinch ordres, y «per estar mes introduhida, y mes en vs en aquest temps que la de quatre ni sinch Ordes. Pera templar esta Vandola, pera dirho ab mes claredat y mes breu. Las sinch Ordes sens la prima se templan així mateix com la guitarra, y després la prima en buyt se ajusta, y es Octava de las sextas tambe en buyt, o de las quartas pisadas en segó trast: O sino las primas pisadas en segó trast, se ajusta ab las terceras sens pisar» (o siga en la, re, sol, si, mi, la).

La Bandola y les Guitarras de cinch y quatre ordres podien formar els mateixos acords, exceptuant algunes limitacions pera la de quatre ordres. La Bandola s'afinava a la distancia d'una 5.<sup>a</sup> ascendent o d'una 4.<sup>a</sup> descendent de la Guitarra de quatre o cinch ordres, y això es lo que dóna a entendre l'Amat quan diu: «Tots los punts ques fan en la Guitarra tenen la mateixa consonancia, fets un punt (un ordre, referintse a la taula) mes atrás del que pinta en la Guitarra... Si la Guitarra se toca per tercer (punt) natural (major, o siga en to de re), en la Vandola pinta (toca) per segon (punt) natural (o siga en to de la).

Donada aquesta reduidíssima declaració, quedava en peu la prima de la Bandola. Amat surt del pas dient que aquesta corda «se juga de diferent manera, que fora confondre mes que declarar volerho declarar sens un instrument o Vandola en las mans.

»De aquest breu tractat (carissim lector)» — diu al fi — «no solicito gracias, sino correcció y avisos dels quen entenen (als quals ho submeto): sols te de bo ser breu, porque del mal lo menos; y segons lo gust que trobarà esta obra en lo agrado y benevolencia de la juventud, me empen are, mogut lo animo del carinyo, en obra mes dilatada<sup>1</sup>, que ara nom permet lo present volumen, ni la brevedat dels temps. Empleantme sempre en cosas de tan voler. Vale, iterumque Vale.»

No devia esser molt fort en llatí o volgué ser graciós el plagiari d'Amat, el bon Andreu de Sojos, ja que tradueix y arregla a sa manera l'acostumada salutació al lector, que fins en això fou plagiari, dihent *Vale*, que es lo que val, *iterumque vale*, interin que val.

Es veritablement curiós que'ls millors trac-

1) Que jo sàpiga, no realisà aquest intent.



tadistes y tocadors del instrument anomenat «nacional per excelència» hagin sortit tots de Catalunya: Amat, el primer tractadista de guitarra; Ferran Sors, el gran compositor insuperat; el general Atmeller, l'autor de l'òpera *El Guerrillero*; els dos germans Bassols, procedents de Figueres; Narcís, l'excelent executant; y Bonaventura, que va publicar, ab el títol d'*El Trovador*, gran número de composicions pera guitarra a solo o acompanyadora de cant; de Torroella de Montgri sortiren tres notables guitarristes, el delicat Hugas, Costa y Hugas, son parent, y Joseph Ferrer, actual professor de guitarra y compositor; fill de Barcelona, com Sors, es en Miquel Llobet, aplaudit per sa delicadesa d'execució y ses notables composicions, deixeble del mestre dels guitarristes actuals, Tàrraga, fill de regió tocant a la catalana, en qual capital ha passat quasi tota sa vida y en ella resideix.

#### ADICIONS A LA PRIMERA SERIE

(SEGLE XVI)

#### DE «MÚSICHS VELS DE LA TERRA»

##### VILA

Diu Vila, en el Pròlech de son llibre *Odarum*, que «l'autor té en premsa moltes altres obres pera ús eclesiàstich». Recordant la importància que pera fallar plets de bibliografia antiga musical té l'*Index da Livraria de Musica do... Rey Dom Joao IV*, de Portugal, del que ja he donat notícies en l'estudi dedicat a Joan Pau Pujol, vareig consultar el referit *Index*, y baix els números d'ordre 614 y 615, pertanyents al *Caixaò* 22.<sup>a</sup>, apareix el nom de *Petro Albercio Vila*, ab la següent indicació d'obres, consignada tipogràficament en aquesta forma:

«614. *Odes, ou Madrigais em varias linguas*. PETRO ALBERCIO VIL-LA. a 4. lib. I.

» ODES ESPERITUAES.

» Do mesmo. a 5 & 6. lib. 2

» CANÇOENS.

» 615. *Super flumina Babilonis*.

» Do mesmo. a 4 & 5. *Escritos de mao.*»

Se'ns ocorre preguntar ara: les *Odes ou Madrigais* del llib. I y les *Odes esperituaes* del llib. II, registrades baix el número d'ordre 614, ¿són les del *liber primus y secundus* de ODARUM que coneixem, o d'altre llibre d'*Odorum* que no coneixem? No pot fallarse'l plet, donada la

poca claretat del *Index* en lo que's refereix al senyalament bibliogràfic, fet sense cap coneixement científich. La part impresa d'*Allus*, coneguda fins avuy, no resolt el dubte, fixantse en lo que testifica l'*Index* de Joan IV al parlar de les *Odes esperituaes*, indicant que són a *cinch* y a *sis* parts vocals. Les còpies manuscrites de que parlarem en el text podran aclarir si l'indicació consignada en l'*Index* se refereix a l'obra que coneixem o a altre obra d'*Odorum* distinta d'aquella. Siga com siga, ha d'haverhi més edicions d'obres, ja que'l mateix Vila afirma que *té en premsa moltes altres* pera ús eclesiàstich.

Tampoch es fàcil fallar el plet de la personalitat de Vila nebot, Lluís Albert, de qui vareig traduhir alguna obra del *Libro de Cifra Nueva, de Venegas de Henestrosa*, com dich en el text; plet provocat per distracció, potser, de Pere Joan Comes, l'autor del *Llibre de algunes coses asanyalades*, que convé reproduir per complet y no fragmentariament com ho ferem en el text.

FELIP PEDRELL

(Seguirà)



#### DE LA PERSPECTIVA EN L'EXECUCIÓ MUSICAL

TENIM aquí un problema de música que passa sense advertensa pera grandíssim número de músichs.

Ni encara 'ls tractats de solfeig, ni les ensenyances dels mestres fan caure als deixebles en lo que devia ser desde 'l principi regla capitalíssima de comprensió musical. En eixé tràngol de confusió entre ritme, compàs, moviment y expressió, que per desgracia domina en l'ensenyansa, queda perduda la noció més capdal pera l'execució verital: la idea de les relacions de valors rítmichs y de sonoritat.

Ja veig qualque mestre de solfeig o de piano cridar-me afanyós per la meua injusticia: «¡Cuidado, que això dels valors relatius bé que ho ensenya; ben bé que fem distingir als deixebles que una corxa val dues semicorxees, y que una blanca val dues negres!»

No, estimats rutinaris: no's tracta d'això. Se tracta d'alguna cosa més fonamental (si pot parlar-se aixís), d'alguna cosa més íntima, que fins desco-

neixen sovint executants drets y fets, y fins directors d'orquestra.

¡Que d'inepcies, que de contrasentits, que d'aberracions hem vist en eixes execucions públiques de Déu, per l'ignorancia de la relació dels valors! Esta qüestió, en el fons, no es més que una qüestió de rítmica; però tal vegada, per ser tant senzilla, no troba l'importancia que se li ha de donar. Alguna cosa aixís com si pera anar de camí ningú pensara en els ulls, tant necessaris pera fer via.

\* \*

La perspectiva musical de que parle té singular importancia en la música moderna. En esta ensenyansa de per ahí he vist senyorettes pianistes que toquen a Mozart o a Chopin, y, valgam l'art!, allò no es tocar el piano, sinó fer punt de ganxo ab les tecles. Y després de passar no sé si'l setè o'l novè any (perquè això del piano va per dormides, com els cucs de seda), y després d'aporrerjar *rapsodies húngares y poloneses en mi bemol*, resulta... que no saben res del valor rítmich relatiu dels temes entre ells mateixos, ni dels períodes entre sí, ni de res que done *cos* al obra executada.

D'esta incomprensió naixen eixes execucions impossibles, fastigoses, d'obres que'l públich troba plenes de nosa. ¡Y com no ha de ser aixís, quan tot els ho donen al mateix pla, sense termes, sense distancies!

En les execucions instrumentals es ahont més sovint se troben eixos disbarats: la lletra es moltes vegades un indicador preciós de sentit rítmich.

Chopin es un dels més malmesos, al costat de Beethoven. No tingau por de que'ls deixebles «de pasensia» sapiguen may trobar entre les diferentes parts d'una obra d'aqueixa natural perspectiva. Voreu escomençar bé'l fragment: la indicació metronòmica pot estar al front de la pessa y pot ser justa: donchs l'execució escomensa en bon moviment. Però, després... allà ve lo de córrer en els passos fàcils, y aturarse en els complicats, y desfigurar frases, y desfer oposicions de temes, y acabar allò en un barrejament impossible de tots els elements de l'obra executada.

Y tant executada!

\* \*

Si lo dit ocorre considerant l'obra musical en lo que podriem dir son desenvolupament *lineal*, es dir, desde'l punt de vista del *dibuix* principal, ¡que no ocorrerà en l'incomprensió del desenvolupament polifònic o simultani!

La música moderna necessita (com l'aire pera la respiració) el sentiment *just* de la perspectiva musical. La nostra *poli-melodia* demana ab imperi

que la claritat sia feta entre les diverses parts del edifici armònic.

Jo recordo haver escoltat l'obertura d'*Els Mestres Cantors* en forma dolentíssima desde'l punt de vista de l'interpretació. Allí no hi havia'l sentiment temàtic, y tot tenia'l mateix relleu: tot era al primer pla. De vegades, al lligar un tema en atre, els instruments que passaven a executar un tercer o quart dibuix quedaven sonant a tota forsa. Ademés, entre les diferentes parts de l'obertura, no hi havia cap relació de valors; y aquella claríssima forma de cambis de moviment, indicada pel mateix Wagner, era desconeguda del director. Resultat: un caos, una horrible madeixa de sons tota enredada.

\* \*

Naix el mal també del concepte equivocat que tenen molts del valor del metrònom. Creuen que l'indicació metronòmica es el tot. Y, jo ho he vist, encara que semble mentida!, aquelles indicacions de Wagner, purament de moviments relatius, aquells cambis de temps, per exemple quan escriu: «una ♩ d'ara igual a una ♩ d'abans», repetixch que les he vist relacionades ab l'indicació metronòmica del comensament!

¿Serà necessari insistir sobre'l verdader paper de les indicacions metronòmiques, y tornar a dir una vegada més que estes no signifiquen casi res pera l'execució musical, y que lo essencial es comprendre bé'l caràcter dels temes, y tindre conciencia de la perspectiva que hi ha d'haver entre'ls diferents valors rítmichs y de sonoritat?

EDUARD L. CHAVARRI

Valencia, Febrer de 1906.



## EMPORIUM

*Drama lirich en tres actes, lletra d'Eduart Marquina, música de Enrich Morera, estrenat al Gran Teatre del Liceu de Barcelona la nit del 20 de Janer de 1906.*

Hem de confessar que, tot llegint el llibre d'en Marquina, abans de la estrena d'*Emporium*, desconfiavem del èxit que l'obra d'en Morera pogués obtindre en el teatre. L'acció envoltada, ab son simbolisme, es prou teatral pera despertar l'interès de l'espectador? Són prou humans els personatges? No hi ha massa intel·lectualisme en els diàlegs? L'esperit subtil del llibre haurà sigut capable de despertar la emoció suficient pera inspirar al músich? Són massa abstractes els amors de la bella



cortisana d'Emporium ab el capdill del Nord empetat de meridionalisme. Per això resulta molt més real el personatge de Nurion, y les seves accions, filles d'una passió més viva y sentida. Nurion es el punt ferm de l'acció dramàtica: ella desconeix el simbolisme que encarnen Rodia y Nethú (la projectada unió de la bellesa y el pensament), y obra tant sols per impuls de son cor humà. Es la materialitat que vens al ideal: a son entorn no veu més que lo real, lo que's manifesta als ulls. Seria aquesta, Nurion, la encarnació del poble?

Trobar un bon llibre pera musicar es la primera dificultat que's presenta al compositor ja abans de emprendre son treball (y ¡quantes altres no li resten pera vèncer un cop l'obra terminada!). En Morera considerà bo'l llibre d'en Marquina, y, puig ab son talent musical l'ha imposat al públich, no discutim la seva elecció ni regategem més el mèrit del llibre. Es cert també que no havíem reparat en una condició que l'afavoreix forsa: es la seva brevetat, les reduhides dimensions dels actes. La concisió del llenguatge y la sobrietat de les escenes, conservant sempre justos els límits d'extensió, eviten l'esforç mental de l'espectador, qui veu transcórrer ab rapidesa y ab moviment variat l'acció del drama fins a son terme, sense necessitat ni temps de profundisar el seu sentit.

Al aixecarse'l teló, sense altre introducció que un sort *tremolo* de tímpani, la orquesta exposa'l tema de la esclavitut o del treball, forsa expressiu. En la escena, alguns esclaus al servey de Clodius, rich gerrer d'Emporium, estan ocupats en diferents treballs del ofici, y entre ells s'hi troba Nethú, fill del Nord, el qual excita als seus companys pera la conquesta de la llibertat. El tema que caracterisa la forta rassa del Nord se dibuixa a la orquesta, y el chor entona un brau cant de molt caràcter. Clodius sorprèn als seus esclaus y els castiga, més se desperta l'ira de Nethú, el qual se revolta y s'abrahona ab aquell pera desarmarlo. Hi ha en tota aquesta escena un halé y un moviment que contrasta ab la severitat del primer chor. El joch de la orquesta s'hi fa interessant, car subratlla ab forsa intenció l'animat diàlech dels actors. Al mitg de la lluita intervé Georgies, vianant y filosof grech, qui ab ses paraules de pau desfà la quimera dels lluitadors. Per la suma de dos mil sestercis compra Georgies la llibertat de Nethú, al qual ja procurarà amansir la cortisana Rodia, companya d'aquell. Més la cortisana sent inclinació envers l'esclau; la seva parla l'interessa, y pera gaudir d'ella s'asseuen vora'l camí, deixant la escena lliure als veremadors que ab cançons y balls explayen la seva joia. Du-

rant el curt diàlech entre Rodia, Georgies y Nethú, el músich va exposant els temes característichs de cada personatge y de la idea que encarnen: el de la bellesa, plàcit y serè, se gronxa amorosament en la orquesta, contrastant ab el de la dolça tristesa de Nethú, sombriu y planyider, tot amarat d'anyorament. Però'l cant de Nethú a poch a poch se conforta y pren ufana al escalf de la simpatia que Rodia desperta a son entorn.

La escena dels veremadors, d'un ritme ferm y ple de vida, si bé en el cant hi manca un xich de franquesa, acusa prou bé la personalitat d'en Morera. El ball, al punt més alt d'animació, es interromput per l'arribada del llenyataire anunciant la invasió de l'extranger. En la orquesta s'hi emmiralla ab real accent y color la relació del fugitiu: «El torrent d'homes udolant avansa la plana atravesant... Cremen els boscos; dels pastors que troben sacrificis ne fan...» Georgies demana noves de la invasió, y per elles Nethú s'entera de que Bar, pare de sa muller, es el qui mena l'exèrcit, acompanyat de Nurion, sa propia filla. Això augmenta més encara la tristesa de l'esclau, car al costat de Rodia, son passat s'esfuma y en la bellesa de la cortisana s'hi sent desaparèixer com «gota en mitg del mar». El cant dels seus companys d'esclavitut que s'ou al lluny, desperta a Nethú del seu ensimismament y, refentse com tigre mal ferit, se desfà dels brassos de Rodia pera llensarse a la defensa de la seva patria y dels seus germans.

Aquesta escena, ab la qual acaba'l primer acte, es de les més notables de la partitura. Els temes de Rodia y de Nethú, exposats abans somerament, prenen aquí més vol ab son ample desenrotllament, y ab ells s'hi barregen altres frases d'accent febrós y apassionat que són fidel expressió del estat de ànim dels personatges. La sobtada interrupció del diàlech pel cant dels esclaus, precipitant l'acció, perjudica potser un xich l'efecte musical de la escena, sobre tot a la primera audició de la obra, en la qual el públich no arriba a ferse prou cabal de les belleses que enclou. Una de les principals qualitats d'aquest fragment es, sens dubte, la orquestació, hont s'hi troben sonoritats exquisides y detalls de colorit y ritme que denoten una tècnica instrumental de primer ordre.

Al segon acte precedeix un curt preludi en el qual alternen dos motius: el primer, d'una dolça melangia, sembla expressar el recatat misteri de la nit a la montanya; el segon, d'un aire guerrer y victoriós, ens anuncia clarament l'invasió del exèrcit que s'apropa. En efecte, al aixecarse'l teló van davallant de la montanya al pla diferents agrupaments de cassadors y guerrers, Bar entre ells, y Nurion ab son fillet, que se saluden ab afecte, tot

encoratjant-se pera la pròxima lluita. En Morera s'hi troba bé en aquest ambient, y, com que ab el mateix cert que la orquesta tracta igualment les veus, trassa d'una sola plomada les planes més brillants de la partitura. En mitg d'aquests cants enèrgics y vigorosament ritmats, un incident del drama'ns aporta una nota tendra y bellament inspirada: es la queixa que esplaya'l pastoret, el qual, sorprès pels barbres, va a esser sacrificat. La arribada de Nethú al campament sospèn el sacrifici. Nethú, davant de Bar, recrimina el fet de vessar inútilment sang innocent, y en nom de la bellesa clama pel respecte del lloch y dels ciutadans; però Bar, el valerós capdill, res comprèn del sentit de ses paraules y, sense escoltar més, s'allunya de Nethú en el més alt grau d'exaltació. Es aquesta una de les escenes millor construïdes musicalment: els sentiments oposats d'abdós personatges se destaquen en ella ab ple caràcter, y algunes frases ja conegudes del acte anterior intervenen oportunament en el diàlech. Nurion, esposa de Nethú, què ha presenciât desde'l principi la escena que precedeix, queda sorpresa del cambi operat en son espòs, y, encara que aquest li referma sa estimació propositantli tornar al Nord, ella'l rebutja y's disposa a exterminar sa propia rassa. Nethú, que endevina'l pensament de sa muller, detura ab ses protestes l'arma que anava a caure sobre son fill y jura caminar al davant de tots fins haver-se apoderat d'Emporium. Els visques dels guerrers coronen son parlament y el més gran entusiasme regna en la escena.

La impressió total del segon acte supera encara al bon efecte causat pel primer. El duo de Nurion y Nethú, un dels números més importants de la partitura per son desenrotllament y per la intensitat d'expressió que guarda, manté viu tot l'interès despertat per les escenes anteriors, mereixent senyalar-se en sa primera meytat el tema de Nurion, d'un aire fort bell y noble, que pren allí extraordinari relleu. El final, de gran força dramàtica malgrat la seva concisió, acaba d'arrodonir el quadro.

L'acte que segueix, darrer de l'obra, ens transporta a la vil·la de Clodius, vora la mar. Al voltant de la taula esplendidament ornada s'hi troben, entre altres convidats, Rodia, Clodius y Georgies en plena orgia. Llurs riallades y gatzara van durant, mentres les sacerdotesses ballen al sò d'airoso tonada que la orquesta inicia ab el mateix motiu de la dansa de veremadors del primer acte. Rodia, ab la copa a la mà, acaba de fer en son foll entusiasme l'elogi del vi daurat en estrofes plenes d'eròtica passió, quan la remor de lluita a fòra posa en commoció a tota la gent. Un dibuix orquestal ben característich expressa perfectament l'agitació de

Nethú, que arriba pera aconsellar la fugida als seus amichs llatins. Tots desapareixen, excepte Rodia, que no vol pas abandonar al seu enamorat; més insisteix Nethú en que s'allunyi, puix encara no es temps de viure junts: «Jo soch la forsa y el repòs ets tu: jo soch el pensament, tu la Bellesa...» La rassa nova no la compendria encara y ab son contacte seria aquella profanada. «Les naus te criden, estimada, ves-ten! Jo tinch missió que practicar per tu sobre la terra.» El músich ha trobat aquí inspirats accents de dolça melangia que la orquesta va brodant deliciosament. Rodia cedeix y's disposa a partir al moment que entren els guerrers y Nurion, la qual, creyent infidel al seu marit, el fereix per l'espatlla ab la seva llansa. Rodia assegura a Nurion que Nethú li ha guardat fidelitat, y afegeix que ella s'allunya per haverla ell rebutjada. Davant de la dignitat y la bellesa de Rodia, tots resten com ferits y admirats, deixantli'l pas lliure. Nurion, commossa, afalaga al seu espòs, qui's cuidarà de preparar la terra *per quan torni la Bellesa*, y el teló cau pausadament, mentres a dins se sent vibrar el cant dels remers grechs que s'enduen a Rodia cap al insondable mar blau...

Després d'haver senyalat de passada'ls fragments més importants de la partitura d'en Morera, poch afegirem, com no siga pera alabar la qualitat més meritòria de l'obra: la honradesa artística que en tota ella resplendeix. Si bé es cert que la influencia de les produccions de R. Wagner se deixa sentir algunes vegades en el procediment de certes formes instrumentals, aixís com en el recort d'algun motiu, no per això deixa de subsistir l'estil personal del mestre català, què's destaca per sobre de tot, ja en la forma rítmica dels motius y dibuixos orquestals, de gran potencia expressiva, ja en l'accent de la frase o en el contorn de la linia melòdica, d'un segell ben propi seu.

La estrena d'*Emporium* proporcionà al Liceu una entrada magna. La sala estava brillant com rars vegades, y no n'hi havia pera menys: era nit de festa pera l'art català, y l'atmosfera, favorablement caldejada en pro de l'obra, feya preveure ja una victòria segura. El mestre Morera, força popular y estimat a Barcelona pels èxits obtinguts ab ses obres precedents, pot dir-se que ara, ab les representacions d'*Emporium* al Liceu, ha arribat al cim de la gloria més alta que dintre Catalunya pot assolir un músich. L'èxit de la seva darrera obra ha sigut brillantíssim, tal com ell més podia desitjar. A la terminació de cada acte, en Morera tingué de presentarse infinit nombre de vegades al palco escènich junt ab els interpretadors y'l mestre Mascheroni (mereixedor, aquest, del més complert



elogi), (1) els quals ab tot son entusiasme y saber ajudaren no poch al bon èxit de l'obra. En Morera els deu agraïment, ja que rares vegades s'haurà vist un autor millor secundat en sa primera obra d'empresa.

J. S.



## CONFERENCIES

DONADES EN L'ACADEMIA GRANADOS PEL MESTRE

EN FELIP PEDRELL

SOBRE' L' TEMA

ORIGEN Y EVOLUCIONS DE LES FORMES MUSICALS

QUINZAVA CONFERENCIA. — Fou el tema d'aquesta conferència el *concerto*, el *concerto grosso* y el *quod libet* en la obra de Bach y Hændel.

La paraula *concerto*, que alguns autors diuen que ve del verb llatí *concinere* y altres del italià *concertare*, creu el mestre Pedrell que és una derivació del mot *concentus*, que s'aplicava a l'antiga melodia litúrgica executada per tot el cor eclesiàstich o la major part dels cantors, oposantlo al mot *accentus* ab que se significaven aquells cants entonats pel prebete, celebrant, diaca, subdiaca o algun dels ministres inferiors.

Encara que'l nom de *concerto* ja apareix en la literatura musical de mitjans del XVII<sup>e</sup> segle, mereix tributarse l'honor de la innovació d'aquesta forma musical al violinista Joseph Torelli. Si se li regateja aquest títol, perquè desde un principi existiren variades formes de concert, formes que podrien anomenarse de tanteig y exploració, ningú podrà negarli al menys el de creador del *concerto grosso*.

En el primitiu *concerto da camera* sostenia al instrument principal un acompanyament passiu, especie d'ampliació del baix continuu. En el *concerto grosso* tota una orquestra dialogava ab l'instrument principal o cantant, donantse a n'alguns instruments de la orquestra, especialment als violins, la qualificació de *violini di grosso* o *di ripieno* pera distingirlos del violí concertant o *concertino*. La forma simètrica donada al *concerto* per en Torelli y conservada per espay de cinquanta anys, sembla derivada de la obertura d'òpera tal com l'havia renovada Alexandre Scarlatti. Aquest compositor, destruint l'ordre de simetria establert per Lulli, va col·locar el moviment lent o grave de la obertura en la part central de la composició, enquadrantla ab dos moviments més animats, el primer un xich moderat y més viu l'últim.

Assimilantse Torelli aquest procediment de formes, va fer més: no les va encadenar unint entre si'ls tres moviments típics, sinó que'ls separà, formant cada un d'ells un tot complet en sí mateix, enterament separats dels altres temps o moviments.

El mèrit dels *concerti* de Torelli fou superat pels que, poch després, publicà'l celebre Corelli, que servi-

ren de model als de Geminiani, Vivaldi, Locatelli y Tartini.

Pot observarse en molts *concerti* d'aquests autors la transformació de la *giga*, que, servint primitivament de final de l'antiga *suite*, pert el nom, encara que no'l ritme antich, fonentse poch a poch en un *presto* o en un *vivace* qual compàs ja no se cenyeix invariablement al 12/8 de sa primera manifestació.

De la mateixa manera, en el *largo* o el *adagio* que forma el segon temps dels *concerti grossi*, se reconeix fàcilment l'aire grave y de càracter religiós de la sonata d'iglesia.

La obligació d'escriure en un mateix tò totes les peses de l'antiga *suite* o *sonata* ha desaparegut, escrivint-se cada una de les tres parts en tò diferent, o al menys la segona en tò distint de la primera y la tercera, que en alguns casos conservaven la mateixa tonalitat. En algunes obres d'aquest genre 'ls mestres adopten com a tònica de la segona pessa la subdominant del tò principal, costum que s'erigirà en regla pera la simfonia de forma fixa. Hændel no abandona aquesta pràctica, que es la corrent en sa època.

El *concerto grosso*, simplificantse, se transforma en dugues especies de composició, distintes avuy, però que en la època d'or de la música instrumental italiana no ho eren encara, això es, en el *concerto* pera orquestra reduïda ab un instrument obligat, y en la simfonia orquestral, que no té res que veure ab la simfonia propiament dita.

Els *concertato* d'òpera tenien alguna analogia ab la forma instrumental aludida.

Bach va tractar ab singular elevació de concepte'l *concerto*, donantli una forma molt perfeccionada per l'acció concertant distinta o independent del acompanyament obligat dels diversos instruments.

Aquestes mateixes qualitats distingeixen el *concerto* hændelià.

Bach intitulà *concertos avec plusieurs instruments* els sis que publicà en 1722. Aquests concerts, tenint en compte sa forma, haurien d'estar compresos dintre de la forma típica de lo que anomenaven allavors *concerti grossi*, en quina classe de composicions diferents instruments — ordinariament tres, may un sol — concertaven en *tutti*.

En el final del tercer concert d'aquesta colecció apareix el compàs 12/8, poch usat en aquella època. Els camins fressats no eren del gust de Bach, y sapigut es que fou un dels primers que utilisaren els més complicats compassos compostos. En son *Clavecin bien temperé* apareixen els de 3/2, 4/2, 6/4, 9/8, 12/8, 6/16, 12/16, 24/16.

Els *concerti grossi* de Pere Locatelli, publicats en 1721, sinó són tant profons en sa expressió com els de Veracini, tenen gran energia en el disseny, soltura de línies y gran riquesa de desenrotllaments. Donada la índole diversa del *concerto grosso*, Locatelli dóna gran importància a les formes contrapuntístiques, tant que aixís en el *fugato* com en el lliure *allegro* son estil pot parangonar-se ab el de Hændel, sobrepassant al mestre alemany en la animació del disseny, en l'impetu de la passió y, lo que val més, en la veritablement sorprenent varietat dels temps en forma de *scherzi*, en els quals sens dubte trobà Beethoven el model dels seus.

Els *concerti* de Locatelli presenten desenrotllaments més extensos, segons són *concerti da camera* o *concerti grossi*.

(1) Vegis el repartiment de papers: Rodia, Sra. Talexis; Nurion, Sra. Guerrini; Nelbà, Sr. Angioletti; Bar, Sr. Mariani; Clodius, Sr. Nani; Georgies, Sr. Oliver; un Pastoret, Sra. Gassull; un Llenyataire, Sr. Pascual.



Allà per l'any de 1736 donà una serie de *concerti* compostos ab determinat intent de tres parts en forma bi-partida. Vivaldi (Antoni) accepta aquesta divisió en els 14 *concerts* del *Estro armonico*, compostos entre 1740 y 1750. Consten de dos *allegri* y un *largo*, compostos aquells en forma bi-partida, però sense la repetició obligada de la obertura clàssica.

El musicògraf Torchi afirma que's deu a Vivaldi la forma de la *obertura*, que es una deducció del *allegro* de sa composició simfònica, forma que passà, a J. S. Bach, y d'aquest a tots els demés.

Faltava formar el gust y la escola, faltava una ordenació en aquell caos de les formes, y aquesta ordenació d'una forma única, que consistia en la bi-partició, es deguda a dos grans figures italianes dels últims del segle XVII, Arcangel Corelli y Antoni Veracini. La sonata de Corelli se composa d'un tot indivisible. Consta de diversos temps, en cada un dels quals tant les idees com la forma se presenten ab nitidesa y extraordinaria potencia que donen un caràcter ben determinat a la composició. Corelli ofereix dintre de la forma bi-partida una novetat adoptada després per Veracini y Tartini. Consisteix aquesta en la resposta súbita del tema d'entrada, practicada per la mateixa part de violí que ha fet la proposta, que, com se veu, no's distribueix entre dos instruments, de manera que'l violí executa al mateix temps les dues parts de tema y contratema. Aquesta novetat, a més del gran progrés que donava a la tècnica, posant de relleu una doble melodia, enriqueix al ensem la sonoritat y efecte del violí, degut a la necessitat en que's vegé Corelli d'adaptar l'ús de notes dobles, triples y arpegis, sense lo qual (y ab això precedí a molts) el relleu d'aquella doble melodia era impossible. Aquests procediments de tècnica instrumental ampliaren la especial del violí, perquè dotaven a la melodia d'una orquestració derivada del mateix instrument.

L'altre mestre fou Antoni Veracini, qual istil y forma enriqueix notablement el seu nebot Francisco Maria. Va distingir-se l'istil del Antoni, sinó per la genialitat melòdica, per la solidesa y serietat de la forma, que sapigué mantindre intacta, sense acudir an aquells rebuscaments melòdics y abusos de figuracions dels seus predecessors.

*Quodlibet*. Els *quodlibets* o *quolibets* (del llatí *quodlibet*), considerats en el sentit d'improvisacions sobre temes de cançons populars a 4, 5 y 6 parts, eren objecte de diversió en les *Familentage* (dies reservats a la família), com els que celebraven, per exemple, tots els anys en una de les ciutats de Turingia les famílies y parents Bach. La gracia d'aquestes improvisacions consistia en la juxtaposició de diferents melodies heterogenies, ja per son caràcter, ja per son text. Joan Sebastià escrigué un deliciós especimen d'aquest gènere de composicions, en la darrera de ses trenta variacions sobre un tema en *sol major*.

Aquesta conferència fou il·lustrada ab l'audició d'una sonata de Händel.

SETZAVA CONFERENCIA. — El *lied* com a element principal de la sonata y ls *lieder* y *aries* de Bach.

Diu el conferenciant que al pronunciar per primera vegada'l nom de sonata no's refereix ja a les composicions escrites desde'ls principis de la música instrumental, quan aquesta comença a donar els primers passos, y anomena *sonata* a la peça instrumental composta pera *suonare*.

Se refereix an aquella especie admirable y desapareguda, qual evolució se realitzà en doscents anys, desde últims del segle XVII, y en quals etapes figuren tres precursors, al dir dels historiadors: Joan Kuhnau, Domenico Scarlatti y Carles Felip Manel Bach.

De Joan Kuhnau s'ha dit, a imitació d'un llibre sant, «en un principi hi hagué un home anomenat Joan».

De Domenico Scarlatti, que, més que un precursor, fou un veritable creador, y jo ho sento aixís.

De Carles Felip Manel Bach, que sols fou fill de Joan Sebastià en quant a l'ordre de naturalesa; que en l'ordre estètic donà més, y sobre tot altra cosa que no havia rebut; que la seva obra no sembla venir del passat, sinó que's dirigeix cap al pervindre; que es obra que no acaba, sinó que inaugura; y, en fi, que no es un efecte, sinó una causa.

Segons aquests judicis crítics, que's repeteixen en uns y altres autors, la historia de la sonata podria resumir-se aixís: Carles Felip Manel Bach ha fonamentat l'edifici; Haydn y Mozart l'han construït, y Beethoven l'ha coronat.

Ben dit, encara que sumariament dit. Felip Manel, y al costat d'aquest nom no poden oblidar-se ls de Kuhnau y Scarlatti, com a resumidors de coses ja preexistents; Felip Manel, Kuhnau y Scarlatti feren més que cimentar l'edifici que ben sovint destruït Beethoven. En suma, que són dignes de gran consideració els que he anomenat resumidors, mellor que precursors, resumidors de formes que preexistien sense formar un tot complex. Examinarem en la següent conferència la part que pertany a cada resumidor, com he dit, de formes preexistents. Què preexistia? La *suite*, que, perdut el seu caràcter coreogràfic, prestava a la futura *sonata* uns y altres moviments temàtics, bi-partits y extensos, que, combinats entre sí, podien formar y formarien un tot quan el *lied*, l'aria, formes originaries de l'antiga *canzone*, se combinés entre aytals moviments. Aleshores podria dir ab rahó, Forkel, el pare dels musicògrafs alemanys, que la sonata es una forma composta de tres pessas: podria reflexar la 1.<sup>a</sup>, per exemple, la indignació; la 2.<sup>a</sup>, Andante, la reflexió; la 3.<sup>a</sup>, Andantino, una consolació melancòlica. Així les subdivideix y classifica son caràcter. Ab això y afegir als tres temps un incident, un divertiment, anomenat ab el temps *minuetto*, *alemanda*, etc., la sonata en quatre temps era un fet.

Faltava perfeccionar y fer entrar en la literatura d'aquesta forma, adequada pera l'*atagio*, l'*antante*, pera'l moment líric de la nova forma, el *lied*, l'aria o la *canzone*.

El model insuperable existia. L'oferia als resumidors pròxims, a Scarlatti sobre tot, com aviat veurem, el gran J. S. Bach. Estudiemho en una de ses col·leccions de *lieder* y *aries*.

Les audicions d'aquesta conferència consistiren en varis *lieder* religiosos de Bach, y dugues *aries* del *Notenbuch* d'Agna Magdalena Bach, executats al violí y piano pels Srs. Frigola y Vives.

DISSETAVA CONFERENCIA. — La part que en la invenció de la *sonata* correspon a Kuhnau, a Carles Felip Manel Bach y a Domenico Scarlatti.

La sonata es una especie admirable, que pot considerar-se com desapareguda y qual evolució s'ha realitzat durant 200 anys desde les darreries del segle XVII, com ja fou dit en la anterior conferència.

Com a forma de la música pura es més lliure que la

fuga, més ideal que la *suíte* y, com ja s'ha dit, menys social que la *simfonia*. És més lliure que la fuga, no tant sols per sa forma, sinó per sa lògica, menys estreta de concepció. La fuga pot dir-se que's dirigeix a la intel·ligència; la sonata, lo mateix que la fantasia, a l'ànima. Si ha presidit a n'aquella lo que podria anomenar-se una llei de rigor, en cambi aquesta sols obeeix a la llei de la gràcia. Hans de Bulow comparava en una ocasió el *Clavecin bien temperé* de Bach y les sonates pera piano de Beethoven al Antich y al Nou Testament de la música. «El pensament és just. Abdues obres se completen, abdues són necessaries y suficients pera la perfecció de nostra fe», diu Bellaigue.

La *suonata* y'l *quartetto* instrumental són dugues especies musicals diverses en alguns detalls. Les *sonate*, lo mateix que 'ls *trii da camera*, constaven, al principi, de tres temps. Com a característica del estil d'aquestes composicions, se nota en els autors de la segona meitat del segle XVII que 'ls melismes convencionals, sinó del tot, tendeixen a desaparèixer.

La *suonata da camera*, pera la majoria de compositors, se manté encara a últims del segle XVII, tancada dintre d'una serie de danses com corrandes, gígues, gavotes y gallardes. No obstant, en alguna colecció de *duetti* o, mellor dit, de *trii* a dos violins y baix continuo pera orgue, publicada en aquella època, apareixen no pocs temes característichs y molt musicals pera cada un dels tres o quatre temps en que comensa a dividir-se aquest genre de composició. La forma de la cansó vocal antiga y el *lied* prevaleixen en els temps llargs especialment: això es lo que estudiarem en la darrera conferencia.

No es cosa fàcil descobrir alguna característica important entre tal cantitat de composicions uniformes, sonates, *caprici* y *concerti*, que pequen per excés d'analogia. Ha d'abarcarse ab una sola mirada tota una gran complexitat de treballs pera trobar en un segle determinat, lo mateix allavors que ara, veritables individualitats, tant poques, que poden comptarse ab els dits d'una mà.

La sonata va despendre's a poch a poch dels obligats *tempi da ballo* de sa primitiva manifestació, y, encara que certs temps no tinguessin res que veure ab la dansa, se conservaren per costum els títols coreogràfichs, *alla giga*, *alla polacca*, etc.

No ha d'oblidarse tampoch la *sonata da chiesa*, de la qual fou iniciador el mestre venecià Joan Gabrielli cap al any 1600, que deu son origen a les formes polifònich-religioses.

Es altre element afluent que engroixirà'l capdal de la sonata quan arribin els primers exploradors. La sonata religiosa tingué un conreuador excelent italià en la persona de Corelli, que en sa *Opera terza* publicà dotze composicions a 3, entre les quals ha d'esmentarse com una de les més belles la quarta de la colecció. El segon pas fugat dona peu a Bach pera escriure una fuga a 4 veus reals pera orga. Corelli agotà en 39 compassos tot lo que tenia de dir sobre 'ls dos temes. Bach, pera exposar y donar forma a son pensament, empleà més de 100 compassos.

La *sonata da chiesa* revestí en sa primera forma cert caràcter majestuós, degut a la elecció de sos components, preludis, fugues, aries graves y religioses. La devoció pomposa dels fidels italians estimulà als músichs en les primeres tentatives d'alegrar, per dirho aixís, aquelles majestuositats de la primitiva sonata, per medi de *fiorituras* y passos d'agilitats superficials

en els quals brillava'l talent de virtuós del executant. Els *tempi da ballo* de la sonata o *suíte da camera* introduïren en la sonata d'iglesia, corrompent son ambient primitiu escolàstich, en tant que la *sonata da camera* s'apropiava algunes aries y fugues de la sonata d'iglesia, lo qual feya veritablement irrisori la distinció establerta al principi entre 'ls títols d'aquestes dugues composicions.

La sonata pera piano acostuma a ésser sovint simfònica. Ho és quasi sempre en la de Beethoven, tant simfònica com la mateixa simfonia, tant pel desenrotllament com per la combinació de les idees. La seva gran riquesa es limitada per l'ausència de timbres variats, que li neguen el color, que sols pot donar el contrast de timbres.

Un excelent historiador anglès ha trassat d'una manera acabada'l cicle complet de la forma de la sonata. Com en tot ordre de manifestació de música pura, Beethoven ocupa la cima. Fins a n'ell el camí recorregut pel geni dels músichs puja, puja incessantment: després baixa y's perd en una planura immensa. No obstant, recorrent el camí d'ascens, com el de descents, quantes creacions ha confiat el geni del home al instrument més satiriat y malehit de tots, al piano!

El mateix historiador, parlant d'algunes sonates dels precursors de Beethoven, emplea una frase molt encertada: *they sound Beethovenish*, això sona a Beethoven. Entre aquests precursors anomena a Dussek, sense oblidar a Kuhnau, etc. També anomena a Rust com a predecessor, del qual diu que la grandiositat y el dolor tràgich sonen a Beethoven.

A Joan Kuhnau li cab la gloria d'haver adaptat al clave la forma de *sonata da camera*. Aquesta sonata no ha de confondre's ab la producció a que avuy donem aquest títol. La sonata de Kuhnau era l'antiga *Pessa*, composició de cert aire solemne, oposada a lo que s'anomenava *Suíte*, es a dir, una serie de pessas curtes a l'estil de les danses més en boga.

Més que autor real de sonates, es un conreuador de música de programa, de música literaria, que diríem avuy (veginse ses *Sonates bibliques*).

Passant a altre dels anomenats primers exploradors, arriba Carles Felip Manel Bach, segon fill de Joan Sebastià.

Prescindint de qüestions o detalls de forma, les sonates del fill de Bach, si se judiquen en conjunt y en son moment històric, tenen importància capital en la historia del desenrotllament d'aquesta forma. L'innovació no consisteix tant sols en la tècnica armònica, en els contrastes estètics y en aquella *ars nova* d'exposar frases gracioses y plenes d'argucies y fineses de dicció aristocràtica propies de la època, y que en mans de Beethoven pendran proporcions tant gegantesques, sinó en aquella fells idea de donar al primer temps de la composició son verdader desenrotllament, y en la encertada unitat que prové de la reunió de dos temes; dels quals el segon forma quelcom aixís com el contrapès del primer, y, sobre tot, en els desenrotllaments y deduccions d'aquests temes abans de la reaparició en sa tonalitat d'origen. En aquesta mena de bilaterisme es abont el precursor anuncia al creador.

Analísant una sonata de Scarlatti, se nota que l'únic temps de la obra consta de dos parts. En la primera 'ls temes giren en les tonalitats propies de la tònica y la dominant, y en la segona se repeteixen aquets temps en sentit invers de modulació. Falta completament la part consagrada al desenrotllament dels dos



temes, la part que podria anomenarse dialèctica, y en la qual el geni titànich de Beethoven se manifesta ab aquella impetuositat sense fre que comunica vida y significació a temes aparentment indecisos y insignificants, dels quals deriven episodis y deduccions imprevisibles, engroixintse tempestuosament com les onades d'un mar immens que jamay podrà expressar fantasia de poeta.

El bilaterisme de dos temes enginyosament combinats dintre de ses mateixes oposicions de caràcter y tonalitats, units sempre per certa afinitat o parentesch que 'ls uneix per la mateixa rahó de son contrast, alcanza ab C. F. M. Bach, y més encara ab Scarlatti, tot el poder intrinsech d'una manifestació nova d'art.

L'exemplar definitiu y perfecte d'aquesta obra d'art no ha arribat ni ab Kuhnau ni ab C. F. M. Bach. Pera preparar un Beethoven no n'hi ha prou ab Haydn y Mozart: són necessaris un Rust, un Dussek, un Clementi. D'aquests tres músichs, Rust, el més admirable, es desconeix: els altres han sigut ingratement oblidats.

Aquesta conferencia fou ilustrada ab l'audició d'una sonata de C. F. M. Bach, executada al piano pel senyor Vives.



### CONCERTS EXTRAORDINARIS DELS DIES 3 y 8 DE MARS DE 1906

Heus-aquí'ls interessantíssims programes d'aquests concerts que en aytals dies donarà l'ORFEO CATALÀ ab la cooperació dels solistes de la «Schola Cantorum» de París, Milles. Marie de la Rouvière, Mary Pironnay, Ali Villot, Marg. Delcourt, Messieurs R. Plamondon y Edgar Monys, son director M. Charles Bordes, el solista català Sr. Segura y una nombrosa y escullida orquesta.

#### PRIMER CONCERT

Dia 3 de Mars, a un quart de deu de la nit, en el Teatre de Novetats.

##### PRIMERA PART

Selecció de la òpera IDOMENEO . . . . W. Mozart

a) Obertura. b) Quartet. c) Aria d'Illia. d) Chor de bon viatge, ab rèplica de soprano sol.

##### SEGONA PART

Audició integral del primer acte de la

òpera ALCESTE . . . . . Chr. Gluck

##### TERCERA PART

No'l deixo, Jesús, motet . . . . . J. S. Bach

Caplaint . . . . . Nicolau

Deploració final del oratori JEPHTE . . . Carissimi

#### SEGON CONCERT

Dia 8 de Mars, a un quart de deu de la nit, en el Teatre de Novetats.

##### PRIMERA PART

Audició integral del quart acte de la òpera HIPPOLYTE ET ARICIE . J. Ph. Rameau

##### SEGONA PART

Stabat Mater. . . . . Palestrina

Vina, Jesús, vina, motet . . . . . J. S. Bach

La Sagrada Familia . . . . . Pedrell

Chor d'Almogàvers de la òpera Los Pirineus. . . . . Pedrell

##### TERCERA PART

LA CORT D'AMOR, quadro musical extret de la òpera Los Pirineus. . . . Pedrell



### L'ALCESTE DE GLUCK

Creiem que serà agradós an els nostres llegidors el següent extracte del extens estudi que Berlioz, en la seva obra *A travers chants*, dedica a l'*Alceste* de Gluck. Es d'oportunitat la publicació d'aquest extracte, perquè, com s'anuncia en aquest mateix número, el dia 3 del vinent Mars, en el primer dels concerts que l'ORFEO CATALÀ ha organitzat, el públich barceloní tindrà ocasió d'assaborir les hermosures del primer acte de l'obra de Gluck.

*Alceste*, tragedia d'Eurípides, ha servit d'argument a varies òperes: un de Quinault, posat en música per Lulli; un altre de Calzabigi, posat en música per Gluck; un altre de Wieland, posat en música per Schweizer, y alguns altres. L'òpera de Gluck, escrita primer sobre un text italià per l'Opera de Viena, ahont s'estrenà'l 16 de Desembre de 1767, fou després traduït al francès ab algunes modificacions per l'Academia reyal de Música de París, ahont s'estrenà'l 23 d'Abril de 1776, y enriquida per Gluck ab varis fragments importants. Cap d'aquestes obres líriques se sembla completament a la tragedia grega.

Fou quan la represa de les representacions d'*Alceste* de Gluck a París en 1861 que Berlioz escrigué'l present estudi

Havent Gluck escullit per assumpte d'una nova òpera l'*Alceste* d'Eurípides, Calzabigi, en aquella època poeta de la cort de Maria Teresa, que comprenia bé'l geni y les intencions de Gluck, se posà a l'obra. Eliminà prudentment del poema grec tot lo que anomenem avuy dia defectes (dju Berlioz), y sapigué ferne brollar situacions noves molt dramàtiques y sumament favorables, es precis convenirhi, als grans desenrotllaments d'una òpera. Va suprimir solament, y ab això me sembla que cometé un gran erro, el personatge d'Hèrcules, del que podia treuresen un excelent partit. Al comentament de l'acció, en el poema de Calzabigi, el poble thessalià està reunit davant del palau de Phères, espe-

rant noves de la salut d'Admeto, greument malalt. Un heralt anuncia a la multitud consternada que'l rey està en sos darrers moments. La reina apareix seguida de sos fillets, y invita al poble a seguirla vers el temple d'Apolon pera implorar aquest déu en favor d'Admeto.

La decoració canvia y la cerimònia religiosa comensa en el temple. El sacerdot consulta les entranyes de les víctimes, y, possehit de terror, anuncia que'l déu va a parlar. Tots se prosternen, y en mitg d'un silenci solemne la veu del oracle fa sentir aquests mots:

*Le roi doit mourir aujourd'hui,  
Si quelque autre au trépas ne se livre pour lui.*

El sacerdot interroga la multitud consternada:

*Qui de vous à la mort veut s'offrir?  
Personne ne répond!...  
Votre roi va mourir!*

El poble's dispersa tumultuosament y deixa a la malhaurada reina mig desvanescuda al peu de l'altar. Però Admeto no morirà pas: Alceste, en un moviment sublim de tendresa heroica, s'acosta a la estatua d'Apolon y jura solemnement donar la vida pel seu espòs. El sacerdot entra novament pera anunciar a Alceste que son sacrifici es acceptat, y que a la fi del jorn els ministres del déu de la mort vindran a esperar-la a les portes del infern. Així acaba el primer acte, ple de moviment y excitant emocions vivíssimes.

L'obertura, sense ser molt rica d'idees, conté accents suauement patètics y commovedors; el color ombriu hi domina; l'instrumentació no té pas l'esclat ni la violència de les composicions instrumentals de nostre temps; no obstant, es més carregada y forta que la de les altres obertures de Gluck. L'obertura d'Alceste, així com les d'*Ifigenia a Aulida*, de *Don Giovanni*, de *Demophoon*, no acaba completament abans d'alsar la tela: se lliga al primer fragment de l'òpera per un encadenament armònic per medi del qual la cadensa se troba sospesa indefinidament.

Al alsarse la cortina, el chor, entrant sobre un acord que romp la cadensa de la orquesta, esclama: «*Dieux, rendez nous notre roi, notre père!*» El chor «*O dieux! Qu'allons nous devenir?*», seguint l'anunci del heralt, es ple d'una tristesa noble, que fa ressortir millor per sa gravetat l'agitació de la *stretta* que segueix: «*Non, jamais le courroux céleste*», quals principals dibuixos melòdics són tant ben declamats y d'una accentuació tant veritable com els millors recitatius.

Així mateix succeeix ab el chor dialogat: «*O malheureux Admète*», qual darrera frase especialment, «*malheureuse patrie!*», es d'una punyenta veritat d'expressió.

En el recitatiu d'Alceste, a la seva entrada, l'ànima sencera de la jova reina se revela en alguns compassos. La bella ària «*Grands dieux, du destin qui m'accable*», es a tres moviments: un moviment lent a quatre temps, un altre a tres temps, y un *allegro* agitat. Es en aquest recitat que's troba l'hermós accent d'orquesta, reprès tot seguit per la veu, ab aquestes paraules: «*Quand je vous presse sur mon sein*», del qual un músich me deya: «Es el cor de la orquesta que s'agita!» Aquest ària presenta, pera la dicció de les paraules, l'encadenament de les frases melòdiques y l'art d'economisar la força dels accents fins a l'explosió final, dificultats de que no's donen compte la major part de les cantantes.

La tercera escena té lloch en el temple d'Apolon. Entren el gran sacerdot, els sacrificadors ab els tripodes inflamats y els instruments del sacrifici, després Alceste conduint sos fills, els cortisans, el poble. Aquí Gluck ha escampat el color local a mans plenes: es la Grècia antiga que'ns revela ab tota sa majestuosa y bella simplicitat. Escolteu aquest fragment instrumental, mentres entra'l corteig; escolteu aquesta melodia dolça, velada, resignada, aquesta pura harmonia, aquest ritme apenes sensible dels contrabaixos, quals moviments ondulosos s'amaguen sota l'orquesta, com els peus de les sacerdotesses sota ses blanques túniques; escolteu la veu insòlita d'aquestes flautes en el registre grave, aquests enllassaments de violí dialogant el cant, y dieume s'hi ha en música quelcom de més bell que aquesta marxa religiosa.

La cerimònia comensa per una pregaria de la que'l gran sacerdot tot sol ha pronunciat ab tò solemniel els primers mots: «*Dieu puissant, écarte du trône*», interromputs per tres llargs acorts presos a mitja veu, inflats després fins al fortíssim pels instruments de metall. Res més imponent que aquest diàlech entre la veu del sacerdot y l'harmonia pomposa de les *trompetes sagrades*. El chor, després d'un curt silenci, reprèn les mateixes paraules en un fragment un xich animat a 6/8, qual forma y melodia sorprenen per sa extranyesa. S'espera, en efecte, que una pregaria sigui d'un moviment lent y en un compàs tot altre que el de 6/8. ¿Per què aquesta, sense perdre sa gravetat, junta a una mena d'agitació tràgica un ritme fortament marcat y una instrumentació esclatant? M'inclino molt a creure que estant acompanyades, segons se diu, certes ceremonies religioses de l'antiquitat de saltacions o danses simbòliques, Gluck, preocupat d'aquesta idea, haurà volgut donar a sa música un caràcter en relació ab aquesta costum suposada.

El recitatiu obligat del gran sacerdot: «*Apollon est sensible à nos gémissements*», es evidentment la més enginyosa y la més admirable aplicació d'aquesta part del sistema de l'autor, que consisteix en no emprar les masses instrumentals que a proporció del grau d'interès y de passió. Els instruments de corda comensen sols per un unisson, qual dibuix se reproduceix fins a la fi de la escena ab una energia creixent. Les flautes, els oboes y els clarinets entren successivament en els intervals de les exclamacions del pontífex inspirat; les trompes y trombons callen sempre. Més an aquests mots:

*Le saint trépié s'agite,  
Tout se remplit d'un juste effroi!*

la massa de metall vomita sa andanada tanta estona continguda, les flautes y els oboes fan sentir llurs crits femenins; el tremolor dels violins redobla, la marxa terrible dels baixos commou tota l'orquesta: «*Il va parler!*», després un silenci súbit:

*Saisi de crainte et de respect,  
Peuple, observe un profond silence.  
Reine, dépose à son aspect  
Le vain orgueil de la puissance!  
Tremble!...*

Aquest últim mot, pronunciat sobre una sola nota sostinguda, corona d'una manera sublim aquesta escena extraordinària. Es prodigiós, es música de gegant, de la que jamay abans de Gluck s'havia suposat l'existència.



Després d'un llarg silenci general, se sent la veu del oracle:

*Le roi doit mourir aujourd'hui,  
Si quelque autre au trépas ne se livre pour lui.*

El cor a mitja veu que segueix, es d'un gran caràcter: es ben bé l'estupor y la consternació d'un poble qual amor per son rey no va pas fins a sacrificar-se per ell. El gran sacerdot exclama: «*Votre roi va mourir!*», crit d'alarma que dona an aquella multitud espantada el senyal de la fugida. Tots se dispersen tumultuosament en un cor d'un admirable laconisme, abandonant Alceste desvanecuda al peu de l'altar.

La reina, sola en el temple, expressa sa ansietat per un d'aquells recitatius que Gluck sol ha sapigut fer. En el quint vers d'aquest recitatiu, l'orquestra comença un *crescendo*, imatge musical de la gran idea de sacrifici que acaba de néixer dins l'ànima d'Alceste, l'exalta, l'abruixa y arriba an aquest estat d'orgull y d'entusiasme: «*Ah! l'amour seul en est capable!*», després de lo qual la recitació esdevé precipitada, la frase vocal corre ab tant d'ardor que l'orquestra sembla renunciar a seguir-la, s'atura pantejant, y no reapareix fins a la fi pera desplegar-se en acords plens de tendresa.

En el següent fragment («*Non, ce n'est point un sacrifice!*»), que es a la vegada una aria y un recitatiu, el més complet coneixement de les tradicions y del estil del autor poden solament guiar al director d'orquestra y a la cantanta. Els canvis de moviment hi són freqüents, difícils de preveure, y alguns ni estan marcats en la partitura. En veritat, quan la música dramàtica arriba a un grau d'elevació poètica com el d'aquest fragment, es precis planyer als executants encarregats d'interpretar el pensament del compositor; el talent es apenes suficient pera aquesta tasca aclaparadora; es precis quasi bé'l geni.

En el recitatiu «*Arbitres du sort des humains*», en el qual Alceste, agenollada als peus de la estatua d'Apolon, pronuncia son terrible vot, la veu solemne dels instruments de vent, seguint la part de cant, els dibuixos formidables dels baixos descendint diatònicament, durant els intervals de silenci de la part vocal, produeixen un efecte de grandiositat incomparable.

Apareix el gran sacerdot pera dir que'l vot d'Alceste es acceptat. Aquest fragment, «*Déjà la mort s'apprête*», es a dos moviments y d'un caràcter quasi amenaçador en sa segona part.

Arriba al aria: «*Divinités du Styx!*» Alceste està novament sola; el gran sacerdot l'ha deixada, anunciant-li que'ls ministres del déu dels morts l'esperaran a les vores del Tartar a la fi del jorn. Tot es acabat; algunes hores apenes li resten. Més la feble dona, la tremolosa mare, han desaparegut pera fer lloch a un ser que, llençat fora de la natura pel fanatisme de l'amor, se creu inaccessible a la temensa y capable de trucar, sens desmayar, a les portes de l'infern.

En aquest paroxisme d'entusiasme heroich, Alceste interpela'ls déus del Styx pera afrontarlos; una veu ronca y terrible li respon; el crit de joia de les cohorts infernals, l'esfereidora fanfara de la trompeta tartàrea ressona per la primera volta en les orelles de la joia y bella reina que va a morir. Son coratge no es pas comogut; ella apostrofa, al contrari, ab un redoblament d'energia aquests déus àvits dels que desprecia les amenasses y desdenya la pietat. Es cert que té un instant d'entendiment, més la seva audacia renaix, ses paraules

les se precipiten: «*Je sens une force nouvelle*». Sa veu s'eleva gradualment, les inflexions n'esdevenen de més en més apassionades: «*Mon cœur est animé du plus noble transport*». Y, després d'un curt silenci, reprenent sa extremidosa invocació, sorda als lladruchs de Cerber com a la crida amenassadora de les ombres, repeteix encara: «*Je n'invoquerai point votre pitié cruelle*», ab accents tals, que'ls brugits estranys de l'abim desapareixen vensuts pel darrer crit d'aquest entusiasme barrejat d'engunia y d'horror.

Jo crech que aquest prodigiós fragment es la manifestació més completa de les facultats de Gluck; facultats que potser no tornaran a presentar-se jamay reunides en un mateix grau y en un mateix músich; inspiració transportadora, alta rahó, grandiositat d'estil, abundancia d'idees, coneixement profund del art de dramatisar l'orquestra, melodia penetrant, expressió sempre justa, natural y pintoresca, desordre aparent que no es més que un ordre més savi, simplicitat d'harmonia, claretat de dibuixos, y, per sobre de tot, força immensa que espanta l'imaginació capàs d'apreciar-la.



## «HIPPOLYTE ET ARICIE» DE RAMEAU

Una tragedia de Racine posada en òpera, ab un pròlech d'espectacle y un desenllas de pastoral, tal fou l'assumpte sobre'l qual Rameau va compondre sa primera obra dramàtica.

Pera donarli aquesta *Phèdre* disfressada, el clergue Pellegrin, autor del llibret, havia exigit del músich cinchcentes lliures de fiança, perquè no augurava molt bé dels debuts a l'escena d'un home teòrich, organista quinquagenari, a l'inspiració del qual cap poeta s'havia encara atrevit a abandonar sos versos. Pellegrin passà ben prompte de la desconfiansa a l'entusiasme. Després d'haver sentit a casa de l'arrendatari general *La Popelinière* alguns fragments de l'obra de la qual havia ell dubtat, va esquinçar el contracte que Rameau li havia firmat. El clergue versayre va mostrarse així mellor jutge que escriptor, y, sense possehirne'l talent, feu acte de la imprudent generositat d'un veritable poeta. Més ell no comptà ab el públich, que trobà l'òpera massa difícil de comprendre y l'acullí fredament, ni tampoch ab l'orquestra, que la trobà massa difícil d'execució y va ferne una desgracia. Y Rameau, doblement trahit, pogué apercehir-se de que un autor ha d'obrar prudentment ab les costums del seu auditori, guardant-se sobre tot de torbarlos ab genialitats y posarse sempre d'acort ab la mitjania dels seus intèrpretes en comptes de posar en perill, ab ses audacies, la bona reputació d'una orquesta ignorant, qual seguretat se deu solament a la rutina. No obstant, un cop l'obra fou més coneguda, auditors y executants poch a poch s'hi anaren fent.

Sense perdre coratge, l'obra s'anà cantant y l'èxit arribà. Els més severs crítics ja hi havien reconegut desde les primeres representacions «una música mascla y armoniosa», segons llegim en el *Mercuri*, fent notar els mèrits de les aries caracterisades, dels quadros; cul·lint les «intencions felisses y sostingudes». Els passatges descriptius, de color molt viu y de molt clar efecte,

haviem entusiasmat tots ells, especialment la cassera del quart acte, el chor y simfonia de la tempesta, el remolinament de les onades. No faltaren tampoch admiradors pera aquest monblech de *Phèdre* que clou el quart acte, ahont altives y doloroses armonies semblen acompanyar el triomf de la fatalitat y plorar la desfeta dels humans, víctimes de la sort y dels Déus. Aquestes quantes ratlles igualen, si no superen, a tot lo més corprenedor que Lulli havia escrit, proves que Rameau, desde la seva primera obra, dóna de lo confessat per ell més tard en els següents termes, a propòsit de les *Indes galantes*:

«Preocupantme sempre de la bella declamació y del bell contorn melódich que regnen en els recitatius del gran-Lulli, he procurat imitarlo, no com un servil copista, sinó prenent, com ell, la bella y simple naturalesa per model.»

A n'aquesta vera declamació, d'ahont ve aquesta grandiositat de l'estil en la música dramàtica, filla de la paraula, Rameau hi ajunta l'encís d'una orquestració d'admirable varietat y d'una independència desconeguda fins allavors. Mentre que en les obres dels seus predecessors els instruments de vent no fan més que doblar les cordes en els *tutti* o apareixen solament en les breus tornades escrites a diferents parts pera les flautes o els oboes, Rameau s'arrisca sovint a prestarlos un paper més distint, ornaments sembrats en la trama armònica, sostinguda pels instruments de corda, accents expressius que sobrepugen al discurs, o bé, com en la cassera, element nou de desenrotllament simfònic. Per aquests ensaigs ell es el pare de l'orquestra moderna.

Representada per primera vegada en primer d'Octubre de 1733, l'òpera *Hippolyte et Aricie*, va ser cantada al principi per Mlles. Antier (*Phèdre*), Pelissier (*Aricie*) y M. Tribon (*Hippolyte*). Ab canvis bastant importants va ser represa en 1742.

HENRI QUITTARD



BARCELONA

**Gran Teatre del Liceu.** — Les brillants representacions d'*Emporium* han portat a la sala del Liceu animació extraordinària, com solament en comptades nits s'havia vist durant la temporada que acaba de finir. Semblant fet hauria de servir d'ensenyansa a la Empresa y a la Junta de Propietaris del gran teatre, tant rehacis en la presentació d'obres d'autors catalans. La contracta d'artistes estrangers constantment variats y el predomini que allí tenen les cases editorials de música (especialment la més forta d'Itàlia, que arriba a imposar-hi mestres y cantants, a més de les obres que pel seu interès particular més li convé), ja es un gros inconvenient pera que puguin sovintejar aquelles representacions; però, ab bona voluntat y un xich més d'interès per l'art nos-

tre, el cas no es tant difícil de resoldre com sembla. Es vergonyós que una obra al menys d'autor català no figuri cada any en el repertori del Liceu, no pas precisament inèdita, sinó de les mateixes representades abans. Les ovacions dedicades altres nits de gloria als mestres Pedrell, Giró, Albeniz y Manén no foren pas menys xardoroses que les obtingudes enguany per en Morera, y ho serien igualment, a no dubtar, les que logressin demà en Nicolau, en García Robles, en Vives, en Lamote, en Granados y tants d'altres... El públich, un xich retret per la uniformitat de repertori, seuse altre alicient que'l cambi constant d'artistes, y per l'audició d'obres noves que solament se sostenen pel mèrit de llurs interpretadors, pendria interès per les obres dels nostres músics y retornaria an aquell teatre l'antich esplendor que un temps tanta fama li donà.

L'exemple que actualment està donant la artística empresa del Teatre Principal acullint ab el desprendiment més gran les obres dels nostres artistes y prestantlos tots els elements necessaris pera la seva realització més perfecta, potser haurà estimulat els bons desitjos de la empresa del Liceu, perquè's dóna com a segur que a la primavera vinenta s'estrenarà'l drama lirich del mestre Lamote de Grignon *Hesperia*, a més de la òpera *Bruniselda* d'en Morera, y es molt probable que's donguin també algunes representacions extraordinàries del *Tristan*, de Wagner, pel celebrat tenor Borgatti, que tants bons records deixà l'any passat en la interpretació de *Siegfried*.

El número de funcions celebrades durant la temporada d'hivern que acabà'l dia 4 dels corrents es de 64, comptanthi les 14 de tarda. Deu obres distintes s'han cantat, havent sigut *Faust* la que alcançà major nombre de representacions (12). A n'aquella segueixen en ordre *Aida* y *Zazà* (10 representacions cada una), *Sansone e Dalila* y *Emporium* (8), *Tosca* y *L'Africana* (4), *Rigoletto* y *Mignon* (3), y *Lo-renza* (2).

En les dues representacions darreres d'*Emporium* va incloure l'audició del poema simfònic *L'Atlàntida* y el preludi *Festa*, originals del mestre Morera; que foren dirigits pel mateix autor. Abdues obres, que en altres ocasions havien sigut ja executades ab gran èxit, meresqueren del públich del Liceu el millor aculliment y proporcionaren a n'en Morera una serie interminable d'ovacions.

**Associació Wagneriana.** — En vigílies de la estrena d'*Emporium* al Liceu, aquesta societat dedicada una sessió a la referida obra del mestre Morera, cantantse pels distingits artistes senyoretas Mercè y Serra y senyors Colomé y Boadella'ls més importants fragments de la partitura. L'auditori seguí ab



gran interès l'execució dels fragments escollits, premiant ab forts aplaudiments als interpretadors y al mateix autor, que'ls acompanya en el piano. Com es de suposar, va emplearse en aquesta audició'l text original del poeta senyor Marquina, sensiblement ressentit en les representacions del Liceu per la versió italiana, que, per molt fidel que sigui, sempre aminora la forsa expressiva del vers.

El concert de piano donat en la mateixa associació la nit del 26 de Janer per la senyoreta Concepció Darné y Dalmau, deixeble del mestre Vidiella, proporcionà a la concurrència que hi assistí un goig intens. El programa en sí ja oferia'l més viu interès per la seva novetat (dues pàgines moderníssimes de Debussy y de Ravel y altres no menys notables de Bossi, Ole Olsen y Balakirew); y com que la execució fou un model de claretat y nitidesa, adionat del mellor gust, se compendrà aixís l'entusiasme que regnà en la sala durant tota la vetllada. La senyoreta Darné, que dos anys enrera, al Ateneu, havia demostrat condicions ben notables de concertista, se'ns presenta avuy en ple domini de les seves facultats. Sense cap temor podria afrontar el judici d'un gros públich, car les qualitats que la engalanen són ja suficients pera imposarse.

A més de les composicions esmentades, algunes d'elles d'una dificultat a tota prova, com són *L'isle joyeuse*, de Debussy (un xich discutible la musicalitat d'aquesta); *Jeux d'eau*, de Ravel, d'un enginy curiós, y la brillant fantasia de Balakirew, *Islamey*, la senyoreta Darné interpretà ab forsa delicadesa l'*Andante varié* de Haydn, y, fent contrast ab aquesta composició, la genial *Fantasia en do major* de Schumann, que baix sos dits no perdé pas gens de la seva energia y vigor.

L'auditori no's cansava d'aplaudir a la joveneta pianista, y al final de la sessió, quan se presentà ab son mestre en Vidiella, fou una ovació llarga y xarrodosa la que esclatà en tota la sala. Que repercutixin sovint tals ovacions envers l'insigne artista y professor que tant s'ha desvetllat en pro del nostre art, sempre a l'aguayt de lo més nou y lo més bo que la evolució musical pugui aportarnos!

**Associació Musical de Barcelona.** — En plena organització dels grans concerts que's proposa celebrar durant la Cuaresma que va a entrar, la «Associació Musical» ha ofert encara als seus socis tres sessions prou interessants per la importància de llurs programes. En dues d'elles, pertanyents al cicle Schubert (massa prompte acabat si tenim en compte la feconditat d'aquell gran compositor), s'hi executaren, ademés del *Quintet en do major*, op. 163, que ja havíem sentit en l'últim concert del curs passat, els *quartets en la menor*, op. 29, y en

*mi bemol*, op. 125. El primer es forsa conegut y s'ho val per ses bel·leses, però'l segon no li va a la saga en quant a intenció dramàtica y a fondo sentit. La interpretació, a càrrech del quartet jove de l'Associació, compost dels senyors Lopez Naguil, Lopez Casals, Ribas y Rabentós, ab el concurs del senyor Montserrat en el quintet, fou ajustada y correcta, mereixent del auditori seguits aplaudiments. En l'últim concert del expressat cicle dedicat a Schubert hi prengué part el distingit bariton senyor Segura, qui cantà ab bon timbre de veu y ab marcada expressió cinch *Lieder* de diversos estils, però tots ells a propòsit pera lluhir ses facultats. El públich escoltà al reputat cantant molt agra-dosament y li feu repetir les melodies nomenades *Calma gentil* y *Il figlio delle Muse*.

El programa de la sessió celebrada'l dia 11 dels corrents lo composaven tres sonates pera violoncel y piano, cada una d'elles d'un caràcter ben personal. Foren aquestes la de Saint-Saëns, en *sol menor*, op. 32; la de Beethoven, en *sol menor*, op. 5, núm. 2, y la de Grieg, en *la menor*, op. 36. Els interpretadors d'elles, senyors Rabentós y Sabater, donaren en llur execució proves de la bona escola hont s'han educat, distinguintse, ademés, el primer per la sonoritat que treu del violoncel, y'l segon per son mecanisme segur y d'una finesa gran.

Abdós artistes varen esser molt aplaudits a la terminació de cada temps de les sonates, essent objecte al final del concert d'una carinyosa ovació.

**L'Eco de Catalunya.** — En vista del gran èxit que obtingué'l darrer concert dedicat als socis protectors d'aquella societat, la Junta de la mateixa decidí celebrarne un altre de públich, que's donà a l'estatge del «Centre Catalanista» de Sant Andreu, el diumenge 28 del passat mes. El programa, com de costum, era molt triat, figuranthi les pessas que més èxit havien obtingut en les darreres audicions. Aixís se compendrà que'l referit concert fos un seguit interminable d'ovacions envers els ardits cantayres que no cedeixen may en sa penosa però artística tasca. Entre'ls números que van tenir de repetir-se recordem *Los mals companys*, d'en Lambert; *Primavera eterna*, d'en Morera; *Negra sombra*, d'en Montes, y *Auba d'amor*, d'en Calduch.

**Novell Planter.** — El simpàtic chor infantil que dirigeix ab tant d'entusiasme En Francisco Flos y Calcat donà una audició en la Cort Angèlica de Sant Lluís Gonzaga, resultant una festa tant atractiva y interessant com totes les que organisa l'aixerit Esbart. Les cançons populars y les originals de Schumann, Millet, Morera, Salvat, Flos, Freixas y Lambert, cantades ab extraordinari bon gust y notable

afinació, alternaren ab la lectura de boniques poesies per noys del mateix Planter, y tant les unes com les altres meresqueren del auditori les més complides alabances. El noy Frederich Flos, en la interpretació de dues sardanes al piano, també escoltà molts aplaudiments.

**Capella de Música de Sant Felip Neri.** — Aquest any se celebrà ab la mateixa solemnitat dels demés la festa que l'Il·lustre Col·legi d'Advocats dedica a Sant Raymon de Penyafort. A les deu del matí del propi dia se cantà a l'iglesia de Sant Felip Neri, per la Capella de dita iglesia, baix la direcció del Mtre. Millet, els *Kyries* y *Gloria* (B. M. V.), Cant Gregorià; *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus*, de la missa a quatre veus de Lassus; a l'Ofertori, *Dormi fili*, de Pedrell, y en acabat l'Ofici'l motet *Estote fortes*, de Victoria. El dia 15 se feren los funerals pera'ls senyors advocats morts durant l'any, en qual acte cantà la Capella'l *Requiem* a quatre veus de Victoria.



**BRUXELES.** — La Societat de Concerts Ysaye acaba de celebrar l'aniversari de la seva fundació. Ja fa deu anys que existeix, y sembla que era ahir! Encara no he oblidat aquella primera sessió, y encara sembla que veig a l'Eugeni Ysaye rodejat dels seus deixebles, allà en la gran sala del *Circo*! Y encara veig també a n'el malaguanyat Dupont (que allavors era director dels Populars), aplaudint el debut de la nova Societat. Després aquesta associació's traslladà a l'Alhambra, a la Moneda (però poch temps), y actualment dóna'ls seus concerts a l'Alhambra altra vegada. Gran èxit se féu a l'Ysaye, com era d'esperar, al presentarse l'altre dia ab la batuta als dits. Dirigí ab més convicció que may la sempre bella *Sinfonia* d'en César Franck, que es y serà sempre una de les pàgines més fermes y més hermoses del segle passat, y alguna altra obra de menys importància. Els solistes d'aquesta sessió foren dos dels més mimats del públich d'aquí: en Artur de Greef y el violinista Thibaut. El primer executà molt rebé'l *Concert en mi bemol* d'en Theo Ysaye, y el segon dugues obres del Eugeni Ysaye: el *Vals-Caprice* (arreglo del estudi pera piano), de Saint-Saëns, y el *Cant d'hivern*, que en Deru estrenà, si mai no recordo, fa alguns anys. Molts aplaudiments pera tothom, naturalment, pera l'Eugeni Ysaye sobre tot, y molt entusiasme. Y a fe que bé's mereix tot això l'infadigable director de la molt simpàtica societat, car en deu anys ha fet molta feyna y molt bona. Francament, lo que es aquí, entre aquesta so-

cietat, els Populars, els concerts del Conservatori y els que's donen a la Grande Harmonie (sense comptar els de la Sala Erard y molts d'altres), no'ns podem pas queixar. Sentim molta música y, molt sovint, molt ben executada.

Gran èxit ha obtingut en Pau Casals, fa poch dies, a la Grande Harmonie. Ha tocat, ab en Crickboom y l'Emili Bosquet, un *Trio* de Beethoven y una obra de Rameau, arreglada per en Saint-Saëns, y, tot solet, la *Suite en sol*, de Bach, y les... inevitables *Variations* de Boëllmann. Ho ha fet millor que may.

En aquest mateix concert en Crickboom tocà l'*Scherzo* y l'*Andante* de la *Sinfonia Española*, de Lalo, y... la també inevitable *Polonesa* de Wieniawski, y en Bosquet executà alguns *Estudis* de Chopin y una *Rapsodia* y una *Berceuse* de Brahms. Abdós foren molt aplaudits, però en Casals es el que des pertà més entusiasme. Y es que aquest xicot es irresistible, verdaderament.

Y ja'm perdonaran si aquest mes no parlo sinó d'aquests dos concerts. Confesso que no he pogut assistir a cap més, malgrat tota la meua bona voluntat. Fa un fret molt viu, y els refredats fan de les seves. — X.

**PARÍS.** — Dues produccions líriques d'interès molt relatiu han vingut a augmentar el repertori ja considerable de l'Opera Còmica: *La Coupe enchantée*, de Gabriel Pierné, y *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, de Carles Maria Widor.

En Pierné compon cada dia més menut, més insignificant y més afeminat. La partitura de *La Coupe enchantée* es d'una pobresa llastimosa, malgrat l'aparència de preciositat y elegància que hi llueix per sobre. L'estil es vellot, carrincló, decaigut y superficial, y els procediments d'escriptura són els mateixos que empleava l'autor fa quinze anys. Pera més desgracia, l'obra es de proporcions tant reduhides que, exposada a l'Opera Còmica, s'hi veyia com una estampa japonesa penjada sota les voltes de l'Arch de Triomf.

Si en Pierné fos un qualsevol, tot això hauria d'importarnos poch o res, però's tracta precisament d'un músich de real y veritable talent, però un talent malhauradament conduhit y que, no obstant, havia inspirat les més falagueres esperances. No oblidaré may l'emoció intensa, profunda y sincera que'm produhí, ara fa dos anys aproximadament, dirigint la *Sinfonia en re* de César Franck al Châtelet. Fou una esplèndida revelació... y una profecia que no s'ha complert.

De totes maneres, si l'obra d'en Pierné no ha dit res de nou, y ningú esperava altra cosa, la d'en Widor no ha anat gaire més lluny. La nova obra de l'il·lustre autor de *La Korrigane* es un pesat monument d'impersonalitat construït sobre quatre actes de guix y palla. Heus-aquí l'argument: en Joan Pere, patró d'una barca pescadora, té una filla, Mariagna, que enamora'l pilot Jaume, pobre y pesca-



dor també. El pare s'oposa als amors, però la sort vol que un dia de tempesta ell y sa barca's trobin en perill de mort. En Jaume salva a n'el vell Joan Pere, que un cop a terra s'enterneix y gratifica ab la benedicció paterna als dos enamorats. Quin infantilisme! Ara imagineu-vos, pera fabricar quatre actes sobre aquestes quatre innocentades, el treball de presidari que l'autor del llibret—l'Henri Cain—ha hagut de fer! Naturalment, la música podia salvar la situació, però no es aixís: si es abundanta y nodrida, no ho es més que en vulgaritats y reminiscències. Es l'obra d'un professor que coneix bé totes les fórmules y procediments d'escriptura, però que emplea ab marcada preferència's que ja han fet llarga estada en les orelles dels abonats.

La tendència a l'homofonia y a les modulacions als tons relatius o més vehins hi es deliberadament establerta. Res que fereixi les púdiques orelles dels adolescents en música; res d'ànguls, res d'improvisat. Tot es agradable, melòdic y fàcil de recordar sortint del teatre (oh qualitat preciosa!). Lo que més m'extranya es que'l bon mestre Widor no hagi recordat que's països bascos (l'acció's desenrotlla a San Juan de Luz) tenen música, costums y llengua propies; música sobre tot. Quina ocasió millor espera l'excel·lent organista pera nodrirse en lo popular, aquest vell popular regenerador, fresch y vivent, que ha pogut elevar a la categoria d'escola l'obra relativament petita d'un grapat de compositors russos? Ignora potser el distingit deixeble de Rossini que's bascos deixen rodar entre ses prodigioses montanyes torrents de melodies y de ritmes joves, nous encara y quasi verges? Altrament, rica hauria sigut la seva partitura si, sabent-ho, ho hagués aprofitat; y cal dir que, pastitxo per pastitxo, sempre l'estimariem més de temes populars que de temes de pantomima.

Deixant enrera tota la mediocritat que aquestes dugues obres respiren, tractaré de referirvos impressions més agradables: les que'm sugeri'l concert dirigit per en Safonow, per exemple. Era la primera vegada que veyia dirigir sense batuta, y també fou una de les vegades que realment vegí dirigir.

No crech que se m'acusi de snobisme si dich que ni en Chevillard ni en Colonne, ab ses llargues batutes, obtindran may lo que en Safonow ab ses dugues petites mans. En Safonow posseeix en ses mans y en sos brassos un tresor de gestos d'una forsa expressiva extraordinaria, y ab ells transforma l'orquestra en orga. colossal. Pera ell cada agrupament d'instruments es un teclat, y cada instrumentista un registre. Ben al contrari de lo que tots creyem, la direcció de l'eminent mestre rus es ferma, segura, decisiva y poderosa; no hi ha accent, pausa, respiració, ictus ni cesura que ell no indiqui ab un gesto breu, però clar.

Y a totes aquestes condicions precioses cal afegir un sentiment de musicalitat gran, noble y sincer; qualitat que fa d'en Safonow un director ideal y de gran rassa.

Ab dos ensajos sols la orquestra Lamoureux se

transformà d'una manera tant prodigiosa que tots creyem que la paraula perfecció havia per fi trobat una justa aplicació en materia d'execució instrumental, la materia imperfecta per excelencia. Y no cab dubte que una llarga estada a París d'un director com en Safonow cambiaria en fondo y apariencia una pila de coses que aquí s'accepten com bones y que pot-ser no ho són tant com semblen.

Llàstima fou que en el programa la jove escola russa sols s'hi vegés representada per la *Simfonia en do menor* de Glazounow.

Superior a n'aquesta última'm semblà quinze dies després una *Fantasia simfònica* de Moussorgsky, malgrat que coneixem altres obres de més valor entre les poques, però genials totes, d'aquest original compositor. La música de Moussorgsky no's troba dintre dels límits de cap de les formes musicals conegudes. En aquest sentit es inclassificable. L'escriptura moussorgskyana es la més incorrecte y més enrevessada que existeix abans Debussy, de qui fou, potser, el sol precursor. Es un cas únic. El sentiment modulant d'aquest geni, malhauradament incomplet, es d'una varietat infinida però molt sovint d'una vaguetat excessiva; vaguetat que projecta's seus reflexes en el ritme, que a forsa d'esser inestable sembla líquid.

Però, en mitg de tot, s'hi descobreix sempre la grapa de l'àliga, el segell del geni, mal format, rudimentari quasi, però geni al fi.

..

Me permetré avuy parlarvos, sols sia breument, d'un llibre interessant entre tots els publicats aquests últims tèmps, ja que les noves musicals comencen a mancar-me. Se tracta d'un petit volum dedicat al gran geni que fou Franz Liszt<sup>1</sup>, escrit pel molt distingit crítich conferencista y musicògraf grech M. D. Calvocoressi y dedicat a n'en Balakirew.

Avuy encara, malgrat els treballs de Zellner, Boutarel, Wohl, Wagner, Reuss, La Mara, Louis, Nohl y Göllerich, Ramann y Vogel, el Liszt que molts s'imaginaven es el Liszt de les *Rapsodies*, es a dir, un Liszt pretenciós, buit, inútilment complicat, sacrificat a la vanitat de l'efecte y mancament de profunditat. Y molts dels que tararegen, les mans a les butxaques, els principals temes de les més conegudes *Rapsodies*, ignoren l'existència dels *Poemes Simfònics*, de la *Missa solemne*, de les *Variacions* sobre'l tema de la cantata de Bach *Weinen Klagen*, de la gran *Sonata* pera piano, de la *Faust-Sinfonia*, de la *Dansa dels Morts*, pera orquestra y piano, y de quasi totes les grans obres de Liszt. Y es perquè pochs genis, poques personalitats, poques influències han sigut més desconegudes, menyspreuades y més contestades que'l geni, personalitat y influència de Liszt. Y, n'obstan', el geni de Liszt fou grandiloqüent; sa personalitat, gegantesca y quasi única; y la seva in-

<sup>1</sup> Llibreria Renouard. H. Laurens, editor.

fluència, per la seva activitat prodigiosa, el seu talent perfecte y gran bondat, fou universal.

Tota l'escola moderna, eminentment simfònica, respira l'influència del gran Incomprès, y en aquest sentit me contentaré en citar lo més gran representant d'aquesta escola que fou al mateix temps el primer admirador d'aquell home y artista generós que féu de sa vida de renunciació un exemple de voluntat poderosa y de modestia infinita: vull dir Ricart Wagner. Vegis, a propòsit, lo que diu l'eminent biògraf, en la pàgina 117 del seu llibre:

«Les deux compositeurs, certes, ont poursuivi parallèlement leur carrière créatrice, et sont assez grands pour que leurs personnalités respectives puissent l'une et l'autre être considérées comme autonomes. Mais il reste un fait patent, que nulle controverse ne peut modifier ni même atténuer: c'est que le style musical de Wagner se transforme radicalement, à tous les égards, dans les œuvres postérieures à *Lohengrin*. Or, la première de ces œuvres est *Rheingold*, dont la musique ne fut commencée qu'à la fin de 1853, c'est à dire, à une époque où une grande partie des compositions symphoniques de Liszt étaient achevées. Wagner communiqua à Liszt, en octobre 1855, deux actes de la partition de la *Wal-kyrie*. La *Faust-Symphonie* (moins le chœur final) était terminée en janvier de la même année.»

Per contrari que sia a la meua manera de parlar d'un llibre, no resisteixo encara a la temptació de copiar aquest altre passatge de capdal valor tractantse de la vida de Liszt (pàg. 31):

«Le mot révolution c'est point trop fort pour caractériser les effets de l'activité de Liszt pendant toute cette période weimarienne. Le répertoire du théâtre, des concerts d'orchestre ou de musique de chambre fut renoué; sous l'impulsion de Liszt, on apprit à mieux comprendre les chef-d'œuvre classés, et aussi à s'intéresser aux œuvres contemporaines. L'exemple donné par Weimar fut bientôt suivi par d'autres villes d'Allemagne et même de l'étranger: pendant les dix années qui suivent, de tous côtés on prit l'habitude de s'adresser à Liszt pour organiser, pour diriger des concerts; et en même temps, les œuvres nouvelles qu'il avait fait entendre à Weimar se répandaient peu à peu au dehors, si bien que la période où Liszt vécut à Weimar restera unique dans l'histoire de la musique, tant pour l'éclat même du mouvement d'art qu'il créa, que pour la fécondité de ce mouvement et l'ampleur des résultats obtenus.»

En fi, seria fer interminable aquesta crònica enumerar sols superficialment totes les grans coses que ocuparen la vida del més gran dels pianistes y del més equilibrat dels genis artistes moderns, Wagner descomptat.

En Calvocoressi ho ha fet, y ho ha fet meravellósament. L'erudició enfadosa, que tant sovint cristallisa l'emoció, desapareix darrera un molt just sentiment de fervorosa veritat que escau doblement tractantse del gran sincer que fou Liszt; y la documen-

tació, sòlida y ben establerta, no's distingeix apenes a través d'un teixit literari altament interessant y molt sentit. El més general defecte entre'ls que fan llibres es no saber escriurels. Ab en Calvocoressi succeeix tot lo contrari: en podrà escriure sempre més dels que'n publicarà.

Es tant difícil trobar un editor que no tingui bogia!

París, Janer de 1906.

Malgrat el nombre infinit de fets musicals que podria contarvos, la meua revista serà avuy extremadament breu.

La temporada bat fort, tot sona en aquesta època, y en l'últim mes s'ha vist sovint el cas del dia 7: audició de tríos moderns a la Schola Cantorum; audició d'obres russes a la Sala Erard, dirigida per en Moszkowsky y en Gabrilowitsch, y concert en la Societat Bach, tot a la mateixa hora!

En el mes de Janer he assistit a 28 concerts. Es, donchs, materialment impossible parlar de tots, sobre tot tenint en compte que una gran pila d'entre ells no ho mereixen.

Els grans concerts ens han permès sentir dos diumenges seguits la *Damnació de Faust*, y ab extraordinari èxit sempre. En Colonne festejava, el passat diumenge, el CL aniversari de la naixença de Mozart, ab un programa compost quasi tot d'obres de l'autor de *Don Juan*; y ens promet, ademés, una nova simfonia d'en Vincent d'Indy.

Per altre cantó, en Chevillard ens ha donat, per fi, el grandios *Faust* de Schumann, ab un èxit immens, mentres l'Opera'ns entreté ab l'*Armida* de Gluck, y l'Opera Còmica ab *Carmen*.

El Quatuor Parent continua la serie d'audicions setmanals dedicades a la música de cambra de Beethoven. Les sonates, fins ara, hi han sigut pobrement representades per en Lazare Lévy y Mlle. Marthe Dron, dos talents en formació. Els quartets resulten magistrals.

La Societat Nacional de Música ens ha presentat per les mans d'en Viñes cinch pessets noves, pera piano, d'en Maurice Ravel, un debussysta-schumannia mil vegades exquisit. En Viñes hi obtingué un gran y merescut èxit, y les cinch obres són cinch joies.

De la Schola Cantorum (que aquest any compta ja més de 300 deixebles) en recordo l'últim concert, dedicat a l'estudi de les primeres temptatives de música dramàtica a Fransa, Alemanya y Italia. Contenia'l programa fragments del *Ballet comique de la Royne* (sic), d'autor desconegut, però datant de la fi del segle XVI; una selecció de la *Philotée* (1643), també d'autor desconegut, y l'*Orfeo* de Monteverde, tot baix la direcció de M. de Lacerda. Fou una vetllada interessantíssima y bona a recordar. La *Philotée* es una petita meravella y l'*Orfeo* una catedral.

Entre'ls solistes notables o interessants que han desfilat aquests dies recordo a l'ex-noy-prodigi polonès Josef Hofmann, que ha donat tres recitals a la Sala Erard y s'ha fet sentir, ademés, en els concerts



Colonne y Lamoureux, sempre ab èxit. Es un pianista que toca ab la més gran facilitat les més complicades obres, y diuen que sense estudiar quasi. L'experiencia m'ha ensenyat que la música no hi guanya res en aquestes coses, y en Hofmann, que he sentit tres vegades, m'ho ha confirmat un cop més. Si lo que toca li costés més, estich segur que la seva interpretació seria menys lleugera, però més sòlida, més profunda y menys superficial, menys convencional però més convincenta.

En Mark Hambourg, un altre jove pianista, més colós que colossal, ens ha fet soportar una transcripció de Bach, la *Balada en fa y Estudi en sol bemol* de Chopin, y la *Balada* de Grieg, tot tocat brutalment, sense cap art ni cap sensibilitat, y ab un excés inconcebible de sonoritats. En cambi en el mateix concert (a la Filarmònica), l'eminent violinista Fritz Kreisler, que vaig veure debutar a París fa uns tres anys ja ab gran èxit, obtingué un seguit d'ovacions molt merescudes per sa perfecta interpretació d'obres de Louis Couperin, Porpora, Pugnani y Bach.

Interpretació més perfecta si es possible y èxit més gran fou l'obtingut pel nostre gran amic y compatriota en Pau Casals ab la *Suite en do* pera violoncel sol, de J. Sebastià Bach, a la Societat que porta'l nom del vell Cantor.

No desproveit d'interès fou també, fa pochs dies, el recital de la Guimaraes (una notable pianista brasilenya) a la Sala Erard.

En aquesta mateixa sala s'havia deixat sentir pochs dies abans en Bosquet, el ben conegut pianista belga. El programa estava excelentment combinat y l'artista sapigué sostindre'l més gran interès durant tota la vetllada. Llàstima que la seva salut, minada per una llarga malaltia, no li permeti dominar mes l'instrument.

Pera acabar: també a la Sala Erard, en Gabrilowitsch se presentà com compositor, com director d'orquestra y com pianista en el mateix concert. L'ideal es hermós, no cap dubte... però la realització es rodejada de perills y exigencies: la primera de totes es d'esser un geni.

Se pot esser un bon pianista, un bon compositor y un bon director d'orquestra? Segurament que sí. En Liszt fou tot això, y més encara: fou un gran mestre y un molt notable escriptor. En Busoni toca y dirigeix admirablement; l'Ysaye fa altre tant. Aquí l'exemple'l dona en Cortot. A Barcelona tenim en Granados, que ho fa tot bé; però en Gabrilowitsch no es ni en Busoni, ni l'Ysaye, ni en Cortot, ni en Granados, encara que de tots tingui quelcom.

Esperant, donchs, que'l seu veritable talent s'orienti per un camí únic y segur, no podem fer altra cosa que deplorar sincerament que les seves belles qualitats d'interpretador de rassa les posi al servey d'obres tant inútils com el *Concert en si bemol menor* de Tschaikowsky, que tocà admirablement.

J. J. NIN

París, Febrer de 1906.



Ab el títol de «Conciertos de la Armonía» s'ha fundat a Valencia una societat qual conjunt orquestal el componen els següents instruments: 2 flautes, 2 clarinets, oboe, corn anglès, 2 fagots, 2 trompes, 3 saxofons y 2 contrabaixos de corda.

En el primer concert, celebrat en el Saló Sánchez Ferris, s'hi executà música de Schumann, Beethoven, Tschaikowsky, Scarlatti, Granados, Saint-Saëns y Grieg, instrumentada pels senyors Ubeda y L. Chavarri, y además dues composicions escrites expressament pera l'«Armonía», *Aire de baile*, de Palanca, y *Rapsodia valenciana*, d'E. L. Chavarri. L'audició anà precedida d'una conferencia dita pel nostre distingit amic y col·laborador d'aquesta REVISTA, n'Eduard L. Chavarri, autor també de la composició y arreglos esmentats.

Pera'ls pròxims concerts s'han posat en estudi obres originals (octetos, divertiments, etc.) de Mozart, Beethoven, y dels moderns d'Indy, Bernard, Saint-Saëns, Taffanel y altres autors cèlebres.

L'empresa mereix esser encoratjada y ens felicitarem del seu èxit.

Per excés d'original ens veyem privats de publicar en el present número un article de nostre corresponent a París en J. J. Nin referent a l'audició de les 32 sonates de Beethoven donada en aquella capital per en Eduard Risler.

L'eminent conferencista y musicògraf grech M. D. Calvocoressi ha donat a París tres conferencies-audicions sobre'ls orígens de la música de piano. Els exemples musicals constituïts per obres de Cabezon (1510), Byrd (1538), Bull (1563), Gibbons (1570), Purcell (1658), Frescobaldi (1583), Scarlatti (1685), Chambonnières (1610), Couperin (1668), Rameau (1683), Kuhnau (1660), Mattheson (1681), Händel (1685) y J. S. Bach (1685), foren interpretats per nostre col·laborador y amic en J. Joaquim Nin. El *Courrier Musical* de París parla molt entusiàsticament d'aquestes vetllades y sobre tot de nostre compatriota, a qui adressa'ls més falaguers compliments.

Afegim a tot això que en Nin ha sigut nomenat recentment membre de la Societat Internacional de Música, y que es el més jove de tots els membres actuals d'aquesta associació de musicògrafs.

El *Courrier Musical*, de París, ressenyant un concert donat a Nantes el 29 de Desembre passat, diu lo següent: «Y heus-aquí arribada l'obra capital d'aquesta bella sessió: el *Concert en re menor*, de J. S. Bach, de la que'n fou excelent interpretador el perfecte artista en J. J. Nin. Esborrat en mitg de la or-

questa, barrejanthi o destacant ab un art consumat y una meravellosa comprensió de valors les sonoritats del piano, en J. J. Nin cantà ab tota l'ànima, forta, intel·ligent y tendra, les admirables inspiracions del mestre immortal. Fou una revelació y el públic aclamà l'obra y l'interpretador. Abans en Nin havia tocat, ab un art d'una delicadesa exquisida, dugues encantadores peces de Rameau: *Villageoise* y l'*Enharmonique* ».

El mateix periòdich dona compte, en son número del 45 de Febrer, fentne entusiastes elogis, del concert donat per nostre corresponsal Sr. Nin en la « Université Populaire ».

La revista *Le Mercure Musical* també parla elogiosament del Sr. Nin al ressenyar la conferencia-audició que, junt ab M. Calvocoressi, donà en els « Hautes Etudes Sociales ».

Felicitem a nostre col·laborador, qual activitat sembla inagotable.

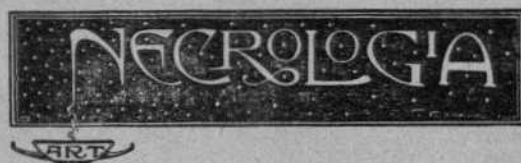
Nostre apreciable colega alemany *Musikalisches Wochenblatt* (setmanari musical) ha sigut premiat ab gran medalla d'or en la « Exposition internationale des Arts et Métiers » que, baix el protectorat del rey de Bèlgica, ha tingut lloch a Bruxelles en els darrers mesos de 1905.

Ho celebrem molt de debò. Molt ens plau fer-ho constar al trametre nostra enhorabona a la interessant publicació esmentada, per tant honrosa distinció.

**Breitkopf & Haertel.**—Ha aparegut fa poch el número 83 de *Noves* de dit establiment musical. Lo 150<sup>m</sup> aniversari del natalici de Mozart (27 Janer 1906) fa guanyar interès d'actualitat a la segona edició del catàlech temàtic de totes les composicions de l'esmentat autor, ordenades cronològicament, així com també a la quarta edició de l'obra biogràfica y crítica de l'Otto Jahn, W. A. Mozart. Ja fa anys que aparegué l'edició completa d'obres del propi músich, baix la direcció de Köchel; però va essent ampliada ab suplementes que contenen les composicions rigurosament autèntiques descobertes posteriorment: entre elles s'hi han publicat ara cinch *Divertiments* pera dos clarinets y fagot. L'edició Mozart, emperò, fins comprenent 81 volums, constitueix sols una petita partió de la serie d'edicions completes publicades desde antiga data per la casa Breitkopf y Haertel ab mires a l'investigació històrica y a la pràctica actual. Ab tot y la predilecció que això significa pera la producció dels antichs mestres, la casa concedeix també, no obstant, ample marge y especial atenció als compositors moderns. Prova d'això, entre altres, les obres del finlandès Joan Sibelius, tant conegut avuy ja a l'Alemanya, qual dret d'exclusiva edició adquirí la casa, al menys pera la majoria d'elles. Entre'ls llibres destinats a investigació històrica s'hi compta com especialment interessant un aplech de música antiga, àrabe y mora. Als aficionats a coses de teatre va especialment destinada

una estadística de les òperes, operetes, festivals, chorals y ballets, executats ab més freqüència en escenes alemanyes, desde'l Setembre de 1904 a l'Agost de 1905. Als wagneristes interessarà segurament la aparició del *Tristan y Isolda* en edició de butxaca. Les referides *Noves* són enviades de franch per la casa editorial mitjansant demanda.

Ab ver sentiment havem d'anunciar la mort de Madame de Guyon de Geis de Pampelonne, comtessa d'Indy, esposa de l'il·lustre mestre compositor Vincent d'Indy, ocorreguda'l 30 de Desembre de l'any finit, a París.



A la República de Costa Rica (Amèrica central) morí poch mesos enrra un excelent músich català, qual nom, quasi ignorat en la seva patria, logrà en llunyana terra'l respecte y l'admiració més grans.

El mestre Joseph Campabadal y Calvet, a qui'ns referim, nasqué a Balaguer l'any 1849 y féu sòs estudis musicals a Lleida baix la direcció del organista d'aquella Catedral Magí Puntí, passant més tart a Barcelona, hont estudià armonia y composició ab el mestre Antoni Rius.

En Campabadal permanesqué en nostra ciutat fins l'any 1876, dedicantse a l'ensenyansa, y entre'ls seus bons deixebles d'aquella època s'hi compta l'Eusebi Daniel, actual professor d'orga y contrapunt a la Escola Municipal de Música, el qual, sortint de la classe d'en Campabadal, guanyà per oposició una de les pensions que concedia allavors la Diputació Provincial als joves músichs més aprofitats.

En el referit any de 1876 una ventatjosa contracta que li oferiren desde la capital de Costa Rica decidí a n'en Campabadal a abandonar la seva terra en busca de posició més brillant, y allí, en la petita república americana, desplegà tota la activitat d'artista y home d'empresa, logrant al poch temps, en virtut de sos propis mèrits, sa afabilitat y son bon cor, la estimació y el respecte de tothom. Ell fou mestre de capella, organista de la Basílica dels Angels y de la parroquia de Cartago, professor en diversos colegis, y fundà, ademés, una escola de música, única en aquell país, que nomenà « Sociedad de Euterpe », d'ahont n'han sortit notables artistes que són honra de Costa Rica: els uns compositors, altres renomnats mestres de capella y professors distingits, alguns directors de bandes, y els més músichs excelents.

D'ànima generosa y d'espirit franch y altruista,



en Campabadal obri classes gratuïtes pera 'ls joves sense fortuna, als quals va protegir ab sollicitud verament paternal. També va fer establir l'ensenyansa de la música en totes les escoles de capital de provincia, y aquestes són potser les seves obres més meritories.

Dotat de gran activitat, com ja havem dit, y d'imaginació creadora, va escriure infinitat d'obres musicals pertanyents a tots els gèneres, profanes, religioses y patriòtiques, essent les més populars des les composicions pera piano y els cants escolars.

La mort d'en Joseph Campabadal ha sigut molt sentida en aquella terra, ahont s'hi havia instalat feya trenta un anys y de la qual ne féu sa segona patria, agraït a les altes distincions que d'ella rebé.



#### Le Courrier Musical (Paris).

Núm. 2, 15 Janer 1906.

Mozart. C. Bellaigue. — *Mozart et le Catalogue de ses Œuvres*. Ch. Malherbe. — *A propos de la «Flûte enchantée»*. H. Gauthier-Villars. — *Sur les 32 sonates Beethoven* (fin). P. Locard. — *Les Premières*. V. Debay. — *Les Grands Concerts*. Jean d'Udine-Intérim.

Núm. 3, 1.ª Febrer 1906.

*Lettres inédites de Guillaume Lekeu* (suite). — *L'Ecole des amateurs* (suite). J. d'Udine. — *L'Etoile* (fragment). V. Debay. — *Concerts*.

Núm. 3, 15 Febrer 1906.

*Lettres inédites de Guillaume Lekeu*. — *Propositions sur la Musique*. C. Maclair. — *Les «Etudes» de Liszt*. Michel Brenet. — *Les Premières*. — *Concerts*.

#### Le Mercure Musical (Paris).

Núm. 3, 1.ª Febrer 1906.

*Dialogues des morts: Terpanre, Palestrina*. Jean Mar-nold. — *Pensées d'ailleurs*. A. de Polignac. — *Salade rosse*. Jean Rage. — *Revue de la quinzaine*.

Núm. 4, 15 Febrer 1906.

*Le Corbeau* (session nouvelle). Edgar Sull-Poë. — *Mélie*. Remy de Gourmont. — *L'Opéra populaire à Venise*. R. Rolland. — *Salade rosse*. J. Rage. — *Revue de la quinzaine*.

#### Le Guide Musical (Bruxelles).

Núm. 3, 21 Janer 1906.

*Sur Mozart*. E. Joly. — *«Les Noces de Figaro» de Mozart*.

Núm. 5, 4 Febrer 1906.

*Mozart, comme professeur d'harmonie et de composition musicale*. H. Kling. — *Le Festival Mozart au Cercle Artistique de Bruxelles*. G. S.

Núm. 6, 11 Febrer 1906.

*Les Etudes d'exécution transcendente de M. Serge Liapounou*. M. D. Calvocoressi.

Núm. 7, 18 Febrer 1906.

*Les Etudes d'exécution transcendente de M. Serge Liapounou*. M. D. Calvocoressi. — *Un nouvel opéra de Saint-Saëns*. G. S.

#### Le Ménestrel (Paris).

Núm. 3, 21 Janer 1906.

*Un contemporain de Beethoven, Obermann, précurseur et musicien*. Raymond Bouyer. — *Berlioziana*. Julien Tiersot.

#### Santa Cecilia (Bernal, República Argentina).

Núms. 9 y 10, Novembre y Desembre 1905.

*Concurso Sudamericano de Música Sagrada*. — *La Música en Inglaterra*. Felipe Pedrell.

#### Revue de Chant Grégorien (Grenoble).

Núms. 4 y 5, Novembre y Desembre 1905.

*L'«Alleluia Surrexit Dominus» du mercredi de Pâques*. Dom J. Pothier. — *Méthode élémentaire d'exécution du chant grégorien*. F. Perriot. — *Le rythme oratoire*. Dom R. Andoyer.

#### Rassegna Gregoriana (Roma).

Núm. 1, Janer 1906.

*L'«Alleluia: Dies sanctificatus» en grec et en latin*. H. Villetard. — *Vecchi lamenti contro il monopolio dei libri ecclesiastici, specie liturgici*. G. Mercati.

#### Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

Fasc. 1, Janer 1906.

*Il Teatro e la vita estetica*. E. Corradini. — *Il Teatro di prosa all'Estero*. F. Musso.

#### Gaecilia (Strasbourg).

Núms. 1 y 2, Janer y Febrer 1906.

Publica un interessant sumari referent a la reforma gregoriana y a les publicacions religioses.

#### Musica Sacra (Milano).

Núm. 1, Janer 1906.

*Arezzo, Roma e Strassburgo*. — *Norme e consigli per l'impianto di cori*.

#### La Alhambra (Granada).

Núm. 189, Janer 1906.

*Kochanski y sus conciertos*. F. de P. Valladar.

#### Santa Cecilia (Torino).

Núms. 7 y 8, Janer y Febrer 1906.

*Provincia ecclesiastica di Valladolid (España)*. — *A prosito del canto del «Benedictus» nella Messa solenne*. Organo.

*S. Cecilia considerata come patrona dei musici*. — *I responsori nell'Uffizio Divino*.

#### Música (Buenos Aires).

Núm. 1, 1.ª Janer 1906.

*Carta abierta*. J. Freixas. — *Rápida ojeada sobre la música instrumental del principio del siglo XX*. José Ojeda. — *Sobre la definición de la música*. Mariano A. Barrenechea. — *El Conservatorio de París*. J. J. Nin.

Núm. 2, 15 Janer 1906.

*Origen y función de la música*. José Ingegnieros. — *La Música y el Arte, su acción moral*. Elena Piñero. — *Retrato grafológico de Wagner*. J. Grand-Carteret.

#### Monthly Musical Record (Londres).

Janer.

*Mozart*, per J. S. S. — *Berlioz, Liszt y Ricart Strauss*, per Herbert Antcliffe. — *La genesis de la «suite»*, per Henry Quittard.

Febrer.

*La música y els músics inglesos a París*. — *La genesis de la «suite»*, per Henry Quittard (acabament). — *Pot la música expressar la emoció?*, per Arthur Spencer.

#### The Musical Times.

Janer.

*La simfonia en do (Jupiter) de Mozart*, per George Grove. — *El «Requiem» de Brahms*, per F. G. E.

Febrer.

*La única composició inglesa de Mozart*. — *Els pares dels grans músics Berlioz, Wagner, Brahms*. — *Les sonates pera orga de Mendelssohn*, per F. G. Edwards.



## FESTA DE LA MÚSICA CATALANA

ANY III

CONCURS DE 1906

### Composicions rebudes fins el dia 31 de Janer

N.º 1. Anyorament. Sardana. Lema: *Lluny de casa*. — N.º 2. La Rosons. Sardana. L.: *Sola*. — N.º 3. Ruixim d'estiu. Sardana. L.: *Fa sol y plou, las bruixas se penti-*

nan. — N.º 4. La lluna de mel. Sardana. L.: *L'Amor que passa*. — N.º 5. May més! Sardana. L.: *Canta mes penes, dolça tenora*. — N.º 6. Ampuries. Sardana. L.: *Qui t'ha vist y qui'treu!* — N.º 7. La Palanquera de Llobregat. Sardana. Sense lema. — N.º 8. Nostra Patria. Chor d'homes. Lema: *Spes et fortitudo*. — N.º 9. Maria Rosa. Sardana. L.: *Una rondalla del temps vell*. — N.º 10. El testament de N'Amelia. L'Hostal de la Peyra. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Als meus amichs*. — N.º 11. Un plor en la boscuria. Sardana. Sense lema. — N.º 12. Qui espera se desespera. Sardana. Sense lema. — N.º 13. Missa pro defunctis. L.: *Ubi charitas et amor Deus ibi est*. — N.º 14. La Primavera. Chor mixte. L.: *Rossinyol y cadenera cantors de primavera*. — N.º 15. Melodies pera cant y piano. L.: *Catalonia*. — N.º 16. La flor dels Pirineos. Sardana. L.: *Canigó*. — N.º 17. Flors místiques. Melodies. L.: *Roses de Primavera*. — N.º 18. El cant del avi. Sardana. Sense lema. — N.º 19. L'Hostal de la Peyra. Lo Mestre. Cançons populars pera chor mixte. Lema: *Agredols*. — N.º 20. El Mestre. El Soldat y la Donzella. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Cançons de casa*. — N.º 21. A festa. Sardana. L.: *Tot caminant*. — N.º 22. Una mirada. Sardana. Sense lema. — N.º 23. La cansó de la montanya. Sardana. Sense lema. — N.º 24. La festa de la vila. Chor d'homes. Sense lema. — N.º 25. Cants escolars. L.: *May diriau de qui som!* — N.º 26. Melodies pera cant y piano. L.: *Tres cançons*. — N.º 27. Cinch melodies pera cant y piano. L.: *Sou, Maria, l'aurora del Sol més bell*. — N.º 28. Colecció de melodies pera cant y piano. L.: *Del meu tros*. — N.º 29. Empories. Sardana. L.: *Típica y nova*. — N.º 30. La Patria. Chor d'homes. L.: *Avant!* — N.º 31. Alegroia. Sardana. L.: *Tot ballant*. — N.º 32. Cansó de Nadal. Rosa del Folló. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Poncelles*. — N.º 33. Fontalba. Chor d'homes. L.: *Splendidior vitro* (Horaci). — N.º 34. Cançons. L.: *Per la maynada*. — N.º 35. La jova. Sardana. L.: *La música està subjecte a les èpoques*. — N.º 36. Cançó trista. Chor d'homes. L.: *Y ara, el pobre teixidor, ja no canta com solia*. — N.º 37. El testament de N'Amelia. El Bou y la Mula. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Metjines me n'heu dades*. — N.º 38. Melodies. L.: *Flors del meu jardí*. — N.º 39. Melodies. Lema: *Com cantaria en forastera terra, si mos amors no hi son?* — N.º 40. Melangies y tendreses. Sardana. Lema: *La dansa empordanesa uneix les mans y els cors*. — N.º 41. La monja. Lo Nostramo. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Toca les campanes — plorant y rient*. — N.º 42. Complanta. Sardana. L.: *Festeig*. — N.º 43. Quines coses té'l jovent. La Presó de Lleyda. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Chi non risica non rosica*. — N.º 44. Melodies. L.: *Tristesa*. — N.º 45. Quartet de corda sobre motius de les cançons catalanes «Lo Pardal» y «La dama d'Aragó». L.: *Avant*. — N.º 46. Cançons. Piano y cant. Sense lema. — N.º 47. Cançons catalanes. Cant y piano. L.: *Qui ho pogués ser lo cansoner de ma terra!* — N.º 48. Oh Patria. Chor d'homes. L.: *Teva es ma sanch*. — N.º 49. Melodies catalanes. Cant y piano. L.: *De mon jardí*. — N.º 50. Lo testament d'Amelia. Los gats de can Cots. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Salut, cantayres de la terra!* — N.º 51. Bona anyada. Chor d'homes. L.: *Beguem tots alegrement*. — N.º 52. Sardana. L.: *Oh Catalunya, com més te maltracten, més l'estimo!* — N.º 53. Sardana. L.: *Visca Catalunya! Visca!* — N.º 54. Lo Desembre congelat. La Dama d'Aragó. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Qui canta, sos mals espanta*. — N.º 55. Sardana. L.: *Vidamor*. — N.º 56. Lliri blanc. Cansó popular. L.: *Ceptre*. — N.º 57. Llibertat. Chor d'homes. L.: *Fecit*. — N.º 58. Mariagneta. Cansó popular pera chor mixte. L.: *Per tu*. — N.º 59. Cant dels Joves. Chor d'homes. Lema: *Canta la nova albada*. — N.º 60. La Dama d'Aragó. La Filadora. Cançons populars pera chor mixte. Lema: *Ja hi som*. — N.º 61. Gloria al Ampurdà. Sardana. Lema: *Patria*. — N.º 62. La veu del cor. Sardana. L.: *De totes les dances, la més bella es la sardana*. — N.º 63. Colecció de melodies. L.: *L'alegria d'una nit serena*. — N.º 64. Cants escolars. L.: *M'en fan anar a la escola a aprendre de llegir*. — N.º 65. Avant. Chor mixte. Lema: *Les inspiracions d'un poble s'emmotellen en un himne*. — N.º 66. Colecció de melodies. Cant y piano. L.: *Del meu album*. — N.º 67. Intermedi pera quartet de corda. L.: *Presents de boda*. — N.º 68. Quatre melodies pera cant y piano. L.: *Nostre lema deu esser sempre fer art, però art català*. — N.º 69. Melodies pera cant y piano. L.: *Misticisme*. — N.º 70. Melodies catalanes pera cant y piano. L.: *Si mes chants avient des ailes, des ailes*

comme l'espritt!... — N.º 71. La flor de l'atmetller. Chor d'homes. L.: *Flor d'esperança*. — N.º 72. La Pastoreta. Lo bon Cassador. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Un de més a la pila*. — N.º 73. Lo testament d'Amelia. Lo Mariner. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Entre 'ls llamps y la tronada fem la via tot cantant* (F. Matheu). — N.º 74. Amorosa. Cansó del Borraxó. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Lari, lari, pam, pim, pam*. — N.º 75. Melodies pera cant y piano. Lema: *Canta, que canta, que cantaràs*. — N.º 76. Melodies pera cant y piano. L.: *L'esprít de la terra sospira pels salons*. — N.º 77. Rosa del Folló. La Escolta. Cançons populars pera chor mixte. L.: *Populars*. — N.º 78. Melodies pera cant y piano. L.: *Patria*. — N.º 79. Al aplèch. Sardana. L.: *Alegria*. — N.º 80. De la primera jornada. Cicle pera cant y piano. L.: *Cantemhi una canço tot caminant, que's fa curt el camí qui va cantant*. — N.º 81. Melodies pera cant y piano. L.: *Intimes*. — N.º 82. Avant. Himne pera chor d'homes. L.: *Bons catalans, etc.*



## ORFEÓ CATALÀ

### SECCIÓ OFICIAL

El dia 21 del prop passat Janer tingué lloch la Junta General ordinaria baix la presidència d'En Joaquim Cabot y Rovira, tractantse dels assumptes reglamentaris.

Un cop aprovada l'acta de la sessió anterior y aprovats també'ls comptes corresponents al any 1905, va procedirse a la elecció dels càrrechs que per disposició reglamentaria quedaven vacants.

El senyor President digué que la Junta presentava la reelecció de tots els càrrechs que cessaven, ab tot y no ser partidaria de les reeleccions, perquè creya que, tenint en ses mans un assumpte de tanta importància com es la realització de la gran obra del edifici y sala de concerts, ningú més bé que ells, ja que fins ara ho havien portat, podien finirla.

A seguit d'aquestes manifestacions del senyor Cabot, se passà a la votació pera provehir dits càrrechs, sent reelegits els següents senyors: Vicens de Moragas, Vice-president; Anselm Domenech, Secretari primer; J. Lopez Franch, Secretari segon; Martí Estany, Comptador; Víctor Brosa, Conservador; y Angel Bonet, Vocal, qui ocupa la vacant que en aquest càrrech hi havia.

**AVÍS.**—Pera rellegir el primer volum de la «Revista Musical Catalana» s'han confeccionat unes artístiques tapes, que podràn adquirir-se al preu de 2 ptes. en la llibreria L'Avenç, Ronda de l'Universitat, 20. En la mateixa llibreria enquadernaràn els volums al preu de 3 ptes. cada un (compreses les tapes).

Tip. «L'Avenç», Ronda de l'Universitat, 20, Barcelona



En aquesta plana s'hi publiquen exclusivament anuncis de senyors socis coristes y protectors del ORFEÓ CATALA  
Cuida de l'admissió dels anuncis en PERE PAGÉS Y RUEDA, Aroles, 5, entressol, o en el local del ORFEÓ

## CANSONS ESPIRITUALS

lletra del P. LLUÍS M.<sup>a</sup> DE VALLS, del Oratori de Sant Felip Neri, y música del mestre

**EN LLUÍS MILLET**

DIRECTOR DE LA CAPELLA DE SANT FELIP NERI Y DEL «ORFEÓ CATALA»

AL CEL BLAU \* LA PREGARIA DEL JOVENT \* PREGARIA A JESÚS \* PREGARIA A MARIA  
LLOANSES AL SS. SAGRAMENT \* LA RESIGNACIÓ, cansó religiosa pel poble  
LOS NOVÍSSIMS, cant de Quaresma \* SOM GERMANS, himne obrer \* ACONSOLEM A JESÚS  
HIMNE A SANT FELIP NERI, lletra de mossèn Jacinto Verdagner \* ¡JESUSET!

Se venen a 10 cèntims en la Llibreria de «La Hormiga de Oro», Hèrcules, 3.-Barcelona

### CLASSES DE VIOLÍ

dirigides pel professor

**AGUSTÍ TORELLÓ**

Ait Sant Pere, núm. 55, pral.

### SIS MELODIES

PERA PIANO Y CANT

ORIGINALS DE FRANCISCO ALÍO

Aquesta 2.<sup>a</sup> edició, degudament corregida per son autor, se ven al

SINDICAT MUSICAL D'OTÉSIO, Portal del Angel, 1 y 3, y a les principals llibreries de Barcelona

### SOMBRERERIA



**BOADA**

s'ha mudat del carrer de Cambis Nous al de

**CUCURULLA, 2**

(entre Portaferrixa y Plassa de Santa Ana)

### GRAN COPISTERIA DE MÚSICA

DE

**JOSEPH CALDUCH PUJADE**

COPIA DE TOTA MENA DE MÚSICA BAIX ENCARRECH  
ESPECIALITAT EN TREBALLS DE LUXE

Boqueria, 21, 4.<sup>a</sup>, 1.<sup>a</sup> - BARCELONA

### F. LLEYXÀ

PINTOR Y DIBUIXANT

MILANS, 2, BOTIGA

Decorador de tota mena d'habitacions,  
botigues, llietres, anuncis   
 Retrats al oli y al llapis carbó

PREUS ECONOMICS

### PERE PAGÉS Y RUEDA

ANTICH CENTRE D'ANUNCIS

Aroles, 5, entressol

(Primera travessa del carrer de Fernando)

S'encarrega de publicar anuncis en els  
periòdics de Barcelona y de fóra, ab gran  
rebaixa de preus.

Servey especial y econòmic per la pu-  
blicació d'ANUNCIS MORTUORIS en tots  
els periòdics.

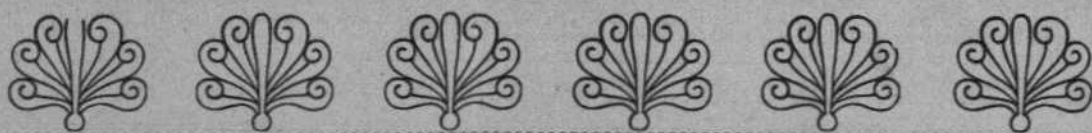
### CARTELL ARTÍSTICH

— DE LA —

**FESTA DE LA MÚSICA CATALANA**

PREMIAT EN PÚBLICH CONCURS

Se ven a 2 pessetes en el local del ORFEÓ CATALA



**"SOCIEDAD FRANCO-HISPANO-AMERICANA**  
PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PIANOS Y ARMONIUMS"

SOCIETAT ANÓNIMA. — Capital social: Ptas. 5.000,000

# **PIANOS ORTIZ & CUSSÓ**

**LA FABRICA ESPANYOLA DE MAJOR PRODUCCIÓ**  
**GRAN EXPORTACIÓ A AMÈRICA**

Quatre models de qua y cinch models verticals, tots a cordes encreuhades, ab march y claviller de ferro d'una sola pessa.

Pianos de tots istils y adaptació de dibuixos a qualsevol mena de mobiliaris.

SE VEN AL COMPTAT Y A PLASSOS \* LLOGUERS

DIRECCIÓ, SALONS Y TALLERS:

**RAMELLERES, núms. 19 al 25**  
**DIPOSIT: PASSEIG DE GRACIA, 5**  
**BARCELONA**

