

Revista Musical Catalana

Butlletí de l'ORFEÓ CATALÀ

Dels ornaments en música



A ja algún temps que en diferents països s'ha entaulat una lluita aguda contra l'ornament.

En arquitectura se cerca la manera d'eliminar-lo completament. El Sr. Adolf Loos, un arquitecte austriac molt original i de grans dots, tracta, per medi de seriosos esforços, de lliurar l'arquitectura de la tirania de l'ornament. An aquest no'l considera pas com a principi immutable, etern, de l'art, sinó com a una etapa de sa evolució. No vol reproduir els ornaments que'ns han llegat les èpoques passades, i no'n vol crear de nous; no admet noves possibilitats de l'ornament, perquè en considera la necessitat com signe de falta de cultura o síntoma patològic, síntoma de degeneració. Lo que segons ell «constitueix justament la grandesa del nostre temps, és que ja no és susceptible d'inventar una ornamentació nova. Hem vençut l'ornament: hem après a prescindir-ne. Veus-aquí que ve un segle nou en que es realitzarà la més bella de les promeses. Ben aviat els carrers de les ciutats resplendiran com grans murs enterament blancs. La ciutat del xx.^e segle serà enlluernadora i nua com Sió, la ciutat santa, la capital del Cel».

En literatura també es tracta d'eliminar l'ornament tant com és possible. Un dels ornaments més essencials del llenguatge és l'adjectiu: és ell sobre tot el que fa tota la literatura dels *preciosos*, dels ultra-romàntics, dels estetes, tant afectada, tant difusa, tant ampulosa, tant pretenciosa. Es tendeix, doncs, a eliminar l'adjectiu tant com se pot; es tendeix, en el llenguatge, en la manera d'expressar-se, a la simplicitat, a la precisió, a la claredat, a la plàstica, a la força. Ja Quintilià considerava l'ornament en el discurs com una concessió al gust dels aficionats: segons ell, el veritable coneixedor no ha de concedir importància

ni trobar la perfecció més que en lo essencial de la cosa : l'aficionat que no posseeix prou judici, prou sentiment, per a la veritable perfecció, troba plaer en els diversos ornaments aplicats a l'objecte. I, segons ell mateix, els ornaments de que ens servirem han d'ésser forts, virils i castos : no han pas de tenir un caràcter de frevolitat femenina i donar relleu solament a la brillantor, sinó que, al contrari, han d'ésser plens de força estètica i d'importància. I ara fa una trentena d'anys que'l gran poeta americà Walt Whitman proclamava, en sos escrits, que «tot objecte sense ornament és el més bell».

En música fa ja molt temps que l'ornament no ocupa el lloc preponderant que ocupava antigament. ¡Que'n som lluny, de la música tant ornamentada, tant recarregada, del XVII.^e i XVIII.^e segles! Que'n som lluny, d'aquell estil d'aplicar quasi a cada mot un ornament! ¡Quina diferència que presenta, només que des del simple punt de vista òptic (abstracció feta de la notació diferent dels ornaments), la composició d'un Brahms comparada amb la de Couperin!

Certament jo no pledejo pas per l'eliminació de l'ornament en música : això fóra impossible. L'ornament musical està lligat de manera molt més íntima al contingut musical que no ho està a qualsevol altre genre d'art. Es, per dir-ho així, una part integrant de la música; i, encara que ben sovint hagi tingut de cedir son lloc a altres pedres constructores, a altres elements artístics, ha quedat, no obstant, indispensable en música. El Sr. Heinrich Schenker diu, en son bell treball sòbres F. E. Bach, que «l'ornamentació ha d'ésser considerada, en el millor sentit d'aquest mot, com a element melòdic. Tant els ornaments més llargs, que no tenen nom, com els més curts, essencials, que tenen llur designació propia, contenen tots una veritable melodia i una veritable bellesa. Són, com tota melodia, amarats d'ànima i d'expressió. Es per això que cal regone'xe'ls una veritat artística que està per sobre de totes les èpoques i que estarà en estat de produir una impressió en l'esdevenidor més llunyà si es té cura solament de no degradar-los : convertint-los en un element purament mecànic-virtuós del contingut».

Jo regonec, doncs, la necessitat absoluta i la bellesa de l'ornament en música. Però, en canvi, haig de pledejar molt enèrgicament contra'l recarregament d'ornamentació, contra l'ornament de mal gust, mal col·locat, inútil. Ja F. E. Bach ha escrit, en son *Assaig sòbres la veritable manera de tocar el clave* (guardo l'expressió original *clave* perquè la paraula *clavessin* no correspon pas a la denominació *clavier* : aquesta paraula, tal com l'usa F. E. Bach, abraça les tres categories d'instruments de teclat : clavicèmbal, clavicord i forte-piano), les paraules següents : «No obstant, cal tenir cura de no servir-se del nostre genre d'ornaments d'una manera massa pròdiga. Se'ls ha de considerar com a ornaments amb els quals es pot fàcilment recarregar el mes bell edifici; se'ls ha de considerar com a condiment amb el qual

pot esguerrar-se el millor plat... Si no's feia així es cauria en el mateix error que cometria un orador que col·loqués sobre cada mot un accent emfàtic : tot plegat esdevindria monoton i, per consegüent, inintel·ligible, confós.» I és per això que jo no puc compartir el desig del Sr. Hermann Kretzschmar, musicòleg alemany molt conegut i de gran mèrit, quan reclama, en el seu *Assaig sobre l'interpretació de la música antiga*, que's desenterrí l'ensenyança de l'art de l'ornamentació, i quan diu que'ls cantors, els instrumentistes, els directors d'orquestra, han d'aprendre a inventar ells mateixos els ornaments, car cada individualitat, cada lloc d'execució, reclama per a les mateixes obres (obres antigues) diversos complements.

Desenterrar l'art de l'ornamentació, i sobre tot el desig de veure els cantors instrumentistes, etc., inventar ornaments per completar les obres antigues (que demanin ésser completades), me sembla que ofereix un perill molt seriós. Això equival, ni més ni menys, a la resurrecció d'una pràctica abandonada per causes ben importants, a una degeneració de l'ornament, i a una perdua d'energia i de labor per part dels executants, que han de consagrar avui dia llur força i llur capacitat a altres dominis de la música que demanen ésser cultivats.

Per a millor fer comprendre tota l'importància d'aquesta qüestió, reproduiré tot el passatge del Sr. Kretzschmar, i presentaré a continuació mes objeccions i arguments contraris.

Veus-aquí lo que diu Kretzschmar :

«Les notacions antigues no donen tampoc, en la part melòdica, més que una obra sovint descosida, un esboç : a totes les composicions pertanyents a l'escola italiana, els executants han d'aplicar-los l'art de l'ornamentació i de la variació. Per a aquest la nostra música moderna no té lloc, i és per això que se l'ha oblidat i desconegut completament en l'interpretació de les obres antigues que'l reclamen i el suposen. Vestigis aïllats de l'antiga tradició ressurten de l'oblit del nostre temps de tant en tant : cantors dels més vells, com Heinrich Baehr, executaven, en *La Passió segons Sant Mateu* i en altres obres de Bach, petites notes d'ornament no escrites, malgrat les objeccions de la crítica; Ferdinand David tenia el costum de sorprendre, en l'assaig de les parts dels *Quartets* de Haydn, amb les variacions lliures que hi feia. F. Gevaert ha proveït les melodies originals, en les *Glories d'Itàlia*, de diferents ornaments i de diferents adicions; i també C. Reinecke reclama el mateix dret per a les interpretacions de Mozart. Les antigues cadences viuen també encara, si bé és cert que completament degenerades, entre'ls virtuoses instrumentals. Però, en conjunt, aquest art antic estava pròxim a desaparèixer. Es aleshores que Friedrich Chrysander l'ha reinstaurat coratjosament, ardidament, en la música d'avui, amb sos arranjaments dels oratoris de Händel, i l'èxit ha pledejat per ell. Però aquests complements tant necessaris, tant útils, no són més que un expedient provisional quan són notats, fixats, en els arranjaments. Els cantors, els instrumentistes, els directors d'orquestra, han d'aprendre a inventar ells mateixos aquestes

adicions, car cada individualitat i cada lloc d'execució reclamen, per a les mateixes obres, complements distints. Es per això que cal absolutament desenterrar l'ensenyança de l'art de l'ornamentació i de la variació; cal exercitar-lo i posar-lo en pràctica. També en això Chrysander ha donat el primer pas important amb la seva obra sobre Zacconi. Alguns se n'ocupen ja, i n'hi ha d'altres encara que'ns informaran, de la mateixa manera, sobre els predecessors, contemporanis i successors de Zacconi, i que faran practicable, en l'esdevenidor, tota la teoria d'aquesta matèria. En això hi ha, per a la ciència musical, una de les tasques més urgents i més aventajoses; però és també un treball molt llarg. L'ensenyança de l'art de l'ornamentació s'estén fins a la primera meitat del xvi.^e segle fins a Ganassi: l'art de l'ornamentació estava ja format llarg temps abans del cant *solo* acompanyat, an el qual ha servit, en certa manera, de preparació. I aquesta ensenyança s'ha mantingut fins a la nostra època i s'ha desenrotllat de diverses maneres en la teoria i en la pràctica. El músic modern que vol fer un just treball d'execució sobre un oratori de Händel, o una obra similar, no pot pas esperar que'l treball científic sigui terminat. Felixment no és pas necessari. Lo que li cal de moment, i més de lo que li cal també, ho troba així mateix en el llibre de Quantz. A més d'aquest, cal tenir encara en consideració a Tossi. Però és necessari que abordi la qüestió lliure de tota prevenció, i que deixi de banda tots els prejudicis moderns. El prejudici principal consisteix en lo següent: el músic modern considera tot l'art de l'ornamentació, amb sos passatges i trinos, com a cosa superficial, com una frivolitat de virtuós. En efecte, aquest art esdevé tal si se n'abusa i si no's posseeixen les aptituds i coneixements necessaris. Es per aquesta raó que aquest art no s'ha desenrotllat mai entre'ls francesos sinó molt feblement. Quasi no han tingut el coratge d'abordar una de ses parts més importants: les variacions lliures (*willkürliche Veränderungen*); i, en quant a lo restant d'aquest art, els ornaments essencials (*wesentliche Manieren*) no'ls han pas deixat al discerniment dels virtuoses, sinó que'ls han notat completament, com se pot veure en les obres de Couperin, de Rameau, i en la música de clave alemanya composta en estil francès, per exemple la de Bach. Una minoria solament se pronunciava contra aquest costum: en Muffat gran exigeix i ensenya, en el *Prefaci* de ses *Suites* d'orquestra, col·leccionades en el *Florilegium* (malgrat que aquestes *Suites* eren en estil francès), la ciència de la lliure ornamentació. Però el seu fill, en el *Componimento*, ho nota tot ja de manera detallada. L'abús esmentat de l'art de l'ornamentació ha impulsat a Gluck a deixar-lo de banda, en oposició amb homes tals com Quantz i Tossi, els quals també, certament, prevenen contra'l perill de l'abús i de la degeneració, però tenen la qüestió dels ornaments, aplicats en justa norma, en estima. Lo que l'art del lliure complement i de la variació, exercitat en sa puresa, intenciona i significa, es pot demostrar per un exemple que tot-hom coneix: el cèlebre solo d'òboe en la primera

part de la *Quinta simfonia* de Beethoven, el caràcter commovedor del qual ha estat tant ben definit per Ricard Wagner. I ¿què és aquest solo sinó una lliure cadença, una d'aquestes variacions lliures que l'antiga escola suposa per a l'execució de la major part de les fermates? Aquest cas dona la clau per a la comprensió de tot l'art de l'ornamentació lliure i de la variació: l'objecte principal d'aquest art és una augmentació de l'expressió, tant des del punt de vista de la forma com des del de la bellesa. Es an aquest fi que serveixen els petits medis resumits sota'l nom d'*ornaments essencials*, tals com les petites notes, *Nachschläge*, *Anschläge*, grupets, *coulés*, *pincés*, i els diferents genres de trinos, així com les variacions lliures. Es únicament per medi d'aquestes darreres que la construcció formal de l'antiga aria a tres parts, amb el seu *da capo*, que'ns sembla tant sovint superflu, adquireix son veritable sentit. Les cadences lliures, que també pertanyen a les variacions lliures, eren imaginades com a manifestacions poètiques de l'emoció. No devien pas ésser composicions independents, tals com les cadences de piano han esdevingut a poc a poc, sinó breus exclamacions, limitades per al cantor a una llargada d'alè; frases de resum, en les quals el virtuós confirmava amb un darrer argument, amb un gran mot final, allò que'l compositor havia dit. En aquest sentit han prèlloc en el camp comú de l'Esglesia, i han portat fins ara en els intermedis del choral una vida artificial i miserable. La frasa que'ls ornaments i les variacions han d'estar al servei de la passió principal de la composició, és repetida per Quantz i Tossi tan sovint com la que posa els medis dinàmics al servei de les emocions. I l'importància que l'art de l'ornament tenia en l'educació dels virtuoses se fa ja evident per la sola classificació del llibre de Tossi. Dels deu capítols de que es compòn, cinc li són consagrats. En tots cinc repeteix a cada punt que haurien d'estudiar el cant solament aquells que posseeixen una imaginació suficient. Es en Tossi i Quantz que tots els qui s'ocupen de la música antiga han de cercar la ciència necessària. Aquests llibres diuen tot lo definitiu sòbres el *quan* i el *com*, sòbres les lleis i les prohibicions. Qui no domina aquesta teoria s'equivoca a cada pas en son judici sòbres la música antiga, fins i tot quan se tracta solament d'una senzilla cançó alemanya. No solament serà de gran avantatge per a l'execució de la música antiga el que les generacions vinents s'apropriïn el contingut d'aquests antics llibres teòrics, sinó que per la mateixa raó tindrem una classe més elevada de virtuoses, i qui sab, sobre tot, si l'art de l'ornamentació farà madurar entre'ls compositors algún Chopin.»

Es veu, doncs, que'l Sr. Kretzschmar desitja, en primer lloc, la reintegració de l'ensenyança de l'art de l'ornamentació; i no tant sols per als compositors, sinó també per als executants instrumentistes, cantors i directors d'orquestra. En segon lloc el Sr. Kretzschmar desitja no solament l'aplicació d'aquest art a les obres antigues, sinó que espera, a més, que l'ensenyament de l'art de l'ornamentació farà madurar entre'ls compositors més d'un Chopin. El Sr. Kretzschmar és partidari declarat de l'ornament.

Que'm sigui permès, abans de formular les meves objeccions, oposar al Sr. Kretzschmar la paraula de dos grans mestres que han tractat en llurs escrits de la qüestió de l'invenció dels ornaments pels executants mateixos. L'un d'ells és l'espanyol Joàn Bermudo; l'altre l'alemany Felip Manuel Bach.

Bermudo diu, en sa *Declaración de instrumentos musicales*, en 1555:

«El tañedor sobre todas las cosas tenga vn auiso : y és, que al poner la Musica no heche glosas, sino de la manera que esta puntado : se ha de poner. Si la Musica de la ley vieja por su pesadumbre auia menester glosas : la de estos tiempos no tiene necesidad.

No se yo como puede escapar vn tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ygnorante y atreuido : si las glosa. Viene vn Christoual de Morales, que es luz de España en la Musica, y vn Bernardino de Figueroa, que es vnico en abilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer vn motete, y vno no sabe canto llano (porque vn día supo poner las manos en el organo) se le quiere enmendar. Que otra cosa es echar glosas a vna obra : sino pretender enmendarla? Ponen puntos (*notas*) demasiados : los quales el componedor no puso. Que otra cosa es esto : sino prestar le al componedor Musica? Saben los que de veras son cantores : que se tiene por afrenta entre los hombres de criança hechar vna boz a la obra de otro. Y si los ministriles, o cantores della tienen necesidad: piden licencia al que hizo la tal obra, y vsan de otros complimientos. Y esto no es enmendar: sino suplir, o cumplir ruegos de amigos. El tañedor que echa glosas va enmendando, o por mejor dezir borrando, todas las bozes. Entendido tengo, que algunos las hechan por que no gustan del harmonía, y trauazon que llena la Musica de estos tiempos. Confiessan en ello su grande ygnorancia, deshaziendo con importunas glosas la buena Musica, quitandole el buen ayre, y las graciosas fugas. Pocos tañedores tienen tan suelta la mano yzquierda, que toda la glosa que dieron al tiple : la pongan en el contrabaxo. Pues si vienen a glosar el tenor con dedos torpes assi como el pulgar : mirad como remedara a la glosa, que hizo con los dedos liberales. Que dire de los atreuimientos sin fundamento, que toman glosando. Dan dos consonancias perfectas semejantes en dos bozes, dan fa contra mi en lugares defendidos, ponen dissonancias fuera de su lugar, dan consonancias peregrinas sin necesidad, y finalmente para dezir complidamente los males que hazen : mas tiempo auia de tener. La excelencia pues del tañedor es, que tanga limpio : para que los cantores que le oyeren, gusten de lo que tañe. Es tan disminuyda y bolada la Musica de este tiempo : que ella es texto y glosa.»

Aquestes paraules de Bermudo ens demostren, de manera clara i evident, que no era partidari de l'idea de l'invenció dels ornaments a càrrec dels executants.

Veus-aquí lo que l'esmentat F. E. Bach diu en son magistral *Assaig sòbres la manera veritable de tocar el clave*, en 1753:

I. Ningú ha dubtat, suposo, de la necessitat dels ornaments. Es pot treure aquesta conclusió del fet que se'ls troba arreu en gran quantitat. Són veritablement indispensables quan se consideren llurs funcions. Lliguen les notes entre elles; les animen; els presten, quan així cal, importància i una especial intensitat; les fan agradables, i exciten, per consegüent, una atenció especial; ajuden a explicar llur sentit, al qual contribueixen sigui trist o joïós, sigui de la manera que's vulgui; proporcionen una part considerable de matèria i d'ocasió a la justa interpretació; es pot donar relleu, mercès an ells, a una composició mediocre, mentre que sense ells el millor cant sembla buit i pueril, i el contingut més clar sembla confós.

II. No obstant, tant grans com puguin ésser els serveis prestats pels ornaments poden ésser les malvestats que causin si d'un cantó s'escullen mals ornaments, o si de l'altre s'apliquen els bons de manera poc destra, a un indret desplaçat i en nombre que no sigui el just.

III. Es per això que han procedit de manera més segura tots aquells que han notat en llurs peces els ornaments de manera clara, distinta, com si haguessin de confiar-ne l'execució a executants inhàbils.

IV. Cal per això fer justícia als francesos, car són particularment curiosos en la manera de notar llurs peces. Els més grans mestres del nostre instrument a Alemanya han procedit de la mateixa manera, encara que menys abundantment; i qui sab si així han motivat, per la bona elecció i el nombre raonable dels ornaments, que'ls francesos no recarreguin més, com feien en altre temps, cada nota d'un ornament, amb lo qual enterbolien la claredat necessària, la noble simplicitat del cant.

XIV. Malgrat que'ls cantors i els instrumentistes no poden, com tampoc els claveristes, prescindir de la major part dels nostres petits ornaments quan volen executar bé llurs peces, han procedit, no obstant, de manera menys exacta que'ls claveristes, car aquests darrers han donat signes clars als llurs ornaments, lo qual fa que sigui netament indicada la manera d'executar llurs peces.

XVI. Essent els francesos exactes en la notació de llurs ornaments, és evident que, a l'allunyar-nos, malhauradament, de llurs peces i de llur manera d'executar, ens allunyem també de la notació justa dels ornaments; a tal extrem, que aquests signes, abans tant ben coneguts, comencen ara a esdevenir coses insòlites fins en les peces per al clave.

XV. Com que'ls cantors i els instrumentistes no han volgut adoptar aquesta lloable prudència, i han volgut, al contrari, indicar-ho tot amb alguns signes solament, l'art dels ornaments és esdevingut no solament més difícil per a ells que per als claveristes, sinó que, a causa d'això (se sab per experiència), molts signes indistints, i fins falsos, s'han adoptat

i són causa que moltes peces no s'executin actualment de manera justa. Per exemple, el *pincé* (mordent) és un ornament conegut i necessari en música, i, no obstant, hi ha pocs músics, exceptuant els claveristes, que coneguin aquest signe. Jo sé que sovint un indret d'una peça ha estat esguerrat a causa d'això. Aquest indret hauria hagut d'ésser ornat, per no sonar malament, d'un llarg *pincé*, que, no obstant, ningú sabria endevinar sense indicació. La necessitat de servir-se d'aquest signe (conegut solament dels claveristes), perquè no se'n sabia d'altre, ha ocasionat que se'l confongués amb el signe del refilet (*trino*). És fàcil de veure com ha hagut d'ésser desagradable l'efecte a causa de la gran diferencia que existeix entre aquests dos ornaments.»

F. E. Bach se declara, doncs, partidari de la notació clara i detallada dels ornaments, subratlla l'importància de l'execució justa de cada un d'ells, i preveu el perill que una notació insuficient fa córrer a l'art de l'ornamentació.

Aleshores, si ja en temps de F. E. Bach, en que l'art de l'ornamentació estava en plena floreixença, en que els executants rebien l'ensenyança reclamada pel Sr. Kretzschmar, el perill d'una falsa execució ens és assenyalada i es recriminava la pràctica de l'ornamentació pels executants; ¿podem creure que'ls interpretadors d'avui dia, fins i tot després d'haver estudiat Quantz i Tossi, estarien en estat d'escollir els ornaments justos i d'inventar-ne de bells? Bach posa com exemple la notació clara i precisa dels francesos perquè aquesta notació no dona lloc a confusió, a la mutilació de l'obra.

Certament, com diu Bermudo, són solament els compositors mateixos els que tenen el dret de proveir les llurs obres d'ornaments : són ells els que sabran col·locar-los a l'indret just i en el just nombre.

Però, ja que tenim obres antigues «que no presenten en la part melòdica més que un esboç, una obra descosida»; que han sigut notades amb l'idea d'ésser completades, i que reclamen un complement; bé cal aplicar-lo an aquestes obres. Però no ha d'ésser an els artistes executants a qui cal confiar aquest treball, com reclama el Sr. Kretzschmar : donar-los la llibertat d'aplicar l'ornament on els sembli i tal com els sembli és obrir de bat a bat les portes al desordre, al recarregament de l'ornamentació, de l'ornament de mal gust; a les consideracions personals, al procedir arbitrari, a la virtuositat degradant. Quan ens veiem lliures d'aquesta manera de procedir, d'aquest mal costum, ¿vol el Sr. Kretzschmar fer-nos-el contreure de nou? Cal recular en el passat per collir-hi les flors del mal?

No, en veritat! La tasca de completar les obres antigues que reclamen el complement pertoca als grans músics, als més grans. Són ells els que han de completar aquests coscos, els que han de treballar i notar per als executants les adicions necessàries; són ells, solament,

els que tindran la capacitat de penetrar l'obra; són ells els que's trobaran en estat de recrear en certa manera una obra composta de mode tal que un cop completada sapiga donar l'impressió d'un sol organisme vivent i lògic. Per arribar an aquesta ciencia cal posseir, a part de la guspira divina del geni, un saber immens, profunde, que costa quasi tota una vida. I són ells solament, els grans mestres compositors, els savis profundes, lliures del moment perillós de la vanitat personal (que més o menys existeix sempre entre'ls artistes executants, i que consistiria aquí en fer gala de virtuositat), guiats per l'admiració concient i l'amor respectuós de l'obra composta, els que's trobaran en estat de dur a terme el treball necessari i benfactor.

I ara que'm sigui permès examinar, encara, en qualques mots, les paraules del senyor Kretzschmar «que l'art de l'ornamentació farà madurar algún Chopin».

Es seriós, això? ¿S'ha vist mai que una teoria, una ensenyança, un mètode, un procediment, hagin produït un geni? No és el geni, el qui crea tot això? Si veritablement la bona escola, la bona ensenyança, es trobessin en estat de donar genis, ¿per què en tindríem tant pocs? Joàn Sebastià Bach era certament un professor genial, tenia un gran nombre de deixebles: quants, d'entre ells, mereixen el nom de genis? Ah! No, certament: el Sr. Kretzschmar ha trobat una fórmula massa senzilla per al geni!

¿Es ben segur que, si alguns Chopin ens vinguessin avui dia al món, s'entretindrien en el Museu dels Ornaments? ¿No trobarien una tasca més important a dur a cap, més en concordancia amb el llur geni actual i més en correspondencia amb l'esperit de l'època? Voler fer reviure avui dia, per als artistes executants, l'ensenyança, la pràctica de l'ornament, és condemnar-lo a una vida artificial que no podria durar. L'art, com l'idea, engendren incessantment noves formes, se presenten baix nous aspectes: veus-aquí el llur encís, la llur fascinació eterna. Tot inclinant-nos ben humilment davant la bellesa d'èpoques passades, no s'ha de voler pas fer marxar enrera l'evolució de l'art. L'art no necessita aquests expedients: enclou en ell mateix una saba immortal; és ric en noves formes i varietats. L'ornament ha complert sa tasca durant llarg temps, mes guardem-nos d'abusar-ne per no haver d'assistir al trist espectacle de sa degeneració. I siguem agraïts envers els nostres mestres directors per havernos economitat l'aplicació de l'ornament: és aquesta economia la que ha donat possibilitat al desplegament d'una més gran riquesa en altres dominis de la música.

El comte de Çavellà i la música



CATALANISTA de tota la vida, sempre he procurat prendre part en tot moviment regenerador de la nacionalitat catalana. Aquest sentiment d'ansia de resurrecció de les anyorades glories de la nostra aimada nacionalitat; el desig de renovar en els nostres dies, dins la modalitat dels temps, l'ésser essencial de la nostra patria purificada d'intrusions malsanes de pobles estranys; el voler una Catalunya amb sa tradició jurídica respectada, amb un art ben nostre, amb una parla vibrant i pura com era la que oficialment usaven els nostres comtes-reis, d'agradosa recordança; ha sigut sempre l'anhel del meu cor, i per aconseguir-ho he treballat i treballaré tota ma vida on se vulla que ma influencia personal actúi de manera poderosa.

Per això no és estrany mon enamorament de tota institució que a la resurrecció ansiada de la nostra vida nacional dirigeixi sos continuats esforços. L'institució que més parla a cor, aquella que més nodreix la saba de l'entusiasme patriòtic, la que uneix en un esclat d'art, en foc patri abrandat, tots els esforços del titànic lluitar per la llibertat de la terra, és l'ORFEÓ CATALÀ.

Per això l'estimo, jo, aquest ORFEÓ; per això l'admiro : l'accent melòdic de sos dolços cants és un record d'un passat gloriós, és com un senyal d'esperança d'un esdevenidor feliç per a la nostra mare patria, per a la gran nació catalana.

La simpatia, l'amor que sento envers l'ORFEÓ CATALÀ, el sento també envers totes ses obres, i, entre elles, envers sa preuada REVISTA MUSICAL CATALANA.

Gran satisfacció és per a mi l'oferir-li, an aquesta REVISTA, algún treball que recordi a sos lectors algún fet amb la música i amb la patria en íntima relació. Avui se me n'acut un que m'apar ésser molt oportú, com se vulgui que'ns trobem ja en el segón centenari d'aquell terrible setge de 1713-14, en que tant patí la nostra terra per culpa de nacions poderoses que en el moment més crític l'abandonaren.

Un dels patricis que més treballaren en pro de Catalunya fou el comte de Çavellà; i com se vulgui que mentre treballava políticament, com a bon patriota, exhalava les ansies del seu cor apuntant-les al pentagrama, crec ésser aquest un punt molt a propòsit per desenrotllar en aquesta REVISTA, els llegidors de la qual són a l'ensem bons patriotes i aficionats a l'història de la música.

Joan Antoni de Boxadors, Timor, Castellauí, Requesens, Pinós i de Rocaberti, sisè comte de Çavellà i gran d'Espanya de primera classe, fou nomenat per l'arxiduc Carles d'Àustria (quan tenia la seva cort a Barcelona, regnant amb el nom de Carles III) director de la Capella de música de Sa Majestat Reial.

Durant el temps en que desempeñà son càrrec s'executaren moltes obres musicals a Santa Maria de la Mar i a la capella del Palau reial, sota la direcció del mestre de la Capella reial Giuseppe Porsile.

Entre les obres religioses que s'executaren per la Capella reial, cal comptar-hi dos *Miserere* a quatre veus i un *Oh admirable!* a tres veus, compostes pel comte de Çavellà.¹ També en el drama per a música *Imeneo* (la partitura del qual se guarda a l'Imperial de Viena), que fou representat a la Llotja de Mar l'any 1709, hi ha alguns fragments del susdit comte de Çavellà.²

Aquest càrrec de director de la Capella reial, així com el d'aidant del rei Carles i virrei de les illes Balears, foren desempeñats pel comte de Çavellà amb tot zel i discreció. L'any 1712 se n'anà amb el rei Carles a la coronació de Francfort, i d'allí cap a Viena.

A Viena meresqué totes les consideracions de l'emperador, que'l tenia entre sos millors consellers i el distingia amb la gràcia d'ésser un dels preferits entre'ls que gaudien de ses majors intimitats.³ Aquesta assenyalada favor, que ell gaudia sense adulació ni baixesa (al revés del marquès de Rialp), el posava molt per sobre del comú dels espanyols procedents de Barcelona, que, no obstant, eren tractats per Carles VI amb tots els senyals del major regoneixement, fent-los objecte de tota llei d'honor i de generositat. Era tanta la protecció paternal que dispensava als catalans, que, si fos possible que'l benestar fes oblidar la patria, n'hi havia per tant; emperò la patria mai s'oblida. En totes ocasions els distingia, i àdhuc fins a beneficiar-los sobre tots els restants súbdits.⁴

El comte de Çavellà, en acció combinada amb el d'Althann (que tenia fills nats a Barcelona), i l'arquebisbe de València, foren sempre els més aimants de Catalunya en el consell de l'emperador. Ells aidaren a sostenir l'emperador contra les pretensions de França i Espanya a Utrecht, no podent evitar, dolorosament, la firma del tractat d'evacuació. Amb tot, romangueren en la confiança que (complint-se la promesa verbal dels plenipotenciàries francesos) Felip V respectaria els drets i privilegis de Catalunya.

1. Formaven part de la biblioteca musical d'en Joan Carreras abans d'ésser venuda a la Diputació Provincial de Barcelona.

2. El nostre caríssim amic Raimond Caselles (al Cel sigui) posseïa el curiós *libretto* d'aquest drama per a música, imprès a Barcelona.

3. F. Negri: *Vita d'Apostolo Zeno*.

4. Pollnitz: *Lettres*, I.

Quan els tres bons patricis esmentats s'atalaiaren que'ls privilegis no eren concedits i que Barcelona, abandonada, acordava, en un gest tràgic, una defensa desesperada, restaren verament aclaparats de pena i de terror. El comte de Çavellà compongué llavors dos poemes (l'un sòbres l'*Absència de l'Àimat*, i l'altre sòbres el *Perill de la Patria*), an els quals ell mateix posà música.¹

Ni l'intimitat de l'emperador, ni els càrrecs que li donà de director de la Capella imperial, de cavaller del Toisó, de conseller íntim i de president del Consell de Flandra, pogueren distreure de son cor l'amargor de la dissort de la patria, cantada amb tant de fervor per sa inspirada lira. Ja era l'àrbitre de les qüestions d'erudició en el Palau reial, ja era l'home admirat de músics, numismàtics i poetes : el seu cor volia la patria, la patria restaurada.

L'emperador li donà, per atendre a son anhel, una alta missió a Gènova, i allí es traslladà el comte de Çavellà. Mirant la mar li semblava ovirar al lluny Barcelona : els sospirs de son cor, ple d'anyorança, els dirigia vers la ciutat aimada, que desitjava veure lliure del jou tirànic de Felip V.

El comte de Çavellà morí a Gènova l'any 1745. Qui millor ha escrit en son elogi fou el gran poeta Apostolo Zeno.²

JOSEP RAFEL CARRERAS

El solfeig i l'educació pel ritme en la formació dels actors moderns

(Parlament llegit en la festa íntima de fi del curs 1912-1913 de la Escola Catalana d'Art Dramàtic)



REGONEGUDA ja (sobre tot després de les atinades i convinents paraules que acaba de dir-nos l'amic Gual en sa qualitat de director de la nostra tot just naixent Escola Catalana d'Art Dramàtic) l'importància que en la formació de l'actor i de tot home de teatre té una raonada i ben dirigida educació musical, permeteu-me que jo tracti d'exposar-vos ara, de la manera més clara, ensems també que

1. Se servaren amdós poemes en la llibreria del cardenal Joan Tomàs de Boxadors. El compositor i poeta Francisco Conti els traduí a l'italià molt lliurement, i els buidà en forma d'aries (Arxiu Imperial).

2. F. Negri : *Vita d'Apostolo Zeno*. — Cav. Jacopo Morelli : *Lettere*.

més breu i més sintètica possible, algunes de les meves idees respecte d'aquesta educació, que millor puguin ajudar a formar concepte de quina ha d'ésser la meua actuació en la nostra Escola Catalana de Teatre.

Al ser-me encomanada a mi la tasca de dirigir aquests estudis en aquesta primera Escola Catalana d'Art Dramàtic, vaig preocupar-me d'estudiar en ses línies generals, i des del meu, encar que humil, triple aspecte de músic, de literat i de professor de Gimnàstica Rítmica, aquest formidable moviment que entorn l'art del teatre, en totes ses múltiples manifestacions, ve, d'alguns anys ençà, iniciant-se arreu del món civilitzat.

Es indubtable que'l teatre es troba actualment en un dels seus moments més trascendents i, baix tots conceptes, més dignes d'atenció i d'estudi. La cultura artística moderna, complexa i plena d'inquietuts, havent gustat ja plenament i de diverses maneres lo més interessant i fonamental que'l teatre de tot arreu i de totes les èpoques ha produït fins avui, sembla evidentment demanar un més enllà, com desitjant crear dins aquest art admirable quelcom característic i verament resumidor o sintetitzador del moment cultural de la nostra època. Wagner, Ibsen, Maeterlink, D'Anunzio, Strauss, Debussy, Hauptmann, Claudel, Shaw, Hoffmannstal, etc., juntament amb tota l'Escola russa amb les seves òperes i ballets, i els alemanys amb el llur Reinhardt i el llur Heisler, i amb el llur Institut del Ritme a Hellerau, i els anglesos amb el projecte d'escola de teatre de sir Edward Gordon Graig, per no citar més que'ls principals cap-davanters, portant-nos cada un les seves innovacions; han semblat obrir camins envers horitzons desconeguts encara, i ens han iniciat en aquesta irresistible febre de voler, i àdhuc de necessitar, descobrir un món irrevelat en aquest art del teatre, inagotable, pròdig i tant complexe i tant ric en medis d'expressió.

L'art del teatre, doncs, avui, arreu del món, se troba, més que en un estat de crisi i de decadència, com alguns esperits pessimistes sostenen, en un període interessantíssim, inquiet i febrós, de transició, de recerca, d'activitat i de creació; i dins aquest curiosíssim període troben plaça i troben respecte i consideració els més inaudits projectes, les més inusitades provatures i les més originals i atrevides concepcions. Jo crec que ben rares vegades ha produït, l'art del teatre, en el seu públic fervorós i intel·ligent, una expectació tant gran i tant àvida de noves sensacions com la que produeix avui dia portat pels seus més personals i genials conreadors. Potser, de tot allò que's produeix i de tot allò que tot-hom, d'una manera purament intuïtiva, anhela, res ha pogut establir-se i acceptar-se encara com a cosa completament resolta i definitiva i digna, i representativa dels nostres temps i de les nostres idees estètiques; però hem de confessar que, de tot l'esforç modern, malgrat les moltes rareses i equivocacions, ne resten evidentment un gran nombre de revelacions belles i de troballes meravelloses, que no deixen d'ésser altament orientadores.

Estudiat així en conjunt, a mi m'ha semblat trobar, en les més diverses tendències, un punt molt important de coincidència, a basa del qual jo crec hem d'encaminar d'una manera decidida, des d'ara, com a renovadors que som, tots els nostres estudis i totes les nostres activitats i iniciatives.

Aquest punt de coincidència és, resoltament, el *cos humà*. Tot, en els moments actuals d'evolució, tendeix, en una o altra forma, a situar el cos humà en el lloc d'honor que per dret propi li pertoca. Ell és el centre i la basa i l'inspirador de tots els estudis i recerques. L'educació del cos humà (en el sentit més pregón d'una metoditzada estilització del mateix que'l faci apte per vibrar intensament en el curs de tota acció i per crear i expressar qualsevol caràcter extraordinari, essencial i sobressallent, evocant ensems noves importants idees d'una manera més completa i més clara que les que'ns suggereixen els objectes reals) és, evidentment, allò que més captiva i atreu els homes del modern moviment teatral. Les decoracions i les combinacions de la llum se modifiquen, de dia en dia, a l'impuls d'aquesta nova orientació; i, efecte sens dubte d'una reacció lògica, l'*escola de l'estil*, sobre la qual tant curioses pàgines ha escrit l'intel·ligent Adolf Appià, sembla voler invadir, dins del teatre, el lloc tants i tants anys acaparat per l'escola oposada que podríem nomenar *del realisme o de la naturalitat*. En els cànons d'aquesta nova escola de l'estil, tres factors indispensables s'estableixen al servei de l'idea que podríem nomenar *generatriu o literaria*: el *sò*, el *moviment* i la *llum*.

L'obra d'art, sigui del gènere que sigui, ha d'ésser indiscutiblement un més enllà, una manifestació més alta que la que pot donar una simple i fidel imatge de la realitat; mes, perquè això sigui, cal que ella es mogui en un món arbitrari, del qual pugui sistemàticament modificar les relacions que aparentment semblen lligar-lo amb el món que nomenem i considerem real.

El *sò* (la paraula), el *moviment* (l'acció) i la *llum* (l'escena) s'expliquen complementàriament els uns als altres per medi d'aquesta força misteriosa que designem generalment amb el nom de *ritme*. Ell ha d'ésser, en efecte i en conseqüència, el primer educador del cos humà i el centre de convergència i de comprovació dels tres factors essencials que acabem d'esmentar. El ritme, en la forma en que més viu i més amplament i més manejablement se manifesta, es concreta i s'entrega, és, sense cap dubte, en la Música, de la qual és l'ànima i l'essència, no solament com a moviment, sinó també, encar que d'una manera més subtil, com a sonoritat i com a expressió.

L'Escola Catalana d'Art Dramàtic, dirigida i orientada per un home com l'Adrià Gual, que a les condicions d'esquisit i refinat artista uneix les de competent i experimentat home de teatre, sense declarar-se en absolut partidaria d'aquesta escola, fins a cert punt exclusi-

vista, de l'estil, té, no obstant, una ferma convicció que tota educació i tota tendència que porti a afinar i a depurar la sensibilitat corporal de l'actor ha d'ésser d'una incontestable utilitat dins qualsevol orientació que's prengui; i és per això, i amb aquesta ferma creencia, que ha posat la Música a la basa de tot el seu plan d'estudis: al servei de la paraula per un costat, i al servei de l'acció per un altre; el solfeig i el cultiu de l'orella i de la veu (vocalització, respiració, articulació, emissió del so, etc.) com a complement als estudis de recitació i d'oratoria, i l'estudi del ritme (Gimnàstica Rítmica) amb els seus exercicis d'innervació i desinnervació muscular, de moviments contrastants, de realitzacions espontànies, d'interpretacions plàstiques, dança, etc., com a preparació i complement indispensable a tot intent de moviment escènic o execució teatral individual o per masses.

A l'inaugurar enguany les nostres tasques cal confessar, i d'una manera ben franca i ben explícita, que no'ns ha sigut possible realitzar, a la mida dels nostres desitjos, tot allò que'ns proposàvem. Ens hem vist obligats (per allò que a la meua labor se refereix) a concretar-nos, i encara d'una manera limitada, al desenrotllament elemental d'una sola d'aquestes dues assignatures, que nosaltres creiem essencials i insubstituïbles per a la formació de tot actor. Ha sigut aquesta la del solfeig i l'aplicació inicial del mateix als estudis de recitació musical.

La Gimnàstica Rítmica de Jaques-Dalcroze, o sigui l'estudi lògic i racional del ritme adaptat a la cultura corporal (estètica i física a la vegada), hem tingut de deixar-la per a més endavant. La falta material de temps, i principalment l'insuficiència i les males condicions del local, que, amb tot i ésser un dels millors de que disposa la junta del Conservatori del Liceu, que tant amablement ens l'ha cedit, hem de regonèixer que no s'adapta, ni per les dimensions ni per moltes altres deficiències, als nostres novíssims estudis, han sigut les causes primeres d'aquest involuntari ajornament.

Explicar ara amb detalls el nostre sistema d'ensenyament musical per a l'actor, me sembla cosa excessivament llarga donat el caràcter de la nostra íntima reunió d'avui. Així, doncs, penso acabar aquest parlament limitant-me a esboçar les línies generals del meu plan i les finalitats que jo espero aconseguir amb ell.

En primer lloc jo em preocupo, com a cosa essencialíssima que és, de dotar l'actor, amb els meus estudis musicals, d'una orella fina, sensible, justa i eminentment musical. Com a conseqüència immediata d'aquesta educació de l'orella, educar la seva veu: no ensenyar-los precisament de cantar, però sí ensenyar-los d'emetre-la i de portar-la, d'estudiar el fraseig i les respiracions i els matisos d'acord amb la realització i amb la sil·labització, perquè tot lo après musicalment pugui, en el moment oportú i necessari, ésser incorporat al recitatiu parlat.

Quan en lo successiu, com jo espero, a l'estudi del solfeig podrem ajuntar-hi d'una manera ampla, seriosa i normal l'estudi del ritme (Gimnàstica Rítmica), de que hem parlat, podrem dir que l'educació musical del futur actor serà completa. Llavors ens serà donat l'educar i l'exaltar, d'un plegat, el sentiment i l'emoció estètica dels nostres alumnes, aprofitant-nos de tots els medis d'expressió musical i d'expressió plàstica, eminentment suggestius, de que podrem disposar. Els posarem en condicions de poder comprendre i fruir les composicions genials dels grans mestres, i desvetilarem en ells, al desvetillar la llur dormida musicalitat, l'entusiasme per a tota manifestació d'art, que totes, sense excepció, interessin vivament i directament al futur actor. No pretenem, és clar, fer virtuoses : volem simplement tenir al costat nostre homes cultivats, artistes sincers i dotats d'una veritable i aguda sensibilitat i d'un indiscutible bon gust musical que serveixi de basa sòlida a totes llurs idees estètiques i a totes llurs creacions i interpretacions.

Nosaltres, finalment, entenem aquesta educació musical, no d'una manera purament teòrica i abstracta, sinó d'una manera viva i racional; és a dir, posant immediatament al costat de la teoria l'aplicació i l'utilitat pràctica. Es per això que us donarem a conèixer avui, fruit primerenc dels nostres estudis preliminars, un intent de recitació amb fons musical, que, a l'ensem que'ns ha sigut de gran utilitat com a pràctica de solfeig, ens ha servit per iniciar-nos en els estudis interessantíssims a que es presta l'unió del discurs parlat amb el discurs musical.

De lo moltíssim que hi ha per fer en estudis d'aital naturalesa, vos en donem avui solament una petita iniciació, un tanteig, una provatura, quasi un fragment de lliçó. Jo estic, però, completament segur que, petit o gros, hem aconseguit un resultat que ha d'encoratjar-nos sobremanera per a la continuació dels nostres estudis.

Jo voldria que així ho compreguessin també tots els que avui ens honren i tots els que tenen posada la fe en la nostra naixent Escola, i encara tots aquells que estimen el Teatre Català i el voldrien renaixent i triomfant, perquè, allargant-nos generosament la mà, contribuïssin a fer més intensa, i a l'ensem més planera i fecunda, l'enorme tasca que'ns ha sigut encomanada i que amb una tant gran responsabilitat damunt nostre ens hem empresa.

JOAN LLONGUERAS

25 juny 1913.



Des de Londres

AQUEST any m'ha sigut possible assistir al celebrat Festival dels Tres Chors, que tingué lloc a Gloucester, els dies del 7 al 12 de setembre, amb èxit considerable, tant artísticament com des del punt de vista econòmic, malgrat els vaticinis d'alguns pessimistes. Aquesta vegada contribuí a donar importància i solemnitat al Festival la cooperació de l'eminent cantant finnesa Mme. Aino Ackté i del famós compositor Camille Saint-Saëns.

L'orquestra, constituïda en sa major part per elements de l'Orquestra Simfònica de Londres, fou dirigida per Mr. W. H. Reed. El chor estava compost de 93 soprans, 63 contralts, 58 tenors i 65 baixos.

El Festival començà, el dia 7 a la tarda, per un concert a la Catedral amb chors i orquestra, executant-se obres de Lloyd, Schubert (*allegro moderato* de la *Simfonia inacabada*), Sinclair, Brewer, Lee Williams, Beethoven, Croft, Elgar (marxa de la coronació), i, per final, una *Fantasia* per a orquestra sobre'l choral *Al·leluia*, de Max Reger.

En el sermó, que predicà el reverend degà de Gloucester, es féu al·lusió als arguments aduits en pro i en contra de que se celebrin els concerts a la Catedral, i digué que considerava el Festival com un digne coronament dels actes religiosos celebrats en aquell sagrat recinte.

El dia 9, al matí, audició d'*Elles*, oratori de Mendelssohn; composició indispensable en aquests Festivals. L'execució, sota la batuta del Dr. Brewer, excel·lent, distingint-se particularment Mr. Baker, que, en la seva part de profeta, féu gala de fina veu i bona escola.

A la tarda del mateix dia, concert a la Catedral, executant-se la *Segona Simfonia* de Brahms i *El Somni de Gerontius*, d'Elgar, que l'autor dirigí personalment. Mr. John Coates, qui cantà la part de Gerontius quan s'estrenà l'obra, se n'encarregà també aquesta vegada, donant-li tota l'expressivitat que reclama.

I arribem al clou del Festival: l'audició de l'incomparable *Passió segons Sant Mateu*, de Bach. L'obra sublim fou donada, al matí i primera hora de la tarda del dia 10, a la Catedral, essent dirigida pel Dr. Brewer.

L'execució pot qualificar-se de bona, sense arribar a ésser una cosa excepcional. Els solistes, excel·lents cantants tots ells, no estigueren pas, en totes les ocasions, a l'altura de la llur fama; i els chors, fermes en l'atac i justos d'entonació, no sempre saberen produir l'impressió de majestat, de solemni bellesa, que traspua d'aquells chorals únics.

El mateix dia, a la tarda, concert en la Shire Hall sota'l següent programa:

Machbeth (obertura), de Sullivan; *Meistersingers*, de Wagner; *Danse Sacrée*, *Danse Profane*, de Debussy; *Luonatar*, escena per a soprano i orquestra (primera audició), de Sibelius; *Balada* (bariton, chor i orquestra), d'A. Herbert Brewer; *Concert en si bemol* (piano i orquestra), de Mozart; *Mon cœur s'ouvre à ta voix* (aria), de Saint-Saëns; *Scherzo Caprice*, de W. H. Reed; *Salomé* (escena final), de R. Strauss; *Carnaval* (obertura), de Dvorak.

Com se pot veure, el programa és d'un eclecticisme que enamora; però portà al concert, potser per la mateixa raó, una concurrencia immensa. La nova obra de Sibelius fou can-

tada en llengua finnesa per Mme. Ackté; però, amb tot i la traducció anglesa que's donava amb el programa, no's podia arribar a entendre gran cosa. La part d'orquestra sembla més interessant que la vocal; però, en aquesta com en moltes altres obres del mateix compositor, el que escolta ha de posar tota la seva bona fe i la seva bona voluntat per convence's que hi ha, en aquella música, alguna cosa més, i millor, que la que la nostra orella pot percebre. Potser pel contrast va tenir un èxit gros el *Concert* de Mozart, la part de piano de la qual anà a càrrec de Mr. C. Saint-Saëns.

En el final de *Salomé*, l'extraordinaria artista que és Mme. Ackté féu gala de ses poderoses facultats; produint en el públic una impressió d'esgarripança, a l'ensem que de fascinació, la seva interpretació de la macabra escena.

El matí del dia 11, el nou oratori *La Terra promesa*, de Saint Saëns, fou executat sota la direcció de l'autor. Es una obra més aviat curta, ja que dura escassament una hora. La música ha sigut criticada des del punt de vista que, per ésser una obra feta en aquest temps, no és prou moderna en la seva factura. Tal vegada tinguin raó, però no deixa d'ésser una música agradable si no profunda, ben feta, senzilla i de fàcil execució, especialment per als chors. Les altres obres en el mateix concert foren *Te Deum laudamus*, de Parry, per a solos, chor i orquestra; un motet a veus soles, *Ye Holy Angels Bright*, de Stanford; i la simfonia en *mi* bemol, d'Elgar, que dirigí el propi autor i que obtingué un èxit extraordinari.

El mateix dia, a la tarda, audició, a la Catedral, del *Requiem* de Verdi. Mme. Ackté fou la solista soprano, i altra vegada donà proves de les seves meravelloses facultats d'interpretació, però deixant-se portar massa pel seu temperament, que la condueix a prescindir de compassos i mesures, posant moltes vegades en perill l'unitat de l'execució, que sota una altra batuta menys destra que la del Dr. Brewer hauria pogut resultar un desastre. Després del *Requiem* s'executà el preludi de *Parsifal* i una selecció d'*Israel en Egipte*.

Per fi, l'audició del *Messies*, el matí i tarda del dia 12, a la Catedral, clogué, com és costum, el Festival.

A Londres la crònica musical registra poques novitats durant les darreres setmanes. En els concerts de la Queen Hall, primera audició d'una *Fantasia sobre motius populars angevins*, de G. Lekeu, composició que dóna idea de lo molt que podia esperar-se d'aquest músic, mort prematurament.

Altra semi-novitat la constituí una selecció de fragments del famós ballet de Stravinsky *L'Oiseau de feu*. Per als que hagin vist el ballet en l'escena, la música té un sentit i una connexió ben definits, que escapen als oients menys afortunats. Així i tot pot apreciar-se la ferma factura i l'atrevida originalitat de l'autor.

L'anunci de la col·lecció d'*Imatges* intitulada *Iberia*, de Debussy, portà una gran concurrència a la Queen's Hall el 19 de setembre prop-passat. Les escenes que'l compositor intitula *Pels carrers i places*, *Perfums de la nit* i *Matí d'un dia de festa*, són tractades d'una manera enterament *debussiana*, és a dir, valent-se de tots els recursos que pot proporcionar l'orquestra moderna a la tècnica insuperable del compositor, encara que la música quedi abandonada molt sovint a segon terme. No obstant, hi ha fragments, com el final de la segona escena, que poden ésser classificats ben bé com a música pura. Caldrà una segona audició per poder apreciar degudament aquesta original composició.

LIVELY

Orfeó Català

CONCERT HISTÒRIC DE MÚSICA RELIGIOSA AMB MOTIU DEL PRIMER CONGRÉS D'ART CRISTIÀ A CATALUNYA

Tingué lloc, aquest concert, el dijous 30 d'octubre al vespre, en el Palau de la Música Catalana; essent un adequat complement a les brillants tasques de l'esmentat Congrés.

Després d'haver escoltat les veus autoritzades de savis arqueòlegs i inspirats artistes, després d'haver visitat temples, arxius i obres d'art, els congressistes haurien tingut una visió incompleta de l'art cristià mancant-hi la música, car potser cap art té com ella el poder d'aixecar les nostres ànimes vers la Divinitat. Fou, doncs, una excel·lent idea organitzar un concert històric que fos com un compendi de les diferents grans èpoques de l'art musical religiós. Naturalment, dintre de l'estret marc d'una sola vetllada solament podien oferir-se alguns exemples típics; però aquests foren del tot encertats, com pot veure's en el següent programa :

PRIMERA PART : *Sanctissimus namque Gregorius*, l'introït *Ad te levavi animam meam* i l'antífona *Ubi caritas et amor*, exemples de cant gregorià; *Maravillosos et piadosos*, càntiga d'Anfós el Savi; *Perspicue Christicola*, doble canon a sis veus, d'autor anònim del segle XIII.^è, la més antiga composició coneguda d'aquest genre (primera audició); *Cant de la Verge*, del drama d'Elx, d'autor anònim del segle XIV.^è; *Motet a la Mare de Déu*, d'autor anònim del segle XIV.^è, extret del còdex montserratí nomenat *Llibre roig* (primera audició); *Laetabundus*, sequentia per a Nadal, gregoriana-popular.

SEGONA PART : Grans mestres polifonistes del segle XVI.^è. *Ave verum corpus*, de Josquin de Pres; *O Magnum Mysterium* i *Tenebræ factæ sunt*, de Victoria; *Credo* de la *Missa del Papa Marcel*, de Palestrina.

TERCERA PART : *Gloria in excelsis*, a vuit veus en dos chors, i *O piissime Jesu*, motet a tres veus d'home amb acompanyament d'orgue, de Carissimi (segle XVII.^è) (primeres audicions); *L'Esperit Sant eleva la nostra feblesa* (*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*), motet a vuit veus en dos chors, de Bach (primera audició); *Al·leluia del Messies*, de Händel.

Aquest concert afegí gloriósament una pàgina a l'història de les campanyes de l'ORFEÓ CATALÀ a favor de la restauració de la música religiosa, iniciades en aquell inoblidable concert, en el Teatre Líric, del 4 d'abril de 1897, que tingué un digne parí en el concert de música coral religiosa del segle XVI.^è, del dia 20 de març de 1899, i continuades en altres oca-

sions que no cal esmentar per estar en la memòria de tots, fins a arribar a sa cooperació decisiva en el Congrés de Música Sagrada celebrat fa prop d'un any.

L'assistència era verament selecta, i cal consignar la presència del senyor bisbe de Barcelona, del senyor bisbe auxiliar de Buenos Aires, qui, de pas a Barcelona, no volia perdre l'ocasió de sentir sa primera institució coral, i de molts sacerdots, alguns d'ells canonges, que s'havien reunit de diferents indrets de Catalunya per prendre part en el Congrés. Tota la vetllada fou un seguit de xardoroses aclamacions al mestre Millet i als seus cantaires, essent digne de nota que ja en tota la primera part l'auditori va vibrar, penetrant amb notable intel·ligència l'esperit de la música que la formava. I no solament comprengué les melodies de sabor gregorià i popular, i feu bisar el melangiós *Cant de la Verge*, interpretat amb suma delicadesa per la Srta. Fornells, i l'alegroi *Lætabundus*, exornat amb l'entremaliat acompanyament d'orgue de Mn. Romeu, sinó que sabé apreciar el mèrit, podríem dir arqueològic, del *Perspice Christicola*, i acollir-lo amb igual entusiasme, fins a exigir-ne la repetició. Bé és veritat que, d'una cosa a primera vista àrida i inexpressiva, l'ORFEO en sabé desentranyar el sentit, presentant-la en forma interessant.

Així mateix fou aclamat el motet montserratí *Mariam matrem virginem*, fent-se justícia a una obra d'art ben nostra. De les nou peces musicals contingudes en el preciós còdex existent a l'arxiu del monestir de Montserrat, és l'única escrita a més d'una veu. Es a tres veus: *superius*, *contratenor* i *tenor*. «La notació en que està escrit — deia el programa — és la franconiana, amb gran abundor de lligadures al contratenor i tenor. Com a composició musical és sumament interessant, perquè, lluny d'afectar la forma encarcerada i a voltes ben poc destra de les imitacions contrapuntístiques d'aquella època, és una formosíssima melodia cantada pel *superius* amb un acompanyament molt simple i escaient de les altres dues veus, que li fan un fons armònic que ben sovint sembla de molt més endavant del temps en que fou escrit. És un veritable joiell per a l'història de la música catalana.»

No és precis insistir sobres la segona part del concert, composta d'obres envers les quals tant l'ORFEO com el públic han mostrat sempre gran predilecció. I és que cada cop ens corren poderosament el pregó expressivisme de Victoria, i ens aferma en la nostra fe l'excel·lent *Credo* de Palestrina, amb aquella interpretació verament catòlica de la qual l'ORFEO CATALÀ posseeix el secret.

La tercera part evocava l'art religiós dels segles XVII.^e i XVIII.^e Carissimí és el representant d'una època de transició: decadència de la polifonia i enlairament de la melodia en detriment d'aquella. En el *Gloria* s'inspira encara en els vells mestres, però molts cops l'èmfasi substitueix a la grandesa, i l'expressió religiosa cedeix davant de certa pompa teatral. En el *Piissime Jesu*, Carissimí parla sincerament la llengua nova, i, tractant-se d'un músic inspiradís-

sim, sa composició és del tot atraient; però fem constar que l'oració col·lectiva del motet antic ha sigut substituïda per la devoció personal, particularment subjecta a la modalitat de l'artista.

El motet de Bach, que s'executava per primera vegada, és de tant alt valor estètic com els altres que l'ORFEO ens n'ha fet sentir. Es una d'aquelles obres magnes davant les quals val més callar i admirar. «Car Bach — deia molt justament el programa — resumeix en certa manera l'art de totes les èpoques : l'art del passat, l'art del seu temps i l'art a venir. Es tant poderós el seu geni, és tant gran la seva intuïció, que, com l'àliga al vol, ho domina tot. I l'essència del seu art és ben simple : sinceritat i veritat; però aquestes dues qualitats, essencials no del seu art sol, sinó de tot l'art, és tant sols posades al servei d'un temperament com el seu, vibrant fins a la més petita molècula, que podien donar fruits tant meravellosos, fruits que semblen més aviat nats d'una concreció de totes les èpoques, de tots els esforços creadors dels més grans genis de tots els temps, que fills d'un sol home.» — V. M. de G.

CONCERT DE GALA

Invitat per l'Excma. Diputació de Barcelona per a la celebració d'un concert de gala en honor dels senyors diputats assistents a la magna assemblea que en pro de la Mancomunitat Catalana se celebrà en la nostra ciutat, no cal dir l'entusiasme amb que l'ORFEO CATALÀ acceptà tant distingida invitació.

El Concert se celebrà, el dia 24 d'octubre, en el nostre Palau, el qual (encar que per breus hores) se convertí, aquella vetlla, en artístic estoig guardador de les joies més brillants en les nostres ciència, política i art.

La sala es vegé curullada d'una concorrencia, a l'ensem que distingida, plena d'escalf patriòtic; i en sa llotja presidencial prengueren seti els senyors presidents de les quatre Diputacions catalanes.

Veus-aquí les composicions que figuraren en el programa, totes elles d'autors catalans :

El Cant de la senyera, d'en Millet; *El Cant dels ocells*, del mateix mestre; *L'Hereu Riera*, d'en Cumellas i Ribó; *La Sesta*, d'en Noguera; *Himne de l'arbre fruïter*, d'en Morera; *Cançó de breçol*, d'en Sancho Marraco; *Muntanyes del Canigó*, d'en Manén; *La Mort de l'escolà*, d'en Nicolau; *Els Xiquets de Valls*, d'en Clavé; *L'Emigrant*, d'en Vives; *Captant*, d'en Nicolau.

Com de costum, totes les obres foren aplaudidíssimes, fent-se les ovacions més demostratives després de l'execució esquisida que tingueren *El Cant dels ocells*, del mestre Millet, i les ja clàssiques composicions *Mort de l'escolà* i *Captant*, del mestre Nicolau, i veient-se l'ORFEO obligat a repetir *L'Hereu Riera*, d'en Cumellas i Ribó, i *Muntanyes del Canigó*, d'en Manén.

Al final, i a prec de tota la concorrencia, es cantaren *Els Segadors*, que foren escoltats amb la solemnitat que sempre presideix els nostres actes artístico-patriòtics. — C.

Catalunya

BARCELONA

GRAN TEATRE DEL LICEU. — Veus-aquí la llista de la Companyia que ha d'actuar en el nostre Gran Teatre durant la temporada d'òpera italiana de 1913-1914, en la qual figuren artistes molt coneguts i aplaudits del públic intel·ligent de Barcelona.

Mestres concertadors : Franz Beidler i Giulio Falconi. Altre mestre : Josep Sabater.

Mestre de chors : Achille Consoli. Director d'escena : Carlo Ragni.

Sopranos dramàtiques : Paulina Albertini, Cecilia Gagliardi, Margot Kaftal, Betty Schubert.

Sopranos líriques : Maria Cavallieri, Anna Fitzu, Irene Ruitz.

Sopranos lleugeres : Maria Barrientos, Albertina Cassani, Dora Venegas.

Mezzo-sopranos : Eleonora de Cisneros, Adela Ponzano, Conxita Supervia.

Tenors : Bernardo de Muro, Edoardo Garbin, Pietro Gubellini, Umberto Macnez, Catulio Maestri, Augusto Scampini, Francesc Viñas.

Baritons : Francesco Bonini, Cesare Formici, Gerolamo Galian, Adolfo Pacini, Mario Sammarco.

Baixos : Vincenzo Bettoni, Conrat Giralt, Angelo Ricceri.

Organista : Eusebi Daniel.

Pintors escenògrafs : Francisco Chía, Oleguer Junyent, Moragas i Alarma, Feliu Urgellès, Maurici Vilumara.

80 professors d'orquestra i 80 choristes, senyors i senyores.

Operes entre les quals se triarà el repertori :

Otello, *Il Rigoletto* i *Un Ballo in maschera*, de Verdi; *La Tosca* i *La Bohème*, de Puccini; *Lucia di Lamermoor* i *La Favorita*, de Donizetti; *Il Profeta* i *Dinorah*, de Meyerbeer; *La Sonambula* i *Norma*, de Bellini; *La Gioconda*, de Ponchielli; *Manon*, de Massenet; *Carmen*, de Bizet; *Orfeo*, de Gluck; *Tannhäuser*, *Tristany* i *Isolda*, *Walkiria*, i estrena de *Parcival*, de Wagner.

Aquesta gran òpera, el privilegi de representació de la qual per al teatre de Bayreuth acaba el dia 31 de desembre, s'estrenarà el mateix dia, a las onze de la nit, en el nostre Gran Teatre, concertada i dirigida per l'intel·ligent mestre Franz Beidler, gendre del gran Wagner; i serà cantada per la Kaftal i en Viñas, Formichi, Bettoni, Pacini i Giralt.

El decorat del primer acte és pintat per en Maurici Vilumara, el del segon per en Moragas i Alarma, i el del tercer per l'Oleguer Junyent.

L'empresa ha obert diversos abonaments : a 70 funcions (50 de nit a raó de 4 per setmana, 14 de tarda de dies de festa i 6 populars a la nit); a 50 funcions de nit a raó de quatre per setmana, i a 14 funcions de tarda de dies de festa.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. — *Associació de Música da Camera.* — Aquesta nova entitat musical, que tant belles sessions oferí als seus associats el darrer curs, ha reprès la seva tasca amb no menys dalit que abans, celebrant el dia 4 d'octubre son primer concert del curs de 1913-1914, el programa del qual fou confiat a l'aplaudit Quartet Renaixement. Integraven el programa els *Quartets* de Haydn, òp. 54, n.º 1, en sol; Beethoven, òp. 95, en fa menor, i Mendelssohn, òp. 44, n.º 2, en mi menor. En dites obres els joves concertistes Toldrà, Recasens, Sánchez i Planàs demostraren novament llurs condicions excel·lentíssimes per al conreu del difícil art a que dediquen llur estudi preferent, amb satisfacció plena dels amants de la bella música. Sobressortiren, no obstant, d'una manera especial, en el *Quartet* de Beethoven, obra que se surt ja dels motlles tradicionals d'aquell gènere per enlairar-se, lliure de trabes, a les regions més pures de l'art, que únicament el geni pot assolir. Llàstima que l'intensa emoció despertada en l'auditori per l'esmentada obra no fos reservada per al final de la sessió, que la gloria de Mendelssohn no n'hauria sofert tant.

Aquesta audició, donada en vigílies d'absentar-se de Barcelona els ardits jovencels que constitueixen el Quartet Renaixement, motivà una xarдорosa manifestació de simpatia envers aquells aprofitats artistes; essent, la mateixa, expressió fidel de la racança en que deixen a llurs admiradors, desitjosos tots plegats que'ls fruits de la llur nova etapa d'estudis siguin en benefici de la cultura musical de la nostra ciutat. No ho oblidin, doncs, com a bons patriotes i músics exemplars. — S.

FESTES CONSTANTINIANES. — La segona i tercera Festes de les tres organitzades per la Joventut Catòlica amb motiu de la commemoració del decret de Constantí i en lloança de la Fe, de la Patria i de la Caritat, se celebraren respectivament a Montserrat, el dia 14 de setembre, i a Barcelona, en el Palau de la Música Catalana, el dia 19 d'octubre.

La primera de les dues a que ens referim, o sigui la Festa de la Fe, tingué adequat ambient en la nostra Santa Muntanya. Llàstima, però, del mal temps! puix deslluí bon xic la solemnitat amb que al matí havia començat la part religiosa. Aquesta, com és de suposar, començà amb la celebració d'un ofici de pontifical, la part musical del qual estigué confiada a la Schola Cantorum que formen els monjos i escolans del Monestir. La missa que's cantà, per cert ben encertadament, fou la de Victoria *Ave Maris Stella*. Amb el cant del *Te-Deum* i unes absoltes per a l'etern descans dels heroès de la nostra terra acabà el religiós acte.

A la tarda, i malgrat ploure copiosament, en els espaisos claustres va celebrar-se el Certamen literari musical. El discurs presidencial, que anava a càrrec de l'il·lustríssim P. Marcet, abat auxiliar de Montserrat, no pogué llegir-se a conseqüència de la remor que feia la tempestat, essent per la mateixa causa que's tingué de prescindir de l'ordre i la solemnitat acostumats en tals actes, i aprofitar un xic de treva que'l temps donava per poder-se cridar els autors premiats. En el Concurs literari resultaren guanyadors dels diferents premis oferts els poetes Srs. Josep M.ª de Segarra, Josep M.ª López Picó, Jaume Bofill i Matas i Mn. Josep Parareda. Obtingueren els premis del Concurs musical el nostre caríssim i distingit amic, mestre de l'ORFEO CATALÀ, Francesc Fujol (primer premi), amb el chor d'homes *L'Ombra del rei*, i els mestres Joàn Fujol Mateu (premi extraordinari), Antoni Pérez Moya i Josep M.ª Cogul (premi de la Sardana).

Continuant el mal temps, no pogué tampoc l'Orfeó Montserrat donar el concert anunciat: sols, aprofitant el mestre Sancho Marraco un moment de calma, pogueren oir-se algunes, poques, cançons populars; tenint-se de desistir, a la fi, definitivament, i donant-se per terminada, després de resat a l'església el *Rosari* i cantats la *Salve* i el popular *Virolai*, la Festa de la Patria, que, tant per son caràcter com per la nombrosa concurrència que de Barcelona i altres llocs hi assistí, hauria resultat verament solemne i agraïda.

Al cap d'un mes, en el Palau de la Música Catalana, com hem dit, se celebrava la Festa de la Caritat, tercera i darrera del cicle anunciat. De nou la Joventut Catòlica reuní amb tal ocasió una ben nombrosa concurrència, que fou presidida per l'excel·lentíssim senyor bisbe de Barcelona, a qui feien costat els senyors governador, diputats provincials Srs. Puig i Cadafalch, Argemí i Roura, el regidor Sr. Vallet, demés autoritats barcelonines, i els senyors bisbes americans que de pas, en pelegrinació, se trobaven a Barcelona. A més de la Junta de la Joventut, figuraven a la presidència el P. Marcet, abat de Montserrat; el canonge Dr. Pla i Deniel, i els individus dels Jurats del Certamen literari musical.

Obert l'acte, i després de llegir-se la llista de les adhesions al mateix i un telegrama del cardenal Merry del Val comunicant haver sigut concedida la sol·licitada benedició papal, el Dr. Laguarda llegí el seu formós discurs presidencial, en el transcurs del qual glosà i exposà bellíssims pensaments sobre la virtut de l'amor a Déu i als homes. El notable treball del senyor bisbe de Barcelona fou sovint interromput pels aplaudiments dels oïents, i, al final, llargament ovacionat.

A continuació, el secretari del Jurat del Certamen, Mn. Garriga, llegí la *Memoria* reglamentaria dels treballs realitzats per aquell, obrint després els plec que contenien els noms dels autors de les composicions premiades. El primer premi fou adjudicat a la poesia *Cançó de l'amor diví*, que resultà ésser del poeta Josep Carner, el qual, al presentar-se a l'estrado, fou molt aplaudit.

Recollida la simbòlica flor, el poeta anà, acompanyat de diverses personalitats, a oferir-la a la reina de la festa, que a l'aparèixer a la sala fou saludada amb una xardorosa ovació. Apaivagats els aplaudiments i els sons de la Banda Municipal i dels grans orgues del Palau, fou proclamada reina de la festa la Srta. Dolors Puig i Macià.

La poesia premiada fou del gust de tot-hom. Així mateix foren força aplaudides les demés, que resultaren ésser: del propi Sr. Carner *El Tresor*, del Sr. Josep M.^a de Segarra *Flors del camp*, i de Mn. Antoni Navarro *Els Humils*.

El veredict del Jurat musical donà per resultat declarar desert el primer premi, adjudicar el segon premi al mestre Joà Pujol Mateu per la seva composició per a cor i orquestra *La Mort de Sant Francesc*, i otorgar una menció honorífica, el nom del guanyador de la qual no's publicà.

El premi primer de les col·leccions de cançons per a infants fou adjudicat al mestre Romeu, que ho és de la capella de la Catedral de Vich; i el segon al mestre Sr. A. Pérez Moya, adjudicant-se també una menció.

Aquesta primera part de la Festa de la Caritat terminà amb els eloqüents discursos del governador, Sr. Francos Rodríguez, i del senyor arquebisbe de Buenos Aires; els quals, en enlairades frases, lloaren la poesia i música catalanes i la finalitat de la Festa.

La segona part del programa fou dedicat per complet al concert que l'Orfeó Montserrat tenia de donar, el qual clogué dignament la Festa de la Caritat.

El mestre Sancho Marraco, qui entre'ls nostres músics té una personalitat ben definida i acreditada, en aquest concert demostrà una vegada més el seu talent artístic i temperament de director, car sots la seva batuta les belles cançons populars que integraven quasi tota la primera part, i les demés obres que componien el programa, adquiriren aquella perfecció i expressivitat que fa esclatar el públic, cor-près d'emoció, en espontanis aplaudiments.

Paragraf apart mereix, certament, per lo ben cantada que fou i per sa importància, la *Pregaria vespertina*, de Haydn, que l'Orfeó Montserrat estrenà en aquest notable concert; obra que, per sa bellesa, verament és d'agrair al Sr. Sancho Marraco que l'hagi feta conèixer en tant bones condicions, integrant-la, a més, en el repertori dels nostres orfeons. Tant en aquesta composició com en *Els Oliveters*, vibrant chor del Sr. Sancho Marraco; *Choral de la cantata* núm. 78 de Bach, dit amb gran unció i matiç; *Pregaria a la Verge del Remei*, d'en Millet, i *Alleluia*, de Händel, els esforçats artistes que componen el simpàtic Orfeó Montserrat feren veritables esquisitats de dicció i de sonoritat.

Així mateix cal fer esment (encara que'ns dol no poder-ne consignar el nom, per desconeixe'l) de la tant humil com notable artista que cantà el solo de la cançó popular *Muntanyes regalades*, d'en Sancho Marraco. — F.

Notes bibliogràfiques

- I. — LLUÍS MILLET : *Cants espirituals per ús del poble*. — Barcelona, Llibreria «La Hormiga de Oro».
- II. — FRANCESC PUJOL : *Rosari en llahor de Ntra. Sra. del Roser de Pompeya*. — Barcelona, Societat anònima Casa Dotesio.

Aquells que tingueren la sort d'assistir al Tercer Congrés Nacional de Música Sagrada, celebrat el mes de novembre de l'any passat, servaran sempre ben viu el record d'aquella sessió verament emocionant, en la qual el mestre Millet entonà lloances al cant popular religiós. L'orador, fent-se humil com convenia a la matèria que era objecte de la seva conferència, parlava familiarment, sense aixecar la veu, sense esclats, sense l'artifici i la buidor de l'oratoria corrent. Mes, tot just obrí la boca, ja s'insinuava dolçament en l'ànim dels oients; i, com més senzillament parlava, amb més forts lligams captivava a tots. De sos llavis eixia la verdadera eloqüència cristiana, que és persuasiva, docent i edificant.

Certament ningú com ell podia amb tanta autoritat emprendre semblant estudi, car pot dir-se

que ell ha sigut entre nosaltres el creador del cant popular religiós de caient genuïnament catalanesc, en contraposició als cànctics carrinclons que havien pul·lulat arreu i que, per desgràcia, alguna que altra volta encara s'insinuen en certes funcions d'església.

En Millet estava admirablement preparat per conrear aquest gènere, havent sadollat sempre son esperit en les fonts més pures de la música. Apassionat de la nostra cançó popular, ella ha sigut tota-hora l'expressió natural dels afectes de la seva ànima. Tant se l'estima, que, barrejant-la amb ses amors més fondes i assimilant-la a lo més substancial de la nostra terra, quan vol fer-ne el més preuat elogi diu que «té la fesomia de nostres avis, l'accent de nostres mares, el posat de nostres muntanyes, la puresa de nostre cel, la sanitat de nostra mar, l'olor del pa moreno i la fortalesa del vi del Priorat».

Davant dels espectacles de la Natura, o barrejat entre la multitud febrosera de la ciutat, un artista més ambiciós hauria somniat bojament la simfonia, el drama, l'epopeia : en Millet, en els moments de major vibració interna, ha deixat pujar a flor de llavi una senzilla cançó.

Veus-aquí per què, al crear-se la Capella de música de Sant Felip, el mestre no va escriure cap missa, cap motet, sinó una senzilla cançó, i després una altra, i una altra, fins a formar un repertori ben apropiat als fidels que assisteixen a les piadoses funcions de l'Oratori.

De primer, com era natural, escrigué l'*Himne a Sant Felip Neri*, pausat i solemnia en sa tornada, més lliure en el ritme de sa cobla : un ver model del gènere. Vingueren després les afectuoses melodies de l'*Aconsolem a Jesús*, de la *Pregaria a Maria*, del *Jesuset*; el patètic *Via Crucis*, amb aquell punyent clam de misericòrdia tant en consonància amb l'estat d'esperit d'una multitud penitent; l'encoratjadora *Pregaria del Joven*, amb la franca melodia de la qual alterna d'una faísó cor-prenedora el ressò llunyà d'aquella misteriosa estrofa de nois, a tres veus; l'auster cant de Quaresma *Los Novísimos* i el no menys auster *Món, Dimoni i Carn*; l'*Estació al Santíssim Sagrament*, sospir melòdic, tant saborós, tant pur, que sembla eixir dels llavis d'una pageseta; *Al cel blau*, diafan, transparent, amb aquella mena de suspensió de ritme que'ns manté extasiats entre cels i terra...

D'una a una caldría citar-les, les exquisides cançons, i no sabríem quina triar preferentment a les demés : totes tenen, dintre d'una variada gama, el mateix interès musical, la mateixa aroma de pietat. No les desfloreu amb un anàlisi eixut, que no's fa precís per comprendre-les i estimar-les : val més que les escoltem, millor encara, que les entonem tots plegats.

Mentre s'anaven publicant en fulles volanderes, aviat deixaven d'ésser patrimoni exclusiu de l'Oratori, i s'escampaven al lluny, fent un fructuós apostolat : ara, aplegades en un quadern, llur difusió serà, ha d'ésser, més gran encara. Tant-de-bo que poguem dir que no hi ha a Catalunya església ni capella, associació ni confraria, que no les vulgui posseir per cantar-les a llaor de Déu i de la Verge Maria!

* * *

Tornem altre cop a aquella memorable sessió del Congrés de Música Sagrada. Som al punt en que el mestre descriu amorosament un dels més esquisits records de sa infantesa : el Rosari de Sant

Antoni de Padua, que pels volts de la festa del Sant resaven i cantaven, en altre temps, les bones dones del Masnou aplegant-se davant les cases que tenien sobre'l portal l'imatge del Sant.

En Pujol, que ha dirigit, fins ara, dret, amb gest autoritari, el triat grupo de choristes de l'ORFEO CATALÀ, encarregat d'interpretar els exemples musicals, aquesta vegada permaneix assegut, inclina el cap modestament, i diu, sense aixecar gaire la veu, el Pare-nostre i l'Ave-Maria, responent-li, amb suavitat també, algunes noies. Es un moment evocador: la poesia del Sant Rosari deixa l'auditori encisat. En Pujol, amb un tacte exquisit, ha donat la nota justa: no ha volgut inflar una oració que ha d'ésser íntima i reposada, i així mateix ha evitat el gros perill de caure en lo grotesc mormolant entre dents les oracions d'aquella faisó rutinaria en que tots, un dia o altre, hem calgut.

L'artista que en semblant ocasió comprenia tant bé la devoció que ha sigut qualificada pel savi prelat de Vich de «breviari del cristià», no podia errar-se al interpretar-la musicalment. El seu primer *Rosari*, que la capella de Sant Felip ha fet popular, compost anys enrera i no publicat, és del tot escaient: més ho és encara el nou *Rosari de Nostra Senyora de Pompeya*. La seva música es descapdella dolçament, melòdicament, sense ombra d'èmfasi: sembla escrita amb la més gran facilitat, amb tot i fugir curiosament del lloc comú, an el qual havien semblat, un temps, fatalment condemnats tots els rosaris posats en música.

An aquest *Rosari* li dona un especial caràcter el fet que les quatre veus mixtes, per a les quals està escrit, tot sovint s'ajunten cantant a l'unísson. Així l'autor insisteix sobres la simplicitat que ha de tenir l'oració col·lectiva en llengua vulgar: si hagués tractat tot el *Rosari* a quatre parts reals, potser la trama de la composició hauria perjudicat una mica son esperit. A més, l'alternancia de les quatre parts i l'unísson produeix, per llei de contrast, formosos efectes musicals.

En Pujol ha fet una bona obra i una obra d'art, que mereix estendre's, juntament amb les cançons d'en Millet, per tota la terra catalana. — V. M. DE G.

HENRI COLLET. — *Le Mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*. Librairie Alcan. Paris.

Llibre voluminós, ardit, documentadíssim, entorn del qual s'ha parlat força. Maurice Barrès, Michel Brenet, Pedrell, Closson, i força escriptors que no citem, s'han ocupat, en efecte (i de ben diverses maneres), del llibre del nostre amic Sr. Collet. Hauríem volgut parlar-ne també ben llargament. Causes, però, independents de la voluntat nostra ens han impedit, fins ara, de poder-ho aconseguir. I encara avui no podem pas parlar-ne, ho confessem, en la forma que desitjariem. Però, com que'l nostre confrare i car company Henri Collet podria interpretar el nostre silenci de la pitjor manera, no volem privar-nos ja més temps del plaer d'ocupar-nos del seu llibre. Parlem-ne, doncs, mal no sigui sinó lleugerament, ràpidament, i amb el sol fi d'assenyalar-lo.

Aquí es nada, parlar, com qui no diu res, del misticisme musical espanyol del segle XVII. El segle XVI espanyoll... Però el cap roda, veritablement, tot pensant en l'art, en tot l'art hispànic d'aquell segle! Penseu-hi: fou el segle de Victoria, de Morales, de Cabezón, de Biudieu, de Sant Joan de la Creu, de Santa Teresa de Jesús, del Greco, etc., etc. Parlar, doncs, del misticisme musical espanyol del segle XVI, i, tot parlant-ne, empenyar-se en parlar de tot l'art nostre del cinc-cents, de l'ambient del cinc-

cents, i de la societat, en un mot, i de l'esperit i del sentir d'aquell gran segle, és ben difícil. Sols l'intenció, per tant, de voler englobar tot lo esmentat en un sol llibre, és ja, als ulls nostres, quelcom de ben lloable. Cal, doncs, aplaudir, per de prompte a Henri Collet per sa bella ardidesa. Però el tema que'l nostre amic escollí (i que fou la tesi amb la qual guanyà, a l'Universitat parisenca, son doctorat *ès-lettres*) és d'aquells que, a més d'ésser atractívols, ben atractívols, són també (com força altres coses... atractívols) perillosíssims. Collet ho sabia, tot això. Però es digué, sens dubte : *Audaces fortuna juvat*. I, coratjós, atacà el tema.

Quin és ara el valor del llibre de Collet? Aquest escriptor amic (col·laborador distingidíssim de la nostra publicació) sab prou bé, n'estem segurs, que'l gros llibre que'ns ha ofert no pot pas ésser definitiu. I és que avui va essent difícil, en efecte, el fer treballs *definitius*. A cada moment sorgeix, com és sabut, a propòsit de qualsevol tesi, o fins de qualsevol fet, un document inèdit, una idea més o menys nova o una joliva i temptadora hipòtesi, en tot cas, entorn de ço no aclarit encara... L'hora present, que per una part se distingeix, sens dubte, per la falta evident de fe en les coses, per la fallença absoluta d'ideals *col·lectivament sentits i defensats*, és, per altra part, interessant. Interessant, sobre tot, en aquest sentit : que jamai, potser, s'havia treballat tant (i tanta gent alhora) com en nostres temps. I una cosa és curiosa : que en el mateix instant en que floreix l'ironia, l'escepticisme, la *raillerie* més desenfrenada (habillada, a voltes, amb esquisida elegantesa), apareix, a l'ensems, en tots els ordres de l'activitat del nou-cents, el més frenètic desig de fer, de provar i de cercar coses. Curiós!... Repetim, doncs (tancant la digressió), que Collet no ha pas pensat, creiem nosaltres, fer quelcom de definitiu. Però el seu llibre constitueix ja, en tot cas, un dels més rics reculls de documentació, avui existents, entorn del tema ja esmentat. Representa també un joliu esforç per arribar a assolir un bell ideal : ideal que era difícil, repetirem ben convençuts, de realitzar totalment amb sols les planes d'un sol llibre.

El llibre d'Henri Collet consta de vuit capítols, en els quals se parla, respectivament, d'*El Misticisme musical*, de *L'Europa renaixent*, d'*El Medi espanyol*, de *La Música en el teatre*, de *La Tradició escolàstica*, de *L'Escola andalusa*, de *Les Escoles valenciana i catalana*, *Montserrat i sa escolania*, de *L'Escola castellana* i d'*Un músic sintètic*. Conté també una *Introducció* i l'indispensable *Bibliografia*.

Com queda vist, l'escriptor parisenc no ha pas oblidat de parlar, en son llibre, dels músics catalans. Llegim, doncs, amb gust, en aquest treball del nostre estimat confrare, els noms dels nostres músics. Els Vila, els Flecha, Brudieu, Pujol, etc., són, doncs, citats. La documentació d'aquesta part del llibre de Collet està gairebé tota treta dels bells treballs que, amb el títol de *Músics vells de la terra*, publicà aquí mateix el nostre venerable amic Felip Pedrell.

I volem acabar felicitant ben coralment a Henri Collet pel bell esforç que'l llibre seu suposa.
— F. LL.

PUBLICACIONS DE LA CASA E. DEMETS, DE PARÍS

JOAQUÍN TURINA : *Quatuor*, per a dos violins, viola i violoncel.

Confessem, per endavant, que totes les obres del simpàtic compositor sevillà ens atrauen. Hi vibra en tal grau la sensibilitat de l'artista; donen tal impressió de cosa *viscuda* i sincera; l'ele-

ment popular s'hi troba en preponderancia tal; s'hi sent el record tant viu de les sensacions que l'autor guarda impreses en son esperit; que això, només, els dona ja prou valor per fer-les estimar.

El quartet de corda de Turina que acabem de mencionar, les resumeix totes, aquelles qualitats; però la seva tècnica potser no reuneix, com altres de les seves obres per a piano, la fermesa i la sobrietat que són també característiques de l'estil d'aquell compositor. Ens fa l'efecte d'ésser una obra d'estudi, millor que definitiva. Això, no obstant, no minva pas l'interès de la composició, on ressalten motius prou saborosos per fer la seva audició en extrem atractiva. Assenyalem, doncs, com lo més notable del quartet el bonic color del preludi, l'esperitositat del terç temps en compàs irregular de $\frac{5}{8}$, i l'intensitat d'expressió que guarda tot l'*andante quasi lento*, interromput dues vegades per la graciosa frasa de l'*allegretto*.

SWAN HENNESSY : *Croquis parisiens*, per a piano.

Tres peces ben capritxoses que porten els suggestius títols de *Promenade matinale au Jardin du Luxembourg*, *L'Américain qui a bien diné* i *Dans un atelier de couturières*.

A falta d'obres més genials, recomanem aquestes als pianistes àvids de novitats.

ERIK SATIE : *Véritables préludes flasques (pour un chien)*, per a piano.

En veritat que és originalíssim el títol d'aquesta obra, així com els subtítols que acompanyen cada un dels tres preludis, respectivament : *Sévère réprimande*, *Seul à la maison* i *On joue*. La música hi correspon; però cal regonèixer que en mig de l'extravagància, més aparent que real, la composició, de molt curta durada, és també d'una musicalitat indiscutible. Sona com l'autor ha volgut, és cert; però sona amb una justesa tal, que de cap altra manera podria sonar millor.

FRANÇOIS COUPERIN : *Le Rossignol-en-Amour*, per a flauta o violí i piano (o clavicèmbal). Revisat per Ch. Bouvet.

L'escàs repertori de flauta, i el mateix selecte de violí, acaben d'enriquir-se amb la transcripció que Mr. Bouvet ha fet de l'esmentada composició de F. Couperin, nomenat *el Gran*, i que tant se presta al caràcter d'aquells instruments, la flauta sobre tot, segons confessió del mateix autor, que ja ho recomanava en l'edició de *clavecin*. Aquesta obreta, prou coneguda dels *gourmets* de l'art antic, lo qual ens dispensa d'insistir en son elogi, forma part del repertori de la Fundació J. S. Bach, i la seva presentació és francament simpàtica.

R. SCHUMANN : *Manfred : Evocation d'Astarté*, per a violí amb acompanyament de piano. Transcripció Ch. Bouvet.

Es aquesta una transcripció oportuna, ja que no ofereix per a l'interpretador cap dificultat grossa, podent executar-se tot el fragment a la primera posició del violí, si es vol. Els professors faràn bé de recomanar a llurs deixebles aquesta bella mostra de Schumann, on se declara el seu romanticisme exaltat dintre la forma més pulcra.



A. BERTELIN : *Au Pays romand*, per a piano.

Recull de cinc peces característiques en forma de *suite*, no mancades de certa originalitat que presta al conjunt un saborós regust de l'antigor com a evocació pintoresca.

Se distingeixen per llur color arcaic els números tercer i quint : *Madrigal pour la Belle Luce* i *Corale*.

RENÉ SCHIDENHELM : *Ballade* (òp. 7). *Scherzo-Sérénade* (òp. 9). Per a violoncel i orquestra (o piano).

Són dues composicions separades, d'alguna extensió, on son autor fa alard de la seva tècnica. Són de prova per al solista que vulgui fer-les sentir. La *Ballade*, especialment, ens agrada pel seu bell lirisme, oferint els motius gran espontaneïtat i desenrotllant-se d'una manera franca. La fusió del violoncel amb la part acompanyant de piano és molt notable en amdues obres, que's fan recomanar força en mig de l'escassetat del repertori llur.

BLAIR FAIRCHILD : *Légende*, per a violí i orquestra.

Es una bella pàgina simfònica, on els motius principals se desenrotllen naturalment i amb sostingut interès. Hi ha fogosa passió, i, encara que s'hi nota alguna reminiscència del *Tristany*, el temperament de l'autor s'hi reflecteix d'una manera fidel, sota un aspecte dramàtic de bona llei. No s'hi troben enfarfigaments en l'orquestració, però l'harmonia té atractiu i força sabor.

RAOUL BARDAC : *Horizons*. 2.^a recull per a piano : *Au Soir tombant*. *Les Feuilles*. *La Neige*.

Música impressionista, com ho delaten ja per endavant els títols dels tres fragments inclosos en l'esmentat recull. No's pot negar que hi ha enginy en les composicions de Bardac, no exempt de cert sentimentalisme, gens estantiç perxò; ans el contrari, oferint un aspecte seriós que fa l'obra del tot recomanable.

El recull va dedicat a Maurici Ravel, mestre de marca en el modernisme francès.

Altres obres igualment interessants ens queden per assenyalar de la propria casa Demets, a la qual regreiem l'enviu.

S.

Nova

L'INSTITUT CATALÀ DE GIMNÀSTICA RÍTMICA. — L'obra de la Gimnàstica Rítmica va fent son camí entre nosaltres. El mètode d'educació pel Ritme, del Prof. Jaques-Dalcroze, és cada dia, aquí com per tot arreu, més comprès i apreciat en tot el seu alt valor educatiu i artístic.

L'importància que sembla que van adquirint el desenrotllament i l'implantació d'aquest mètode per Catalunya i el rest d'Espanya, ha fet sentir la necessitat imperiosa de crear a Barcelona un Institut central que, funcionant amb indicacions i amb atribucions de l'Institut Jaques-Dalcroze a Hellerau, a l'ensem que's dediqui a la preparació de mestres aptes per a aquest ensenyament,

pugui també organitzar cursos normals per a infants i per a adults en locals apropiats i en totes les condicions que'l mètode exigeix, com encara fer-lo conèixer i propagar-lo per tot Espanya per medi de demostracions i conferències públiques, interessar a favor de la seva implantació l'Estat i totes les corporacions oficials, i, finalment, vetllar per la seva integritat desautoritzant tantes i tantes imitacions ridícules que, amb el nom prestigiós de Gimnàstica Rítmica Dalcroze, desgraciadament hem de comprovar cada dia en centres que's diuen d'ensenyança i educació.

L'*Institut Català de Gimnàstica Rítmica* és ja un fet, i val a dir que ha començat sota'ls millors auspicis. El mestre Llongueras ha trobat, al seu costat, tot just al llençar l'idea, tota una colla de personalitats prestigioses que han volgut no solament autoritzar, sinó també cooperar en lo que puguin a l'obra aquesta. Són aquests senyors, que formen el nomenat Comité de Cooperació, els següents: Enric Morera, Carles G. Vidiella, Dr. Josep Tarruella, Lluís Millet, Antoni Nicolau, Eugeni d'Ors, Josep de Montoliu, Narcís Oller, Pere Corominas, Francesc Pujols, Ramón Rucabado, Alexandre Gali, Claudi Martínez Jubert, Joaquim Pena, Eladi Homs, Domingo Mas i Serracant, Francesc Gali, Josep Clarà, Pere Moles, Joaquim Torres-García, Joan Palau, Amadeu Vives i Enric Granados.

L'*Institut Català de Gimnàstica Rítmica* té el seu estatge en el Palau de la Música Catalana, i és en els salons del mateix que's donen els cursos reglamentaris. El nombre d'alumnes comença a ésser ja important, i és d'esperar que, sense trigar gaire temps, tota la nostra bona societat barcelonina voldrà rebre els fruits beneficiosos d'aquesta alta i refinada educació. Els cursos se donen sota l'exclusiva direcció del mestre Joan Llongueras i amb la valuosa cooperació dels intel·ligents professors Joan Gibert i Srtes. Concepció Ors i Neus Garí.

L'ORFEO CATALÀ ha posat l'estudi de la Gimnàstica Rítmica en el seu plan d'estudis, i ha creat una secció de nens perquè practiquin aquesta educació al costat del mestre Llongueras.

Sabem que d'arreu de Catalunya s'han rebut gran nombre d'adhesions a l'obra d'aquest *Institut*, i que són molts ja els que podran ostentar el títol de membres fundadors.

L'*I. C. de G. R.*, que dedica una atenció preferent a la formació de professors aptes i ben preparats per donar aquesta educació pel ritme, organitzarà, durant els dies de vacances de Nadal, un petit curs de deu o dotze dies exclusivament per a professors de música i per a pedagogs que vulguin conèixer a fons els principis i les finalitats de la Gimnàstica Rítmica. Aquest curs normal per a professors l'havia donat ja el mestre Llongueras durant dos anys consecutius, obtenint els més excel·lents resultats.

Aquest mètode d'educació pel ritme és, sens dubte, una de les coses més fortes i més transcendents que la pedagogia musical hagi pogut produir mai; i res ho prova tant com el rapidíssim i magne increment que va prenent arreu del món. A Viena acaba de fundar-se una Institució Dalcroze sota'l patronat del baró Drasche-Wartinberg secundat per les més sobressalents personalitats de l'aristocràcia i de l'intel·lectualitat vienesa. A Anglaterra han adoptat integralment la G. R. la Bedales-School de Petersfield, les dues escoles oficials de Folkestone, la de Moira-House d'Eastbourne, la George Heriot's School d'Edimburg, el Arms Strong College de Newcastle i el Goldsmiths' College de Londres. A més acaba de fundar-se a Londres la The London School of Dalcroze Eurhythmies, que compta ja amb més de 600 alumnes inscrits. Ja no parlem dels Instituts que hi ha a Alemanya, Rússia, Holanda, França i Italia. A Brussel·les solament, hi ha 12 escoles de Gimnàstica Rítmica, amb un contingent d'alumnes formidable.

Es d'esperar que l'*Institut Català de Gimnàstica Rítmica*, el primer creat a Espanya, seguirà la sort de totes les altres institucions germanes seves que van florint i prosperant pel món. Així ho desitjariem nosaltres vivament; i, al saludar-lo ara, en el precís moment de la seva fundació, no'ns sabem abstenir de demanar a tots els vers aimants de la nostra cultura que posin la llur atenció en les tasques d'aquest simpàtic *Institut* i que no deixin d'ajudar en tots moments l'obra magnífica que ell s'ha empresa.

—Per relligar el novè volum de la «*Revista Musical Catalana*» s'han confeccionat unes artístiques tapes, que podran adquirir-se, al preu de 2 ptes., a la Llibreria «*L'Avenç*», Rambla de Catalunya, 24. A la mateixa llibreria enquadernaran els volums al preu de 3 ptes. cada un (compreses les tapes).

Societat anònima Casa Dotésio

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

==== MÚSICA : PIANOS : INSTRUMENTS =====

Cases a BILBAO, MADRID, VALENCIA, SANTANDER, PARÍS

Editors d'obres de

PEDRELL, ALBÉNIZ, MORERA, NICOLAU, GRANADOS, BORRÀS DE PALAU, MALATS, etc.

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

~~~~~  
J. SANCHO CONDIS

« Escuela de Dobles Notas » i son « Auxiliar »

per a Piano

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

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

Se ven en tots els magatzems de música i a casa el seu editor, J. Sancho Condis, Passeig de Gracia, 50, 2.ª, 1.ª - BARCELONA.

~~~~~  
CANÇONER SELECTE

VOLUM IV

==== **FAURÉ** =====

Traducció i publicació de JOAQUIM PENA

Un volum relligat de 100 planes, amb 25 CANÇONS

Text català i castellà, **10 PESSETES**

Se ven a les llibreríes, en els magatzems de música i a l'Orfeó Català