

Revista Musical Catalana

Butlletí de l'ORFEO CATALÀ

Gluck

(1714-1787)



L músic clàssic de la tragedia musical, que fa renéixer, al mig de la frivolitat francesa del segle XVIII, el noble accent expressiu de la melodia italiana d'un segle enrera; que, amb la força que porta de la raça del Nord, crea en l'escena el tipus més vigorós de la música plasmadora del dolor; artista cristià, paganitzat per l'ambient de l'època, que expressa aquesta contradicció amb clams anguniosos i pregons, amb la mateixa simplicitat de la tramontana, que arrenca de soca i arrel els arbres, neteja els camps i purifica l'aire!

Es un ingenu semibarbre que, amb la semença llatina, que els llatins, lassos, han pros tituït, cobra esplendors de bellesa primitiva. Porta de sa raça la força de la virginitat, i, en l'ardenta Italia i en la graciola França de l'esperit sintetitzant, se deixondeix son geni, s'en llumena de la gràcia fecundant, i esclata en fruits saborosos, d'un art potser el més fort de la música escènica.

Gluck no és un geni de la música pura, de la música que té la raó d'ésser en ella mateixa, sinó de la música que pren la força en les expressions poètiques de les accions i els sentiments de l'humana criatura. Es música donant relleu i ambient, llum i potencia, a l'estre poètic d'una acció dramàtica prenyada de passió o de deixondides delectances dels sentits.

Geni penetrant i simple, amb dos aspectes singulars, característics: un en la força tràgica, l'altre en els encantaments delitosos dels sentits. En el primer, viu el dolor en sa pregonada font mateixa, i el plasma amb accents definitius; en el segon, llisca lleument com oreig sobre roses, amb afalagadores tebiors de primavera. Es lleó i és fada. I, per sobre l'element fisiològic

del crit i dels timbres acariciants, sura encara la melodia, la santa melodia que canta noblement; aquella melodia que fa plorar i dona joia; melodia filla del cel i del cel enyoradica, filla del cor i de l'altesa de l'anima. La melodia de Gluck no té l'inefable gracia del cant de Mozart, ni la pregonesa i amplitut del de Beethoven, ni la llum esplendorosa de Händel: té tota la bellesa de la magna melodia italiana, austeritzada, feta modesta, amb quelcom de més esperitual, que ha guanyat al perdre la radiant magnificencia del sol mediterrani.

I tot això viu sostingut, vivificat, per una orquestra amatent a subratllar i a voltes a engrandir sublimment el quadro: Ploren i criden els instruments, inquiets i abrivats, o, sumisos i pacífics, joguinegen i sospiren; ritmen graciosament la natura placévola, o porten negrors tràgiques i esgarrifances de sobrenaturals misteris. Cada timbre caracteritza una modalitat anímica, un misteri pregón d'una ànima humana, d'una situació tràgica; o, toques de la gracia d'una pau benefactora o d'uns encantaments de fades, totes les veus orquestrals se subtilitzen, s'aprimen i juguen en una delicia de timbres i ritmes i sonoritats vagaroses.

Gluck, geni penetrant, fort i bell, simple i precís; noble en l'expressió dels dolors, digne en la descripció dels delits dels sentits! Músic poeta, fill de Monteverdi, inspirador de Berlioz, i engendrador, amb Beethoven, de la magnificencia wagneriana! Però Gluck, tot essent una anella d'or de la tradició musical escènica, resta únic en la sinceritat i simplicitat, posseint tota la ruesa expressiva d'un primitiu i tota la sublim transcendencia d'un vident sentimental de la natura.

LLUÍS MILLET

Com defensava Gluck els seus procediments



LUCK, igual que Wagner un segle més tard, fou sempre un músic de teatre, o, dit amb frasa més galana, un compositor dramàtic per essència. La lògica musical, basada tot lo possible en la realitat, impera en sos drames. Es cert que l'esperit d'observació, fundant-se en la veritat expressiva, el trobem ja en les obres de Lully i de Rameau, i també en les d'alguns dels mestres primitius italians; però mai amb una força tant avassalladora com se pot apreciar en les òperes de Gluck. Calculador dels efectes

que es proposava despertar o que l'acció li inspiraven, ell trobava sempre, a la fi, la nota justa; i més d'un passatge que podria sorprendre, al moment primer, per la seva pobresa aparent o falta de gust, se troba del tot justificat al penetrar-se de la situació dramàtica o bé de l'afecte que mou el personatge.

Es curiós llegir la defensa que dels seus procediments feia el mateix Gluck quan li objectaven alguna d'aquelles originalitats: res prova millor el convenciment amb que obrava i la sinceritat dels seus medis d'expressió. La lògica empleada, doncs, pel mestre tudesc havia de convèncer fins els més repatanis.

Ifigènia a Aulida fou la primera òpera que Gluck donà a conèixer al públic francès. Gràcies a la protecció de Marfa Antonieta, que havia sigut deixeble seva a Viena, Gluck pogué entrar per la porta gran de l'Acadèmia Reial de Música, com se nomenava llavors el Teatre de la Gran Òpera de París. La primera representació d'*Ifigènia* tingué efecte el dia 19 d'abril de l'any 1774, però l'èxit de la mateixa no s'accentuà fins a les representacions successives. El públic s'hi anà entusiasmant de tal manera, que l'obra no trigà a despertar un ver furor. Fins el pentinat de les senyores, fet amb una corona de flors i acabant amb la mitja lluna de Diana, d'on penjava una espècie de vel que cobria el darrere del cap, se nomenava a l'*Ifigènia*.

A propòsit, doncs, d'aquesta obra, l'escriptor francès Corancez, que tingué gran amistat amb Gluck, contava, alguns anys més tard, en el *Journal de Paris*, que sentint cantar, un dia, a casa seva, un fragment de l'òpera esmentada, va fixar-se en que hi havia, en el vers «je n'obéirai point à cet ordre inhumain», un valor llarg sobre el *je*, la primera vegada que es pronunciava, i que a les vegades següents era sobre un valor curt. Tenint prou franquesa amb l'autor, no es va estar de dir-li el mal efecte que li havia causat aquella nota llarga, molt més quan no l'empleava en la repetició del mateix vers. A lo qual Gluck va replicar-li: «— Aquesta nota llarga, que tant vos ha estranyat a casa vostra, ¿va estranyar-vos igualment en el teatre?» I, havent-li contestat Corancez que no, afegí Gluck: «— Doncs amb la vostra resposta ja estic content: quan en el teatre obtinc l'efecte que em proposava, no m'interessa gens ni mica que deixi o no de produir-se el mateix efecte en una sala o en un concert. Si sovint heu observat vos mateix que una música excel·lent de concert no produeix cap efecte en el teatre, és molt natural que una música de teatre ben composta deixi d'agradar sovint en un concert. El vostre cas és semblant al d'un home que, col·locat en la galeria superior de la cúpula dels Invàlids, cridés, an el pintor que hauria restat abaix: «— Senyor! Què heu pretingut fer, en aquest indret? És un nas? És un braç? Això no se sembla ni a l'una cosa ni a l'altra.» El pintor li cridaria, des de son lloc, amb molta més raó: «— Senyor! Baixeu, mireu des d'aquí, i, després, jutgeu.» No obstant, haig d'afegir que he

obrat amb tanta raó, a l'escriure una nota llarga sobre el primer *je* que pronuncia Agamemnon, com al suprimir-la les demés vegades que el repeteix. Considereu que aquell príncep se troba entre les dues més fortes potències oposades : la natura i la religió. La natura se'l fa seu, però abans d'articular aquest mot terrible de desobediència als déus, ha de vacil·lar: el valor llarg expressa la vacil·lació; mes, una vegada la paraula ha sortit dels seus llavis, ja pot repetir-la tant com vulgui, que la vacil·lació no existeix : la nota llarga no seria, per consegüent, més que una falta de prosodia.»

Corancez es planyia encara a Gluck que, en la mateixa òpera d'*Ifigenia*, el chor de soldats que tantes vegades s'atansen per demanar a crits que els sigui lliurada la víctima, no solament no oferís cap relleu com a peça de cant, sinó també que es repetís cada vegada igual, nota per nota, amb tot i ésser la varietat tant necessaria. « — Aquests soldats — contestà Gluck — han tingut d'abandonar ço que més estimaven (llur patria, llurs mullers, llurs fills), amb l'esperança sola del saqueig de Troia. La calma els sorprèn a mig camí i els obliga a esperar en el port d'Aulida. Un vent contrari els seria menys funest, perquè almenys podrien veure de nou llur país. Supposeu — afegia — que una provincia extensa sofreix una forta penuria. Els ciutadans se reuneixen en gran nombre i van a trobar el governador de la provincia, el qual els parla des del balcó : « — Fills meus! A què veniu? » Tots respondran, a l'una : « — *Volem pa!* » « — Mes així, d'aquesta manera... » « — *Volem pa!* » « — Amics meus : intentarem... » « — *Volem pa! Volem pa!* » A totes les observacions li respondran : « — *Volem pa!* » I no solament aniran repetint el mateix mot de manera invariable, sinó que el diràn sempre en igual to, perquè les grans passions només tenen un accent. Aquí els soldats demanen la víctima. Totes les circumstancies queden anul·lades davant d'ells : no veuen més que Troia o el retorn a la patria llur : no han de proferir sinó els mateixos mots, i sempre amb el mateix accent. No hi ha dubte que hauria pogut fer una tria musical més bella, i variar-la, sobretot, per donar gust a les vostres orelles; mes aleshores obraria com a músic, sortint-me de la natura, que mai haig d'abandonar. De totes maneres, no aneu a creure que almenys hi haurieu guanyat el plaer de sentir un bell fragment musical : esteu ben segur, al contrari, que hi haurieu perdut; car una bellesa fora del seu lloc té el desavantatge, no solament de perdre una gran part del seu efecte, sinó de perjudicar, desorientant l'espectador, que ja no es troba en la disposició necessaria per seguir amb interès la marxa dramàtica.»

El mateix escriptor no deixava d'interrogar sovint l'autor d'*Alceste* sobres qualques defectes aparents, contestant sempre Gluck amb la major simplicitat, lo qual feia créixer encara més l'estimació que aquell li professava.

Li pregava, doncs, un altre dia, que li expliqués la raó que el passatge de la còlera

d'Aquiles, en la mateixa òpera d'*Ifigenia*, li causés un tremolor general, fent-lo entrar, per dir-ho així, en la situació del mateix hèroe; mentre que, si ell tot sol el cantava, lluny de trobar en el cant res de terrible ni de menaçador, no hi veia, al contrari, més que una marxa melòdica agradable a l'orella. « — Es precis, abans de tot, — li deia Gluck — que sapigueu que la música és un art molt limitat, i d'una manera especial en la part que es nomena *melodia*. En va se cercaria, en la combinació de les notes que componen el cant, un caràcter propi a certes passions : no existeix pas. El compositor té el recurs de l'armonia, però sovint és aquesta insuficient. En el fragment de que em parreu, tota la meua màgica consisteix en la naturalesa del cant que precedeix i en la tria dels instruments que l'acompanyen. Des de llarga estona no sentiu més que els tendres planys d'Ifigenia i son comiat d'Aquiles : les flautes i el sò tristoí dels corns hi desempenyen el paper més important. No té res de meravellós que les vostres orelles, així reposades, ferides de sobte pel sò agut de tots els instruments militars reunits, vos causin un moviment extraordinari; moviment que era dever meu, en veritat, de fer-vos experimentar, mes el qual, no obstant, treu la seva força principal tant sols d'un efecte purament físic. »

Si pensem en les pretensions que tants compositors adotzenats gasten, ¡quant no havem d'admirar l'ingenuïtat de la resposta de Gluck!

El celebrat filòsof i remarcable músic J. J. Rousseau, que havia dispensat a Gluck, des de l'arribada seva a París, el més franc acolliment, féu un elogi molt entusiasta i just de les escenes dels Camps Elíseus en l'òpera *Orfeus*.

Veus-el aquí:

«Res més perfet conec, dintre lo que es nomena *proprietat escènica*, que el conjunt dels Camps Elíseus de l'òpera *Orfeus*. Per tot arreu hi veieu l'alegria d'un benestar pur i calmat; mes amb un caràcter tal d'igualtat, que no hi ha un sol passatge, ni en el cant ni en els motius de dança, que traspassi la mida justa.»

Gluck justificava aquesta crítica dient que per a compondre aquelles escenes no s'havia fixat més que en la pintura que Euridice fa del sojorn dels Benaurats:

«Res aquí inflama

l'ànima:

una dolça embriaguesa

deixa

una calma pura en tots els sentits.»

«La benaurança dels justos — afegia — ha de consistir principalment en sa continuïtat i, per consegüent, en sa igualtat : és per això que el que nomenem *el plaer* no pot entrar-hi, car

el plaer és susceptible de graus diferents; a més s'enerva, i a la llarga causa l'avorriments.»

Altre amic i defensor de Gluck fou l'abbé Arnaud, autor de les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck* (Nàpols, 1781). Es en aquest llibre, precisament, on, a propòsit de la declamació lírica dels espectres en l'òpera *Alceste*, es llegeix el següent paràgraf, que sens dubte el mateix Gluck dictà:

«Certament que lo propi de la música, i sobre tot de la música teatral, és el fer-se seu l'accent de les passions, l'embellir-lo, el fortificar-lo i el convertir-lo en més sensible; però són ombres les que es mouen en l'escena, i fora de la vida no existeixen passions: els versos que canten no són susceptibles d'altra declamació; i és, precisament, privant-los de llurs accents naturals i ordinaris que el cavaller Gluck ens prova fins a quin punt sent i respecta les convencions. No obstant, com que aquí es tracta solament d'imitar, i havent-se de fer l'imitació musicalment, reserveu per a l'orquestra un xic, només, de les vostres orelles, i notareu que an aquesta declamació monòtona el compositor hi afegeix una harmonia molt variada, molt expressiva i molt pintoresca, una harmonia feta per commoure totes les persones sensibles i per penetrar, a la vegada, de terror i d'admiració les que, a llur sensibilitat, ajunten el coneixement de l'art...»

L'esmentat Corancez referma les intencions atribuïdes a Gluck per l'abbé Arnaud, quan escriu sobre el mateix tema lo següent:

«El chor dels déus infernals m'havia omplert del més gran terror, però no podia capir el motiu que havia conduït Gluck a fer pronunciar quatre versos sobre una mateixa nota. « — No és pas possible — em digué — imitar el llenguatge de sers fantàstics, ja que mai els havem sentit parlar; però és precis cercar les idees que ens suggereixen les funcions que ells desempenyaven. Els diables, per exemple, tenen un caràcter convencional ben conegut i ben pronunciat: l'excés de la rabia i del furor hi ha de dominar; però els déus infernals no són pas diables: havem de mirar-los com a ministres del destí. Ells no obren pas per una passió que els sigui pròpia: són impassibles. Alceste, Admeto, els deixen indiferents: és precis, tant sols, per a llurs mires, que es compleixi el destí. Per mostrar aquesta impassibilitat que els caracteritza d'una manera especial, no he cregut cosa millor que privar-los de tot accent, reservant a la meua orquestra la cura de pintar tot el terror que desperta ço anunciat per ells.»

Aquestes explicacions que donava Gluck al seu amic són ben curioses, per cert. A l'exposar son raciocini, no pot menys ú d'alabar el fonament on aquell se basa, tant savi, tant lògic i tant pregón. Només és de doldre que les reflexions de l'autor hagin de passar inadvertides a la majoria d'auditors, que, distrets amb el ràpid desenrotllament del drama, no disposen de prou temps per a assimilar-se-les. Ha d'ésser a l'estudi posterior de la partitura que l'enteniment s'aclareixi i pugui fer justícia al talent del compositor.

Sóbres la mateixa òpera, *Alceste*, ens aporta Corancez, encara, un altre dato preciós que, per la seva importància, no volem deixar de traduir.

«Assistia al primer assaig d'*Alceste* — conta, dit escriptor, en el *Journal de Paris*. — Jo em creia sol a l'amfiteatre, quasi a les fosques. L'execució de la marxa de les sacerdotesses me féu donar probablement qualche signe exterior d'aprovació. Mr. Gluck estava prop meu sense que jo n'hagués hagut esment. « — Sembla — digué, venint cap a mi — que aquesta marxa us ha agradat? » « — No en dubteu gens — vaig contestar-li : — hi trobo un caràcter religiós que, al mateix temps que em plau força, em causa vera sorpresa. » « — Vaig a explicar-vos ho — em digué. — He observat que tots els poetes grecs que componen himnes per als temples, tots se subjectaven a fer dominar en llurs odes un cert metre : he pensat que aqueix metre tenia aparentment quelcom, en sí, de sagrat i religiós. He compost, doncs, la meua marxa observant la mateixa successió de valors llargs i curts : veig, per tant, que no vaig errar-me. Això ens prova — afegí, picant-me l'espatlla — que aquests grecs eren uns homes acabats!... »

Un altre ben trobat efecte dramàtic, procedint de la més clara lògica, podem admirar-lo en *Ifigenia a Tàurida*. Es en el segon acte, quan Orestes, sol a l'escena, cau sobre un banc i canta el famós *andante* que pinta lo terrible de la situació seva : « La calma torna dins mon cor. » Aquestes paraules són acompanyades per les violes i els violins, els acords confosos dels quals, desordenats, semblen contradir el sentit de les paraules dites. « Un músic ordinari — diu Corancez — hauria, efectivament, imposat a son acompanyament un fons pintoresc, indicant la calma i el repòs. « — ¿Per què aquesta remor dels baixos, aquest bategar dels violins, — preguntà algú — quan Orestes diu que la calma reneix en ell? » « — Ment — exclamà Gluck : — ell pren per calma el decaïment dels seus orguens; però la Furia no l'abandona : la té sempre aquí — continuà el mestre colpejant son pit : — és l'assassí de sa mare! »

Valguin aquests exemples, entre els moltíssims que trobaríem encara en les partitures de Gluck, per regonèixer la força del talent dramàtic d'aquell autor, al qual el teatre líric deu la reforma més important iniciada envers el bon sentit i la propietat escènica; havent deixat escrits els clàssics models on aprenueren posteriorment els més famosos compositors per assolir la manifestació més perfeta del drama líric, tal com l'hem pogut admirar en nostres dies.

JOAN SALVAT



Gluck i Ricard Wagner, a propòsit de ço que deu ésser, segons ells, l'Obertura dramàtica

«Tot allò que és de raó ha sigut ja pensat:
sols hem de provar de pensar-ho de nou.»

GOETHE



IFÍCIL és parlar de Gluck sense pensar tot seguit en Ricard Wagner. I és que quelcom els unirà sempre, als ulls de l'observador, a través de l'història. ¿No foren, en efecte, així l'autor d'*Alceste* com l'autor de *Tristany*, dos reformadors? ¿No combateren ambedós contra una idèntica malura? ¿No lluitaren, en fi, tant l'un com l'altre, en favor d'això: de l'expressió, de la veritat dramàtica, del drama en música, en un mot?

Per la meua part, quan llegeixo *Opera i Drama* o la *Lletra sòbres la música*, de Ricard Wagner, o quan fullejo o recordo la *Dedicatoria* d'*Alceste*, no puc pas mai estar-me d'unir, en mon esperit, el doble record de Ricard Wagner i de Cristòfol Gluck.

* * *

He parlat d'*Opera i Drama* i de la *Lletra sòbres la música*. Vull, però, ocupar-me avui (un xiquet detalladament) d'un altre treball de Ricard Wagner. S'intitula *Ueber die ouverture* (*Sòbres l'obertura*) i es troba en el volum primer de les obres completes del gran mestre.* Rellegint-lo he pensat, un cop més, en la *Dedicatoria* ja citada. I m'he dit, mentre llegia, que així Gluck com Ricard Wagner concebien d'idèntica faísó ço que ha d'ésser, en el fons, l'Obertura dramàtica. Recordem, si no, alguns mots dels dos grans mestres. Abans, però, que se'm permeti una breu digressió.

* Es un dels treballs que Ricard Wagner féu aparèixer, en francès (1840-1842), en la *Revue et Gazette Musicale* que en Schlesinger editava a París. Després, al publicar en Ricard Wagner els seus deu volums de treballs de tota mena (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, E.-W. Fritzsche, editor), aparegué també, en alemany, en el primer volum, com queda dit, dels esmentats treballs. La versió alemanya de l'estudiet que ens ocupa és una mica diferent de la versió primitiva. En fi, l'article sòbres l'Obertura forma avui part del primer volum de les *Obres en prosa* de Ricard Wagner que va traduïnt en francès en J. G. Prod'homme (París, Librairie Ch. Delagrave).

* * *

S'ha dit, amb raó, que Bach clou un moment de l'història de la música alemanya. La seva obra, en efecte, representa el darrer esforç de tota una escola. Es com un bell resum, com una conseqüència, que podríem dir-ne, de ço que fou fet abans d'ell. Després (després de Bach) l'art alemany canvià d'ideal, de direcció.

Ço que s'ha dit de l'autor de la *Missa* en *si* s'ha dit també (i amb no menys de raó) de Ricard Wagner: l'autor de *Parçival* clou també un cicle. I la seva obra, en veritat, ens apareix també com un altre resum, com una nova conseqüència, de tot ço que feren (o pressentiren) els seus predecessors. Això no entela en res, inútil dir-ho, el brillant esplendorós de l'obra tota del gran mestre. I és que hi ha lleis (així en la pròpia Natura com en el món de l'art) que són, han sigut i seràn sempre. Un estil, una escola, representen, doncs, i representaran sempre, no solament l'esforç d'un home, d'un artista, sinó l'esforç de molts homes, de molts artistes, d'algunes generacions, a voltés. Feliç aquell que, a més de poder sentir ço que altres sentiren, té prou talent i prou força per a poder-ho expressar... o completar! I és ço que feren, precisament (l'un durant el segle XVIII, l'altre durant el segle XIX), aquells dos grans homes que acabem de nomenar: Joan Sebastià Bach i Ricard Wagner.

* * *

L'obra de Ricard Wagner és, doncs, com queda dit, ben filla dels mestres que el precediren. Hem dit també que Wagner realitzà (de la faigó més feliç, més *natural*) fins ço que altres somniaren o pressentiren. Volem citar alguns exemples.

Una de les més genials i més *originals* pensades del mestre de Bayreuth consistí, com tot-hom sab, en crear un teatre: el Teatre de Bayreuth. (Ningú desconeix avui ço que és, en definitiva, el teatre creat per Wagner.) Ara bé: aquell teatre realitzat per Wagner el somniaren i el pressentiren, molt abans d'ell (i això és naturalíssim!), força artistes. Veus-aquí, per exemple, ço que escrivia... Grétry tot parlant de *son* teatre:

«Voldria que la sala fos petita i pogués contenir, tot lo més, un miler de persones; que no hi hagués sinó una mena de setis: sense llotges, ni petites ni grans. Voldria que l'orquestra fos amagada i que no es vegessin ni els músics ni els llums dels faristols...

— L'efecte fóra màgic...» *

Què és, això, sinó el teatre wagnerià? I çno es diria, al llegir-ho, que fou escrit pel propi Ricard Wagner?

* Grétry: *Essais sur la musique*.

Choron escrigué també:

«La presencia d'una orquestra tocant davant dels espectadors, amb els quals es troba barrejada, és almenys tant xocant com ho seria el veure's les màquines o els homes empleats en l'escenari.»¹

Si esguardem més enllà a través de l'història, i arribem ara, encuriosits, fins al XVII.² segle, ens sorprendrà, per exemple, aquests mots de Follino:

«Quan els invitats hagueren ocupat llurs setis, — (es tracta de certa festa celebrada a Mantua i en la qual s'estrenà... l'*Orfeu* de Monteverdi) — des del fons del teatre es féu sentir el senyal habitual de les trompetes. Al començar a sonar per tercera vegada, la gran cortina desaparegué bruscament. I es vegeren tres núvols, fets amb tanta traça, que semblaven naturals. Sota d'ells, les onades s'aixecaven i es desfeien. Una dona sorgí lentament. . . .

Aleshores, damunt l'acompanyament de l'orquestra, situada darrera de l'escenari, cantà una melodia tant cor-prenedora que tot el públic en fou impressionat.»³

Trompetes que anuncien l'espectacle; orquestra amagada, etc. : ¿no fa això pensar, anticipadament, en ço que Wagner somnià i realitzà?

Podríem continuar les citacions. Preferim recordar, com hem promès, alguns mots de Ricard Wagner i, després, del cavaller Gluck.

* * *

Al parlar de la forma *obertura*, Wagner recorda, entre altres coses, que el lliure desenrotllament de la mateixa no era pas permès als antics mestres. No podien servir-se — diu — sinó del contrapunt per poder ampliar una frase musical. «I s'escrigueren fugues instrumentals — afegeix Wagner; — i els compositors van perdre's a l'entregar-se a les curioses monstrositats de l'especulació artística. La monotonia i l'uniformitat foren ço que resultà de l'esmentada tendència.» Diu també : «Aquesta mena de composicions eren sobretot incapaces d'expressar un caràcter determinat i individual. El propi Händel no sembla pas haver pensat que l'obertura estigués exactament d'acord amb la peça o l'oratori. Es, per exemple, impossible de pressentir, mitjançant l'obertura del *Messies*, que aquella obertura ha de servir d'introducció a una creació tant plena de caràcter i tant sublim com el

1. Choron : *Manuel de musique*.

2. Comte Follino : *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo principe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infanta Margherita di Savoia*. In Mantova (Aurelio et Lodovico Osanna), 1608. Bibl. Nac., Florencia. (Cit. feta per Romain Rolland en la seva obra *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*.)

cèlebre oratori que ens ocupa.» Afegeix : «La qüestió fou gairebé resolta quan es feren precedir les òperes de simfonies* en tres parts. Es procurà expressar en les citades divisions els caràcters que formaven contrast.» Wagner creu, no obstant, que aital faigó de procedir és encara imperfecta. «Es tractava, doncs, — diu Wagner — de reunir ara en un tot ço que era aïllat, i de lligar en una sola peça de música, que es desenrotllés sense interrupció, els caràcters i contrastos. Els creadors de la forma perfecta de l'obertura foren Gluck i Mozart.» Gluck, emperò, escriu l'autor de la *Tetralogia*, tractà encara l'obertura com una peça de música que havia de preparar a l'auditor per a ben comprendre l'òpera o, en tot cas, la primera escena. «Amb tot, — escriu — encara que semblà considerar-la, en aquest cas, des del punt de vista purament musical, i amb tot i que no escrigué una conclusió completa, procurà, ja des del començament d'aquesta introducció instrumental, desenrotllar de faigó independent, el caràcter dramàtic de l'òpera. L'obertura d'*Ifigenia a Aulida* és la més perfecta que Gluck ha escrit. Expressa l'idea principal del drama amb una força i amb una claredat meravelloses.»

Després de Gluck, fou Mozart, segons Wagner, qui sabé donar a l'obertura el seu veritable sentit. No provà pas d'expressar ni de descriure — diu Wagner — ço que la música no pot descriure ni expressar, ço és, les peripecies de l'acció. «Sabé descobrir l'idea conductriu del drama — afegeix Wagner : — n'extragué ço que pertany essencialment a la música, la passió, i en féu una poètica imatge del drama propiament dit. D'això en resultà un quadret que tingué prou valor independent per a poder ésser contemplat aïlladament. Treia, amb tot, la seva necessitat intrínseca del drama al qual anava destinat.»

L'obertura, creada per Gluck i per Mozart, fou represa — escriu l'autor d'*Opera i Drama* — per Cherubini i per Beethoven. Amb la diferencia, però (segons Wagner), que, així com Cherubini restà fidel, gairebé sempre, a la forma creada per Mozart, Beethoven acabà per apartar-se'n. «Les obertures de Cherubini — escriu Wagner — són esboços poètics de l'idea principal del drama.» I després d'establir un paral·lel entre l'obertura de *Les Dues jornades*, de Cherubini, i la de *Fidelio*, de Beethoven (la segona, en *mi*), Wagner escriu, a propòsit de les obertures de l'autor de la *Novena*, que es descobreix fàcilment que el seu poderós geni es troba encongit dins les formes convencionals. En lloc és això més aparent, afegeix, que en l'obertura de *Leonore*. Diu també, parlant de Beethoven, que no havia mai tingut ocasió de donar lliure curs a son immens instint dramàtic i que volgué desquitar-se llençant-se amb tota la força del seu geni damunt el camp lliure que li oferia l'obertura : així pogué crear, diu, per medi de la música, el drama que concebia. És únicament an això, escriu també, que devem la superba obertura de *Leonore*. «Aquesta composició gegantina — afegeix — ja no és una obertura : és el drama mateix en sa més alta expressió.»

Seguint de pas en pas l'història de la forma obertura, Wagner parla també, naturalment,

Es a dir, obertures.

de les obertures de Weber. I diu, entre altres coses: «Weber escrigué ses obertures seguint l'exemple de Beethoven i Cherubini; i, amb tot i no haver pas gosat arribar a les alçaries vertiginoses on arribà Beethoven amb sa *Leonore*, continuà, no obstant, imprimint felicitment a l'obertura una tendència dramàtica que no degenerà mai, sortosament, en pintura minuciosa d'accessoris sense valor ni intenció musical.» Wagner afegeix que l'autor de *Freischütz* no sabé estar-se, no obstant, algú cop, d'admetre en ses descripcions més pensaments i més imatges secundaries de les que podia admetre la forma de l'obertura tal com ell l'havia admesa. Però ho féu, escrigué, amb molta traça. Pot, doncs, atribuir-se-li — ens diu Wagner — l'invenció d'un nou gènere: la *fantasia dramàtica*. L'autor de la *Tetralogia* cita l'obertura d'*Oberon* com a model d'aquesta nova forma musical.

L'obertura d'*Oberon*, escriu Wagner, ha exercit una gran influència. L'autor d'*Opera i Drama* combat, amb tot, la tendència de l'esmentada obertura. Veus-aquí per què: «No obstant, — diu Wagner — no podem desconèixer que l'independència de la producció purament musical deu ressentir-se, per força, d'ésser subordinada a una idea poètica quan aquesta idea no és presa en sentit general i compatible amb l'esperit de la música.» Wagner creu, doncs, que el músic ha de descriure solament les línies principals del drama, la seva essència, que podríem dir, sense preocupar-se dels accessoris i de tot ço que s'aparta, en un mot, dels límits expressius on pot arribar la música. Combat, per tant, la tendència creada per Weber i li augura un fracàs. Afegeix, en fi, que la nova forma que ens ocupa ha d'anar-se semblant forçosament an aquella mena de produccions musicals que nomenem *pot-pourri*.

«L'història d'aquest *pot-pourri* — diu — comença, pot dir-se, a partir de l'obertura de *La Vestale*, de Spontini. Malgrat les brillants qualitats que és necessari regonèixer an aquesta obra, hi trobem, no obstant, els primers senyals d'aquesta faigó lleugera i superficial de procedir, al compondre les obertures, que és esdevinguda la manera preponderant adoptada des d'aleshores. Per pintar anticipadament el sentit dramàtic d'una òpera, ja no es tractà més de crear un nou quadro amb existència pròpia i mercès a un encadenament d'idees independents, sinó que es trocejaren els passatges aïllats de l'òpera. I no s'escolliren pas els més importants, sinó els de més efecte. S'arreglaren després — afegeix — l'un al costat de l'altre.» Així nasqueren, escriu Wagner, la tant admirada obertura de *Guillem Tell*, de Rossini, i la de *Zampa*, d'Herold.

Després d'haver parlat del desenrotllament de la forma obertura, i després d'haver-se ocupat de les obertures més característiques o representatives, Wagner pregunta: «A quin gènere de concepció i a quin procediment havem de donar la nostra preferència? A fi de cercar una resposta a la pregunta en qüestió, Wagner analitza tot seguit tres obertures que ell presenta com a veritables models: la de *Don Juan*, la de *Leonore* i la d'*Ifigenia a Aulida*.

Parlant de la primera, diu Wagner, entre altres coses, que el seu principal interès és

sobretot *musical*. No descriu, segons Wagner, prou clarament el drama. Això ho fa, en canvi (i d'admirable faïçó), l'obertura de *Leonore*. Wagner torna a qualificar aquesta obertura de veritable drama, d'un drama musical complet, «creat a propòsit d'un altre drama». Diu també: «Però aquesta obra és absolutament única en son gènere, i, com queda dit, no pot ésser qualificada d'obertura si entenem per obertura una producció musical destinada a ésser oïda abans de començar un drama a fi d'ajudar a la comprensió del mateix.» L'obertura de *Leonore* no pot, doncs, segons Wagner (i precisament a causa de ses pròpies qualitats dramàtiques), ésser presa com a model. En efecte, l'obertura suscita representa, segons Wagner, una anticipació exagerada de ço que va a representar-se: no prepara, doncs, el drama, sinó que l'expressa ja d'una faïçó completa. D'això ha de resultar-ne, diu Wagner, lo següent: si l'auditor no coneix enterament el drama que l'obertura expressa, no podrà entendre-la; i si el coneix, aleshores la mateixa obertura el privarà del goig d'anar seguint de pas en pas l'acció del drama, ja que ella sola l'expressa tot sencer.

Wagner parla, en fi, de l'obertura d'*Ifigenia a Aulida*, i confessa que *fora de desitjar que el seu brillant exemple servís de model.*¹

Gluck i Wagner coincidiren, doncs, com queda vist.

Vull presentar encara una altra prova de la llur ben evident coincidència:

Segons Wagner, l'obertura no hauria d'ésser, en definitiva, sinó «un pròleg ideal. Com a tal, transportant-vos a una esfera superior, ha de preparar, i no agotar anticipadament, l'assumpte...»

Ara bé: veus-aquí ço que escrigué Cristòfol Gluck, parlant de l'obertura, en la *Dedicatoria* que precedeix *Alceste*:

«He imaginat que l'obertura havia d'iniciar els espectadors sòbres l'acció que ha de representar-se, i ser-ne, per dir-ho així, l'argument.»²

1. Wagner acaba, és veritat, el seu treball consagrat a l'obertura, amb aquests mots: «Amb aquesta tríada, Gluck, Mozart, Beethoven, posseïm la nostra estrella conductriu, la llum de la qual, ben pura, ha d'il·luminar el camí, ple d'il·lusions, de l'art. Aquell que volgués seguir solament a un sol membre d'aquesta tríada, acabaria certament per perdre's.» Al parlar, però, de l'obertura d'*Ifigenia a Aulida*, diu també: «...Considerada com obra d'art, l'obertura ha de representar un tot complet. En aquest sentit no podem trobar més bell exemple que l'obertura d'*Ifigenia a Aulida*, de Gluck. Provem de demostrar més particularment, apojant-nos en aquesta composició, quina és la millor manera de procedir per ben escriure una obertura.» I, després d'haver dedicat un llarg paràgraf a l'esmentada obertura, l'autor d'*Opera i Drama* afegeix, com queda dit, que *fora de desitjar que el seu brillant exemple servís de model.*

2. El nostre Piferer, amb aquella clarividència que el caracteritzava i mercès a la qual tantes coses sabé pressentir o endevinar, escrigué també, parlant de l'obertura: «... Para ser verdaderamente tal es preciso que desnueve el espíritu, la esencia, las combinaciones morales, sociales, filosóficas o políticas materializadas en la obra, el pensamiento artístico, la primera idea vaga, vaporosa, sin perfiles, sin sombras, sin toques de luz: lejos de anticipar ninguno de los medios de la acción, es preciso que incite y mueva la curiosidad y los deseos... Una abertura es toda la ópera en resumen; no los temas de la ópera, sino el tema general, el sentido íntimo, la poesía de ella...» (D'un article escrit a propòsit de *La Fattuchiera*, òpera d'en Vicoq Cuyàs.)

Això, ni Wagner ni Gluck ho digueren millor.

La coincidència, com queda vist, és, doncs, completa, i ens trobem, per tant, un cop més, enfront d'una d'aquelles *repeticions*, d'una d'aquelles *visions* absolutament idèntiques, que apareixen sovint, a través de l'història, en l'esperit de dos o més artistes.

Es çò que m'ha semblat interessant de recordar.

F. LLIURAT

Petita contribució a l'estudi de l'art dramàtic de Gluck



LUCK és incontestablement un dels més grans genis creadors de l'art dramàtic que han vist els segles. Encara que la seva tècnica, els seus procediments musicals, hagin sigut deixats molt enrera pels seus successors en l'escena lírica, no obstant, en presència de ses immortals creacions ens sentim vivament commoguts: se n'exhala un profund sentit d'humanitat que no pot menys d'imposar-se, ara i sempre, a despit de modes i aficions més o menys efímeres.

I és que Gluck és un gran evocador de situacions i un gran creador de caràcters. ¿Qui pot oblidar, per exemple, l'escena funeral amb la qual s'inicia l'*Orfeu*, o, per no citar altres obres, la devallada als inferns o la delitosa visió dels Camps Elíseus? I els personatges, ja es diguin Agamemnon o Orestes, Alceste o Ifigènia, ¿no són tots ells, coneguts a través de la música gluckiana, persones de carn i ossos, vivents i palpitants; més que grecs, sers humans de tot temps i tot lloc?

Un art d'una gran simplicitat volguda («He cregut que els meus esforços més grans havien de reduir-se a recercar una gran simplicitat», declara palesament el compositor en son pròleg d'*Alceste*), és, en mans de Gluck, engrandit i transformat meravellosament. Devegades un sol accent basta per a resumir una tragedia: recordi's el primer plany d'Orfeu nomenant sa companya morta: l'adolorit personatge queda ja descrit amb una sola pinzellada. Altres vegades, però, Gluck es complau en revelar-nos paulatinament totes les possibilitats d'un caràcter: tal Armida, la personalitat de la qual en el curs del drama va creixent, va intensificant-se fins a la catàstrofe terminal.

L'orquestra, tractada per Gluck, esdevé d'un gran expressivisme. Els timbres el serveixen admirablement : els oboès, per exemple, tenen accents que arriben a l'ànima; les flautes ens donen en certs moments l'impressió d'una serenitat velada per un deix de malenconia; els trombons, quan intervenen per excepció, produeixen el calfred de lo inconegut, de lo misteriós...

I, sobretot, Gluck ha arribat a un grau insuperable de perfecció i de veritat en la declamació, lligant estretament la paraula i la melodia, animant ambdúes amb les troballes rítmiques més felices.

Aquests són, ràpidament enumerats, els distintius de l'art de Gluck. Un estudi detingut dels mateixos ens obligaria a ocupar un espai del qual no disposem : limitem-nos, doncs, a examinar un aspecte complementari, assenyalable especialment en *Alceste* : aquest és l'aspecte tonal, o, precisant, l'economia general de la tonalitat dintre de l'organisme dramàtic.

Cert és que tota la significació de la tonalitat en el drama no ha sigut compresa fins als temps moderns, especialment per Wagner; mes, per això mateix, és interessant fer constatar com el geni de Gluck ja pressent sa importància i, amb més o menys consciència de la cosa, fa ús de semblant principi innovador.

Es del cas observar, de passada, que, per altra part, en la pràctica, en temps de Gluck, no hi havia medi de dur a cap innovacions massa radicals en el sentit de tonalitat. Les partitures de Rameau havien ja costat a llur autor mants disgustos per part dels músics de l'orquestra, els quals li declararen més d'un cop, sense cap respecte, que tal o qual passatge, que avui dia ens sembla ben innocent, era incompreensible i inexecutable. Per a la música de teatre no havia sonat encara l'hora de fer excursions llunyanes a les tonalitats carregades de sostinguts o bemols. Es, doncs, necessari tenir en compte aquestes limitacions al tractar del sentiment tonal en Gluck.

Alceste és potser l'obra més interessant des d'aquest punt de vista : en ella el joc de tonalitats contribueix a augmentar la poixança del drama, produint «el ben disposat contrast de llums i d'ombres» a que al·ludeix el famós pròleg ja citat. A més, la tonalitat és un vertader fil conductor a través dels incidents de l'acció, i ens dona clarícies sobre l'estat d'ànima dels protagonistes (*Alceste*, *Admet*, *Chor*). Examinem, per provar-ho, l'obra de més aprop.

L'element religiós és sempre representat pel to de *mi* bemol i son relatiu menor. Vegi's en l'escena del temple el relleu i l'autoritat de la part de gran sacerdot mantenint-se dintre d'aquestes tonalitats. ¡Quin contrast entre el to religiós, amb bemols, i el to humà i apassionat d'*Alceste*, amb sostinguts, mentre ella sosté terrible lluita amb sí mateixa, en la qual ha de vèncer heroicament oferint sa propria vida per a salvar la del seu espòs! Mes, quan el sacerdot ha sancionat el sacrifici, la mateixa *Alceste*, entregada a les divinitats del *Styx*, esdevé un

objecte sagrat, i, lògicament, sa imprecació als terribles ministres de la mort, sense perdre res de sa passió, està escrita, no obstant, en to hieràtic, amb bemols.

El to de *fa* menor, que comença ben expressivament el tercer acte, és el to de la desolació que regna en les regions subterrànies de l'Orcus. Quan Alceste comença a devallar-hi, en la música domina de moment la tonalitat neutra de *la* menor, que tradueix adequadament sa indecisió; mes, a mida que avança, passa per altres tons, fins que, arribada a les profunditats infernals, on la surten a rebre els esperits, impera el to de *fa* menor. Quan, més endavant, aquests mateixos esperits quedaràn vençuts per Hercules el deslliurador, llavors cauràn en una tonalitat llunyana i indiferent, *do* major, per a mormolar una última frasa de despit.

La figura d'Alceste és d'una grandesa tant indiscutible que no és precís insistir, de més a més, en son aspecte tonal. Estudiem, en canvi, el paper d'Admet, del qual s'ha dit més d'un cop que era un personatge completament anodí. Sa força moral, és cert, no pot comparar-se a la de sa heroica muller: cal també tenir en compte que, quan apareix en l'escena, és tot just eixit d'una greu malaltia que, per força, ha afeblit son caràcter. Es ben interessant, però, observar com Admet va conquerint a poc a poc sa personalitat, per medi de la tonalitat principalment. Tres aries importants fixen son estat primer i sa evolució. Les dues primeres, en el segon acte, ofereixen ja un notable contrast: la primera («Bannis la crainte et les alarmes») està escrita en *la* major amb sa secció central en *mi* major, la dominant, quan el rei és encara inconscient de la desgracia que els menaça; mentre que en la segona («Barbare, non, sans toi je ne puis vivre») s'adopta el mode menor del mateix to de *la*, amb inflexió a la dominant menor, *mi*, quan Alceste li ha revelat el terrible secret.

Mes és en la tercera aria («Alceste, au nom des dieux»), en l'acte següent, on Admet adquireix un gran relleu. Amb l'audacia del geni, Gluck no tem reproduir la situació dramàtica del final de l'acte segon i fer cantar a Admet una nova aria: així es fa evident la transformació del rei, qui té ja plena consciencia del conflicte i en qui ja s'han desvetllat les més generoses iniciatives. Ben allunyats de la blana tonalitat de *la* menor de l'aria precedent, entrem de ple en *do* menor, ben aprop del to desolat de *fa* menor. De sobte, mitjançant la més imprevista i patètica de les modulacions, ens trobem precipitats dintre del to de *re* menor! No es pot descriure amb més veritat la confusió de sentiments que agiten l'ànima del rei.

El poder de la tonalitat és d'una eficacia més gran encara per a revelar els diferents estats psicològics del poble, que veiem tant íntimament lligat al drama, en els dos primers actes especialment. El to propi del chor és el de *sol*, major o menor segons el cas. Si excepcionalment fuig d'aquest to, això serà, com veurem, per una raó poderosa. El chor no adopta tot seguit el seu to en el primer acte, sinó en el precís moment que veu sortir del palau l'inconsolable Alceste apoiant-se en els seus filllets: llavors el dol de la multitud arriba a son

grau màxim, essent sa peroració, en semblant circumstancia, d'una expressió punyent.

Però la massa humana és d'una volubilitat descoratjadora : el dol d'una hora, a l'hora següent es transforma, per camins inexplicables, en indiferència, i sovint en el més fret egoisme. Així, quan en el temple l'oracle ha parlat exigint el sacrifici d'una persona que se substitueixi al rei moribunde, tot-hom fuig, desentenent-se covardament, i llavors la tonalitat esdevé *sol* major.

En el segon acte, el poble en festa, celebrant amb jòcs i dances el restabliment del rei, canta també en *sol* major. Al reveure sa esposa Admet guarit, el moment és de joia, quasi religiosa, ja que se sobreentén una acció de gracies a la divinitat : el chor, exaltant-se momentaniament, passa al to de *si* bemol major, pròxim al to hieràtic de *mi* bemol. Observi's com, al primer sospir involuntari d'Alceste : «Ces chants me déchirent le cœur!», el poble intuïtivament preveu noves tristeses i tot seguit empra el to de *do* menor. Aquest toc és genial.

Vers la fi de l'acte l'horitzó s'enfosqueix. Alceste ha revelat el seu secret, i el poble sent una gran pietat. La mort imminent de la reina el commou encara més fonament que no l'havia commogut la malaltia del rei. I la multitud s'identifica, per dir-ho així, amb Alceste, i ja creu veure-la morir i ja s'imagina que la segueix en son romiatge per les regions de les ombres : llavors, de la manera més espontània i més genial ensem, la deploració que clou l'escena es desenrotlla en *fa* menor, anticipant així els aconeximents del tercer acte.

Amb l'anàlisi que precedeix, tot just apuntat a fi de no passar d'una mida prudencial en les planes de la REVISTA, creiem haver donat a entendre l'importància que té en Gluck l'element tonal. Les realitzacions del drama líric modern, que té a Gluck per pare il·lustre, també en aquest terreny foren genialment anticipades per la música gluckiana.

VICENTS M.^a DE GIBERT

L'abundor d'original ens obliga a guardar per al
pròxim número l'informació de Catalunya i les
correspondències rebudes de Madrid i de Suïça

Lletres de Gluck

I

Al gran-duc Leopold de Toscana *

Altesa Reial:



L decidir-me a escriure la música de l'*Alceste*, vaig proposar-me despullar-la enterament de tots els abusos que, introduïts ja siga per la vanitat mal entesa dels cantants, ja siga per una complasença exagerada dels mestres, desfiguren des de llarg temps l'òpera italiana, i fan del més pompós i del més bell dels espectacles una cosa ridícula i fastigosa. Vaig voler reduir la música a son veritable fi, que és el de fortificar la poesia per una expressió nova i fer més commovedores les situacions de la faula, sense interrompre l'acció ni refredar-la amb ornaments inútils. Pensava que la música havia d'ésser an el poema ço que són a un dibuix correcte i ben compost la vivor dels colors i el contrast ben conduït de les clarors i de les ombres que serveixen per animar les figures sense alterar-ne els contorns.

No he volgut detenir l'actor al mig del diàleg per esperar un insípid *ritornello*, ni trencar una paraula per retenir-la sobre una vocal favorable, per fer valer en una llarga tirada l'agilitat de la seva bona veu; tampoc he comprès que l'orquestra, per una cadencia, donés temps al cantant per prendre alè. No he cregut haver de lliscar ràpidament sobre la segona part d'una aria, potser la més apassionada i la més important ni repetir quatre vegades les paraules de la primera part i acabar l'aria, encara que el sentit quedi incomplet, a fi de permetre al cantant de variar l'aria al seu gust i força maneres. En una paraula, he cercat desterrar de la música tots aquests abusos contra els quals protesten en va el bon sentit i la raó.

* L'original d'aquesta lletra, escrita en italià, es troba a Munic, en la Biblioteca Nacional, i el títol d'ella és com segueix:

«*Alceste*, tragedia posada en música pel cavaller Cristòfol Gluck, dedicada a Son Altesa Reial l'arxiduc Pere Leopold, gran-duc de Toscana, etc. Viena. Impremta àulica de Joan Tomàs de Trattner. MDCCLXIX.» — Es tracta, doncs, de la ben coneguda *Dedicatòria* que encapçala la primera edició gravada d'*Alceste* i en la qual, com és sabut, Gluck exposa ben clarament l'esquema de sa doctrina. L'ORFEO CATALÀ posseeix en sa biblioteca un exemplar bellíssim (i raríssim) d'aquesta primera edició d'*Alceste*. (N. del T.)

He pensat que l'obertura havia d'iniciar els espectadors sobre l'acció que ha de representar-se, i ser-ne, per dir-ho així, l'argument; que la part instrumental havia de mesurar-se a l'interès i a la passió de les situacions; que no s'havia de permetre que una supressió desbaratada entre l'aria i el recitatiu vingués a trencar inopinadament el període, robant a l'acció la seva força i el seu calor.

He cregut, per altra part, que tot el meu treball havia de tendir a la recerca d'una noble simplicitat, evitant de fer ostentació de dificultats en perjudici de la claredat; el descobriment de qualche novitat no m'ha semblat aprofitable sinó quan se trobava d'acord amb la situació i amb la expressió; en fi, no hi ha regla que hagi deixat de sacrificar de bon grat quan l'efecte ho demanava.

Tals són els meus principis. Per una sort feliç, el *libretto* es prestava meravellosament als meus desitjos: el cèlebre autor, imaginant un plan de drama del tot nou, havia substituït a les descripcions florides, a les comparacions superflues, a les sentencioses i fredes moralitats, el llenguatge del cor, les passions fortes, les situacions interessants i un espectacle sempre variat. L'èxit ha justificat els meus principis, i l'aprovació general que he recollit en una ciutat tant avançada * ha fet clarament veure que la senzillesa, la veritat i la natura són el gran principi de la bellesa en totes les produccions de l'art.

De totes maneres, malgrat les instàncies repetides de les persones més honorables per decidir-me a publicar aquesta òpera, m'he fet càrrec de tot lo que hom arrisca combatent prejudicis fortament i profundament arrelats; també m'he vist en la necessitat de posar-me sota el patrocini tot poderós de Vostra Altesa Reial, implorant el favor d'encapçalar la meua obra amb son nom august, que reuneix honorablement els sufragis de l'Europa avançada.

El gran protector de les belles arts, sobirà d'una nació que compta entre les seves glories la d'haver tret aquelles d'una opressió universal, i de produir els més grans models en una ciutat la primera sempre a desfer-se del jou dels prejudicis vulgars per caminar vers la perfecció; aquest príncep, repeteixo, pot, solament, emprendre la reforma del noble espectacle an el qual cooperen amplament totes les belles arts. L'èxit arribat, em restarà la gloria d'haver posat la primera pedra del monument, així com el testimoni públic de vostra alta protecció, a la qual dec l'honor de dir-me, amb el respecte més pregón,

De Vostra Altesa Reial el molt humil, molt rendit i molt regonegut servent,

CRISTÒFOL GLUCK

* Viena.

II

Al duc de Bragança *

Altesa:

Al dedicar a Vostra Altesa aquesta novella producció, cerco menys un protector que un jutge. Un esperit inaccessible als prejudicis de la rutina, un coneixement suficient dels grans principis de l'art, un gust format no solament sobre els models, sinó sobre les regles fonamentals de lo Bell i de lo Ver : veus-aquí les qualitats que cerco en mon Mecenes i que trobo reunides en Vostra Altesa. L'única raó mercès a la qual vaig publicar la meua música d'*Alceste* fou l'esperança de trobar imitadors que, amb el camí ja obert i estimulats pels sufragis d'un poble intel·ligent, es decidissin a destruir els abusos introduïts en el teatre italià i conduir-lo, així, tant lluny com fos possible vers la perfecció. Tinc la dissort d'haver-ho intentat, fins ara, inútilment. Els refinats i els puristes, el nombre infinit dels quals constitueix el principal obstacle que s'oposa al progrés de les arts belles, han combatut un mètode que, arrelant-se, destruiria d'una vegada totes llurs pretensions d'àrbitres sobirans.

S'ha cregut poder judicar *Alceste* fundant-se en assaigs incomplets, mal dirigits i encara més mal executats. S'ha calculat dins d'una cambra l'efecte que produiría en un teatre, amb la mateixa sagacitat que un dia, en una ciutat grega, es van judicar unes estatuës vistes a poca distancia i que anaven destinades a ésser col·locades damunt d'altres columnes. Una orella delicada ha trobat tal cantilena massa desagradosa, tal passatge massa dur i mal presentat, sense pensar que en el lloc que ocupava la frase musical oferia potser el màxim d'expressió i el més bell contrast. Un purista s'ha aprofitat d'una distracció o d'una falta d'impressió per a condemnar tal altre passatge com un crim contra les lleis de l'armonia. En fi, a l'unanimitat, s'ha declarat la guerra contra una música barbra i extravagant.

Es veritat que es judiquen les demés parts de l'obra amb el mateix criteri, i que es fa, a més, amb aires de no poder-se errar; però Vostra Altesa veu tot seguit el perquè. Com més hom cerca la veritat i la perfecció, més també són necessaries la precisió i l'exactitut. Als ulls de les persones vulgars, les diferencies entre Rafael i els demés pintors són insensibles; i una alteració en les linies que no farà pas desaparèixer la semblança d'una cara lletja desfigura enterament el retrat d'una dona bella. Poca cosa fóra menester perquè la meua aria d'*Orfeu*:

«Què faré sense Euridice?»

* Amb aquesta lletra, Gluck dedica al duc de Bragança son òpera *Paris i Helena*. (N. del T.)

solament canviant alguna cosa en la faigó de dir-la, esdevingués un *saltarello*¹ de Burattini. Una nota més o menys sostinguda, una alteració de moviment, un excés de sonoritat en la veu, una apoiatura inoportuna, un trino, una fermata, poden destruir tota una escena en una òpera com la meua i no fer cap mal i fins embellir una òpera ordinària. Entenc, doncs, que la presència dels compositors en l'execució d'una música com jo la comprenc és tant necessària com la llum del sol en un paisatge. El sol representa la vida, l'ànima, per dir-ho així, de l'esmentat paisatge: sense ell tot resta confós i en la penombra. Però hem de comptar amb aquests obstacles mentre hi hagi al món gent que es cregui autoritzada per a dir el darrer mot sobre les belles arts només que perquè tenen dos ulls i dues orelles. Es, malauradament, un defecte massa comú entre els homes això de voler discutir sobre les coses que entenen menys. ¿No he vist, per ventura, darrerament, un dels més grans filòsofs del segle posar-se a escriure sobre la música i afirmar com un oracle que són «sognis de cecs i tonteries de romans»?²

Vostra Altesa haurà ja llegit el drama *París*, i haurà notat que no proporciona pas a la fantasia del compositor aquelles passions fortes, aquelles grans imatges, aquelles situacions tràgiques que en *Alceste* remouen profundament els espectadors i són tant favorables als efectes de l'art. No es pot, doncs, pas esperar a trobar en aquesta música la mateixa força i la mateixa energia; de la mateixa manera que no s'exigiria pas, en un quadro representant un tema a plena llum, els mateixos efectes de clar-obscur, els mateixos contrastos, que en un quadro pintat a mitja llum. No es tracta aquí d'una dona que, apunt de perdre el seu marit, troba valor per a evocar les divinitats infernals, durant la nit, en un bosc verge i salvatge, i que, en les angoixes de l'agonia, tremola a propòsit de la fi del seu fill i no pot separar-se d'un espòs que adora: es tracta d'un jove enamorat que forma contrast amb l'humor fantàstic d'una honesta i orgullosa dama, i que, amb tot l'art d'una passió enginyosa, acaba per triomfar d'ella. He tingut de cercar la varietat dels colors en el caràcter diferent dels frigians i dels espartans, i establir un paral·lel entre el salvatgisme dels uns i la delicadesa dels altres. He cregut que no essent, el cant, en una òpera, sinó un substitut de la declamació, devia, amb Helena, imitar l'aspror nadiua dels frigians; i he pensat que, a fi de conservar aquest caràcter a la música, no seria pas una falta l'abaixar-se algú cop fins a lo trivial. Quan hom no vol sortir-se de la veritat, ha d'adaptar el seu estil an el tema que tracta; i les més grans bel·leses, així en la melodia com en l'harmonia, esdevenen imperfeccions, defectes, quan són inoportunes. No espero pas obtenir amb mon *París* un èxit més gran que amb *Alceste*. Respecte a la meua finalitat d'aconseguir que els compositors de música es decantin vers una

1. Dança de moviment ràpid a $\frac{3}{8}$ o a $\frac{6}{8}$. (N. del T.)

2. Es tracta d'un passatge de l'*Historia de l'òpera italiana*, de Artesaga.

reforma tant vivament desitjada, toparà amb grans obstacles. Amb tot, no pararé pas de fer noves temptatives per arribar a assolir el meu desig; i, si obtinc el consentiment de Vostra Altesa, repetiré amb satisfacció: «*Tolle sybarium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo.*»

Tinc l'honor d'ésser, amb el més pregón respecte,

De vostra altesa

El molt humil, molt fidel i molt obedient servidor.

El cavaller CRISTÒPOL GLUCK

Viena, 30 octubre 1770.

III

An en Rollet *

Acabo de rebre, amic meu, la vostra lletra del 15 de janer, amb la qual insistiu perquè continui escrivint l'òpera *Roland*. Ja no és possible, perquè quan he sabut que l'administració de l'Opera, que no ignorava que jo escrivia *Roland*, havia donat aquesta mateixa obra an en Piccinni, he cremat tot ço que ja havia escrit, que tal volta no valia gran cosa; i en aquest cas el públic ha d'agrair al Sr. Marmontel d'haver impedit que se li fes sentir una música dolenta. Per altra part no soc ja més un home per fer la competència a ningú. En Piccinni tindria massa aventatge sobre mi, car, a més del seu mèrit personal, que és segurament molt gran, tindria el de la novitat, ja que jo he ofert a París quatre obres, bones o dolentes, tant se val. Això usa la fantasia. Després de tot li he obert el camí: no ha de fer sinó seguir-me. Ja no us parlo de les seves proteccions. Estic segur que un cert polític que jo conec oferirà dinar i sopar a les tres quartes parts de la gent de París per a crear-li prosèlits, i que Marmontel, que sab tant bé fer Contes, contarà a tot el reialme el mèrit exclusiu del Sr. Piccinni. Planyo, en veritat, el Sr. Hébert d'haver caigut a les mans de semblants personatges: l'un aficionat exclusivament a la música italiana; l'altre autor dramàtic d'òperes que pretenen ésser còmiques. Li faria veure la lluna al mig del dia. Això em contraria, car el Sr. Hébert és un galant home, i aquesta és la raó mercès a la qual no abandono pas l'idea d'oferir-li *Armida*, amb les condicions, però, que us he indicat en una lletra precedent i les essencials de les quals, vos repetiré, són que se'm donarà almenys dos mesos, quan seré a París, per formar els meus actors i les meves actrius;

* Ja és sabut que hi havia a París força partidaris de la música italiana. Entre ells han de citar-se Lluis XV, Mme. du Barry i el Delfí. Maria Antonieta, en canvi, protegia amb entusiasme el seu compatriota Gluck. Gelosa dels èxits de l'autor d'*Armida*, tant admirat i tant ardidament defensat per Maria Antonieta, Mme. du Barry cercà un rival que pogués eclipsar, segons ella, l'autor d'*Ifigenia*. Féu, doncs, venir d'Itàlia son antic amic Piccinni, i va aconseguir que l'administració de la Gran Opera li demanés un *Roland*... per més que ja s'hagués tractat, anteriorment, respecte de *Roland*, amb el mestre Gluck. Aquest ho va saber per son amic Rollet, i li contestà la lletra que ha motivat aquesta nota. (N. del T.)

que podré fer tants assaigs com me convingui; que no es deixarà doblar cap dels papers, i que es tindrà una altra òpera preparada, per al cas en que algún actor o actriu se sentís indisposat. Veus-aquí les meves condicions, sense les quals guardaré *Armida* per al meu gust. N'he fet la música de manera que no envellirà pas tant aviat.

Em dieu, car amic, en la vostra lletra, que res valdrà mai tant com *Alceste*. Però jo no sotscric pas encara la vostra profecia. *Alceste* és una tragedia completa, i us confesso que jo crec que li manca ben poca cosa per a ésser perfeta; però vós no imagineu pas de quants matços i direccions diferents és susceptible la música. El conjunt d'*Armida* és tant diferent del d'*Alceste*, que fins creureu que no són del mateix compositor. Confesso que he empleat el poc suc que em quedava per a terminar *Armida*. He procurat ser-hi més pintor i més poeta que músic. En fi, vos la judicareu, si volen sentir-la. Us confesso que amb aquesta obra m'agradaria acabar ma carrera. Bé és veritat que el públic necessitarà almenys tant temps, per a comprendre-la, com el que li ha sigut necessari per a comprendre *Alceste*. Hi ha una especie de delicadesa en *Armida* que no existeix pas en *Alceste*. He trobat el medi de fer parlar els personatges de manera que coneixereu tot seguit, res més que en la llur faigó d'expressar-se, quan serà *Armida* que parlarà o bé un altre personatge, etc., etc. Haig d'acabar, car creurieu que m'he tornat boig o xerraire. Res fa tant mal efecte com l'alabar-se un mateix. Això no podia fer-ho sinó el gran Corneille; però quan Marmontel o jo ens alabem, se burlen de nosaltres i se'ns en riuen al nas. Per altra part, teniu raó quan dieu que s'han massa oblidat els compositors francesos; car, si no vaig errat, Gossec i Philidor, que coneixien la forma de l'òpera francesa, servien infinidament millor el públic que els millors autors italians, si la gent no s'entusiasma més per tot ço que sembla nou. Em dieu també, amic meu, que *Orfeu* perd si el comparem amb *Alceste*. Però ¿com és possible que es puguin comparar aquestes dues obres, ja que no tenen cap semblança? L'una pot plaure més que l'altra. Fèu executar *Alceste* pels vostres actors dolents i per qualsevol actriu que no sigui la Srta. Le Vasseur, i *Orfeu* pels millors artistes, i ja veureu com *Orfeu* us semblarà millor. Les millors coses, mal executades, esdevenen insoportables. Una comparació no pot fer-se entre dues obres de diferent naturalesa. Si, per exemple, Piccinni i jo escrivíem un *Roland*, aleshores es podria judicar qui dels dos l'hauria fet millor; però els diferents poemes deuen necessàriament produir diferents músiques, i aquestes obres, per lo que respecta a l'expressió de les paraules, poden ésser lo més sublim d'aquest món, quiscuna en son genre. Però aleshores tota comparació claudicat. Tremolo gairebé pensant que tal volta es vulgui comparar *Armida* i *Alceste*, car amdós poemes són tant diferents que l'un ha de fer plorar i l'altre ha de despertar una voluptuosa sensació. Si això arriba a realitzar-se, no em quedarà altre recurs que demanar a Déu que la bona ciutat de París trobi el seu bon sentit.

Adeu, car amic, etc.

GLUCK

IV

An en de La Harpe

M'és impossible, senyor, de no declarar-me vençut després d'haver llegit les molt atinades observacions que acabeu de fer, a propòsit de les meves òperes, en vostre *Journal de Littérature* del dia 5 d'aquest mes : no puc fer-hi cap, cap objecció.*

Havia tingut fins ara la cànidesa de creure que passava a la música ço que passa a les demés belles arts : que poden expressar totes les passions; i que devia tant plaure quan expressava la desesperació d'un home furios i el crit del dolor com quan expressava els sospirs de l'amor.

«Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.»

Creia aquest precepte tant just quan se tractava de la música com quan se tractava de la poesia. M'havia persuadit que la melodia, plena arreu del caràcter dels sentiments que havia d'expressar, havia de modificar-se com ells, i aparèixer amb accents tant diferents com diferents fossin els matisos que havia d'expressar. Creia, en fi, que la veu, els instruments, tots els sons, el mateix silenci, havien de proposar-se una sola finalitat, ço és, l'expressió; i que l'unió havia d'ésser tant íntima entre els mots i la melodia que el poema semblés tant fill de la música com la música del poema.

* Veus-aquí el trocet en qüestió:

«El dimars dia 23 — (setembre 1777) — s'estrenà *Armida*, de Gluck. A l'escriure en aquest moment no es pot parlar sinó de l'efecte produït per l'esmentada representació. Ha sigut molt mediocre. S'ha aplaudit el primer acte i una part del quint. Els tres restants han sigut molt fredament acollits. Aquesta és l'impressió general.

Hi ha crits de dolor que representen un dels grans medis empleats per Gluck. Ben empleats, donen al recitatiu una expressió que no tenia abans d'ell; però quan aquests crits apareixen massa sovint, quan se senten a cada moment, com en *Ifigenia* i en *Alceste*; quan fins en les aries prenen el lloc d'aquelles frases a la vegada patètiques i melodioses que van a l'ànima sense espantar l'orella, com poden admirar-se en les belles aries dels italians i de llurs deixebles; aleshores, més que emocionats ens tornem sords : aquesta commoció dels orguens perjudica l'emoció de l'ànima. Es nota que l'autor ha conflat massa sovint tota sa expressió an aquest soroll i tots els seus medis an els crits. Aquesta falsió afectada de falsejar la natura és ben diferent d'un art fundat sobre l'imitació embellida, que ha d'agradar tot essent justa. No vinc pas a sentir el crit d'un home que sofreix. Espero de l'art del músic que trobi accents dolorosos sense ésser desagradables; vull que acariciï la meua orella tot penetrant dins del meu cor, i que l'encís de la melodia es barregi amb l'impressió que experimento; vull emportar-me en la meua memòria un plany harmònic que vibri llarg temps dins la meua orella i despertí el desig de sentir-lo encara i de repetir-lo jo mateix. Però, si no he sentit sinó clams de desesper i gemitos convulsius, podré trobar tot això justíssim, però tant just que no voldré pas tornar-ho a sentir.

El paper d'*Armida* és gaire-bé, d'un cap a l'altre, una cridoria monòtona i fatigosa. El músic n'ha fet una Medea i ha oblidat que *Armida* és una encisadora i no una bruixa.»

No eren pas aquests solament els meus errors. Haví a cregut observar que la llengua francesa era poc accentuada i no tenia quantitat determinada, com la llengua italiana. M'havia també sorprès d'una altra diferència entre els cantaires de les dues nacions : si trobava als uns la veu dolça i flexible, em semblava, en canvi, que els altres posaven més força i més acció en llur art. Haví a cregut, per tant, que el cant italià no podia convenir als francesos. Fullejant, per altra part, les partitures de les nostres antigues òperes, malgrat els trinos, les cadències i els altres defectes que omplenaven, al meu entendre, les llurs aries, hi havia trobat, amb tot, prou bel·leses reals per creure que els francesos posseïen un art ben propi.

Veus-aquí, senyor, quines eren mes idees quan vaig llegir les vostres observacions. La llum, bentost, va dissipar les tenebres. I he restat confós al veure que vós havíeu més après sòbres mon art en quelques hores de reflexió que jo després d'haver-lo practicat durant quaranta anys. Vós me proveu, senyor, que n'hi ha prou amb ésser home de lletres per parlar de tot. Aquí em teniu ben convençut que la música dels mestres italians és la música per excel·lència; que la melodia, per plaure, ha d'ésser regular i periòdica; i que, fins en els moments de desordre on el personatge, tot cantant, i impulsat per diferents passions, passa successivament de l'una a l'altra, el compositor ha de conservar sempre el mateix motiu melòdic.

Accepto amb vós que d'entre totes les meves composicions *Orfeu* és l'única que és soportable. Demano sincerament perdó al déu del bon gust d'haver fet tornar sords els meus auditors mitjançant les demés òperes meves : el nombre de les llurs representacions i els aplaudiments que el públic ha tingut l'amabilitat de dedica'ls-hi no m'impedeixen pas de veure que són dolentíssimes. N'estic tant persuadit que vaig a escriure-les novament. I com que veig que sentiu predilecció envers la música tendra, vull posar en la boca d'Aquiles furiós un cant tant cor-prenedor i tant dolç que tots els espectadors s'enterniran i fins ploraran.

Per lo que respecta *Armida*, ja em guardaré prou de deixar el poema tal com és, car, com vós dieu ben atinadament, les òperes de Quinault, encara que plenes de bel·leses, són tallades d'una faigó molt poc favorable a la música. Són bells poemes, però òperes dolentes. Encara que hagin d'esdevenir, doncs, poemes del tot dolents, com que no es tracta sinó de fer-ne òperes bones a la vostra manera, vos pregaré de proporcionar-me algún versificador que faci *Armida* de bell nou i col·loqui, a més, dues aries a cada escena. Limitarem plegats la quantitat i la mida dels versos : mentre el nombre de les síl·labes sigui complet, ja no em preocuparé de lo restant. Treballaré, a més, la música, de la qual, ja no cal dir-ho, trauré escrupolosament tots els instruments sorollosos, com, per exemple, el timbal i la trompeta. Vull que no se sentin en ma orquestra sinó els oboès, les flautes, els corns de caça i els violins, tot amb sordina, naturalment. No s'haurà de fer res més que combinar les paraules amb les aries; i això no serà pas gens difícil, ja que anticipadament haurem prèls llurs dimensions.

Aleshores el paper d'*Armida* no serà ja una cridoria «monòtona i fatigosa», no serà ja «una Medea, una bruixa», sinó «una encisadora»: vull fins i tot que, mentre es desesperi, vos canti una aria tant «regular», tant «periòdica», i al mateix temps tant tendra, que la dameta més sensitiva pugui oir-la sense que els seus nervis pateixin ni una mica.

Si algú em deia: «— Senyor: vagi amb compte, que *Armida* furiosa no ha pas d'expressar-se com *Armida* fol·la d'amor»; «— Senyor — li respondria: — no vull espantar l'orella del Sr. de La Harpe, no vull «falsejar la natura»: vull «embellir-la»: en lloc de fer «cridar *Armida*», vull que us «encisi». Si insistia, i em recordava que Sòfocles, en la més bella de ses tragèdies, gosava presentar an els atenienços *Èdip* amb els ulls ensangnats, i que el recitatiu, o bé l'especie de declamació notada amb la qual eren expressats els planys eloqüents d'aquest rei infortunat, devia sens dubte fer sentir el més pregón dolor, li respondria també que el Sr. de La Harpe no pot pas sentir «el crit d'un home que sofreix».

No he ben entès, senyor, l'esperit de la doctrina que contenen les vostres observacions? He proporcionat a alguns dels meus amics el gust de llegir-les. «— Es necessari sentir-se agraït — m'ha dit un d'ells, tornant-me-les. — El Sr. de La Harpe us dona excel·lents consells; fa, a més, sa professió de fe en música. Torneu-li la pilota: proporcioneu-vos ses obres poètiques i literàries, i, per amistat envers ell, feu-li notar tot ço que no us agradi. Molta gent creu que la censura en les arts no produeix altre efecte que el de molestar l'artista sobre el qual s'exerceix, i, per provar-ho, diuen que mai els poetes han tingut més censors i mai han sigut més mediocres que durant els nostres dies; però consulteu sobres el particular els periodistes, i pregunteu-los si hi ha res, a l'Estat, de més útil que els periodistes. Se us podrà objectar que no us està bé, a vós, músic, de decidir res en qüestions de poesia; però és que això seria més extraordinari que el veure un poeta, un home de lletres, judicar despòticament sobres la música?»

Veus-aquí ço que m'ha dit el meu amic. Aquestes raons m'han semblat molt sòlides; però, malgrat mon agraïment envers vós, sento, senyor, que, tot ben reflexionat, m'és impossible acceptar-les sense arriscar-me a arribar a fer la mateixa fi que aquell dissertador que feia davant d'Aníbal un llarg discurs sobres l'art de la guerra.

GLUCK

Aquesta darrera lletra mereix un comentari.

Gluck, com queda vist, sabia defensar-se. I la lliçó oferta amablement an en de La Harpe fou escrita de mà de mestre. La Harpe hi contestà... amb els següents versos:

«Je fais, monsieur, beaucoup de cas

De cette science infinie

Que, malgré votre modestie,

Vous étalez avec fracas
 Sur le genre de l'harmonie
 Qui convient à nos opéras.
 Mais tout cela n'empêche pas
 Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Armé d'une plume hardie,
 Quand vous traitez du haut en bas
 Le vengeur de la mélodie,
 Vous avez l'air d'un fier-à-bras;
 Et je trouve que vos débats
 Passent, ma foi, la raillerie:
 Mais tout cela n'empêche pas
 Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Le fameux Gluck, qui dans vos bras
 Humblement se jette et vous prie,
 Avec des tours si délicats,
 De faire valoir son génie,
 Mérite sans doute le pas
 Sur les Amphion d'*Ausonie*:
 Mais tout cela n'empêche pas
 Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Però en Suard (un gran admirador de Gluck, que el defensà sovint sots el nom de *L'Anonyme de Vaugirard*) oposà an els versos d'en La Harpe altres versos de sa collita. Veus-els aquí:

«J'ai toujours fait assez de cas
 D'une savante symphonie,
 D'où résultait une harmonie
 Sans effort et sans embarras.
 De ces instruments hauts et bas,
 Quand chacun fait bien sa partie,
 L'ensemble ne me déplait pas;
 Mais, ma foi! La Harpe m'ennuie.

Chacun a son goût ici-bas:
 J'aime Gluck et son beau génie,
 Et la céleste mélodie
 Qu'on entend à ses opéras.
 La période et son fatras,
 Les cantilènes d'*Ausonie*,
 Pour mon oreille ont peu d'appas;
 Et surtout La Harpe m'ennuie.

Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
 Qui ne parle pas, mais que beugle,
 Juge la peinture en aveugle
 Et la musique comme un sourd.
 Ce pédant à si triste mine,
 Et de ridicule bardé,
 Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine:
 Jamais secret ne fut si bien gardé.»

Hem copiat amb gust així els versos d'en La Harpe com els versos d'en Suard, a fi d'oferir una petita mostra de la ben variada literatura que sorgí, un dia, a París, a propòsit de la música de Gluck i de la música dels italians. La batalla lliurada, un dia, a la capital de França, entre *gluckistes* i *piccinnistes*, és famosa. Durant llarg temps preocupà i apassionà fonament tota la societat parisenca. Com és sabut, La Harpe, Marmontel, d'Alembert, Framery, Ginguené, Chastelux, etc., defensaven els italians i el *bel canto*..., i atacaven a Gluck. Els amics i admiradors d'aquest (Suard, Rousseau, Grimm, Arnaud,* etc.) defensaven, en canvi, les idees belles, innovadores, de l'autor d'*Alceste*. Es curiós llegir avui ço que uns i altres escrigueren, i veure, a l'ensem, fins a quin punt el valent i genial Gluck aconseguí amb son art, amb sa fe d'apòstol, apassionar, un dia, tots els aficionats de París.

Aquell que vulgui enterar-se amb un xic de detall de tot ço que es refereix a la qüestió Gluck-Piccinni, llegirà amb fruit l'obra més completa sobre la matèria: *Gluck et Piccinni*, de Gustave Desnoiresterres.

F. LL.

* Arnaud escrigué coses molt belles a propòsit de Gluck i de la música dramàtica.

Noves

FESTA DE LA MÚSICA CATALANA. — Són ja en llur major part coneguts els noms dels artistes músics guanyadors dels principals premis que figuren en el VI.^a Concurs de la Festa de la Música Catalana. Entre ells, n'hi ha de ben coneguts del públic musical, i d'altres la revelació dels quals es deurà a la nostra festa, que haurà tingut l'honor de mostrar les obres filles de llur ingeni.

Veus-aquí, ara, els noms dels autors premiats, fins ara coneguts.

Premi de 500 pessetes : adjudicat al núm. 58. *L'Arca de Noè*. Lema : (*Sic!*). Vicents M.^a de Gibert.

Menció honorífica al núm. 47. *Oda a Espanya*. Lema : *Catalunya*. Alfons Vila.

Menció honorífica al núm. 56. *La Ginestaire*. Lema : *L'Amor dels amors*. Joan Pujol Matheu.

Premi de 250 pessetes, partit en parts iguals entre els dos següents chors a veus d'home: Núm. 59. *El Mal caçador*. Lema : *Visió*. Vicents M.^a de Gibert. — Núm. 41. *Lluny de ma terra*. Lema : *Oh Patria*. Marià Viñas, pvre.

Premi de 250 pessetes, ofert per l'Excm. Sr. Bisbe de Barcelona, Dr. Joan J. Laguarda, adjudicat al núm 39. *Missa d'estil popular-gregorià*. Lema : *A la Mare de Déu de Nuria*. Lluís Romeu, pvre., de Vich.

Premi de 1,000 pessetes, ofert per l'Excm. Sr. D. Eusebi Bertrand i Serra, president de l'Orquestra Simfònica de Barcelona, adjudicat al núm. 53. *Vallencs. Poema Simfònic a gran orquestra*. Lema : *Simfo-temàtic*. Joan B. Lambert.

Menció honorífica al núm. 48. *L'Any Mil*. Poema simfònic. Lema : *Supersticions*. Alfons Vila.

Menció honorífica al núm. 67. *Rudy*. Llegendà simfònica. Lema : *Tradició*. Enric Nogués.

Menció honorífica al núm. 21. *Suite en sol menor*. Lema : *Fent art, fem patria*. Ferràn Ardèvol Miralles.

Menció honorífica al núm. 27. *A modo de scherzo*. Lema : *Scherzo*. Juli Garreta, de Sant Feliu de Guíxols.

Menció honorífica al núm. 6. *L'Aparegut*. Poema simfònic. Lema : *¡Vághia, aixecat, que ve'l jorn!*. Josep Masllovet Sanmiquel, de Sabadell.

Menció honorífica al núm. 12. *Sonata per a quartet de corda*. Lema : *Beethoviana*. Josep M.^a Padró, pvre., de Girona.

Premi de 100 pessetes en obres de literatura catalana, ofert per la Lliga Regionalista, adjudicat al núm. 44. *Col·lecció de melodies per a cant i piano*. Lema : *Tristoyas*. Joan Vidal Roda.

Premi de 150 pessetes, ofert per l'Academia de la Joventut Catòlica, adjudicat al núm. 43. *Col·lecció de cants religiosos populars*. Lema : *Gloria et honore*. Miquel Rué, pvre., de Girona.

Premi de 150 pessetes, ofert per l'Associació de Música da Camera, adjudicat al núm. 46. *Moment Simfònic*. Lema : *Juventut*. Alfons Vila.

L'Ateneu Barcelonès, ofertor del premi al tema V, que no s'ha adjudicat, ha donat autorització per a fer transferència de part d'aquell premi al present tema, podent així, a prec del Jurat, concedir-se un PREMI EXTRAORDINARI DE 150 PESSETES, que s'adjudica al núm. 20, *Elegia i Scherzo fantasiós per a instruments d'arc*. Lema : *Voliaines*. Enric Nogués.

Menció honorífica al núm. 35. *Recull de cants a la Mare de Déu*. Lema : *Ave Maria, Virgo serena*. Vicents F. Casajús, pvre., de Vilafranca del Penadès.

S'adjudica un premi extraordinari de 150 pessetes, concedit per l'ORFEO CATALÀ a instància del Jurat, al número 33. *Corpus*. Lema : *Flaire de ginesta*. Joan Vidal Roda.

Premi de la Societat Anònima Casa Dotesio, adjudicat al núm. 15. *Preludi i Fuga en re menor*. Lema : *Nou i vell*. Josep M.^a Padró, pvre., de Girona.

Premi ofert per D. Joaquim Pena, adjudicat al núm. 62. *Tres peces característiques per a piano*. Lema : *Essent la música popular mirall de l'ànima del poble, a ella devem emmenarnos si volem fer art ben nostre*. Tomàs Buxó.

A tots la nostra més coral enhorabona.

ELS COMPATRIOTES DE GLUCK. — Els habitants de Weidenwang, vileta on nasqué Gluck, entre Ratisbona i Nuremberg, volent commemorar l'aniversari del naixement de Gluck (1714-1787), visitaren la modesta casa on nasqué el llur il·lustre compatriota i l'adornaren amb flors. L'aniversari de Gluck ha sigut també celebrat a Hammer, prop de Brux (Bohemia), on l'autor d'*Alceste* passà sa juvenesa.

«LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE», DE GLUCK. — Per a festejar el segon centenari del naixement de Gluck, els editors de la col·lecció nomenada *Monuments de la Música*, de Bayreuth, acaben de publicar un nou volum contenint l'òpera *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*, de Gluck, que fou representada, el 29 de juny de 1747, en els jardins del *château* de Pillnitzer, prop de Dresde. Gluck escrigué aquesta obra per a celebrar el doble casament de Max-Josep II de Baviera i de sa germana Maria-Antonieta Walpurga.

UNA OPINIO DE GLUCK. — Es molt curiós conèixer les opinions dels grans compositors referents a les obres d'altres mestres, especialment llurs contemporanis : sovint tals opinions són inexactes i injustes. Precisament *Le Ménestrel* publica una carta de Gluck en la qual, aquest, parlant de la represa de *Castor et Pollux* en 1773, després de la mort de Rameau, diu textualment : «Es una òpera caiguda que s'ho tenia ben merescut, de caure : no conec res més carregós i menys

interessant. L'autor de les *Ifigenies* quedaria certament sorprès si, tornant al món, averigués que els historiadors musicals francesos han establert la dinastia lírico-dramàtica Lulli, Rameau, Gluck!

EL CENTENARI DE PALESTRINA. — La ciutat italiana de Palestrina (l'antiga Preneste) ha festejat enguany el 400.^m centenari del naixement de son fill il·lustre Giovanni Pierluigi, inaugurant un monument a sa memòria, obra de l'escultor Zocchi. Amb motiu d'aquesta commemoració s'ha demanat als principals museus i galeries particulars si posseïen algun retrat del gran músic. Aquesta demanda ha donat per resultat la troballa d'un retrat, fins ara desconegut, degut a un famós pintor contemporani de Palestrina, Giovanni Battista Moroni, deixeble de Moretto. Aquesta pintura es troba en el Museu tirolès Ferdinandeum, d'Innsbruck, formant part del valuós llegat artístic que va fer a dit Museu el conseller àulic Ludwig Ritter von Wieser, mort l'any 1888.

UN BESNÉT DE WEBER. — La premsa alemanya publica la mort d'un besnét del gran compositor Carles Maria de Weber, i nét de Max Maria de Weber, el conegut biògraf del seu pare (*Karl Maria von Weber; ein Lebensbild*, 1866-68, tres vol.): Herbert von Weber, capità d'un regiment de granaders de Dresde, ha caigut com un valent en el camp de batalla en terres de França, havent sigut condecorat, ans de morir, amb la creu de Ferro. Son filllet Hans Sürgen és l'únic descendent masculí que resta de l'autor del *Freischütz*.

L'ÒPERA A BERLÍN — A Berlín ha començat la *saison* teatral amb representacions cinematogràfiques de *Marta* a l'Apolltheater. Solistes i chors s'apilen, juntament amb els músics, en el lloc reduït de l'orquestra, entorn del malaurat *Kapellmeister*, que es veu amb grans treballs a fi que la música segueixi sense discrepàncies el desenrotllament del *film*. Aquestes representacions *sui generis* tenen molt d'èxit. Qui no s'aconsola...

WILLEM MENGELBERG. — Degut a l'actual desordre i irregularitat de comunicacions, en el passat mes de novembre va escampar-se pel món musical la nova de la mort prematura del famós *Kapellmeister* hol·landès Willem Mengelberg; nova que afortunadament no ha resultat certa, havent-se, després de molts dies, aclarit la cosa. Mengelberg, realment, a conseqüència d'una caiguda soferta baixant una escala, tingué sa vida en greu perill; mes, segons sembla, es troba ja en franca convalescència, i aviat podrà reprendre ses tasques al davant de l'orquestra del Concertgebouw d'Amsterdam, que amb sos esforços i son talent excepcional ha sabut posar a una altura envejable, com ho prova el fet d'haver sigut an ella dedicada la partitura de la *Heldenleben*, de Richard Strauss.

F. PUJOL

L'OMBRA DEL REI

Chor per a veus d'home

Primer premi de la Festa de la Patria, celebrada a Montserrat

Partitura : 3 pessetes

CASA DOTÉSIO, editors : Portal de l'Àngel, 1 i 3, i Rambla de Sant Josep, 29
BARCELONA

MÚSICA : PIANOS : INSTRUMENTS

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 Gràcia, 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**

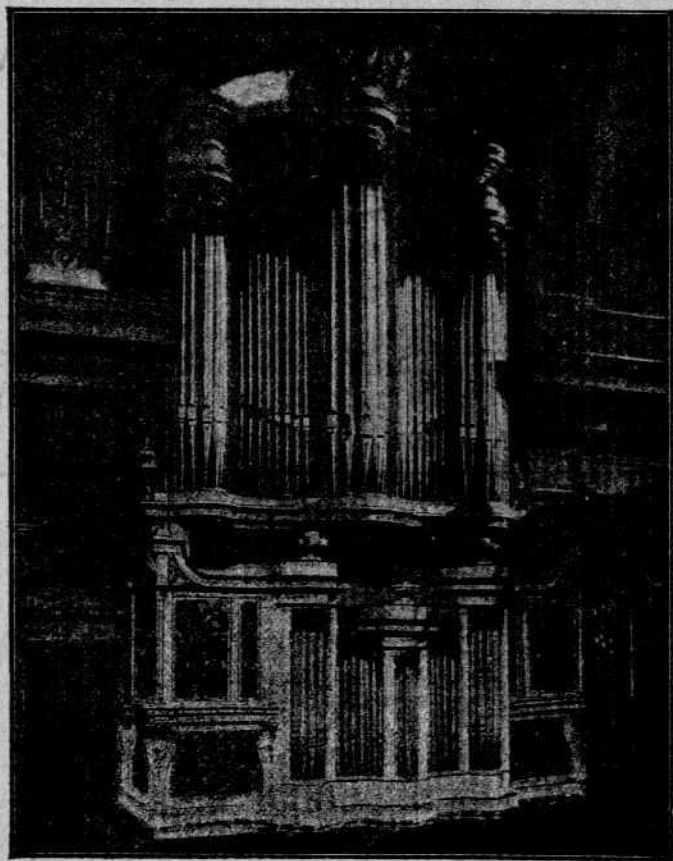
Text català i castellà, 10 PESSETES

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

CASA FUNDADA EN 1860

Gran Fàbrica d'orgues d'en PAU XUCLÀ

26, Carrer de Laforja, 26 :: BARCELONA



Fotxada d'una de les orgues de l'església de la Mare-de-Déu de la Mercè (Barcelona)

Orgues pneumàtiques, elèctriques, tubulars i mecàniques, de tota mena

Veus-aquí la llista de les principals orgues construïdes per la casa XUCLÀ:
Orga del Palau de Belles Arts (Barcelona); de la Parroquia de Betlem (Barcelona); PP. Caputxins (Barcelona); Santa Mònica (Barcelona); Sant Josep de la Muntanya (Barcelona); Santa Esglesia Catedral de Puerto Rico; Santa Esglesia Catedral de Nueva Cáceres (Filipinas); Guagua (Filipinas); PP. Franciscans del Castillo de Agres (Alacant); Euvigado (Colombia); Puigcerdà; Manlleu; Mare-de-Déu de la Mercè (Barcelona), etc., etc.

SECCIÓ ESPECIALMENT DEDICADA A REPARACIONS I AFINACIONS

Pianos i Orgues

MÚSICA MECÀNICA

Pianos **GUARRO GERMANS**
Dotze premis

PIANOS AUTOMÀTICS
DE LES MILLORS MARQUES
ANGELUS :: IDEAL
WELTE, ETC.



Fundada en 1860

Grans Orgues **WALCKER**
constructors de les orgues del Vaticà
i de l'«Orfeó Català»

Armoniums **KASRIEL**

Rotllos **VICTORIA**
per a tota mena d'aparells pianistes
de 65 i de 88 notes

≡ **ANGELUS-HALL** ≡

RAMBLA DE CATALUNYA, 7 :: TELEFON 1477

FÀBRICA : AURORA, 12

DISPONIBLE